

6. Die Erotik in Schads Werken von 1920-1925: Die weichen Frauentypen

Im folgenden Teil der Arbeit möchte ich darlegen, auf welche Art Christian Schad in den unterschiedlichen Phasen seiner Kunst die Erotik thematisiert. Wie sich zeigen wird, geht mit den formalen Veränderungen, beispielsweise einer allmählichen Verhärtung der Formen während der Zwanzigerjahre, die dann ab etwa 1930 wieder abnimmt, auch ein inhaltlicher Wandel einher: parallel zur optischen Erscheinungsform des Bildes variiert auch die erotische Aussage.

Persönliche Äußerungen, was die Erotik konkret für ihn bedeutet, sind sehr selten, ihren Stellenwert in seiner Kunst erkennt Schad aber an: „ganz sicher spielt bei mir das Erotische eine große Rolle.“³⁴⁷ Auch sein Verhältnis und seine Einstellung zu Frauen ist leider kaum zu belegen. In den „Relativen Realitäten“, seinen Erinnerungen um Walter Serner, erwähnt er für diese Zeit eher flüchtig mehrere amouröse Abendteuer.

Wie er zu Frauen allgemein steht, beantwortet er in einem Interview: „Sehr sympathisch. Ich habe viel von Frauen gelernt, mehr als von Männern. [...] Im Gefühlsbereich.“³⁴⁸ Weiter wird Schad gefragt, ob er denke, die Frau habe sich im Lauf der Zeit verändert: „Ich glaube nicht, daß sie sich verändert hat. Die Frau ist immer dieselbe geblieben, ein Pendel zwischen Eva und Lilith.“³⁴⁹

Ab Schads italienischer Zeit, also ab 1920, wird die Erotik ein bedeutendes Thema in seinem Werk, zuvor gibt es nur vereinzelte erotische oder sexuelle Anspielungen. Deshalb werden die „Weichen Frauentypen“ der neapolitanischen Zeit den Beginn der Untersuchungen zur Erotik in Schads Kunst bilden, da sich hier erstmalig eine Entwicklung in der erotischen Thematik bei Schad ablesen lässt.

Der Vollständigkeit halber möchte ich aber zunächst auf ein Werk der vorangegangenen expressionistischen Phase zurückgreifen, das unter mehreren Aspekten eine interessante Ausnahme in der Kunst des Malers

347 Schad zitiert nach Richter 2002, S. 160.

348 Heigl 1975, o.S.

349 Ebd.

darstellt.

6.1. Ein kurzer Blick zurück: „Chantal“

Sozialkritik und Thematisierung von Verelendung, wie sie bei vielen anderen Künstlern der Zeit zu sehen sind, kommen bei Schad nicht vor. Der Mensch muss sich zwar mit den Anforderungen der Gesellschaft auseinandersetzen und gerät in Konflikte, er bewahrt aber Haltung und wird nicht, wie zum Beispiel bei Dix, gebrochen.

Eine Ausnahme in Schads Werk bildet hier das frühe Ölgemälde „Chantal“³⁵⁰ (Abb. 85), ein Halbakt aus dem Jahr 1919, der noch in der Schweiz entsteht. Er zeigt den ausgemergelten und verwelkten Körper einer Frau, die wohl physisch als auch psychisch viel Schlechtes erfahren hat, und deren ganze Erscheinung von diesen Entbehnungen gezeichnet ist.

Chantal ist ein unbekanntes Modell aus der Arbeiterschicht, „dem Milieu der dunklen Hinterhöfe“³⁵¹. Der mitleidige Blick auf den nackten Frauenkörper und damit auch der Blick auf soziale Missstände bleibt singulär in Schads Werk. Der unruhige Hintergrund, der pastose Farbauftrag und die großen ausdruckstarken Augen sind für diese Phase aber typisch, das Porträt der Chantal gehört in eine Reihe von stilistisch ähnlichen Frauenbildnissen, die in dieser Phase entstehen. Diese unterscheiden sich aber inhaltlich, da dort attraktivere junge Frauen zu sehen sind, wenn auch ohne erotische Anspielungen, da es sich dort nicht um Akte handelt.³⁵² (Abb. 7 u. 86)

Chantal, mit großen dunklen Augen und zeittypischer dunkelhaariger Frisur im Halbporträt und –profil gezeigt, ist unbekleidet und mit entblößter Brust dargestellt. Die Brustwarzen sind allerdings nicht

350 Christian Schad, *Chantal*, Genf 1919, Öl auf Leinwand, 52 x 40 cm, Privatsammlung (Abb. 85).

351 Richter 2002, S. 66.

352 Vergleichsbeispiele sind hier: „*Elisabeth Epstein*“ (Öl auf Leinwand, 58,5 x 48 cm, Applikation mit Abriss einer Zigarettschachtel, Privatsammlung, (Abb. 7)) oder „*Katja*“ (Öl auf Leinwand, 61,5 x 49,5 cm, Christian Schad Stiftung, Aschaffenburg (Abb. 86)), beide 1918 sind in Genf entstanden, zeigen einem stark pastosen Farbauftrag und expressionistisch bewegte Hintergründe, sie weisen eine ähnliche Farbpalette auf und die Frauen sind mit unnatürlich großen Augen und herzförmig geschwungenen Mündern dargestellt.

sichtbar, sie werden vom unteren Bildrand abgeschnitten. Das gräulich-blaue Fleisch ist, trotz des relativ jungen Alters der Frau, schon erschlaft, es ist keine aufreizende Erotik in ihrer Nacktheit zu spüren. Die Wangen- und Schulterknochen sowie das Schlüsselbein treten spitz hervor, die helle Haut hat Schad mit kränkelnden Schattierungen versehen. Zerrissenheit, Unruhe und Unsicherheit betont Schad dann auch durch die giftige Mixtur schwefeliger Farbtöne, die, noch dem Expressionismus verpflichtet, den Hintergrund bestimmen.

Anschließend werden in Schads Werk starke Frauentypen folgen, hier hat Schad eine zerbrechliche Frau dargestellt. Den Kopf dreht Chantal mit gesenktem Kinn weg vom Betrachter, mit dem sie so in Interaktion tritt, indem sie ihren entblößten Körper zu entziehen versucht. Der Blick geht mit scheuem Ausdruck seitlich von unten nach oben, im Gegensatz zu dem gefestigten Ausdruck, mit dem die späteren Frauen ihr Gegenüber aus Schads Bildern ansehen werden.

Ob Schad hier auf die sozial prekäre Situation der Frau anspielt oder aber ihre scheue und verängstigte Persönlichkeit zeigen will, ist schwer zu beantworten. Der Lebenshintergrund Chantals ist nur durch spätere Aussagen zum Bild bekannt, im Porträt selbst gibt Schad dazu keinerlei Hinweise. Er zeigt eine Frau, deren Nacktheit sie verletzlich macht, sie den als unangenehm empfundenen Blicken des Betrachters ausliefert. Diese peinliche Berührtheit schreibt Schad der Chantal ins Gesicht, der zurückgezogene Kopf und der blasse verkniffene Mund belegen dies. So bleibt vielleicht nicht die Kritik am Sozialen die Ausnahme in Schads Werk, sondern der mitleidige Blick auf einen Menschen, dessen Schwäche er erkennt und thematisiert.

Was nach „Chantal“ und nach den expressionistischen Arbeiten folgt, ist die kontinuierliche Erstarrung der Bilder, sowohl auf malerischer Ebene als auch inhaltlich: für die nächsten Jahre konzentriert sich Schads Fokus nach und nach auf äußerlich gefestigte Menschen, deren innere Konflikte tiefer vergraben liegen.

6.2. Unschuld und Sinnlichkeit: „Liegender Akt“

Mit dem „Liegenden Akt“³⁵³ (Abb. 87), der 1920, im Jahr der Ankunft Schads in Neapel entsteht, wendet er sowohl dem Expressionismus als auch dem Dadaismus endgültig den Rücken. Hier werden zum ersten Mal realistische Tendenzen spürbar, sowohl durch die Beschneidungen am Bildrand, als auch durch die linearere Behandlung der Formen und dem geglätteteren Farbauftrag. Später folgt auf den italienischen Frauenbildnissen vorherrschend ein mütterlich-fülliger Frauentyp, hier richtet sich Schads Blick dagegen auf ein sehr junges Mädchen, das in sich jugendliche Naivität und Frische mit der kalkulierten Verführungskunst einer erfahreneren Frau vereinigt. Nach Schads Aussagen handelt es sich bei der Dargestellten um ein Akademie-Modell, „das Mädchen habe viel getrunken und sei selten nüchtern gewesen.“³⁵⁴

Im Bild liegt die Dargestellte unbekleidet auf einem zugedeckten Bett, nackt bis auf die heruntergerollten Strümpfe. Der glasig-verschwommene Blick der Frau ist auf den Betrachter gerichtet, zusammen mit ihrer linken Hand, die sie auf dem Oberschenkel, fast im Schoß, hält, dem angezogenen rechten Bein und der entspannt zurückgelehnten Körperhaltung unterstreicht er die Verführungskraft der Porträtierten. Eine Frau mit weichen Formen und gelöstem Gesichtsausdruck. Keine Mütterlichkeit, aber auch keine Distanzierung, wie auf den kommenden Bildern, ist hier zu sehen, sondern die naive Unschuld eines jungen Mädchens, zu der „die Pose einer Gelegenheitsprostituierten“³⁵⁵ im Gegensatz steht, und die „sich ihrer Rolle und Wirkung nicht ganz sicher ist.“³⁵⁶

Die Tapete hinter der Dargestellten ist mit Blumen und Blättern bedruckt: das immer wiederkehrende Floralmotiv in Schads Werk nimmt hier seinen Anfang. Die Pflanzen im Hintergrund, die für Natur, Ursprünglichkeit und Fruchtbarkeit stehen, betonen die erotische Thematik des Bildes und seinen sexuellen Gehalt weiter. „Die

353 Christian Schad, *Liegender Akt*, 1920, Öl auf Leinwand, 44,5 x 61 cm, Privatbesitz (Abb. 87).

354 Schad nach Ausst.-Kat. Schad 1980, S. 82.

355 Ebd.

356 Ebd.

Darstellungsweise erinnert an die Akte Lovis Corinths aus den Jahren 1893 bis 1910, wenn auch Schad die Nacktheit des Mädchens durch die Strümpfe noch besonders unterstreicht und sein Akt dadurch – und durch den wachen Blick des Mädchens – fast posierend und sehr erotisch wirkt.³⁵⁷

Das Kompositionsschema hat seine klassischen Vorbilder, zum Beispiel in Tizians „Venus von Urbino“³⁵⁸ (Abb. 88) oder später Manets „Olympia“ (Abb. 67). Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, findet Schad zu dieser Zeit über das Studium der italienischen Meister des Quattro- und Cinquecento vor Ort in Rom und Neapel zu seiner typischen Malweise.

Dieses Bild steht am Beginn einer Reihe von Frauendarstellungen, die zu dieser Zeit in Neapel entstehen. In den „Relativen Realitäten“ schildert Schad, dass sowohl er als auch Serner in der Stadt am Vesuv in einige flüchtige Liebesbeziehungen verwickelt sind: die Verführungs-Thematik dieses Bildes erklärt sich damit auch durch die aufregenden Erlebnissen des Malers. „Meine Bilder sind in keiner Weise illustrativ. Sie sind eher Sinnbilder. Wenn ich mich mit einem Bild beschäftige, bin ich es ganz. Alles, was ich in dieser Zeit sehe, gerät in Beziehung zu diesem entstehenden Bild. Das, was mir dann wesentlich erscheint, nehme ich in das Bild hinein.“³⁵⁹

Eine solch eindeutige Situation, die anzügliche Offerierung des Körpers kombiniert mit einem so unschuldigen Gesichtsausdruck, ist in Schads Werk aber ein Novum. Hier zeigt er noch eine vergleichsweise unkomplizierte Erotik, die auf die angebotene sexuelle Vereinigung reduziert wird, hinter der sich aber weder Scham noch verborgene Wünsche oder gut gehütete Geheimnisse verbergen.

Das inhaltlich Unkomplizierte wird durch die vergleichsweise noch weiche Malweise betont, gleichzeitig finden sich aber die angesprochenen realistischen Stilmerkmale auch bereits hier. Nach und nach wird sich, parallel zur gesteigerten Verhärtung der Formen, auch die (erotische) Bildaussage verkomplizieren.

357 Heesemann-Wilson 1978, S. 94-95.

358 Tizian, *Venus von Urbino*, 1538, Öl auf Leinwand, 119,5 x 165,1 cm, Uffizien, Florenz (Abb. 88).

359 Schad Bildlegenden, S. 114.

6.3. Im Mittelpunkt die Frau: „Café d’Italia“ und „Die schöne Loge“

Das Bild „Café d’Italia“ (Abb. 19) ist, zusammen mit der „Schönen Loge“³⁶⁰ (Abb. 89), eines der Übergangswerke zu Schads „neusachlicher“ Kunst, die Verhärtung der Konturen und die Linearität sind jetzt deutlicher spürbar als noch im „Liegenden Akt“ (Abb. 87). Die Bilder sind thematisch im Bereich der Abendvergnügungen, der Bars, Varietés und Theater angesiedelt. Sie sind mehrfigurig in der Komposition, bei beiden bildet eine junge Frau, die im Mittelpunkt platziert am Betrachter vorbeiblickt, das Zentrum.

„Café d’Italia“ zeigt den Ausschnitt einer Nachtbar, in der sich modisch gekleidete Menschen den Vergnügungen des Abends hingeben. Insgesamt sind neun Personen im Bild versammelt, im Vordergrund zwei stark verschattete Männer, der linke frontal dargestellt, aber bis auf eine Schulter und einen Teil des Kopfes vom Bildrand abgeschnitten, der rechte nur in seiner Rückenansicht zu sehen.

Den hellerleuchteten Mittelgrund bilden vier Frauen. Am linken Bildrand zeigt eine von ihnen ebenfalls nur ihren Rücken, am rechten Bildrand ist das Dreiviertelbildnis einer weiteren Frau zu sehen, die den Betrachter anblickt, links neben ihr eine weibliche Person im Halbprofil. Links daneben wiederum befindet sich die Hauptfigur, eine junge Frau im dunklen, weit ausgeschnittenen Kleid, um die Schultern ein roter gestreifter Schal. Die Frisur entspricht der Mode, ein Samtband über der Stirn hält die Locken, es ist mit einer Applikation, einer Art Schmetterling verziert, der in ähnlicher Form auch in der „Schönen Loge“ vorkommen wird. Die Frau sieht selbstbewusst am Betrachter vorbei, so als würde sie, die Zigarette kokett zwischen den roten Lippen, eine uns unsichtbare Person im Raum fixieren. Hinter ihr, schon stark vom oberen Bildrand beschnitten, zeigt Schad einen Mann im Frack, mit weißem Hemd und Fliege, sehr elegant in seiner Erscheinung, aber mit verschlagenem Blick und etwas zu vollen Lippen, im Gespräch mit zwei weiteren Frauen, von denen er eine mit stechenden Augen fixiert. Dieser Mann bildet den optischen Gegenpol zur einnehmenden Erscheinung der jungen Frau.

360 Christian Schad, *Die schöne Loge*, 1920, Öl auf Leinwand, 73,5 x 54,5 cm, Verbleib unbekannt (Abb. 89).

Das gesamte Bild ist in warmes gelbes Kunstlicht getaucht. Eine starke Licht-Schattenwirkung bleibt aus, vor allem die Gesichter sind gleichmäßig ausgeleuchtet und flächig. Allerdings wirken die Hell-Dunkel-Kontraste der Bildformen an sich sehr stark, das helle Inkarnat der Gesichter stößt ohne Übergang an dunklen Haar- und Kleiderpartien. Trotz der merklichen Erstarrung der Formen bleiben hier noch letzte expressionistische Tendenzen zu spüren, so zum Beispiel bei der weichen, zum Teil verschwommenen Behandlung der Augen- und Mundpartie der rechten weiblichen Randfigur, die den Betrachter anblickt.

Die Frau in der Mitte wirkt entspannt und selbstbewusst, sie ist zwar von den anderen Körpern und Gesichtern gleichsam eingeschlossen, genießt es aber, im Mittelpunkt zu stehen. Erotische Momente sind hier der leicht geöffnete, rote Mund mit der Zigarette, der taxierende verführerische Blick zur Seite, die weich ins Gesicht fallende Haarlocke und die Betonung des allerdings noch relativ zurückhaltenden Dekolletés.

Die weibliche Hauptfigur erscheint sinnlich und unverkrampft, sie dominiert, fast mit einer gewissen Fröhlichkeit, die Szene. Ringförmig um die Hauptfigur sind die Nebenfiguren angeordnet, von denen der Betrachter maximal das Profil sieht. Er nimmt keine Augen wahr und kann damit die Persönlichkeit der Figuren nicht erkennen. Ungestört kann er am Geschehen teilnehmen und die attraktive Frau im Mittelpunkt betrachten. Wiederum macht die rechte Randfigur, die Frau, die aus dem Bild herausblickt, den Betrachter mit einem Lächeln genau hierauf aufmerksam.

Die „Schöne Loge“ ist ähnlich aufgebaut, allerdings haben sich hier nur vier Personen in einer Theaterloge eingefunden. Jeder ist mit dem anderen verstrickt, Schad verdeutlicht das durch die Blicke, die die Figuren einander zuwerfen. Im Hintergrund wird eine Sängerin auf der Bühne gezeigt, vor ihr der Kopf des Dirigenten, der aus dem Orchestergraben emporblickt.

Die Personen im Bild wirken wie aus einer der Kurzgeschichten Walter Serners, ein Eindruck, der in gewisser Weise auch schon bei „Café d'Italia“ entsteht. „Figuren aus der Halb- und Unterwelt, Zuhälter, kleine und große Gauner, Hochstapler, Gentleman-Ganoven [...], Kokotten und

Lebedamen aus der besseren oder schlechteren Gesellschaft sind die Helden der Sernerschen Geschichten. Mit kultiviertem Zynismus ziehen sie sich gegenseitig das Geld aus der Tasche, legen sich bei amourösen Affären herein, paktierten miteinander, geben sich blasiert [...].³⁶¹

Im Mittelpunkt der „Schönen Loge“ steht wieder eine junge Frau mit einem Schmetterling im Haar, die schräg aus dem Bild herausschaut, vor ihr sitzt eine vom Rand beschnittene Frau, die mit ihrem Blick, wie schon bei „Café d’Italia“, den Betrachter ins Bildgeschehen holt, und auch hier sind es die männlichen Figuren, die für Irritationen im Bild sorgen.

Links vorne, rittlings in lässiger Pose auf einem einfachen Holzstuhl, der die „Exklusivität“ des Theaters bezeugt, befindet sich ein Mann im Matrosenanzug. Sein weicher roter Mund, die dunkel umrandeten Augen und die weichen Gesichtsformen lassen ihn, zusammen mit seinem schüchternen Lächeln, das er einer uns unsichtbaren Figur zuwirft, nur wenig männlich erscheinen. Anders der Mann hinter ihm. Die Zigarette im Mundwinkel, mit steifem Kragen, Krawatte und zurückgeschobener Melone, der Blick abschätzend und kühl auf dem Hinterkopf des Matrosen, wird seine Figur am linken Bildrand sichtbar. Man kann Richter zustimmen, der „das Zweifelhafte“ benennt und den Mann als Zuhälter deutet.³⁶²

Eine Anspielung auf Erotisches erfolgt auch durch die Sängerin im Hintergrund, deren Hand in anzüglicher Weise auf ihrem weiten Dekolleté liegt. Schad beginnt hier etwas, das er in den folgenden Jahren zur Vollendung bringen wird: über Motive oder Handlungen, die er im Umraum der Dargestellten zeigt, wird der Grundgedanke des Bildgeschehnisses verdeutlicht. Auch später wird der erotische Gehalt eines Bildes hauptsächlich durch Attribute oder Begleitpersonen definiert werden.

Dass es sich in der „Schönen Loge“ um Verstrickungen in Liebesdingen handelt, wird bei den Figuren im Vordergrund weder durch ihre Gestik noch Kleidung in aller Konsequenz deutlich. Erst die aufreizende Geste der Frau auf der Bühne belegt dies letzten Endes.

361 Kindler, Bd. 15, S. 233.

362 Vgl. Richter 2002, S. 94.

Zur Farbgebung des Bildes lässt sich bedauerlicherweise nichts sagen, da der Verbleib des Originalbildes unbekannt ist und die „Schöne Loge“ nur noch über eine Schwarzweiß-Fotografie nachvollzogen werden kann.

Sowohl der „Liegende Akt“, „Café d’Italia“ als auch „Die schöne Loge“ haben, wie gezeigt, die für Schad faszinierenden Menschen Neapels zum Thema, und darüber hinaus spielen sie, am deutlichsten natürlich im „Liegenden Akt“, auf Erotisches an. Stilistisch bleiben die Bilder aber auf einer Zwischenstufe, künstlerisch hat Schad noch nicht zu seiner Form gefunden. Die kristalline Schärfe, die „magische“ Strahlkraft, aber auch die Befremdlichkeit, die seine Bilder einmal auslösen werden, sind hier noch nicht zu finden. Interessant ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass vor allem „Die schöne Loge“ bei einer Schad-Ausstellung 1921 in Frankfurt für Aufsehen sorgt: „Ein unangenehmes, aber spannendes Bild. Unangenehm ist der Matrose, dieser ausgesprochene ‚beau‘, wie er nach vorne stiert, aufdringlich ist das pralle braune Weiberfleisch mit dem angefressenen Weiß der Zähne, dem glitschigen Augenglanz [...]. Und doch – weil der Rahmen so frech überschneidet [...] kommt Spannung in das stumme satte Dasitzen. Man möchte eine Novelle über diese merkwürdigen Herrschaften in dem merkwürdigen Lokal schreiben.“³⁶³ Diesen Zeilen lässt sich entnehmen, dass Schad auf formaler Ebene vielleicht noch nicht zu sich gefunden hat, dass aber das Inhaltliche bereits auffällt und auch das Interesse des zeitgenössischen Betrachters weckt.

6.4. Erste Irritationen: „Maria und Annunziata vom Hafen“

Den Schritt zu seiner ganz eigenen Kunst macht Schad mit seinem 1923 entstandenen Doppelporträt „Maria und Annunziata vom Hafen“³⁶⁴ (Abb. 90). Wieder eine Theaterszene, wieder das warme Kunstlicht, das alles gleichmäßig ausleuchtet, wieder neapolitanische Frauen aus dem „Volk“, und doch findet sich hier, im Vergleich zum Vorangegangenen, etwas völlig Anderes.

363 Reifenberg, Benno: Frankfurter Ausstellung Christian Schad, in: Frankfurter Zeitung, 16.9.1921.

364 Christian Schad, *Maria und Annunziata vom Hafen*, 1923, Öl auf Leinwand, 67,5 x 55,5 cm, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid (Abb. 90).

Zum ersten Mal tauchen die für Schad typischen mandelförmigen Augen auf, die ganz klar und linear gezeichnet sind. Diese Augen finden sich schon in Raffaels „Fornarina“ (Abb. 18) oder bei den Bildfiguren in Bronzinos Kunst (Abb. 30-32). Schad selbst hat bereits 1921 mit ihnen experimentiert, in der Lithographie „Clelia“³⁶⁵ (Abb. 91), einem Frauenkopf mit halblangen, glatten und dunklen Haaren. Die klare Behandlung der Formen mit der Reduzierung auf den Umriss der Frisur, den Schwung der Augenbrauen, dem Nasenrücken und der Umrandung des Mundes, betonen hier die unnatürlich großen und in strenger Linearität dargestellten Augen, die mit festem Blick auf dem Betrachter ruhen.

Stilistisch nimmt hier demnach das seinen Anfang, was bis in die Dreißigerjahre hinein der Mittelpunkt und eine der Besonderheiten der Schadschen Bilder bleibt, nämlich die Konzentration auf das Auge als Zentrum des Bildes. Zuvor waren die Augen noch malerischer und verschwommener dargestellt, und auch deshalb fehlte den frühen Dargestellten Schads das Außergewöhnliche und Magnetische, das sie später auszeichnen wird.

Schad selbst hat die Bedeutung der Augen als Bildmittelpunkt selber mehrfach betont, er bezeichnet sie als das „Tor zur Seele“³⁶⁶, der „Spiegel des Inneren eines Menschen“³⁶⁷. Auch Serner legt den Augen, unter anderem in seinem Roman „Die Tigerin“, eine tiefere Bedeutung zugrunde, der Blickkontakt ist hier die einzige Möglichkeit zur Kommunikation: „Nur ihre Augen standen still und leuchteten kalt. Nach einiger Zeit, die beide viel länger dächte als sie war, bemerkten sie, dass sie einander in die Augen schauten. Fec hielt seinen Blick fest in dem ihren.“³⁶⁸

Maria und Annunziata, die Protagonistinnen dieses Bildes, „waren Schauspielerinnen einer Truppe, die im Teatro Rossini an der Piazza Dante auftrat.“³⁶⁹ Schad stellt die beiden Frauen allerdings nicht im Theaterkostüm auf der Bühne dar, sondern dort, wo sich normalerweise

365 Christian Schad, *Clelia*, Lithographie, 14 x 8,4 cm, Kunstkabinett G.A. Richter, Stuttgart (Abb. 91).

366 Christian Schad zitiert nach Ausst.-Kat. Schad 1980, S. 15.

367 Ebd.

368 Serner 2000, S. 45.

369 Ausst.-Kat. Schad 1980, S. 90.

das Publikum befindet, im Rang des Theaters, vor einer Loge mit Samtbrüstung. Beide Dargestellten füllen den Bildraum fast vollständig aus, so dass keine weiteren Personen zu sehen sind, zwei junge Frauen von schwerer Körperfülle, mit glatter ebenmäßiger Haut.

Die vordere Figur, im weitausgeschnittenen, aber schlichten roten Kleid mit braunem Schultertuch, wird auf Brusthöhe vom unteren Bildrand abgeschnitten. Sie lehnt sich etwas vor, den Kopf leicht nach vorne geschoben und ein wenig aus der Frontalen zu ihrer rechten Seite gedreht. Das Gesicht der Frau mit den bernsteinfarbenen Augen wirkt erschöpft, Schatten liegen auf den Unterlidern. Das volle dunkle Haar ist am Hinterkopf zu einem Knoten geschlungen, am linken Ohr trägt die Frau einen geschliffenen länglichen dunklen Stein in einer goldenen Fassung, vielleicht Granat, der aber an ihrem rechten Ohr fehlt. Nicht die einzige Irritation, da ihre Nase einen unnatürlich tiefen Schatten über ihr linkes Auge wirft. Das gleißende Licht des Bühnenscheinwerfers kommt vom Betrachter aus gesehen von links, demnach liegt der Schatten ganz richtig, und doch scheint seine scharfkantige Abgrenzung zur Wangenhaut und seine rechteckige Form nicht der Wirklichkeit zu entsprechen.

Hinter ihr steht die zweite Frau, ebenfalls in einem weit ausgeschnittenen Kleid von dunkler blaugrüner Farbe, das am Rand in einer Rüsche ausläuft, die malerisch sehr interessant ist. Auf den dunkelblauen Stoff hat Schad helle Grate gesetzt, die teils in nebligen Flächen auslaufen und die den Stoff zittern und vibrieren lassen, wie Blitze oder brechende Wellen, die dieser Partie eine Art Eigenleben geben. Kein Material, das so tatsächlich vorkommt, sondern ein reines Phantasieprodukt. Diese „Magie“ führt Schad fort, zum einen bei dem scharf abgesetzten kleinen Spitzentuch, das aus dem Dekolleté hervorschaut und mit seiner geometrisierten Lochung einen bizarren Schatten wirft, zum anderen mit der Schmuckspange im Haar, die ganz unplastisch und wie schwebend wirkt, weiße Linien, die parallel laufen und eine Art Scheibe bilden.

Das Bild zeigt also zwei Frauen, an deren sinnliche Körperlichkeit der Betrachter nah herangezogen wird. Wie sich noch zeigen wird, stellt Schad

diesen Typ mehrmals zu dieser Zeit dar, Frauen mit runden weichen Körperformen, verbunden mit der in sich ruhenden und sehr weiblichen Ausstrahlung. Sinnlichkeit oder Erotik wird über die Haut transportiert, die durch die weiten Ausschnitte freigelassen wird, bei „Maria und Annunziata“ findet die Brustpartie zusätzliche Betonung: bei der Frau vorne im Bild wird der Brustansatz durch einen Schatten verdeutlicht, bei der anderen wird der Blick durch das angesprochene Spitzentuch auf diese Region gelenkt.

Unbeschwerte Lust gibt es jetzt aber bei Schad nicht mehr und wird sie auch für lange Zeit nicht mehr geben, die Zeit des „Liegenden Aktes“ (Abb. 87) ist vorbei. Brüche und Irritationen schleichen sich ins Bild und zeigen, dass sich hinter dem Sichtbaren Komplikationen und Abgründe verbergen können. Wie diese wiederum konkret aussehen, oder um was für Anspielungen es sich dabei handelt, stellt Schad nicht immer mit aller Deutlichkeit dar. Wie bei „Maria und Annunziata vom Hafen“, in dem keinerlei weitere Erklärungen dafür zu finden sind, warum die Gesichter der beiden so müde sind oder warum Schad das Verwirrspiel mit den angesprochenen Attributen betreibt.

6.5. Kühle Klassik: „Die Italienerin (Bildnis einer Unbekannten)“

Im Jahr 1924 entsteht mit dem Bild „Italienerin (Bildnis einer Unbekannten)“³⁷⁰ (Abb. 92) ein weiteres Werk, das in die Gruppe der „Weichen Frauentypen“ gehört. 1923 hat Schad seine erste Frau Marcella geheiratet, die für dieses Bild wohl Modell steht.³⁷¹

In diesem Bild wird jetzt der Einfluss von Raffaels „La Fornarina“ (Abb. 18) auf die Kunst Schads überdeutlich. Ein blasser Frauenakt befindet sich vor üppiger, durch Buschwerk gekennzeichneter Natur, die mandelförmigen Augen ruhen auf dem Betrachter und die rechte Hand bedeckt die Blöße notdürftig mit einem durchscheinenden Tuch. Die Haut ist hell beleuchtet und strahlt gleichsam. Allerdings stellt Schad die Unbekannte als Halbporträt dar, im Gegensatz zur „Fornarina“, deren

370 Christian Schad, *Bildnis einer Unbekannten (Die Italienerin)*, 1924, Öl auf Leinwand, 61 x 48 cm, Privatbesitz (Abb. 92).

371 Einige auf „Marcella“ von 1926 wiederkehrende Gesichtspartien, wie Mund und Nase, können dies belegen (vgl. Abb. 40).

Schoß, in dem ihre linke Hand ruht, gezeigt wird, was die erotische Ausstrahlung der Figur dort weiter betont.

Schad zeigt die „Italienerin“ also im klassischen Halbporträtformat, allerdings ist die Figur in den Bildproportionen etwas nach unten versetzt, der obere Bildraum wird dadurch geweitet.

Es herrschen kalte Farben vor. Der blaue Nachthimmel, der fast das gesamte obere Drittel des Bildraums einnimmt, wirkt hinter den hoch aufragenden, tief verschatteten Zypressen fast bedrohlich. Im Mittelgrund erkennt man wild wuchernde großblättrige Pflanzen, schon verblühte Rhododendren, urwüchsig, ungebändigt und wild, die, obwohl sie der typisch italienischen Pflanzenwelt entstammen, auch an die tropische Flora erinnern und im Bild eine bedrohliche Atmosphäre erzeugen. Die Pflanzen wirken mit ihren zum Teil dornigen Formen auch spröde und abweisend, mit den Schlingen, die nach allem greifen und auch durch den Raum, den sie im Bild für sich beanspruchen. Gleichzeitig entfalten sie durch ihre Unantastbarkeit aber etwas Edles und Klassisches.

Die reglose Frau passt in diese Umgebung. Sie ist in aufrechter Haltung abgebildet, die rechte Hand hält das dünne Tuch, das die Brüste verdecken soll, vom üppigen Busen bleibt aber die linke Brustwarze sichtbar. Das grünliche Tuch, das um die nackten Schultern der Frau gelegt ist, schlingt sich gleichsam um diese und verschmilzt wieder mit der Pflanzenwelt, der es gewissermaßen zu entstammen scheint.

Die weichen üppigen Körperformen der Frau wirken hier weniger mütterlich, da die blasse und kühle Haut mit den bläulichen Verschattungen ihr etwas Unnahbares gibt. Der warme Schimmer aus „Maria und Annunziata“ (Abb. 90) weicht hier einem kalten Licht, das der Epidermis einen marmor- oder alabasterartigen Eindruck verleiht. Dieser „Emailglanz“ der Haut findet im Manierismus seine Vorläufer, beispielweise wieder in den höfischen Porträts Bronzinos (Abb. 30-32).

Die Augen der Frau sind müde und verschattet. Ihr Mund ist aber der Träger des Gesichtsausdrucks, die dünnen hellen Lippen umspielt ein zögerndes ironisches Lächeln. Die Unterlippe ist in der Mitte unnatürlich vertieft, nach innen gestülpt, als ob die Frau unter Anspannung ihre Lippe etwas nach innen zieht.

Auch der leicht nach vorne gestreckte Kopf, der etwas aus der Körperachse zur Seite geht, verstärkt den Eindruck von Spannung und hat gleichzeitig etwas Distanziertes und Forderndes.

Die Frau gehört in diese wilde abweisende Welt, die vielleicht ihr Innenleben spiegeln soll, das sie mit dem Tuch und ihrer rechten Hand auf dem Herzen vor dem Betrachter zu schützen sucht. Sie strahlt in diesem Wissen um sich selbst Kraft aus, der Betrachter sieht sich einer starken Persönlichkeit gegenüber. Die wuchernden Pflanzen lassen Leidenschaftliches assoziieren, die Phantasie, wie die Welt hinter der Fassade der Frau aussehen könnte, wird so auch in eine bestimmte, sexualisierte Richtung gelenkt.

Vergleicht man jetzt, nach den kompositorischen Parallelen, das Bild der „Italienerin“ mit der „Fornarina“, wird der Unterschied im Ausdruck deutlich. Die Geliebte in Raffaels Werk geht mit ihrem Betrachter ein kokettes Spiel ein und blickt ihn auffordernd an. Die Frau in Schads Bild entzieht sich dagegen ihrem Gegenüber, zwar lockt auch sie mit ihrem kaum verhüllten Körper, die kalte Bildatmosphäre und ihr verhaltener Blick distanzieren sie aber in starkem Maße.

„Die Italienerin“ lässt sich mit einem weiteren Bild vergleichen, einem frühmanieristischen Porträt, dem „Bildnis eines jungen Mannes“³⁷² von Rosso Fiorentino (Abb. 93). Zunächst fällt der beunruhigende Blick des Mannes auf. Auch hier ist die Körperachse so verschoben, dass er trotz scheinbarer Annäherung sehr distanziert bleibt: statt des Renaissanceideals von Gleichmaß und Klassizität werden hier die psychologischen Abgründe des Menschen gezeigt. Die Spannung erstreckt sich, wie bei Schad, auch auf formaler Ebene: die Landschaft im Hintergrund liegt unter einem Gewitterhimmel und einzelne wehende Haarsträhnen des Mannes verfangen sich optisch mit dem dünnzweigigen Buschwerk hinter ihm. „Während zwischen Dargestelltem und Betrachter in Porträts von Raffael [...] ein Verhältnis wechselseitig interessierter, gelassen-musternder Beobachtung [...] herrscht, beobachtet uns der

372 Giovanni Battista di Jacopo, gen. Rosso Fiorentino (1495-1540), *Bildnis eines jungen Mannes*, um 1517/18, Öl auf Pappelholz, 82,4 x 59,9 cm, SMPK Gemäldegalerie Berlin (Abb. 93).

Siehe dazu: Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke, Berlin, 1998, S. 344/45.

Dargestellte in Rossos Porträt mit unerträglich insistierendem, aggressiven Blick, er erlaubt uns aber nicht, ihn zu beobachten.“³⁷³

Schads Unbekannte lässt zwar keine Aggressivität spüren, aber auch sie vermittelt Distanz, die vor allem durch ihren Gesichtsausdruck und das Tuch vor ihrer Brust erzeugt wird. Den erotischen Verlockungen ihres sinnlichen Körpers wird ihr unnahbarer Habitus entgegengesetzt, ihr Inneres wird gehütet und nicht preisgegeben. Ein völlig neuer Ausdruck findet in Schads Kunst Einzug: Frauen, die mit der Attraktivität ihres Körpers erotisches Verlangen erzeugen, die Erwartungen und Wünsche des Betrachters aber nicht erfüllen: Die „Italienerin“ gleicht so einer Statue, deren klassische Schönheit anziehend wirkt, deren Kälte sie aber unerreichbar werden lässt. Von der warmen Lebendigkeit der anderen neapolitanischen Frauen ist nichts mehr zu spüren.

6.6. Innenraum und Außenwelt „Frau aus Pozzuoli“

Mit diesem Bild, der „Frau aus Pozzuoli“³⁷⁴ (Abb. 94), für das wiederum Marcella Modell gesessen haben dürfte, schließt Schad die Gruppe der „Weichen Frauenbildnisse“ ab. Auch hier wirkt noch Raffaels „La Fornarina“ (Abb. 18) nach.

Wir sehen wieder eine junge Frau mit blasser Haut und dunklen Haaren, die links im Bild sitzend im Dreiviertelporträt und Halbprofil dargestellt ist. Bekleidet ist sie mit einem einfachen, leuchtend grünen Kleid, das am Hals weit ausgeschnitten ist und ihre Schultern freilässt. Die Frau blickt den Betrachter einladend an, freundlich, mit großen klaren Augen und leicht geröteten Wangen.

Die üppigen Körperformen werden links, oben und unten vom Bildrand überschritten, nur zur rechten Seite bleibt ihr ein wenig Raum. Der Betrachter rückt nah an sie heran, sie selbst findet im Bildraum kaum Platz und wirkt dadurch unbehaglich und bedrängt. Ein blinder Spiegel befindet sich an der Wand links über der Dargestellten, rechts daneben öffnet sich ein Fensterausblick.

373 Ebd.

374 Christian Schad, *Frau aus Pozzuoli*, 1924-25, Öl auf Leinwand, 73,5 x 56,5 cm, Privatsammlung (Abb. 94).

Die naive Sinnlichkeit der Frau und ihre unschuldige Ausstrahlung durchbricht Schad mehrfach. Die rechte Hand in ihrem Schoß, ein Blickpunkt des Bildes, umhüllt einen tiefen schwarzen Schatten, eine Höhle, auf die der Blick des Betrachters gelenkt wird und die dessen Phantasie anregt. Neben dem knappen Kleid der Frau, das ihre üppige Gestalt eng umhüllt, erzeugt der Blick auf diese Stelle eine erotische Wirkung.

Irritierend sind die zwei schwarzen Locken, die sich aus ihrer locker hochgesteckten Frisur gelöst haben und in scharfer Linienführung gleichsam in die Haut schneiden. Die dünne spitze Form steht im Kontrast zur großflächigen weichen Formgebung der restlichen Partien. Zusammen mit der Warze auf der Wange, die sich unterhalb des rechten Auges befindet, durchbrechen die beiden Haarsträhnen die weiche, fast mütterliche Ausstrahlung der Frau, die durch die warme Farbgebung, die vordergründig entspannte Haltung, die lebendige rosig-glatte Haut und die schweren Körperformen entsteht. Schad präsentiert hier aber kein Bild von harmonischer Körperlichkeit, sondern ein auf den zweiten Blick verkompliziertes Gefüge:

Die Häuser, die durch das Fenster im Hintergrund zu sehen sind, erzeugen Spannung, da wiederum ihre Fensteröffnungen wie Augen auf die Frau zu starren scheinen. Das große Sprossenfenster eines der Häuser wirkt darüber hinaus wie ein aufgerissener Mund mit gefletschten Zähnen. Der an dieser Stelle deplaciert wirkende Fabrikschlot, an den dargestellten Wohnhäusern ohne logische Funktion, gibt zum einen den Hinweis auf den Arbeiterhintergrund der Frau, Pozzuoli ist ein armer Industrievorort Neapels, ist aber gleichzeitig auch ein Phallussymbol, das bedrohlich wirkt, wenn die Leiter am Schlot gefährlich dünn wie eine Nadel in den Himmel stößt.

Der Vorhang rechts im Bild, der im Bereich des Fensterrahmens, also des Innenraumes, in einem warmen Braunton dargestellt ist, weist an der Stelle, durch die das Licht von draußen scheint, einen giftigen Türkiston mit kruden Flecken auf. Das „Außen“ ist beim näheren Hinsehen kalt, lüstern und rücksichtslos, auch wenn Schad den Betrachter im ersten Moment mit den warmen Farben der Häuser und den ansprechenden

Pflanzen im Mittelgrund irreführt.

Die „Frau aus Pozzuoli“, der fehlende Name nimmt ihr gleichsam die Persönlichkeit, erscheint jetzt, vor diesem Hintergrund, schüchtern und hilflos, was auch durch die hängenden Schultern und das milde Lächeln unterstützt wird: sie erhofft vom Betrachter eine respektvollere Behandlung als von der bedrohlichen Außenwelt. Man kann dieser Erwartung aber nicht gerecht werden, da man zum einen ihren Namen nicht kennt und zum anderen den Blick zwangsläufig auf ihre prallen Körperformen und die dunkle Vertiefung in ihrem Schoß richtet. Schad stellt das Sexuelle in den Vordergrund und schließt den Betrachter darin mit ein. Die Frau wird durch bildnerische Mittel als verletzlich dargestellt, dem Blick des Beobachters ausgeliefert. Um dies zu unterstreichen, fügt der Maler zwei zerbrechliche filigrane Attribute bei: einen Schmetterling, wohl ein Tagpfauenauge mit rotem Punkt, am rechten Fensterrahmen und zwei zarte rosafarbene Tulpen am linken Bildrand. Wie erwähnt verwendet Schad häufig Blumen in seinen Bildern, die hierbei als erotisches Attribut dienen. Dass zwei Blumen so wie hier als „Paar“ auftreten, ist in diesem Bild eine Ausnahme, häufiger kommen sie einzeln vor. Die Stiele der Tulpen treffen sich außerhalb des Bildraumes, sie wachsen aus einem gemeinsamen Mittelpunkt heraus. Die Blütenköpfe sind übereinander angeordnet, darunter sind zwei weich geschwungene Blätter sichtbar. Angesichts der Bildthematik liegt eine Anspielung auf das Liebesspiel zwischen Mann und Frau nicht zu entfernt.

Das Bild gehört zum traditionellen Typus des Fensterbildes. Für Schads Kunst stellt es ein Novum dar, auf das er aber jetzt immer wieder zurückgreifen wird. Es ermöglicht ihm so, auch im übertragenen Sinn, zwischen dem „Innen“ und dem „Außen“ zu differenzieren, beides aber in Beziehung zu setzen, und dem Bild so eine komplexere Aussage zu geben.

Schad malt im Anschluss an dieses Bild fast ohne Ausnahme Personen der gehobeneren Gesellschaftsschicht. Wenn er Menschen porträtiert, die anderen Schichten entstammen, wie „Agosta, der Flügelmensch und Rasha, die schwarze Taube“³⁷⁵ (Abb. 95) oder „Lotte“ (Abb. 58), passt er sie

375 Christian Schad, *Agosta, der Flügelmensch, und Rasha, die schwarze Taube*, 1929, Öl auf Leinwand, 120 x 80 cm, Privatbesitz (Abb. 95).

in Habitus und Ausdruck den Gepflogenheiten der Upper Class an. Ausnahmen bilden seine Zeichnungen, die immer wieder Menschen zum Thema machen, die der Halbwelt entstammen und ein entsprechend legeres Verhalten an den Tag legen.

Mit der „Frau aus Pozzuoli“ beendet Schad demnach auch seine Auseinandersetzung mit den „einfachen“ und lebensfrohen Menschen aus der Unterschicht Neapels, mit ihrer unmittelbaren Sinnlichkeit und unkomplizierteren Erotik. Was er bereits als erste leise Anspielungen in dieses Bild gebracht hat, Irritierendes und Beunruhigendes, wird jetzt der Kern seiner erotischen Bilder werden.