

7. Die Erotik in den Porträts von 1926: Langsames Erstarren

Christian Schad thematisiert in der relativ kurzen Phase seines Hauptwerkes, das in den Jahren 1926 bis 1929 entsteht, das Spannungsverhältnis zwischen dem Individuum, das heißt dem zu schützenden Inneren, und der gesellschaftlichen Anforderungen, beziehungsweise der äußeren Rolle. Wie ich zeigen möchte, benutzt der Maler hierbei vor allem erotische Anspielungen, um dieser Intention mehr Nachdruck zu verleihen. Diese Perspektive auf Schads Werk kam in der bisherigen Forschung nicht vor.

Entscheidend ist hierbei auch, welche Personen ihn soweit interessieren, dass er sie malen will. Er ist nämlich keineswegs an die Wünsche von Auftraggebern gebunden, die nächsten Jahre kann er fast ausschließlich seine Modelle frei wählen. „Sie alle scheinen im Scheinwerferlicht eines magischen Welttheaters zu stehen, auf dessen Bühne er alle die auftreten läßt, die sich in irgendeiner Weise einen Rest von Besonderheit, um nicht zu sagen Individualität, erhalten haben. Seien es ihre erotischen Neigungen, ihr Habitus, ihr Beruf, ihr Lebensstil oder ihre körperliche Erscheinung – ihnen gemeinsam ist, daß sie aus dem Rahmen des Gewöhnlichen fallen.“³⁷⁶

Schads Bilder sagen aus, dass die Menschen notwendig gebrochen sind, das „Innen“ und das „Außen“ divergieren und deshalb das Innere, also das Seelische, geschützt werden muss. Es handelt sich hier aber auch um ein Befreiungsmoment, man kann eine Rolle spielen und ist nicht unmittelbar der, den man darstellt: das Ideal des Authentischen engt nach dieser Überzeugung den Menschen ein. Indem Schad starke Bildpersönlichkeiten zeigt, wertet er den Konflikt zwischen Innen und Außen positiv in die Bejahung von Distanz im Gegensatz zum Gemeinschaftskult um.

Damit unterscheidet er sich deutlich von Künstlern wie Dix, Schlichter und Grosz, die mit ihren gebrochenen und zerbrochenen Bildfiguren die Zerstörung des Einzelnen durch die Gesellschaft, beziehungsweise den

376 Eberle 1980, S. 16.

Verlust der Gemeinschaft beklagen, und damit einen gesellschaftskritischen oder politischen Ansatz vertreten (Abb. 73, 96 u. 97³⁷⁷). Schad selbst sagt hierzu: „Der Mensch interessiert mich nur als Einzelwesen, niemals als soziale Gruppe. Dort ist er durch Anpassung immer unter seinem Niveau. So habe ich auch kein schlechtes Gewissen irgendwem oder irgendeiner Gruppe gegenüber.“³⁷⁸

Schad unterscheidet sich aber auch von einer Malerin wie Tamara de Lempicka, die mit ihrer glatten Art Déco-Kunst zwar ebenfalls Personen zeigt, die eine Rolle spielen, hinter ihren entindividualisierten Bildfiguren stehen aber keine Konflikte. Lempickas übermäßig stilisierte Porträts, wie beispielsweise das der „Marjorie Ferry“³⁷⁹ (Abb. 98), weisen unter ihrer Oberfläche keine tieferen Bedeutungsebenen auf, die sich dagegen in allen Werken Schads im zu untersuchenden Zeitraum finden lassen.

Das Verständnis dieser tieferen Ebenen bleibt aber auch Schads Zeitgenossen häufig verschlossen, ihre Beurteilung rekuriert auf die verstörende Wirkung eines Schad-Bildes: „Er galt nach den zahlreichen Porträts einer mondänen Creme der Großstädte als leicht versnobter Gesellschaftsmaler, dem Kälte und Eleganz der Formgebung eine Teilnahmslosigkeit und Menschenverachtung bemänteln halfen. Daneben als der verruchte Immoralist, der Erotiker und Darbieter köstlichen Damenfleisches in Gefrierfachkühle, der Monumentalmaler von Monstrositäten.“³⁸⁰ Dieser Beurteilung wird Schad aber, wie ich zeigen möchte, keinesfalls gerecht.

Schad malt nüchterne Personen mit erotischer Ausstrahlung, die nicht am Leben und der Isolierung in der Gesellschaft scheitern, ihre problematische Situation wird aber bewusst gemacht. Der Bruch, der den Figuren innewohnt, ist vielleicht am deutlichsten im Bereich der Erotik abzulesen. Hier kämpft sozusagen das Innere, die verdeckten Lüste, gegen

377 Rudolf Schlichter, *Verstümmelte Proletarierfrau*, um 1926, Bleistift auf Papier, 63 x 48 cm, Berlinische Galerie, Berlin (Abb. 96); George Grosz, *Die Stützen der Gesellschaft*, 1926, Öl auf Leinwand, 200 x 108 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin (Abb. 97).

378 Christian Schad zitiert nach: Ohff, Heinz: Der große Unangepasste, in: Der Tagesspiegel (Berlin), 21.8.1979, S. 4.

379 Tamara de Lempicka, *Porträt von Marjorie Ferry*, 1932, Öl auf Leinwand, 100x 65 cm, Privatbesitz (Abb. 98).

380 Hiepe 1972, S. 722.

das Außen, die Konvention.

Ein Bild Schads mit erotischem Inhalt kennzeichnet sich durch folgende Punkte:

Schad stellt den Konflikt zwischen Individuum und Rolle fest, indem er Irritationen im Umraum schafft und den Porträtierten häufig in angestregter, um Haltung bemühter Pose zeigt. Er charakterisiert die Dargestellten dann weiter über erotische Anspielungen, wofür er, neben der Darstellung aufreizender Kleidung oder nackter Haut, bestimmte erotisch konnotierte Attribute verwendet, am häufigsten Blumen.

Der erotische Gehalt eines Bildes wird immer über die Frau definiert, sexuelle Handlungen kommen (fast) nie vor, die Figuren bleiben unbewegt und strahlen weder Lust noch ein befriedigendes Miteinander aus.

Schließlich ist die erotische Aussage des Bildes von Brüchen bestimmt, die im Einzelnen dann natürlich variieren.

An dieser Stelle möchte ich kurz erklären, wie Schad zu diesem, im einzelnen noch zu belegenden, Menschenbild kommt.

Schads wichtigster Einfluss ist der Schriftsteller Walter Serner, der für das Verständnis von Schads Werk elementar ist. Bei Serner und Schad findet sich gleichermaßen die nüchtern-emotionslose Darstellung unterschiedlichster Menschen in einer erotisch gefärbten Rahmengeschichte. Beide thematisieren darüber hinaus, ohne zu moralisieren oder zu bewerten, die menschliche Einsamkeit, Ich-Bezogenheit und Beziehungsunfähigkeit, die sich vor allem in der Sexualität manifestieren.

Das Schad eine ähnliche Einstellung zum Leben hat und die gleichen Überzeugungen vertritt, lässt sich unter anderem auch durch einen Brief Walter Serners an Schad belegen: „Ich beneide Sie darum, dass Sie, obwohl Sie ja mein Denken haben [sic!], wenigstens die allgemeine Konstitution besitzen, sich mit der Ehe, die natürlich letzthin gewollt und gespielt ist, ein fiktives Leben zu konstruieren. Anders geht es ja nicht. Aber tun Sie es! Es ist doch besser, konstant Betäubungsmittel (dazu gehören auch: Ehezwist, Kindersorgen etc.) bei der Hand zu haben, als einsam in einer Café-Ecke zu hocken und an die Wand zu glotzen. Ich

halte dieses leichter aus. Sie (gottseidank für Sie!) – jenes.“³⁸¹ Interessant ist hier zum einen, dass Serner ganz ausdrücklich darauf hinweist, dass Schad „sein Denken besitzt“, also ebenfalls ein illusionsfreies Weltbild vertritt - die Grundlage von Serners Einstellung.³⁸² Zum anderen gibt der Brief einen Hinweis darauf, wie unterschiedlich beide mit ihren Überzeugungen umgehen, Serner bleibt konsequent allein und „hockt in einer Café-Ecke“, während Schad sich in eine Ehe flüchtet, die später ja bekanntermaßen wieder zerbricht, obwohl es den Anschein hat, dass er von vornherein das Scheitern dieser „gespielten und fiktiven“ Verbindung in Kauf nimmt.

Serners gilt als schneidender Zyniker und als antibürgerlicher Amoralist. Er vertritt eine Lebenseinstellung, die die Isolierung des Einzelnen als gegeben hinnimmt. Ziel ist nicht die befriedigende Gemeinschaft, die es nach Serner gar nicht geben kann, sondern die Fähigkeit, sich den Umständen anzupassen, seine Rolle perfekt zu spielen, sich das zu nehmen, was einem das Leben bieten kann und das wahre Innere vor allen abzuschirmen. „Serners Exerzitien lehren keine Gewissensforschung, sondern taktisches Geschick in der optimalen Ausnutzung der Gelegenheit.“³⁸³

Mit dieser Lebensanschauung steht Serner nicht völlig allein. Eine kleinere Strömung in den Zwanzigerjahren tendiert in eine ähnliche Richtung, wobei hier vor allem Helmuth Plessner zu nennen ist. Plessner entwirft in seinen „Grenzen der Gemeinschaft“ von 1924 eine Verhaltenslehre, die die Einhaltung von Distanz durch Diplomatie, Takt, Zeremonie und Prestige fordert.

381 Zitiert nach Backes-Haase 1989, S. 47 (Backes-Haases Datierung des Briefes auf den 18.2.1922 muss allerdings falsch sein, da Schad ja erst im Jahr 1923 heiratet und Serners Worte an ihn demnach zu einem späteren Zeitpunkt verfasst sein müssen.).

382 Vgl. Kap. 3.3.

383 Lethen 1994, S. 157.

7.1. EXKURS: Helmuth Lethens „Verhaltenslehren der Kälte“ (1994)

Helmuth Lethen widmet sich in seinem Essay „Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen“³⁸⁴ den Tendenzen und Ausformungen eines bestimmten Ansatzes nach dem Ersten Weltkrieg. Lethen erörtert, wie sich in dieser Zeit, die durch die Schwächung oder Aufhebung verbindlicher Werte und maßgebender Entscheidungskriterien geprägt ist, ein Verhalten zu Tage tritt, das sich durch Merkmale wie Wahrnehmungsschärfe, Nüchternheit, Realismus und Kälte kennzeichnet. Dieses Weltbild wird in Bezug auf Serner, Plessner und weitere Literaten der Neuen Sachlichkeit kulturwissenschaftlich untersucht.

Als Ursache für die notwendig gewordene Entwicklung einer neuen Verhaltenslehre sieht Lethen die gewaltsam veränderte Gesellschaftsstruktur nach dem Ersten Weltkrieg: „Die zwanziger Jahre sind ein Ausdruck tiefwirkender Desorganisation. Vertraute Orientierungsmuster der wilhelminischen Gesellschaft haben keine Geltung mehr. [...] Der Krieg hat die Einsicht gefördert [...], daß der Mensch von ‚Natur aus‘ zur Destruktion neigt und die Zivilisation einen barbarischen Kern hat.“³⁸⁵ Hier finden nach Lethen die „Grenzen der Gemeinschaft“³⁸⁶ von Helmut Plessner ihre Bedingung, die im Fokus seiner Untersuchungen stehen. „Traditionell negativ bewertete Merkmale wie Anonymität, Aufenthaltslosigkeit, Zerstreuung und Seinsentlastung werden von Plessner als Möglichkeitshorizont begrüßt, ohne den sich eine menschliche Existenz nicht auf spezifisch humane Weise entwickeln kann.“³⁸⁷ Lethen fasst Plessners Grundsätze folgendermaßen zusammen: „Der Mensch ist von Natur aus künstlich. Er wird in einer ‚exzentrischen‘ Position zu seiner Umwelt geboren und bedarf der Künstlichkeit der zweiten Natur, des kulturellen Kontextes, den er um sich webt, um überhaupt leben zu können.“³⁸⁸

384 Lethen 1994, a.a.O.

385 Ebd., S. 7.

386 Plessner, Helmuth: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus (1924), in: Helmuth Plessner: Gesammelte Schriften, Bd. 5, Frankfurt a.M. 1981.

387 Lethen 1994, S. 8.

388 Ebd., S. 80f.

Plessner deutet die von Tönnies³⁸⁹ eingeführte Gegenüberstellung von Gemeinschaft und Gesellschaft um. Während Tönnies bereits Ende des 19. Jahrhunderts, ausgehend von dieser Differenz, die Entfremdung auf Grund moderner Zivilisation kritisiert hat, macht sich Plessner zum Anwalt der Gesellschaft. Er wertet Erscheinungsformen wie Diplomatie, Takt, Zeremonie und Prestige als erlernbare Techniken auf, „mit denen sich die Menschen nahe kommen, ohne sich zu treffen, mit denen sie sich voneinander entfernen, ohne sich durch Gleichgültigkeit zu verletzen.“³⁹⁰ Diese gesellschaftlichen Formen, die dem Einzelnen den Spielraum geben, sich zu entwerfen, sieht Plessner durch die Gemeinschaftsutopien bedroht, da hier das Individuelle absorbiert oder festgelegt wird. Diese Gemeinschaftsutopien sieht er von der Jugendbewegung, den Faschisten und den Marxisten vorangetrieben. Wie auch für Serner gibt es für Plessner keine überzeitlichen Werte mehr, ihren Verlust beklagt er aber ebenfalls nicht: „Von Überwölbungen ist nichts zu erwarten, außer, daß sie einstürzen.“³⁹¹ Plessner stellt gegen den „Gemeinschaftskult“ die „Lebenskunst der Entfremdung“³⁹². Gegen das Ideal des Authentischen hebt er hervor, dass der Mensch gleichermaßen danach strebt, sein Innerstes vor den Augen der Öffentlichkeit zu schützen, die öffentliche Rolle verschafft ihm die Möglichkeit, sich zu entwerfen, ohne sich bloßzustellen, und hinter der Rolle seine Individualität geschützt zu wissen. Dadurch wird „die erzwungene Ferne von Mensch zu Mensch zur Distanz geädelt, die beleidigende Indifferenz, Kälte, Rohheit des Aneinandervorbeilebens durch Formen der Höflichkeit, Ehrerbietung und Aufmerksamkeit unwirksam gemacht und einer zu großen Nähe durch Reserviertheit entgegengewirkt.“³⁹³

Die „Künstlichkeit“, also das Beherrschen gesellschaftlicher Verhaltensformen, gibt nach Plessner dem Menschen die notwendige Sicherheit, um mit anderen in Kontakt treten zu können, sie ist gleichsam seine Grundvoraussetzung. „Authentisches“ Verhalten wird als „Sich-

389 Tönnies, Ferdinand: Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriff der reinen Soziologie (1887), Darmstadt 1979.

390 Plessner 1924 zitiert nach Lethen 1994, S. 8f.

391 Plessner 1924 zitiert nach Lethen 1994 S. 76.

392 Ebd., S. 8.

393 Plessner 1924 zitiert nach Lethen 1994, S. 9.

Gehenlassen“ verstanden, das verletzliche Gefüge, indem sich die Menschen begegnen, würde empfindlich gestört werden.

„Den Wunschbildern der ‚ungesonderten Einheit‘ [...] setzt Plessner seine Verhaltenslehre der Distanz entgegen, die von dem anthropologischen Grundsatz ausgeht, daß die Existenz jedes Menschen von Geburt an gebrochen sei.“³⁹⁴ Nur wer sein Inneres, sein Ich vor der Öffentlichkeit schützt, kann seine Würde bewahren, denn „Alles Psychische, das sich nackt hervorwagt, trägt das Risiko der Lächerlichkeit.“³⁹⁵ In diesem Punkt liegen meiner Meinung nach die Parallelen zur Kunst Christian Schads, der Menschen zeigt, die unter Anstrengung ihr Inneres verborgen halten und so ihre Unantastbarkeit bewahren. Die Menschen, die er malt, bleiben aber interessant, weil hinter ihrer Rolle immer das Individuum spürbar ist. Eine Rolle zu spielen meint somit, gleichermaßen etwas zu verstecken und als sich auch in bestimmter Weise darzustellen: diese Zweiseitigkeit kostet Anstrengung.

Neben Walter Serners „Letzte Lockerung, Handbrevier für Hochstapler“ findet Lethen auch in Brechts „Lesebuch für Städtebewohner“, Jüngers „Die Arbeiter“ oder Kracauers „Ginster“ den für Plessner belegten zivilisationsfreundlichen Kälte-Habitus, der sich in Marieluise Fleißners Roman „Mehltreisende Frieda Geier“ ausnahmsweise auch für eine weibliche Hauptfigur feststellen lässt. Diesen und anderen Schriften der Neuen Sachlichkeit unterstellt Lethen, über den Charakter von „Anweisungen“ zu verfügen und „Verhaltenslehren“ zu sein. Ihre historisch gewordene Funktion, so Lethen, liege darin „Eigenes und Fremdes, Innen und Außen“³⁹⁶ zu unterscheiden. Kälte, so Lethens These, werde zur Überlebensstrategie des Subjekts im Angesicht von Modernisierungsschüben. Es gehe darum, „dem Menschen einen angstfreien Zugang zum Prozeß der Modernisierung zu erschließen und einen Freiheitsspielraum zu konstruieren.“³⁹⁷

Als kennzeichnend für diesen Zugang zur Welt, die mit einer eigenverantwortlichen Identitätskonstruktion verbunden ist, entwickelt

394 Ebd., S. 76f.

395 Plessner 1924 zitiert nach Lethen 1994, S. 85.

396 Ebd., S. 8.

397 Ebd., S. 43.

Lethen den Begriff der „kalten Persona“ und deren verinnerlichte „Psychologie des Außen“³⁹⁸.

Die „kalte Persona“ versucht mit kühler Rationalität auf eine Wirklichkeitserfahrung zu antworten, die als bedrohlich empfunden wird. Wenn das „Außen“ als ungeordnet und widersprüchlich erlebt wird, zersplittert irgendwann die Innenwelt. Durch eine stoische Selbstpanzerung, durch die Einnahme einer quasi nicht betroffenen Beobachterposition, die sich durch einen distanzierten und nüchternen Blick auf die Umwelt auszeichnet, wird dem Bedrohlichen entgegengewirkt: wenn auch die Widersprüchlichkeiten der modernen Gesellschaft nicht zu umgehen sind, lässt man sich von ihnen nicht mehr berühren.

Gleichgültigkeit, Kälte und Distanz werden in der Literatur der Neuen Sachlichkeit als Überlebensstrategien der Helden positiv dargestellt und propagiert. So heißt es etwa in Brechts „Lesebuch für Städtebewohner“: „Was immer du sagst, sage es nicht zweimal. / Findest du deinen Gedanken bei einem andern: verleugne ihn. / Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild hinterließ / Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat / Wie soll der zu fassen sein! Verwisch die Spuren.“³⁹⁹

In Bezug auf Walter Serners „Handbrevier für Hochstapler“, der überarbeiteten und erweiterten Fassung der „Letzten Lockerung“ von 1927, stellt Lethen den Fokus Serners auf die Figur des Hochstaplers in den Vordergrund. „Als ob Serner am Hochstapler Plessners Anthropologie illustrieren wollte: es gibt kein ‚Kernselbst‘; die verschiedenen Maskierungen haben nicht die Funktion, ein substantielles Selbst aus Gründen des Opportunismus einer Situation anzupassen, sondern bieten auch die Möglichkeit, das andere der jeweiligen Rolle zu sein.“⁴⁰⁰ Wenn Plessner, wie vielleicht auch Schad, den aristokratischen Typus der „kalten Persona“ zeigt, geht Serner noch einen Schritt weiter: „Wir betreten eine Welt, in der es nur eine Todsünde gibt: die

398 Ebd., Kapitel 3, S. 50f.

399 Brecht, Bertolt: Aus dem Lesebuch für Städtebewohner, 7. Gedicht, in: B. Brecht: Gesammelte Werke, Bd. 11, S. 162ff., zitiert nach Lethen 1994, S. 172.

400 Iiser Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a.M., 1991, S. 148; zitiert nach Lethen 1994, S. 151.

Unaufmerksamkeit.“⁴⁰¹ Wenn der Hochstapler auffliegt, verliert er seine soziale Existenz, um den Schein zu wahren, muss er den Verhaltenskodex der „fremden Klasse“ virtuos anwenden. „Wo immer du auch seist, sage dir dieses: ‚Alles was um mich herum vorgeht, kann auch gespielt sein.‘ [...] Der Unterschied zwischen virtuoser Verstellung und Echtheit ist unermesslich klein. Du kannst jene dir nur durch intensive Übung aneignen, durch die du wiederum die Fähigkeit ausbildest, Echtheit zu erkennen.“⁴⁰² Lethen erklärt die Faszination des Hochstaplers für das zeitgenössische Publikum, er erscheint in Filmen, Theaterstücken und Romanen, dadurch, dass an ihm zu erkennen ist, „wie fragil die Strategien der Distinktion in einer Gesellschaft sind, in der das Geld als großer Nivellierer herrscht und der Markt vor allem die Biogsamkeit der Haltung honoriert.“⁴⁰³ Der Hochstapler als Demaskierer der bürgerlichen Doppelmoral steht also im Blickfeld Serners. Darüber hinaus bringt Serner eine Figur in die Neue Sachlichkeit ein, die, im 19. Jahrhundert entstanden, in Zügen bereits im Dadaismus zu finden war: der Dandy. Nach Lethen ist es die Bürde der Dandy-persona, dass sie ihr wahres Gesicht nicht zeigen darf und auch Serner bemerkt: „Könntest du als das Monstrum von Gleichgültigkeit, das du bist, auch optisch erscheinen, wärest du nach einem Spaziergang von zehn Minuten tot. Kein Mensch könnte dich auch nur eine Sekunde aushalten, ohne mit beiden Fäusten sich auf dich zu stürzen.“⁴⁰⁴

An anderer Stelle geht Lethen auf die Beziehungslosigkeit ein, die Serners persona notwendigerweise auszeichnen muss: dieser Aspekt ist auch in Bezug auf die Bilder Schads interessant und kennzeichnet darüber hinaus generell die von Lethen untersuchte „Verhaltenslehre der Kälte“: „Jedes symbiotische Verhältnis, auf das man sich – wenn auch nur provisorisch – einlässt, stellt eine Falle dar. Das äußerste an Verbindlichkeit ist eine ‚Wilde Ehe‘, für die Serner in der Gaunersprache die Bezeichnung ‚Collage‘ findet. Auch hier sorgt Ratschlag Nr. 213 für Distanz: ‚Wohne nicht mit deiner Geliebten zusammen. Allenfalls in

401 Lethen 1994, S. 150.

402 Serner zitiert nach Lethen 1994, S. 150.

403 Ebd., S. 151.

404 Serner zitiert nach Lethen 1994, S. 155.

demselben Haus.“⁴⁰⁵ Hat Plessner in der Liebe, das „Gnadengeschenk“ gesehen, „dem Fluch der Lächerlichkeit zu entrinnen“⁴⁰⁶, sieht Serner in jeder Frau eine „versteckte Anarchistin“, die keinen Wert auf gesellschaftliche Konventionen legt. Nur bei ihr darf sich der Mann dem Spott ausliefern: „Alles lässt sich lächerlich machen. Obliege diesem Vergnügen jedoch nur mit deiner Geliebten, deren Leidenschaft für dich dadurch noch wachsen wird.“⁴⁰⁷ Keine Liebe, sondern „wachsende Leidenschaft“, also das Ausleben einer Sexualität, die auf Gefühle verzichtet.

An anderer Stelle erläutert Lethen, warum das „Kälte-Experiment“ der Zwanzigerjahre bereits im nächsten Jahrzehnt wieder aufgegeben wird, eine Erklärung, die auch für Schad Gültigkeit haben könnte, der ab den Dreißigerjahren in eine ‚harmonisierende‘ und konventionellere Kunst abgeleitet wird: „Die positive Besetzung der ‚Kälte‘ in den Künsten der Neuen Sachlichkeit war ein riskantes und darum schnell wieder abgebrochenes Experiment mit den ‚anthropologischen‘ Bedingungen des bürgerlichen Subjekts [...]. In den dreißiger und vierziger Jahren werden diese avantgardistischen Versuche aufgegeben. Der alte Kälte-Topos tritt als Schreckbild wieder unangefochten in seine Rechte. [...] Nietzsches Devise des Freigeistes, ‚Lieber im Eise leben als unter modernen Tugenden und anderen Südwinden‘, mußte in den dreißiger Jahren angesichts eines ‚eiskalten‘ Regimes [...] neu überdacht werden.“⁴⁰⁸

405 Lethen 1994, S. 157.

406 Plessner 1924, S. 72.

407 Serner zitiert nach Lethen 1994, S. 157.

408 Lethen, Helmut: Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarden, in: D. Kamper u. W. van Reijen (Hrsg.): Moderne versus Postmoderne, Frankfurt a.M. 1987, S. 292.

7.2. Bedachtsamkeit und Zurückhaltung: „Bildnis einer Engländerin“

Im Folgenden möchte ich zeigen, wie sich das oben Gezeigte konkret in Schads Kunst der nächsten Jahre darstellen wird.

Schad verwendet im „Bildnis einer Engländerin (Lilian Kennard)“⁴⁰⁹ (Abb. 99) wieder den für ihn geläufigen Halbporträttypus. Die Porträtierte blickt den Betrachter frontal an, der Oberkörper der Frau ist etwas nach links gedreht, die rechte Schulter ist dabei ein wenig hochgezogen. Lilian Kennard füllt den größten Teil des Bildraumes aus, wobei ihre Körperachse im Vergleich zur Bildachse etwas nach links versetzt wird. Beim näheren Hinsehen fällt auf, dass die Frau ihr Gegenüber aber nicht anblickt, sondern kaum merklich ihre Augen senkt. Der Mund ist schmal und ein wenig verkniffen. Mrs. Kennard wirkt, als müsse sie einige Kraft aufwenden, um den spürbaren psychischen Anspannungen keinen Ausdruck zu verleihen, sie strahlt hierbei etwas Resigniertes und Müdes aus.

Ihre Kleidung ist eher nachlässig, ihr weites schwarzes Männerhemd wirkt wenig feminin und verhüllt im wahrsten Sinne die Figur. Aus dem dunklen Kleidungsstück, das mit den bedrohlich aufragenden Pflanzen hinter ihr korrespondiert, stoßen, als müssten sie sich befreien, Brust, Hals und Kopf hervor.

Vor den tiefschattigen Zypressen im Hintergrund, die vor einem schweflig-gelben Himmel aufragen und den wuchernden grünen Blattpflanzen in der Mitte, die das Schwarz des Hemdes und das Schwarz der Bäume kompositorisch trennen, wirkt der Körper, mit der rosigen Haut, den geröteten Wangen und dem gefällig und modern frisierten rötlichem Haar, als wäre er den potentiellen Gefahren des Umraumes schutzlos ausgeliefert. Dieser seltsame Kontrast, noch verstärkt durch das strahlend gelbe Stück ihres Unterkleides, das am Ausschnitt sichtbar wird, lässt die Dargestellte im eigentlichen Sinn des Wortes bedrückt erscheinen. Durch diesen Kontrast wird aber gleichzeitig auch ihre Attraktivität hervorgehoben, die vor allem auf ihrem glatten frischen Teint und dem warmen Ton ihrer Haare gründet.

409 Christian Schad, *Bildnis einer Engländerin (Lilian Kennard)*, 1926, Öl auf Leinwand, 57,5 x 47 cm, Privatbesitz (Abb. 99).

Die erotische Anspielung in diesem Bild ist sehr subtil gestaltet. Der tiefe Ausschnitt des Hemdes, der viel Haut freilässt, was zusätzlich durch den kleinen sichtbaren Teil des Unterhemdes betont wird, und die leicht geröteten Wangen, die innere Erregung bezeugen, bringen eine sinnliche Note in das Bildgeschehen. Mrs. Kennard, eine augenscheinlich attraktive Frau, ist, wie wir wissen, in ihrer Ehe mit dem englischen Botschafter in Wien nicht glücklich.⁴¹⁰ Zwar bleibt der Ausdruck der Frau unberührt, der Blick geht fast mit Herablassung auf den Betrachter, und doch macht Schad durch die erdrückende Umgebung, in der Lilian Kennard sich befindet, und durch ihre Mimik, die beispielsweise durch die zusammengepressten Lippen etwas Angestregtes bekommt, auf Konflikte hinter der Fassade aufmerksam, die die Dargestellte bemüht ist, zu verbergen.

Dieses Bild entsteht in Schads Zeit nach der Rückkehr aus Italien, als er in Wien noch einmal Aufträge als Gesellschaftsmaler erhält und annimmt. „Der Ruhm des Papstbildes hat auch Wien erreicht. Die Zeitungen berichten über den ‚berühmten‘ Maler. Empfänge, Wohltätigkeitsveranstaltungen. Die Wiener Gesellschaft hat das Ehepaar Schad sofort integriert. [...] Schad ‚hängt die Gesellschaft zum Hals heraus‘.“⁴¹¹ Andere Auftragsporträts dieser Phase, zum Beispiel das „Porträt Hermine Lisa Benkö“⁴¹² (Abb. 100) sind in ihrem Stil und in ihrer Aussage um einiges konventioneller. Dass Schad im Porträt der Lilian Kennard mit Irritationen und Anspielungen arbeitet, spricht dafür, dass die Dargestellte für ihn eine vielschichtiger und interessantere Persönlichkeit hat. Mit diesem Porträt beginnt die Zeit der verkomplizierten Bildinhalte und –aussagen. Die lebensbejahenden weichen Frauenfiguren der italienischen Zeit werden abgelöst durch starke Bildfiguren, Männer und Frauen, die bemüht sind, Haltung zu bewahren.

410 „...die enttäuschte Frau. Der Botschafter, so wird gemunkelt, ist ein trinkfreudiger Mann.“ Richter 2002, S. 108.

411 Richter 2002, S. 108. Das ‚Papstbild‘ bezieht sich auf das Porträt Pius XI., das Schad 1925 in Rom malt (Abb. 22).

412 Christian Schad, *Porträt Hermine Lisa Benkö*, 1925, Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm, Galerie Brockstedt, Hamburg (Abb. 100).

7.3. Künstlichkeit und Sexualität: „Triglion“

Die Reichsgräfin Triangi-Taglioni, kurz „Triglion“⁴¹³ (Abb. 39), gilt als das *Enfant Terrible* der Wiener Gesellschaft. Zweimal jährlich veranstaltet sie einen „Vortragsabend“, die von ihr dargebrachten Beiträge sind mit Zweideutigkeiten gespickt. Christian Schad besucht eine dieser Veranstaltungen und malt Triglion später, ohne dass sie ihm Modell sitzt. „Ich habe ein gutes Gedächtnis für Dinge und Menschen, die mich interessieren und konnte so ohne besondere Übertreibung ihr Porträt malen.“⁴¹⁴

Triglion sitzt auf einem Stuhl, dessen einfache Holzlehne hinter ihrem Rücken sichtbar wird. Sie blickt dem Betrachter im Dreiviertelprofil entgegen, das Gesicht wirkt flach und fleischig mit einem schweren Doppelkinn. Der Mund ist breit, die dennoch dünnen Lippen sind fest geschlossen und die schmalen Augen, deren Lider verquollen sind, erinnern in ihrer Form an die eines Reptils. Eine reizlose Frau, die schon in die Jahre gekommen ist.

Die manikürten Hände liegen auf den weit gespreizten, mächtigen Schenkeln. Ihr üppiger Körper ist in ein Kostüm gezwängt, das aus einem glänzenden rostbraunen Rock und einer blutroten Korsage, die, wie der dazu passende ärmellose Mantel, mit einer goldenen Bordüre abgesetzt ist. Das korsagenartige Oberteil des Kleides drückt ihre Brust so nach oben, dass ihre rechte Brustwarze bis zur Hälfte sichtbar wird. Zwischen ihren Brüsten liegt lose eine Brosche, deren Form an einen Schmetterling oder kleinen Vogel erinnert und nach ihrem Aussehen, schematisierende schwarze Linien auf rotem und goldenem Grund, aus Ozeanien oder Südamerika stammen könnte.

Der gewellte Rand ihres Mantels oder Umhangs wird von einer nicht näher zu definierenden hellen Rüsche, die sich um eine Lilie am rechten Bildrand windet, wieder aufgenommen.⁴¹⁵ Die weiß-rote Blüte dieser

413 Die Recherche über die Hintergrundgeschichte der Reichsgräfin blieb leider wenig fruchtbar. Dank der Mithilfe der „Verein Herold“ in Berlin war es immerhin möglich zu belegen, dass die Familie Triangi, in die die Dargestellte wohl eingeheiratet hat, zum alteingesessenen Südtiroler Adel gehörte.

414 Schad Bildlegenden, S. 106.

415 Bei dieser Lilie handelt es sich um eine farbenprächtige und stark duftende Zuchtform namens „Lilium Imperial Crimson“. Für diese Auskunft danke ich Frau

Blume befindet sich auf Kopfhöhe der Frau. Ihr Haar in kurzen braunen Locken wird von einem kleinen goldenen Mond geschmückt, vom Hinterkopf fällt ihr ein durchsichtiger Schleier auf den Rücken. Beides kann auf die griechische Mondgöttin Selene oder auf die römische Fruchtbarkeits- und Jagdgöttin Diana verweisen.⁴¹⁶ Diese Anspielung lässt sich sowohl auf die nächtliche Tätigkeit von Triglion beziehen, als auch ironisch in Bezug auf die Schönheit und Keuschheit der Göttinnen auslegen.

Triglion trägt tropfenförmige Perlenohrringe und an jeder Hand einen besteinten Ring. Quer über ihren Schoß liegt eine große weiße Feder, neben der Lilie das auffälligste Attribut. Schad spricht selbst im Zusammenhang mit der Feder, die später auch im Porträt des „Grafen St. Genois d’Anneaucourt“ (Abb. 16) auftaucht, von einem „Symbol der Geilheit“.⁴¹⁷ Die Belegung eines Attributs mit einer so eindeutig sexualisierten Sinndeutung durch Schad selbst bleibt die Ausnahme. So schweigt er beispielsweise zur Aussage der Blumen, die regelmäßig den erotischen Gehalt seiner Bilder verdeutlichen und sagt dazu nur: „Ich glaube, daß Blumen über das Wesen eines Menschen viel aussagen können. Andererseits sind sie für mich auch ein kompositorischer Faktor.“⁴¹⁸

Schad malt nach eigener Aussage Triglion so, wie sie bei ihrer Begegnung tatsächlich gekleidet war, selbst die Feder ist nicht seine Erfindung. Einzig der Mond und wohl auch die Lilie werden von ihm hinzugefügt. Die Lilie, in der traditionellen Ikonographie mit einer Vielzahl von Bedeutungen belegt, vom antiken Fruchtbarkeitssymbol bis zum Marienattribut, fungiert hier eindeutig als erotische Anspielung. Dafür spricht neben den vaginalen und phallischen Formen der Blätter und Blütenstempel auch die nach vorne gedrückte, sich anbietende Gestalt der Blüte mit ihren hitzigen blutroten Flecken und Tönungen.

Die vom dunklen Hintergrund scharf abgesetzte helle Blume ist an

Ulrike Dierking, Bremen.

416 Selene lenkte den Wagen des Mondes über den Nachthimmel, sie beeinflusste das Wachstum der Pflanzen und das Wetter und hatte Zauberkräfte. Später wurde sie mit Artemis, bzw. Diana und Luna, gleichgesetzt.

417 Heesemann-Wilson 1978., S. 115.

418 Heigl 1975, o.S.

ihrem Stiel zusätzlich von der angesprochenen Rüsche umschlungen, beides schmälert die Natürlichkeit und steigert die künstliche Ausstrahlung der Pflanze. Diese Artifizialität lässt sich in weiteren Details entdecken und scheint von Schad gewollt. Der Hintergrund zum Beispiel ist völlig dunkel, eine feine helle Schraffur am linken Bildrand ist nur mit größter Mühe zu erkennen. Der scharfe Hell-Dunkel-Kontrast zwischen dem hellen Fleisch der Schultern und dem Hintergrund, aber auch zwischen dem Hintergrund und der fast gleißend weißen Blüte der Lilie, verstärkt den Eindruck von Künstlichkeit. Die Attribute Mond, Brosche und Feder wirken seltsam schwebend, wie aufgelegt, und der Schleier fällt steif wie ein Gitter auf den Rücken. Die Gräfin Triglion wirkt wie erstarrt, trotz aufreizender Pose und Kleidung strahlt sie keine Sinnlichkeit aus.

7.3.1. Vergleich mit der Darstellung des ‚Grotesken‘ bei Otto Dix

Im Zusammenhang mit Schads „Triglion“ bietet sich, wie auch noch an folgenden Stellen dieser Arbeit, ein Vergleich mit Otto Dix an. Ähnlich wie bei Schad, ist auch für Dix die äußere Gestalt der Dargestellten der Ausgangspunkt seiner Kunst. Das „Bildnis der Tänzerin Anita Berber“⁴¹⁹ (Abb. 101), der skandalumwitterten Nackttänzerin und „Königin der Berliner Boheme“⁴²⁰, zeigt diese nicht als erfolgreichen Star, sondern als eine vom Kokain zerstörte Frau, die von ihrer Sucht aufgeessen wird. „Alles ist auf Fang ausgerichtet. Von den hypnotisierenden Augen in der weißen Geistermaske, auf deren Gesicht Dix [...] die Runzeln der Verlebtheit mit Wolken von Puder und fettem Rouge ins schauerlich faszinierende umgeschminkt hat - bis zu den kralligen Greifvögel-Fängen der weißen Hände.“⁴²¹ Die bildbeherrschende Farbe Rot ist hier aufs feinste in warmen und kalten Nuancen abgestuft. Sowohl im enganliegenden Kleid als auch beim Hintergrund spielt Dix meisterhaft mit den verschiedenen Tönen dieser Farbe. „Anita Berber tritt bei Dix auf als die ‚große Hure‘, gekleidet in Scharlach und Purpur, ein

419 Otto Dix, *Bildnis der Tänzerin Anita Berber*, 1925, Tempera auf Sperrholz, 120 x 65 cm, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart (Abb. 101).

420 Michalski 1994, S. 56.

421 Otto Konzelmann zitiert nach Presler 1992, S. 123.

apokalyptisches Menetekel.“⁴²²

Johann-Karl Schmidt vermutet, dass es Dix allerdings niemals um die Darstellung ‚individueller Seelenlandschaften‘ ging, „er machte vielmehr noch durch jedes einzelne Bild das Leiden an einer verwüsteten Welt anschaulich.“⁴²³ Dix sei nicht durch eine ‚höhere Objektivität‘ geleitet gewesen, sondern durch einen radikalen Subjektivismus, der allerdings als wahre Gestalt der Welt die Negativität voraussetze: „Wenn falsche Verklärung die 20er Jahre nachträglich golden beglänzt hat, hier sind sie als nächtlich, grausam, blutleer, hoffnungslos und todessüchtig dargestellt - nicht bloßgestellt, denn Dix selbst lebte leidenschaftlich und mit rücksichtsloser Genußbegier inmitten dieser fiebrigen Welt der sexuellen Ausschweifungen, der Bordelle, des Transvestitentums, des Rauschgiftes, der Tanzlokale, der ersten amerikanischen Jazzmusik [...] - exzessiv und eitel, gehalten vom ehrgeizigen Streben, sich über den Horizont seiner Herkunft und Bildung zu erheben.“⁴²⁴

Vergleicht man „Anita Berber“ mit Schads „Triglion“, so ähneln sich beide Bilder zum einen durch eine spürbare Überzeichnung, die eine künstliche Bildatmosphäre erzeugt, zum anderen lässt sich bei beiden Dargestellten eine übersteigerte und aufgesetzte ‚Erotik‘ feststellen, die, vor allem bei Triglion, keine Sinnlichkeit ausstrahlt, sondern auf das rein Sexuelle bezogen bleibt. Auch wenn die Frauen in aufreizender Pose dargestellt werden, wirken beide durch ihre aufdringliche und einstudierte Körperhaltung eben nicht mehr erotisch anziehend. Aber während bei „Anita Berber“ durch die fast expressionistischen Anleihen der Darstellungsweise, besonders im Gesicht mit dem unnatürlich stark geschwungenen Mund, den Falten und den umschatteten Augen, eine emotionalere Wirkung hervorgerufen wird, bleibt bei Triglion dieser Eindruck durch die glatte und kühle Darstellung aus.

Dix zerzt seine Bildfiguren ans Licht, stellt sie bloß und deckt hinter ihren Fassaden ihre Hässlichkeit und Verlorenheit auf. Auch für ihn sind die Menschen dieser Zeit gebrochen, auseinander gerissen zwischen dem

422 Ebd., S. 123.

423 Schmidt, Johann-Karl: Otto Dix - Der Maler der seelenharten Gesellschaft, in: Katalog zur Ausstellung: Dix. Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891-1991, Galerie der Stadt Stuttgart, Neue Nationalgalerie, Berlin 1991, Stuttgart 1991, S. 35.

424 Ebd., S. 35.

Äußeren und dem verletzlichen Inneren. Indem Dix aber in seinen Bildern gescheiterte Menschen zeigt, die an der krankenden Gesellschaft zerbrochen sind, Anita Berber, zerstört von Kokain und ausgezerrt von ihrem (Nacht-) Leben, übt er Kritik an den Gegebenheiten seiner Zeit. Schad bleibt dagegen völlig nüchtern und wertungsfrei: er ist von beiden derjenige, der tatsächlich nur konstatiert. Auch wenn er hier ein „Kuriosum“ der Wiener Gesellschaft zeigt, beraubt er Triglion nicht ihrer aufrechten Haltung.

Das Bild bleibt dennoch eine Ausnahme im Werk Schads. Er hat zum ersten und letzten Mal einen Menschen dargestellt, der auf gewisse Weise der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Die unmittelbare und aufreizende Körperlichkeit, die vulgäre Pose und die Unattraktivität der Frau machen sie angreifbar. Die Distanz und Würde, die alle anderen Bildfiguren Schads ausstrahlen, hebt er bei Triglion zum Teil auf.

Das Groteske wird Schad 1928 ein weiteres Mal darstellen, im Doppelporträt der Zirkusleute „Agosta, der Flügelmensch und Rascha, die schwarze Taube“ (Abb. 95). Der deformierte Körper des Mannes, seine verschobene und in sich verdrehte Brust, machen Agosta ebenfalls zum Kuriosum und zur Sensation eines Berliner Zirkusses. Der mitleidige Blick des Betrachters scheitert aber an der Darstellungsweise des Mannes: gleich einem Herrscher sitzt er auf einem thronähnlichen Stuhl, übrigens der Ateliersessel Schads, den er bis zu seinem Tod behält und auf dem er alle seine Bilder malt, den Kopf hat Agosta selbstbewusst nach oben gereckt, die Hände in eleganter Pose auf den Sessellehnen abgelegt. Er begegnet seinem Gegenüber als gleichgestellt, wenn nicht überlegen. Die schöne schwarze Frau, die zu seinen Füßen hockt, etwas nach vorne gebeugt, um so den Betrachter noch weiter an das Bildgeschehen heranzuziehen, blickt ebenfalls mit größter Gelassenheit und Ruhe. Schad betont stark die Mittelachse und die Symmetrie im Bild, indem er beide Körper und Köpfe der Dargestellten auf der Mittellinie platziert. Die Exotik Raschas und die „Abnormalität“ Agostas stehen so im scharfen Kontrast zu den bildnerischen Mitteln, die ihnen Festigkeit und Unnahbarkeit verleihen.

Im Vergleich dazu steht die Kuriosität Triglions im Vordergrund, nicht

ihre innere Ruhe und Gefasstheit. So begegnet sie zum Beispiel, anders als die Zirkusleute, nicht dem Blick des Betrachters, sondern schaut an ihm vorbei ins Leere und wird so seinen Blicken ausgeliefert. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Schad selbst dieses Bild im nachhinein, zusammen mit dem Porträt der „Baronesse Vera Wassilko“ (Abb. 35) und dem Porträt von „Marcella“ (Abb. 40), die beide ebenfalls 1926 entstehen werden, als sein bis dato bestes Werk bezeichnet.⁴²⁵ Die zeitgenössische Kritik sah das allerdings anders, so schreibt man in Zusammenhang mit einer Schad-Ausstellung 1927 in Wien: „Man sehe sich [...] das sonst schöne Porträt der Frau Vera Wassilko an, mit seinen am Bildrand wie geköpften Hintergrundfiguren. Hier ist eine entartete Originalitätssucht. Oder jenes andere, mit einer bis zur Karikatur vergrößerten Frau („Triglion“), das in seiner farbigen Kraßheit abstoßend wirkt.“⁴²⁶

7.4. Wiener Abendgesellschaft: „Baronesse Vera Wassilko“

Im Porträt der „Baronesse Vera Wassilko“ (Abb. 35) erweitert Schad erstmalig sein Kompositionskonzept. Die Bildbeigaben hatten sich bisher auf Attribute beschränkt. Jetzt entwickelt Schad ein Mehrfigurenschema, das der Hauptperson stark vom Bildrand beschnittene Begleiter zur Seite stellt, die sie weiter kennzeichnen, selber aber nur attributiven Charakter haben. Barbara Eschenburg hat belegt, dass Schad dieses Konzept von Manet übernommen haben könnte.⁴²⁷ Außer bei diesem Porträt taucht diese Bildgestaltung auch beim Porträt des „Graf St. Genois d’Anneaucourt“ (Abb. 16) und bei „Sonja“ (Abb. 45) auf.

Die „Baronesse Vera Wassilko“, mit Schad befreundet,⁴²⁸ soll die

425 Vgl. Richter 2002, S. 116.

426 Menkes, Hermann: Die neueste Kunstmode. Kollektivausstellungen Christian Schad, Max Thalmann und Weber-Fülöp, Neues Wiener Journal, 6.2.1927, S. 16.

427 „Wie Manet bevorzugte Schad in charakteristischen Fällen eine Dreierkomposition, in der eine Person aus der flachen Bildbühne mit eher nach innen gewandtem Blick dem Betrachter zugekehrt ist, während kommentierende Nebenfiguren sich in der zweiten Ebene befinden. Hier ist sowohl Manets ‚Frühstück im Atelier‘ von 1886 [...] zu erwähnen wie der ‚Balkon‘ [...], ebenfalls von 1886/89. Besonders der abwesende Blick des jungen Mannes im ‚Frühstück‘ ist mit dem abwesenden Blick von Schads Figuren vergleichbar, auch wenn die Art der Malerei eine völlig andere ist.“ (Eschenburg 1997, S. 192f.).

428 „Baronesse Vera Wassilko gehörte [...] zu den seltenen Menschen, die durch ihre

Tochter des ruthenischen Thronanwärters gewesen sein, die nach der Russischen Revolution 1918 nach Wien geflüchtet ist und zum titellos gewordenen osteuropäischen Adel gehört.⁴²⁹

Wir sehen eine junge schöne Frau, die dem Betrachter aus ernsten braunen Augen entgegenblickt, ihren Kopf hält sie sehr gerade. Ihre Unbewegtheit, oder Ungerührtheit, und ihre aufrechte Erscheinung lassen ihre vornehme Herkunft spüren, die Haltung zu wahren ist ihr durch und durch ins Blut übergegangen.

Das Bildnis der Baroness Wassilko zeigt diese im Halbporträt in sitzender Haltung, ihre Hände werden vom unteren Bildrand abgeschnitten. Die Dargestellte ist leicht aus der Mittelachse des Bildes nach links versetzt, was ihre Bilddominanz etwas schmälert. Auch die Körperproportionen, der langgestreckte Oberkörper und der relativ kleine Kopf, verstärken den leicht verlorenen Eindruck Veras in ihrem Porträt. Links und rechts wird Vera von zwei Figuren in Abendgarderobe flankiert, die stark von den Bildrändern abgeschnitten sind. Kein Repräsentationsporträt, sondern auf den ersten Blick eine Momentaufnahme. Die linke Figur, die hinter Vera steht und sie überragt, drückt die Baroness optisch noch tiefer auf ihr Sitzmöbel. Schad malt also kein traditionelles Porträt mit einer klaren Überlegenheit der Hauptfigur. Seltsam gedreht stehen beide Begleitfiguren zwar direkt hinter Vera, bewegen ihre Oberkörper aber aus dem Bildraum hinaus - als ob sie vom Betrachter nicht erkannt werden wollen. Von der linken Figur bleibt ein Teil des Kopfes sichtbar, ein lächelnder schwarzer Mann, der als Begleitung zu dieser Zeit wohl von einer gewissen Extravaganz ist. Der rechten Figur fehlt der Kopf ganz, nur die rechte Hand bleibt vertraut auf Veras Armlehne liegen. Beide Begleiter tragen einen eleganten schwarzen Smoking mit roter Weste.

Bekleidet ist die Baroness mit einem weit ausgeschnittenen, durchsichtigen Kleid, einer Art ärmellosen Mantel, der mit silbergrauen

Bescheidenheit und eine natürliche Distanz überall gern gesehen waren und es verstanden, ohne auf ihren Namen und ihre Herkunft zu pochen, sich eine Sonderfunktion zu schaffen.“ (Schad Bildlegenden, S. 104).

429 Vgl. Richter 2002, S. 112. Weitere Hintergründe zur Familiengeschichte und Person der Vera Wassilko konnten leider, trotz freundlicher Unterstützung des „Verein Herold“ in Berlin, nicht gefunden werden.

geometrischen Formen bedruckt ist und einzig auf Höhe des Bauchnabels mit einem Veilchenstrauß zusammengehalten wird: ober- und unterhalb des Straußes fällt das Kleid weit auseinander, was den Eindruck kaum verhüllter Blöße entstehen lässt. Das durchscheinende Material lässt die Körperformen, auch die Brüste – obwohl durch das Muster etwas kaschiert – erkennen. „Die Baronin ist nackt. Sie steht unbeteiligt über dieser Äußerlichkeit.“⁴³⁰ Über ihren Brüsten verläuft der Rand des fast völlig durchsichtigen Unterkleides. Durchsichtige bedruckte Stoffe sind in der Abendgarderobe der Damen dieser Zeit aber keine Seltenheit⁴³¹ (Abb. 102).

Vera blickt den Betrachter mit ruhigem Blick aus großen Augen frontal an. Ihr Gesichtsausdruck und die Körperhaltung wirken insgesamt entspannt, dennoch ist ein angestrenzter Zug um ihren Mund und die Müdigkeit in ihren Augen nicht zu übersehen.

Das korrekt frisierte halblange braune Haar lässt gerade noch zwei große Perlenohrringe erkennen, den einzigen Schmuck, den sie trägt. Die Hand der rechten Nebenfigur, die auf einer Art Lehne aufliegt, legt nahe, dass die Baronesse in einem Sessel sitzt, etwas irritierend ist hierbei die spitzblättrige Pflanze mit auffälligen Flecken, die hinter ihrem Rücken erkennbar ist und in einem türkisfarbenen Topf steht.⁴³² Die Umgebung Vera Wassilkos lässt sich nicht vollständig räumlich begreifen und scheint unwirklich, die dadurch entstehende Situation versetzt den Betrachter auf subtile Weise in eine verunsicherte Stimmung. Auf diese Technik Schads werde ich aber an späterer Stelle noch genauer eingehen.

Hell beleuchtet ist Vera Wassilko der Mittelpunkt des Bildes, und dennoch wirkt sie in diesem Szenario irritierend fremd. Veras Haltung wird durch ihre Umgebung kontrastiert, die nächtliche und ärmliche Pariser Stadtlandschaft im Hintergrund, ihr nicht klar definiertes Sitzmöbel und die krankfleckige wuchernde Pflanze passen ganz und gar

430 Richter 2002, S. 112.

431 Vgl. Alfred Cheney Johnston, *Drucilla Straine*, 1924, Fotografie, Rheinisches Bildarchiv, Köln (Abb. 102).

432 Ob es sich bei dem Ast um eine Baumart mit dieser speziellen Blatrfärbung handelt, oder aber um eine Pflanzenkrankheit, die den Baum befallen hat, lässt sich nicht genau definieren, da Schads den Ast sehr schematisiert dargestellt und sich auch in botanischer Fachliteratur keine Vergleichsbeispiele finden lassen.

nicht zur vornehmen Ausstrahlung der Baronesse. Schad hat sie „dazugehörig und fremd zugleich- zwischen zwei gesellschaftliche Versatzstücke gestellt: männliche Fragmente im evening-dress. Den Ast mit wie von einer Krankheit befallenen Blättern sah ich bei einem Spaziergang im nahen Helenental. Er brachte mir zum Bewusstsein, wie schön eine Abweichung oder Abnormalität sein kann.“⁴³³ Betrachtet man die Hand der rechten Figur, ihr Gesicht ist nicht zu sehen, bekommt der Hinweis Schads auf die „Abweichung und Abnormalität“ Sinn: diese manikürte, schmale und feminine Hand, verbunden mit den schwächtigen Körperformen des Torso, gehört zu einer Frau. Dazu kommt der Veilchenstrauß, der in Veras Schoß ihr Kleid zusammenhält: Veilchen waren zu dieser Zeit das verbreitete Erkennungszeichen lesbischer Frauen.⁴³⁴

Dass es sich in diesem Bild auch um erotische Anspielungen handelt, unterstreicht das durchsichtige, weit ausgeschnittene Kleid Vera Wassilkos, das durch die mehrteilige und korrekte Kleidung der Begleitfiguren zusätzlich betont wird. Darüber hinaus deutet das Wortfragment „ULIN“ im Hintergrund deutet auf die erotischen Vergnügungen des „Moulin Rouge“, dem bekannten Pariser Etablissement hin.

7.4.1. Im Vergleich: „Rothaarige Frau“ von Dix

In Bezug auf die bei Schad angesprochene Fragestellung nach Individualität und Gesellschaft lässt sich als Vergleichsportrait zu „Vera Wassilko“ wiederum ein Werk von Dix heranziehen, das - allerdings etwas später entstehende - Bildnis der „Rothaarigen Frau“⁴³⁵ (Abb. 103). Hier

433 Schad Bildlegenden, S. 104.

434 „Als unsere Kleider fertig waren, heftete ich dicke Veilchensträuße an unsere Schultern, um unsere Aufmachung, die ich doch ein wenig zu düster fand, etwas freundlicher zu gestalten. Ich wußte nicht, daß seit dem Stück Die Gefangene von Edouard Bourdet diese Blumen im Berliner Theater eine ganz bestimmte Bedeutung hatten...“ schreibt Marlene Dietrich in ihrer Biographie. Klingt unschuldig. Veilchen und die Farbe Lila sind in den zwanziger Jahren zwar allgemein bekannt als Synonym für Frauenliebe, aber daß muß man nicht wissen.“ Haustedt, Birgit: Die wilden Jahre in Berlin. Eine Klatsch- und Kulturgeschichte, Berlin 2002 S. 78f. Hier wird ironisch Marlene Dietrichs Erklärung ihrer Kostümwahl für ihr homoerotisches Duett „Wenn die beste Freundin“ mit Margo Lion kommentiert.

435 Otto Dix, *Rothaarige Frau*, 1931, Mischtechnik auf Holz, 60,5 x 36,5 cm, Privatbesitz (Abb. 103).

wird ebenfalls eine noch junge Frau als Halbfigurenbildnis dargestellt. Interessant ist bereits auch Stellung im Bildraum: der magere Körper ist von der Mittelachse aus nach rechts verschoben, ihr nach vorne gestreckter Hals schiebt den Kopf, beziehungsweise das Gesicht aber weit in den linken Bildraum, wobei die voluminöse rotlockige Haartracht vollständig im Bild bleibt. Der Ausdruck, der so entsteht, erinnert an ein verschrecktes Wesen, das den Kopf schützend zwischen die Schultern gezogen hat. Die hängenden Schultern, der aus der Körperachse verschobene und zur rechten Seite gedrehte Kopf, der ihrer Haltung die Stabilität nimmt, der Gesichtsausdruck, mit dem verkniffenen Mund, den heruntergezogenen Mundwinkeln und der traurig-müde Blick aus nach oben geschlagenen Augen, gibt ihrer Person etwas Verängstigtes. Die Frau füllt fast den gesamten Bildraum aus, sie rückt nahe an den Betrachter heran. Dieses Kompositionsschema sollte ihr eigentlich eine große Präsenz mitgeben, allein ihr verschreckter Blick genügt, um diese Präsenz wieder aufzuheben.

Die Farbkontraste im Bild sind sehr stark und durch leuchtende Farben bewirkt: ihr schönes kastanienrotes Haar in weichen Wellen steht in Kontrast zum strahlend blauen Hintergrund; es ergibt sich eine kräftige und intensive Farbwirkung, die durch die Licht-Schatten-Abstufungen in beiden Bereichen noch verstärkt wird.

Strahlender Blickfang ist auch das Kleid der Frau, ein ärmelloses Hängerkleid im Stil der damaligen Mode, das hier mit glitzernden und funkelnden Steinen oder Pailletten besetzt ist, in denen sich das Licht bricht. Das kostbare glamouröse Kleid, zu dem die Frau einen Oberarmreif trägt, zeichnet sie als Mitglied einer Schicht aus, die sich zumindest teurere Abendvergnügungen leisten kann. Vergnügt sieht die junge Frau aber hier keinesfalls aus, mit aller Gnadenlosigkeit und Härte hat Dix in das schillernde Kleid und vor den leuchtenden Hintergrund eine Figur gesetzt, die die ihr zugedachte Rolle zwar bemüht ist zu erfüllen, die aber an allen Erwartungen scheitert. Nicht nur ihre Körperhaltung und ihr Gesichtsausdruck zeigen ihr Unbehagen, auch ihr Körper ist mit Dixscher Unbarmherzigkeit dargestellt: die extrem blasse Haut, typisch für den rothaarigen Typ, ist hier ungesund mit gräulich-grünen Verschattungen

und vielerlei Rötungen gezeigt. Unter ihrer spitzen Nase, die eine dieser Rötungen an ihrer Spitze aufweist, bildet sich ein unattraktiver Schatten, der auf ihrer rechten Wange als unschöne Einbuchtung erscheint. Die Augen sind rotgerändert, Zeichen für ihre kränkliche Person oder für geflossene Tränen.

Dix hat hier eine Frau gemalt, auf deren Schultern das Gewicht gesellschaftlicher Erwartungen liegt, und die von dieser Last erdrückt wird. Er hat die Frau in Abendgarderobe dargestellt, vor einem gegenstandslosen Hintergrund, einer extravagant getönten Wand, und im künstlichen Licht der Orte abendlicher Vergnügungen. Nicht am Tage, nicht im Privaten, nicht im Geborgenen. Dieser jungen Frau, sorgfältig frisiert und teuer nach der neuesten Mode gekleidet, wird eine Aufgabe zugewiesen, nämlich zu repräsentieren und sich auf gesellschaftlichem Parkett zu bewegen. Nichts von dem kann die Dargestellte erfüllen, ängstlich versucht sie dem Blick des Betrachters zu begegnen, hinter ihr liegt die Wand und damit keine Rückzugsmöglichkeit, sie selbst wird von ihrem knappen Kleid nur geradeso bedeckt: die Mode zeigt viel vom ausgemergelten Körper. Keine Erotik, sondern fast peinliche Nacktheit entsteht.

Vergleicht man die Frau mit „Vera Wassilko“, fällt vor allem die Kraft auf, die Schads Figur ausstrahlt. Auch sie muss sich behaupten, auch sie ist Anforderungen und Widrigkeiten ausgesetzt, auch ihr ist eine gewisse Anstrengung und Anspannung inne und trotzdem: was die Personen in Schads Bildern niemals verlieren, sind ihre Beherrschung und Würde. Er thematisiert zwar wie Dix die Anstrengungen, die der Konflikt zwischen Individualität und gesellschaftlichem Druck hervorruft, er legt seinen Figuren diesen Konflikt auch in ihren Gesichtsausdruck und dennoch würde er nie so weit wie Dix gehen und seine Figuren am Druck zerbrechen lassen. Seelenzustände werden bei Dix ans Licht gezerrt und als Waffe zur Gesellschaftskritik benutzt. Schads Schilderung von Seelenzuständen bleibt leiser und subtiler. Ungerührt erscheinen seine Figuren auf den ersten Blick, eben ohne Regung. Diese Regung wird erst auf den zweiten Blick sichtbar, durch einen müden Ausdruck in den

Augen oder eine angespannte Mundpartie. Vera Wassilko wahrt durch ihren ungerührten Blick die Distanz zum Betrachter. Über diese Distanz behält sie ihre Contenance, auch trotz ihrer Nacktheit.

7.5. Porträt einer Ehe: „Marcella“

Hinter der Oberfläche eines Schad-Bildes gibt es immer noch weitere Bedeutungsebenen, wie sich auch am Porträt „Marcella“⁴³⁶ (Abb. 40) belegen lässt.

Man sieht eine noch junge Frau, aufrecht sitzend und frontal dem Betrachter zugewandt. Der Blick Marcellas geht aus großen blauen Augen direkt zu ihrem Gegenüber, die rotgeschminkten Lippen sind schmal und etwas zusammengepresst. An Frisur und Make-up, dem ondulierten Bubikopf und den schwarz umrandeten Augen, wird der zeitliche Hintergrund der Zwanzigerjahre sofort deutlich. Die Qualität ihres nur auf den ersten Blick schlichten Kleides, weichfließender altrosa Stoff mit dezenten Details, wie dem gezackten unteren Rand des Oberteils und dem weiten Kragen, die sehr korrekte Frisur und nicht zuletzt die vornehme aufrechte Haltung lassen die Frau dann als Mitglied der höheren Gesellschaftsschicht erkennen.

Bei genauerer Betrachtung der Figur ist mit Sicherheit die große rosafarbene Blume am auffälligsten, eine exklusive Cattleya, die gleich einer Brosche an ihrer Brust befestigt ist. Wurde der Blick erst auf die Blume gelenkt, bemerkt er jetzt daneben den feinen durchsichtigen Stoff des Unterkleides, der die schemenhafte Vertiefung zwischen den Brüsten verdeckt. Es fällt die altrosa Farbe des Kleides und der weite, runde, sich nach oben verbreiternde Ausschnitt mit dem in weiten und weichen Wellen verlaufenden Kragen auf. Der Blick des Betrachters konzentriert sich auf die Brust der Dargestellten und so fallen jetzt hier auch feinere Details auf, wie die Gespanntheit des Stoffes an ihrer rechten Brust und der dünne grüne Stiel der Orchidee, der einen markanten Schatten wirft. Das nächste auffällige Attribut ist dann die schwarze Katze auf dem

436 Noch 1980 galt das Bild von Marcella nach mehr als 50 Jahren als verschollen, davor hat es sich in der bekannten Sammlung Krölller/Holland befunden. Vgl. Ausst.-Kat. Schad 1980, S. 86.

Schoß Marcellas, in deren Fell sie ihre rechte Hand versinken lässt.

Alle bisher genannten Motive weisen einen erotischen Inhalt auf, die Form des Kragens lässt zusammen mit der Farbe des Kleides an eine Vagina denken, ein Vergleichsbeispiel findet sich hier in Dix „Großstadt-Triptychon“⁴³⁷, die Form der Orchidee verweist ebenfalls auf das weibliche Geschlechtsteil⁴³⁸ und das Spiel der Hand mit dem Pelz der Katze ist eine weitere erotische Anspielung.⁴³⁹

Als erstes sieht man die Frau, als nächstes wird einem die erotische Thematik des Bildes vor Augen geführt. Bei weiterer Betrachtung des Bildes lässt sich dann eine Bewertung der erotischen Aussage ausmachen.

Bleiben wir zuerst weiter bei der Figur der Frau. Äußerlich makellos, das Kleid dezent-verführerisch, figurbetont und feminin, fällt bei genauem Hinsehen die Anstrengung auf, mit der die Dargestellte ihre Haltung bewahren muss. Nur ihr rechter Arm liegt locker auf dem Rücken der schwarzen Katze. Mit ihrem linken Arm muss sich Marcella aufstützen, als fehle ihr die Kraft, den Körper alleine aufrecht zu halten. An der Stellung ihrer Schultern ist die Anspannung der Muskeln verdeutlicht, ihr Gewicht lastet sichtbar auf dem linken Arm: hierfür sprechen auch die spiralförmigen Falten, die das Kleid um den nach innen gedrehten Arm wirft.

Die Mühe, mit der die Frau ihren Körper aufrecht hält, ist ihr auch ins Gesicht geschrieben. Die Augen sind müde und verschattet, das Oberlid

437 Hier formen sich der Mantel und das Kleid der Prostituierten, die sich links auf dem rechten Seitenflügel befindet, ebenfalls zu einer Vagina. Schads Version ist aber im Vergleich hierzu subtiler gestaltet. (Otto Dix, *Großstadt (Triptychon)*, rechter Flügel, 1927/28, Mischtechnik auf Holz, 181 x 101 cm, Galerie der Stadt Stuttgart (Abb. 104).

438 Die Knolle der Orchidee galt im Altertum als Aphrodisiakum und wurde als Lieblingsspeise der Satyrn mit dem Dionysoskult in Verbindung gebracht. Vgl. Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 16, Mannheim/Leipzig 1991, S. 240.

439 Vgl. Dittrich, S. u. L.: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder der Malerei des 14. – 17. Jahrhunderts*, Petersberg, 2004, S. 253-266, bes. S. 254. Hier wird die Symbolhaftigkeit der Katze für Liebe auch als Luxuria belegt. Auch Eva Baur betont die erotische Bedeutung der Katze als geläufige Sinnbilder des weiblichen Geschlechts. Als Bildbeispiel gibt sie Pierre Bonnard's „Mann und Frau“, 1900, Musée d'Orsay. Hier spielt eine Frau mit dem Kätzchen am Bettrand, also quasi mit sich selber, als Hinweis auf ihre Unbefriedigkeit in der körperlichen Liebe. Der Mann wäscht sich ungerührt die Spuren des Aktes vom Körper. „Der Liebesakt kann zwei Menschen zurücklassen, die einsamer sind als zuvor.“ (Baur, Eva Gesine: *Meisterwerke der erotischen Kunst*, Köln 1995, S. 84).

ist etwas nach unten bewegt. Signifikanter für ihren Gesichtsausdruck ist aber ihre Mundpartie. Die Lippen sind fest aufeinander gepresst, durch die Kontraktion des Mundmuskels bildet sich in der Mitte des Mundes eine deutliche Erhöhung. Die Wangenpartie ist verspannt, die Schatten unter den Nasenflügeln und die kleine Falte am rechten Mundwinkel deuten das an. An dieser Stelle ist auch die bildnerische Darstellung der Nase zu erwähnen. Sie setzt sich auf deutliche Weise von der unteren Partie des Gesichts ab, die dunklen Umrandungslinien bilden eine scharfkantige Absetzung vom Hautton darunter.

Marcella verbirgt unter ihrer maskenhaften versteinerten Mimik ihre wahren Gefühle, deren Existenz der Betrachter, durch die deutliche Anstrengung, die es Marcella kostet, sie nicht zu zeigen, erahnen kann. Man scheint durch die glatte und verhärtete Oberfläche ihre bemühte Distanz zu spüren.

Diese auf Marcella bezogene Problematik macht Schad bereits allein an der Darstellung ihrer Figur deutlich. Den unstimmgigen Eindruck verstärkt er aber noch durch die Umgebung, in die er die Frau setzt.

Die Katze auf ihrem Schoß, deren seidiges Fell ihre Finger umspielt, blickt den Betrachter mit wachsamen gelben Augen an. Mit Katzen assoziiert man Unberechenbarkeit, Schad zeigt hier kein anschmiegsames Haustier, sondern ein Wesen, dessen Wildheit weiter spürbar bleibt. Rechts neben Marcella ist die für viele Bilder Schads typische Grünpflanze erkennbar, hier allerdings ohne weitere Auffälligkeiten, wie beispielsweise kranke oder trockene Flecken. Interessanter ist im Mittelgrund das Fenster, vor dem die Frau sitzt und das den Blick in eine Stadtlandschaft freigibt. Der Verlauf des unteren Fensterrahmens ist nämlich hinter dem Rücken Marcellas von links nach rechts abgetrept: rechts neben ihr ist sein Niveau tiefer.⁴⁴⁰ Man nimmt unbewusst wahr, dass etwas nicht stimmt, vervollständigt das Bild aber nach dem gewohnten Sehschema sozusagen vor seinem inneren Auge. Darüber hinaus verursacht die nicht stimmige Anordnung eine gewisse Unruhe und Irritation beim Bildbetrachter.

440 Dieses Kompositionsschema ist mit Sicherheit am bekanntesten auf Leonardo da Vincis „Mona Lisa“.

Der Hintergrund, die Stadtlandschaft, bildet den eigentümlichsten Kontrast zur eleganten Frau im Vordergrund. Wir blicken auf die Häuser eines ärmeren Stadtbezirks, der Putz an den ist Wänden fleckig oder schon teilweise herabgefallen, die schwarzen Fensteröffnungen wirken wie beobachtende Augen; umso auffälliger sind die geschlossenen Läden direkt hinter Marcellas linker Schulter. Ihre Figur wird links und rechts wie von zwei Säulen umrahmt: links die Laterne, rechts die braune Ecke der Hauswand, auf deren oberem Ende noch die Ecke einer Plakatwerbung zu sehen ist. Vertikale Formen bestimmen generell das Bild: bis weit in die Ferne sind die Dächer mit hochaufragenden Schornsteinen bekrönt. Die Mühle im linken Bildbereich, die „Moulin de la Galette“, gestattet eine Identifizierung der Stadt als Paris.

Zusammenfassend sehen wir also eine junge Frau, Marcella, deren erotische Ausstrahlung, neben ihrer Attraktivität, durch Attribute wie die Orchidee, das Kleid und die Katze betont wird. Durch die Haltung und den Gesichtsausdruck werden innere Konflikte oder Unstimmigkeiten erwähnt, was durch den verfremdeten Mittelgrund, den nicht stimmigen Verlauf des Fensterrahmens und die nicht zum höhergestellten Status der Frau passende ärmliche Stadtlandschaft zusätzlich betont wird.

Problematik ist letzten Endes die Distanz der Frau. Sie reizt den Betrachter mit ihrer Attraktivität, aufreizend wirkt hier besonders die üppige Blume an ihrer Brust. Sie ist dem Beobachter eigentlich zugewendet, mit dem Rücken zum Fenster, also zum Draußen, blickt sie in den Raum, in dem sich auch der Betrachter befindet und mit dem sie Augenkontakt aufnimmt. Ihr unnahbarer Gesichtsausdruck und ihre offensichtliche Deplacierung in dieser Umgebung entfernen sie aber wieder von ihrem Gegenüber. Trotz der Diskrepanz zwischen der sehr elegant und teuer gekleideten Frau und der ärmlichen Pariser Stadtlandschaft schafft Schäd durch die ausgeglichene Farbgebung aber einen harmonischen Bildeindruck. Indem er sie als eine schöne und selbstbewusste Frau zeigt, verurteilt Schäd Marcella nicht für ihre Art, sie begegnet dem Betrachter vielmehr mit Kraft und Würde. Von größter Bedeutung ist für diese Interpretation die Katze. Gleich einem Wächter liegt sie auf Marcellas Schoß, den Betrachter genau im Visier: wer sich

Marcella nähert, muss zuerst an ihr vorbei. Ein lebendes Schutzschild, dessen Funktion die Dargestellte selbst durch das Festhalten der Katze vor ihrem Bauch betont. Unnahbarkeit, Abgrenzung und Vorenthaltung des lockenden Körpers sind hier ausgedrückt.

Bis zu diesem Punkt blieb unerwähnt, um welche Frau es sich in diesem Bild tatsächlich handelt: alle bisherigen Interpretationen dieses Bildes haben als Ausgangspunkt stets die Bedeutung Marcellas für Schad genommen, die Aussage des Bildes nicht werkimmanent, sondern ausgehend von biographischen Daten untersucht. Hier kann jetzt die oben hergeleitete Aussage zur Absicherung ihrer Richtigkeit mit der Beziehung Schads zu Marcella verglichen werden.

Marcella ist Schads erste Frau, die er 1923 heiratet⁴⁴¹, und von der er sich noch im Jahr der Entstehung dieses Bildes in Wien scheiden lässt. Er hat seine Frau als extravagant und kompliziert beschrieben: „Sie war eine extravagante Frau, was schließlich in Wien zu unserer Trennung führte.“⁴⁴² Mit den Haaren, den feingezupften Augenbrauen und dem scharfgeschnittenen Mund sind hier, zusammen mit der ebenmäßigen Haut, die stereotypen Versatzstücke zu erkennen, die in einer Vielzahl von Schads Bildern wiederkehren. Obwohl ihm das Modell vertraut ist, lässt er Marcella durch die formelhafte Behandlung unpersönlich erscheinen, sie scheint kühl und distanziert; ihre Erotik wirkt kalt und durch die Vagina-Symbole auf das rein Sexuelle reduziert. Es lässt sich damit auch vermuten, dass diese schematisierte Auffassung auf das gestörte eheliche Verhältnis der beiden zurückzuführen ist.

Dieses Gemälde beinhaltet die einzige Tierdarstellung Schads aus dieser Zeit. Nur in der Zeichnung „Schwestern“⁴⁴³ aus dem Jahr 1929, die eine eindeutig sexuelle Thematik hat (Abb. 105), kommen noch einmal Katzen vor.

441 Christian Schad heiratet die wohlhabende Römerin Marcella Arcangeli in Orvieto. 1924 kommt der gemeinsame Sohn Nikolaus zur Welt. Nach der Trennung zieht Marcella zurück nach Rom, wo sie 1931 bei einem Badeunfall stirbt.

442 Schad Bildlegenden, S. 108.

443 Vgl. hierzu z.B.: Christian Schad, *Schwestern*, 1929, Tuschkfeder, gespritzt, 18 x 26,5 cm, Privatbesitz (Abb. 105).

Interessanterweise hält Rudolf Schlichter einige Jahre später seine Frau Speedy Schlichter ebenfalls in einem Halbporträt mit Katze fest⁴⁴⁴ (Abb. 106). Hier wird zwar noch deutlicher eine Gleichsetzung von Frau und Katze intendiert, die Augen Speedys beispielsweise sind katzenhaft stilisiert, schräg ins Gesicht gestellt und überlänggt. Auch Schlichter und seine Frau verbindet ein kompliziertes Verhältnis, das in dieser Ehe aber vor allem durch sexuelle Obsessionen geprägt und in einer Vielzahl eindeutiger Werke Schlichters festgehalten ist⁴⁴⁵.

444 Rudolf Schlichter, *Meine Frau mit Katze*, 1928-30, Aquarellfarben auf Papier, 53,5 x 42 cm, Privatbesitz (Abb. 106).

445 Vgl. Kap. 8.2.1.