

8. Die Erotik in der Malerei der Jahre 1927 bis 1929: Verhärtung

In den kommenden Jahren festigt und verschärft sich die Aussage der erotischen Porträts Schads noch einmal, man kann sogar soweit gehen zu sagen, dass die erotische Thematik im Werk dieser Zeit überwiegt. Die bereits beobachteten Bildmittel, die Irritationen im Umraum, die Begleitfiguren und die eindeutigen Attribute werden jetzt konsequent weiterentwickelt und kommen in allen zu untersuchenden Bildern vor. Ein Grund für die Verhärtung in Schads Malerei der nächsten Jahre liegt wohl auch an der privaten Situation des Malers, an seiner Scheidung und seinem Umzug ins umtriebige Berlin der späten Zwanzigerjahre.

8.1. Konzession an die Konvention: „Graf St. Genois d’Anneaucourt“

Das Porträt „Baronesse Vera Wassilko“ (Abb. 35) und das Porträt „Graf St. Genois d’Anneaucourt“ (Abb. 16) werden von Schad als Gegenstücke konzipiert.⁴⁴⁶ Schad verwendet nicht nur in beiden Bildern das bereits erläuterte Dreifiguren-Konzept, auch die Aussage und der Inhalt der beiden Werke ähneln sich. Die Dargestellten sind zum einen wohl Mitglieder des osteuropäischen Adels, die in Wien ein Exil gefunden haben⁴⁴⁷, zum anderen spielt Schad in beiden Porträts auf eine verborgene Bedeutungsebene an, nämlich die homosexuellen Neigungen der Baronesse und des Grafen und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Konflikt.

446 Bereits 1919 wurde in Österreich das Tragen von Adelstiteln verboten. Dass die Bildnistitel das „Baronesse“ und „Graf“ beinhalten, ist durch Schads unpolitische Einstellung zu dieser Zeit zu erklären, er interessierte sich nicht für die republikanischen Neuerungen, zudem blieben die Dargestellten für ihn weiter „adlig“, mit all der zugehörigen Konvention und Erziehung.

447 Vgl. Schad Bildlegende, S. 118. Zu „Graf St. Genois d’Anneaucourt“: „Viele Mitglieder der alten Familien, die auf Gütern und Schlössern im Banat lebten, waren nach Wien gezogen. Einige noch im Kaiserreich, andere erst nach dem Weltkrieg. So war auch St. Genois in die Donau-Metropole gekommen [...]“. Über die Hintergründe der Person des Grafen konnte ich, trotz intensiver Recherche, bei der mich vor allem der „Verein Herold“ in Berlin dankenswerterweise unterstützte, keine neuen Erkenntnisse erlangen. Die Familie „St. Genois d’Anneaucourt“ lässt sich weder im Wien dieser Zeit, noch in Ungarn oder anderen Teilen des ehemaligen Habsburger Reiches nachweisen. Auch in zeitgenössischen Zeitungsartikel taucht dieser Name nicht auf. Einzig ein Schloss „St. Genois d’Anneaucourt“, ein klassizistischer Bau in Polen, ist nachzuweisen, mit dem der Wiener Graf aber nicht in Verbindung gebracht werden konnte.

Der „Graf St. Genois d’Anneaucourt“ posiert als Lebemann im Abendanzug. Sein Porträt ist eines der bekanntesten Bilder Schads. „Graf St. Genois war ein Mensch, der nur in einer Großstadt leben konnte, in ihren Freiheiten und ihren gesellschaftlichen Zwängen. So habe ich ihn - zwischen einer älteren, etwas männlichen Frau und einem bekannten Transvestiten aus dem Berliner ‚Eldorado‘ in durchsichtigen Kleidern - im Smoking vor die Häuserkulisse des Montmartre gestellt.“⁴⁴⁸

Die weibliche Person, links zur Hälfte vom Bildrand abgeschnitten, ist die Baronin Glaser, die den homosexuellen Grafen als Konzession an gesellschaftliche Konventionen ständig begleitet. Der Betrachter sieht nur die linke Hälfte ihres Körpers und ihr nach rechts gedrehtes Profil. Ihr Gesichtsausdruck wirkt aggressiv, der Blick geht zur Figur rechts vom Grafen. Ihr grünes, weit ausgeschnittenes und durchsichtiges Kleid lässt unter dem Stoff ihre linke Brust erkennen, über die sich, wie schon bei „Vera Wassilko“ und „Marcella“ (Abb. 40), ein durchsichtiges Unterkleid spannt. Die Körperhaltung der Frau lässt auf eine sitzende Position schließen. Die linke Hand der Baronin, am Zeigefinger ist ein Ring mit blauem Stein zu sehen, liegt auf ihrem Schenkel und hält bezeichnenderweise eine weiße Feder, die, Zufall oder nicht, in Richtung der Genitalien des Grafen deutet. Wie schon im Zusammenhang mit „Triglion“ (Abb. 39) erwähnt, war die Feder für Schad ein Symbol der „Geilheit“. Dieser Bedeutungsinhalt würde der Alibifunktion der Baronin widersprechen, und so lässt sich vermuten, dass sie sich entweder vielleicht eine engere Beziehung mit St. Genois wünscht oder aber in einer solchen mit ihm, wenigstens zeitweilig, steht. An dieser Stelle ist es um so bedauerlicher, dass sich die genauen Lebensumstände des Grafen nicht mehr rekonstruieren lassen.

Der Transvestit, sein breiter muskulöser Rücken und das hart profilierte Gesicht lassen ihn eindeutig als Mann erkennen, steht, mit dem Rücken zum Betrachter, rechts vom Grafen. Er trägt ein rotes, mit einem stilisierten Blumenmuster durchwirktes Kleid, das am Rücken tief ausgeschnitten ist; der auch hier durchsichtige Stoff lässt die Rundungen seines Gesäßes erkennen.

448 Schad Bildlegenden, S. 118.

Die Blumen, die sich nicht näher definieren lassen, sind so auf dem Kleid angeordnet, dass ihre Stiele, Blätter und Blütenspitze auf das Gesäß zeigen, diese Partie wird so hervorgehoben: hier zeigt sich einmal mehr ein Punkt in der Kunst Schads, der bisher selten beleuchtet wurde, nämlich der ironische Humor.

Das Gesicht des Transvestiten ist stark geschminkt, Augen und Augenbrauen, Wangen und Lippen werden über einem weiß gepuderten Teint deutlich betont: ein theatrales Make-up, das passend für die Bühne scheint. Der Mann blickt lächelnd und etwas verächtlich zu der Gräfin herab. Auffällig ist das dunkle und entzündete Muttermal auf seinem Rücken, das auf den ersten Blick fast einer Schusswunde ähnelt. Die kleine, etwas kindlich wirkende Spange, die sein dunkles, halblanges Haar aus dem Gesicht nimmt, passt wieder zu der oben angesprochenen Ironie Schads: das fragile Kosmetikutensil kontrastiert die groben männlichen Formen des Körpers.

Der Graf blickt den Betrachter gelassen, fast teilnahmslos, aus großen dunklen Augen an. Sein Gesichtsausdruck ist entspannt, nur die sichtbaren Furchen, die sich über seine Wangen und seine Stirn ziehen, und die Falte über der Nasenwurzel deuten auf eine gewisse Anspannung und Ausgezehrtheit hin. Die Hände sind in die Taschen seines Jacketts gesteckt, die Arme eng an den Körper gelegt, der Eindruck einer schutzsuchenden Geste entsteht. Hinweis auf eine innere Unruhe gibt auch das weiße Einstecktuch: „Das weiße Taschentuch in der Brusttasche sieht nach Flammen aus. Etwas brennt im Grafen. Zeichensprache.“⁴⁴⁹ Ein malerisches Detail ist in diesem Zusammenhang ebenfalls interessant: die Kontur um den Körper des Grafen hat Schad mit einer kaum merklichen hellen, fast leuchtenden Linie noch stärker vom Hintergrund abgesetzt, der Aristokrat wirkt wie ausgeschnitten oder aufgelegt auf eine Art Hintergrundfolie, seine Unbeteiligtheit wird so noch verstärkt. Die Blickachse der Baronin und des Transvestiten, die sich hinter seinem Rücken gleichsam angiften, drückt den Grafen fast spürbar nach unten. Dieser Eindruck wird durch seine Position im Bild verstärkt: beide Begleitfiguren sind größer als der schwächliche Graf St. Genois.

449 Richter 1997/2, S. 27.

Die Figurengruppe befindet sich entweder vor einem Fenster oder auf einem Balkon, der den Blick auf das nächtliche Paris freigibt, am Himmel leuchtend rote Wolken und in vielen Fenstern gelbe und rote Lichter. Rotlicht und Gewitterhimmel – das Thema im Vordergrund, Erotik und Konflikt, wiederholt Schad so noch einmal im Hintergrund. Dagegen kontrastiert das ärmlich wirkende Stadtbild an sich die hell erleuchtete und elegant gekleidete Menschengruppe und ihre scheinbare Zugehörigkeit zu einer exklusiveren Abendgesellschaft. Mit diesem Kontrast spielt Schad ja, wie bereits erwähnt, in seinem Porträt von „Marcella“.

Schad verdeutlicht die Konflikte oder Brüche, die seinen Figuren innewohnen also zum einen über den unbeteiligten Ausdruck der Dargestellten, weiter über die müden angespannten Gesichter, aber auch durch Irritationen, die er im Umraum schafft. Dazu gehören die nicht stimmigen Raumanordnungen, wie der Fensterverlauf bei „Marcella“, die räumlich schlecht nachvollziehbaren Elemente, wie der Sessel in „Vera Wassilko“, die unpassenden oder kontrastierenden Hintergründe, die stark beschnittene Bildränder, die die Begleitpersonen nur teilweise sichtbar werden lassen, und die irritierenden Bildbeigaben wie die Feder oder die krankfleckige Pflanze, ebenfalls in „Vera Wassilko“. Die Charakterisierung der Dargestellten wird dann über erotische Anspielungen weiter vorangetrieben, beispielsweise die Homosexualität der Baroness und des Grafen, die Beziehungsunfähigkeit Marcellas oder die vulgäre Darbietung von Triglion. Die erotische Aussage wird dabei, in den meisten Fällen, hintergründig und subtil über erotisch konnotierte Attribute festgelegt. Was sich dagegen niemals in einem Bild des Malers findet, ist die Darstellung von Lust oder Ekstase, die Protagonisten bleiben in allen Fällen unberührt vom Geschehen und zeigen niemals in irgendeiner Form Gefühl oder Regung. Sexuelle Handlungen kommen in Schads Bildern (fast) nicht vor⁴⁵⁰, genau deshalb muss Schad die erotische Thematik des Bildes durch Beigaben oder bestimmte Motive ausdrücken. Die Attribute, die Schad am häufigsten verwendet, sind

450 Die einzige Ausnahme wird in Kapitel 8.4. besprochen.

Blumen, Federn, durchsichtige Stoffe, weite Ausschnitte, die das Unterkleid sehen lassen sowie heruntergerollte Strümpfe. Es gibt aber auch Attribute mit eindeutig erotischem Gehalt, die nur vereinzelt vorkommen, wie die Katze in „Marcella“.

Christian Schad schafft in „Graf St. Genois d'Anneaucourt“ also eine Atmosphäre, die die homoerotische Neigung des Grafen reflektiert, dass es sich hier um eine sexuelle Anspielung handelt, zeigen die aufreizenden Kleider der Gräfin und des Transvestiten. Die von Schad bevorzugten erotischen Attribute treten hier fast alle in Erscheinung: die weiten Ausschnitte und durchsichtigen Stoffe der Kleider, die Feder und die Blumen auf dem roten Kleiderstoff. Die spannungsgeladene Stimmung, die der Blickkontakt der Begleitpersonen hervorruft, könnte Schad in Zusammenhang mit der gesellschaftlich sicherlich komplizierten Situation des Grafen gesetzt haben. Dafür würden auch die „Flammen“ des Taschentuchs auf der Brust des Mannes sprechen.

Schads Intention erfüllt sich einmal mehr in diesem Bild. Sein Anliegen ist es, den Konflikt zwischen Innenwelt und Außenwelt, der sich verstärkt im Bereich der Sexualität äußert, zu verdeutlichen. Die Innenwelt des Grafen, seine Homosexualität, die durch den Transvestiten angesprochen wird, und die Außenwelt, das von der Konvention geforderte Auftreten in Begleitung der Baronin Glaser, stehen im Widerstreit. Indem Schad den Grafen aber sehr distinguiert darstellt, elegant und distanziert, ohne dadurch abweisend zu wirken, zeigt Schad die für ihn einzig mögliche Reaktion auf diesen Bruch: durch die Haltung seine Würde zu bewahren, auch wenn es Kraft kostet und niemals aus der angenommenen Rolle fallen.

Bezeichnenderweise wird die sexuelle Bedeutungsebene des Bildes nicht durch die Hauptfigur, den Grafen, deutlich, sondern erst durch seine ‚weiblichen‘ Begleiterinnen. Denn auch wenn die Hauptperson des Bildes ein Mann ist, und es um seine Sexualität geht, wird der erotische Gehalt des Bildes, wie in allen Bildern Schads, über die Frau definiert. Ein weiteres Beispiel hierfür folgt im nächsten Kapitel.

8.2. Narzissmus und Erotik: „Selbstporträt“

Schad zeigt sich in seinem „Selbstporträt“ (Abb. 17) nicht, wie vielleicht zu vermuten wäre, in seiner Funktion als Maler, sondern reiht sich selbst unter seinen Bildfiguren ein, die über die Konflikte, die sich vor allem in der persönlichen Sexualität manifestieren, näher charakterisiert werden. Er stellt sich in einer Situation nach dem Liebesspiel dar, mit einer nackten Frau als Begleitfigur, die alleine Schads Phantasie entspringt und keine reale Person zeigt.⁴⁵¹

Schad sitzt im Halbporträt auf einem Bett, der Unterkörper ist fast völlig vom unteren Bildrand abgeschnitten; er stützt seine Arme hinter dem Körper auf, die Hände sind nicht zu sehen. Das Gesicht ist im Halbprofil dargestellt, aber Schad blickt den Betrachter direkt an, mit zusammengezogenen Augenbrauen und ernstem, kritischem Blick.

Die angesprochene Situation nach einer intimen Begegnung ließe vermuten, dass sich der Maler unbekleidet darstellen würde, deshalb wirkt das transparente grüne Hemd, das er trägt und das an der Brust mit einer Schnürung versehen ist, in diesem Zusammenhang überraschend. „Meinen Akt durch ein Hemd aus dem Stoff zu sehen, der in der Antike auf der Insel Kos gewebt wurde, schien mir vermutlich reizvoller, als zwei Akte hintereinander.“⁴⁵² Dass sich Schad nicht völlig entblößt, lässt sich aber auch durch die bereits mehrfach angesprochene Form von Distanz erklären, die Schad allen seinen Bildfiguren zugrunde legt, das Hemd fungiert so gesehen auch als schützende Hülle. „Narziss legt nicht Hand an die eigene Haut. Doppelfunktion des Hemdes: Sinnlichkeit und Isolation. Narziss, der die körperliche Berührung mit der Frau nicht sucht.“⁴⁵³

Die hier von Richter erwähnte „Sinnlichkeit“, für die das Hemd im Sinne eines erotischen Attributs auch stehen könnte, lässt sich dagegen nicht eindeutig belegen. Durchsichtige Stoffe, beziehungsweise Bekleidung bei Männern zur Unterstreichung des ‚Sex-Appeals‘ finden sich zu dieser

451 Schad Bildlegenden, S. 114.

452 Ebd.

453 Richter 1997/2, S. 25.

Zeit weder in Kunstwerken noch in (homo-)erotischer Fotografie.⁴⁵⁴ Eine Beobachtung Richters könnte diese Behauptung dennoch stützen: die Schnürung des Hemdes in Kombination mit dem Brusthaar darunter erinnert in ihrer Form an das weibliche Geschlechtsorgan.⁴⁵⁵ Interessant wäre dann, dass sich diese Anspielung genau im Bereich des Herzens Schads befindet, eine Verstärkung des erotischen Inhalts des Bildes.

Die von Schad in diesem Bild betonte Selbstbezogenheit des Mannes (und der Frau) lässt dagegen die Erklärung schwerer wiegen, dass Schad, neben dem künstlerischen Reiz, diese maltechnische Schwierigkeit zu überwinden, den Ausdruck seiner Distanz zur Frau hinter ihm, die er übrigens keines Blickes würdigt, verstärken will.

Schads Körper ist nach rechts gedreht, der Körper seiner hinter ihm liegenden Begleiterin nach links. Der Oberkörper der Frau ist aufgesetzt. Ihr Gesicht ist im Profil dargestellt, die rotgeschminkten Lippen sind leicht geöffnet, wodurch das Weiß ihrer Zähne sichtbar wird, die Nase ist adlerförmig und wirkt etwas zu groß, die Haare sind zu einem schwarzen Bubikopf frisiert. Die Augenbrauen und die stark geschminkten Augen wirken auch hier schematisiert. Über die mit starkem Rouge versehene linke Wange läuft ein Sfregio⁴⁵⁶, eine Gesichtsnarbe, die in Süditalien - Schad hat dies in Neapel gesehen - Frauen von ihren eifersüchtigen Liebhabern mit dem Messer geschlagen wird. Die Frauen tragen, nach Schads Aussage, diese Narben stolz als Demonstration der großen Liebe ihrer Männer.⁴⁵⁷ Ein Sfregio hat aber, was bisher noch nie erwähnt wurde, weitreichendere Bedeutung. Es stammt auch aus dem Kriminellenmilieu, vor allem der in Süditalien aktiven Camorra. Als Bestrafungsmaßnahme wurde Mitgliedern dieser mafiösen Vereinigung das Gesicht zerschnitten.

454 Diese Aussage kann nach Durchsicht entsprechenden Materials u.a. in den Auktionskatalogen (ab ca. 1990) der Villa Grisebach (Berlin), Sotheby's und Christies untermauert werden. Auch die in Zusammenhang mit der Thematik dieser Arbeit notwendige Kenntnis entsprechender Literatur (z.B. Gordon, Mel: *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar* Berlin, Venice (California), 2000) stützt diese Behauptung. Was sich als unmöglich erwies, war die umfassende Untersuchung von zeitgenössischer homosexueller Pornographie, bzw. männlich-erotischer Fotografien, da bisher keine Sammlungen publiziert und (wissenschaftlich) aufgearbeitet wurden, was wiederum mit der Veröffentlichung der Sammlung Uwe Scheid in Bezug auf die weibliche Pornographie, bzw. weiblich-erotische Fotografie vorliegt. (Hönscheidt 1997, a.a.O.; Scheid 1986, a.a.O.; Koetzle 1993, a.a.O.).

455 Richter 2002, S. 120.

456 Von ital. *sfregiare*: „mit einem Schnitt verunstalten“.

457 Schad RR, S. 68.

Selbst heute trifft man noch auf den Straßen Neapels Männer und Frauen mittleren Alters, deren Wange ein Sfregio „ziert“.⁴⁵⁸ Schad zeigt sich hier also mit einer Frau aus der Demimonde, einer Person, die den Geschichten Walter Serners entstammen könnte. Das so entstehende Spannungsverhältnis, der Maler mit den tadellosen Manieren, ein Mitglied der höheren Gesellschaftsschicht, in Verbindung mit einer Frau aus dem Nachtleben und vielleicht sogar aus der Unterwelt, gibt dem Bild eine weitere Brisanz – mit diesem Kunstgriff hat Schad ja auch schon in „St. Genois“ gearbeitet, dem er den Transvestiten zur Seite gestellt hat.

Die linke Hand der Frau hält mit aufgestütztem Arm die Hüfte, mit gespreizten Fingern - zwar lackiert, aber mit schmutzigen Nägeln - und einer schwarzen Stoffschleife versehen.⁴⁵⁹ Bekleidet ist sie einzig mit dem aufgerollten roten Strumpf, der an ihrem rechten aufgestellten Bein sichtbar wird. „Die Hand der Frau sah ich bei einem Schiessbudenmädchen im Prater. Leichtes Deshabillé sind das Bändchen am Handgelenk und, eben noch sichtbar, der rote Strumpf.“⁴⁶⁰ Die Spreizung der Finger könnte aber auch eine ganz andere Vorlage haben: auf einer Fotografie, die den 18jährigen Schad 1912 in München zeigt, findet sich eine identische Handhaltung⁴⁶¹ (Abb. 107).

Deshabillés, vom französischen „deshabiller“, also entkleiden, waren ursprünglich elegante Haus- und Morgenmäntel im galanten 18. Jahrhundert. Schad könnte demnach eine Frivolität oder erotische Anspielung meinen. Ob sich beides auf das Erkennungsmerkmal einer Prostituierten beziehen lässt, bleibt spekulativ, obwohl sowohl rote Strümpfe und schwarze Schleifen wenigstens zeitweilig diesem Metier zugeordnet werden. An der Aussage des Bildes würde sich in diesem Fall nichts ändern, auch wenn sich die oben erwähnte Herkunft der Frau aus der Halbwelt so weiter bestätigen lässt.

Das Rot des Strumpfes steht darüber hinaus im reizvollen

458 Für diesen Hinweis danke ich Raffaella Bosso, Archäologin und Historikerin aus Neapel.

459 Dass die Achselhaare der Frau nicht entfernt sind, entspricht ebenso der damaligen Mode wie die ungewöhnliche Lackierung der Nägel, die damals nur bis zum Rand der Nagelspitze gerötet werden und an den Nagelspitzen weiß bleiben.

460 Schad Bildlegenden, S. 114.

461 Unbekannter Fotograf, *Christian Schad*, München 1912, Nachlass Christian Schad (Abb. 107).

Komplementärkontrast zum Grün des Hemdes Schads. Diese Farbkombination kommt auch schon bei „Graf St. Genois“ vor: die Baronin Glaser trägt Grün, der Transvestit Rot, der Kontrast oder Konflikt wird so verdeutlicht. Möglicherweise stehen diese Farben dort auch für ihre traditionelle Symbolik: Grün für die Hoffnung, die Baronin, die sich vielleicht mehr erhofft, Rot für die Liebe, der Transvestit, der sich seiner Favorisierung durch den Grafen bewusst ist. Im Selbstporträt macht diese Symbolaussage aber keinen Sinn, hier wird wohl nur auf den Konflikt, die Polarisierung von Mann und Frau angespielt.

Hinter der Frau ragt schräg nach links oben in einer schlichten Glasvase eine Narzisse mit schneeweißer Blüte empor, die sich genau zwischen den Köpfen von Mann und Frau befindet. Es handelt sich um eine „Narcissus poeticus“, eine Dichternarzisse, nebenbei erwähnt, die einzige Narzissenart, die duftet.⁴⁶² Der scharfe Kontrast der strahlend hellen Blüte zum dunklen Untergrund verstärkt ihre Präsenz im Bild.

Den Hintergrund bildet ein Fensterblick auf eine nächtliche Stadt, von welcher Schornsteine und Fabrikschote zu erkennen sind. In der rechten Bildhälfte ist das Fenster mit einem durchsichtigen Vorhang versehen, dessen Material mit Schads Hemd korrespondiert. Der Bildaufbau wirkt kulissenhaft, Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind streng gestaffelt. Zwar schiebt sich zwischen Frau und Stadtlandschaft, dem Mittel- und Hintergrund, die Narzisse und der Vorhang, dennoch bleibt die Wirkung des Gesamtraumes unwirklich, da keine Bezüge zueinander entstehen. „Der Nachthimmel gleicht jenen Kulissen, vor denen die ersten Fotografen ihre Kunden abzulichten pflegten. Aber auch das Modell wird zum bloßen Bild und wirkt in der räumlichen Umgebung wie ausgeschnitten. Die Darstellung des Malers schließlich wiederholt und verdeutlicht das gleiche Vorgehen. Trotz naturalistischer Abbildung begegnet uns der Maler wie eine Ausschneide-Figur, die als letztes Stück auf eine Collage gepappt wurde.“⁴⁶³ Die Überbetonung jedes einzelnen Details, die scharfkantige Absetzung der Teile untereinander und die strenge Linearität, mit der

462 Für diese Auskünfte danke ich Frau Ulrike Dierking, Bremen.

463 Vögele, Christoph: Kastenraum und Flucht, Panorama und Kulisse. Zur Raumpsychoogie der Neuen Sachlichkeit, in: Ausst.-Kat. Neue Sachlichkeit 1990, S. 40f.

Schad vor allem die Köpfe der Figuren aufgebaut hat, gibt dem Bild die unwirkliche gläserne Atmosphäre, die die Kunst des Malers in dieser Zeit auszeichnet und die ihren Höhepunkt bildet.

Dieser „Fast“-Akt ist eine der wenigen Darstellungen eines männlichen nackten Körpers in Schads Gemälden dieser Zeit, einmal abgesehen von der Rückenansicht des Transvestiten in „Graf St. Genois d’Anneaucourt“ (Abb. 16) und dem entblößten Oberkörper des Reporters und Schriftstellers „Egon Erwin Kisch“ (Abb. 49), den Schad 1928 porträtiert. Diese beiden Darstellungen, der Blick auf Kischs vielfältige Tätowierungen und das durchsichtige Abendkleid des Transvestiten, sind aber in einem anderen Kontext zu sehen. Wie erwähnt stellt Schad im Zusammenhang mit Aktdarstellungen oder einer direkten Anspielung auf sexuelle Vorgänge sonst ausschließlich Frauen dar: Der Transvestit in „St. Genois“ fungiert sozusagen als ‚Frau‘ und das Porträt von Egon Erwin Kisch lässt keinerlei erotische Anspielung erkennen, die Blöße Kischs bleibt auf das Sichtbarmachen seiner Tätowierungen beschränkt.

Schads Behandlung des eigenen Oberkörpers wirkt in diesem Bild nicht idealisiert, das spärliche Brusthaar ist ebenso dargestellt, wie die etwas tief positionierten Brustwarzen und der leichte Bauchansatz. Dennoch hat er auch sein eigenes Porträt mit den bereits erwähnten stereotypen Versatzstücken dargestellt, Augen, Mund und die makellose Haut wirken schematisiert. Schad sitzt in entspannter Haltung, sein Gesichtsausdruck wirkt aber streng und nachdenklich mit gerunzelter Stirn. „Die glatt zurückgekämmten Haare sorgfältig frisiert. Narziss kommt frisch aus dem Bad. Nicht der Schatten eines Verdachts bleibt an einer möglichen Begegnung hängen.“⁴⁶⁴ Das Bett ist zerwühlt, verschieden gemusterte Decken und weiße Laken sind zu erkennen.

Die Anordnung des axial gestalteten Hintergrunds mit klaren Vertikalen und Horizontalen - Schornsteine und Dächer - divergiert mit dem Modell im Profil und Schad in Schrägansicht, und so wird die Isolation und Beziehungslosigkeit der Personen, die sich trotz der vorangegangenen intimen Situation nicht einmal ansehen, weiter betont. „Geborgenheit gibt es weder drinnen, noch ‚draußen‘. Eigentlich bleibt

464 Richter 1997/2, S. 26.

aber überhaupt kein Raum mehr. So haptisch uns die Porträtierten zuerst erscheinen, als bloße Formen betonen sie letztlich nicht nur die Scheinhaftigkeit des Abbildes, sondern zugleich jene der Welt.“⁴⁶⁵ Mit bildnerischen Mitteln hat Schad so die tiefere Aussage des Bildes weiter betont, den die Narzisse symbolisiert: die Selbstbezogenheit und Selbstliebe, den Narzissmus des Menschen in der Sexualität.⁴⁶⁶

Richter bringt dieses Bild mit der aktuellen Situation in Schads Privatleben in Zusammenhang, der Krise und Trennung von seiner Frau: „Bilder einer Ehe. Mit dem Bildnis ‚Marcella‘ und dem ‚Selbstporträt‘ geht er über den Regelfall in der Kunstgeschichte hinaus. Experiment der Entblössung und Selbstentblössung. Keine nur mehr erotische Attitüde. Schaustellung der Lust und des Schmerzes der Lust. [...] Er ist auf den Selbstversuch aus, eine Konfrontation mit dem Ich und der Öffentlichkeit. Ein unerhörter Versuch, der in der Kunst dieser Jahre, und noch Jahrzehnte danach, ohne Beispiel bleibt. Exempel des illusionslosen Denkens. Härte und Gleichgültigkeit, die den Preis in Kauf nimmt, der wohl dafür zu bezahlen ist.“⁴⁶⁷

Dieses Bild belegt die zur Diskussion gestellte Intention Schads und zeigt einmal mehr den Einfluss Walter Serners. Das Spiel mit Illusion und Illusionslosigkeit und die schmerzhafteste Selbstkritik ist das zentrale Thema in Serners Schriften, im „Sirius“ und in der „Letzten Lockerung“: „Es gibt keine persönlichen Beziehungen zwischen den Menschen.“⁴⁶⁸

Schad nimmt sich also selbst nicht aus, wenn er den Betrachter mit Haltung anblickt, ungerührt und distanziert, und dennoch seine eigenen Konflikte im Bild unverkennbar darlegt. Der Mann, der sich keine Schwäche erlaubt, keine Beziehungen eingeht, in denen er sich Blöße

465 Vögele 1990, S. 41.

466 Peter Gorsens Erklärung für Narzissmus ergibt hier einen interessanten Zusammenhang mit der Intention Schads: „Für den Narzißmus ist der eigene Körper das wichtigste sexuelle Objekt. Die sexuelle Erregung wird ausgelöst oder gesteigert durch das Betrachten des eigenen Körpers oder seines Spiegelbildes. Für die sexuelle Befriedigung [...] ist diese Betrachtung des eigenen Körpers unerlässlich, zumindest entscheidender Bestandteil. Im weiteren Sinne versteht man unter N. jedes In-sich-verliebt-Sein, übertriebene Eitelkeit und übermäßige Selbsteinschätzung. Hier auch: Verlust oder (bzw. und) Demontage der erotischen ‚Wir-Bildung‘ durch den Künstler.“ (Gorsen, Peter: Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft, Hamburg 1969, S. 165).

467 Richter 1997/2, S. 26.

468 Serner zitiert nach Milch, Thomas (Hrsg.): Walter Serner. Angst. Frühe Prosa, Erlangen 1977, S. 62.

geben müsste, und der dafür aber den Preis der Isolation zahlt. „Es ist nicht das Bildnis eines Mannes und einer Frau. Das Thema gibt es nicht im Werk. Schad würde sein Selbstbildnis nicht mit einer Frau teilen. Er glaubt nicht an die Liebe. [...] In einer handschriftlichen Notiz findet sich der Satz: ‚Jeder Mensch ist eine Welt für sich...Nur Berührung, aber keine Durchdringung.‘ Das Kompromisslose, Absolute gehört zu seinem Denken. Die Frage nach der Liebe beschäftigt ihn bis ins hohe Alter.“⁴⁶⁹

Der Maler thematisiert die Erotik auch nach Serners Leitspruch: „Lust ist der einzige Schwindel, dem ich Dauer wünsche.“⁴⁷⁰ Liebe und menschliche Verbundenheit werden verneint, das selbstverständliche Ausleben der Lust gehört aber zu den von Schad gezeigten Menschen, die sich für diese Haltung entschieden haben.

8.2.1. Darstellung der persönlichen Sexualität: „Domina mea“ von Schlichter
Interessant ist im Zusammenhang mit dem „Selbstporträt“ Schads ein Vergleich mit Rudolf Schlichter, der in Selbstporträts ebenfalls die eigene Sexualität thematisiert, allerdings, wie sich zeigen wird, auf etwas drastischere Weise.

Schlichter wird heute, was die schonungslose Anprangerung sozialer und politischer Missstände angeht, in einem Atemzug mit Grosz und Dix genannt. Er wird zu den Veristen gezählt, die sich die soziale Wirklichkeit zum Thema gemacht haben. Seine Porträts von Egon Erwin Kisch und Bert Brecht zählen zu den bekanntesten Werken der Neuen Sachlichkeit. „Er gehörte zu den schärfsten Kritikern des Zeitalters der Inflation. Als zynischer Schilderer einer verkommenen Umwelt war er bestrebt, ihre Morbidität hinter der bürgerlichen Maske bloßzulegen. [...] Seine Bildnisse und Studienblätter gehören zu den besten Arbeiten der Zeit.“⁴⁷¹

Schlichters Werk hat aber eine zweite Seite, die weit umfangreicher ist als seine Porträts und sozialkritischen Arbeiten: die bildnerische Auseinandersetzung mit seinen eigenen sexuellen Obsessionen.

469 Richter 2002, S. 262.

470 Serner LL, 59. Grad.

471 Paul Vogt: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1989, S. 174.

Schlichter, Masochist und Schuhfetischist, thematisiert in zahlreichen Aquarellen, Zeichnungen und Fotografien Gewalt und Eros, als Auseinandersetzung mit seiner persönlichen, ihn quälenden Sexualität.

Während seiner Studienzeit in Karlsruhe verkauft er pornographische Graphik, lebt mit einer Prostituierten zusammen und hat Kontakte zur Unterwelt. In seiner 1931 erschienenen Autobiographie „Das widerspenstige Fleisch“⁴⁷² vollzieht Schlichter ein psychopathologisches Selbstbekenntnis. So erklärt er seinen Schuhfetischismus, speziell für hohe spitze Knöpfungstiefel, seine sado-masochistische Vorliebe für Strangulation, Gemetzel und Blut mit der „vaterlosen, mutterdominierten und primitiv-brutalen Kindheit und Jugend in der schwäbischen Provinz.“⁴⁷³ Der masochistische Schlichter heiratet 1929 Elfriede Elisabeth Koehler, genannt Speedy, die für ihn Stiefel trägt und die er 1927 als „Domina mea“⁴⁷⁴ porträtiert (Abb. 108).

Speedy, im kurzen grünen Unterrock und mit hohen Knöpfungstiefeln, steht über dem zusammengekauerten Schlichter, einen hochhackigen Stiefel setzt sie auf seinem Nacken. Statt der zu erwartenden Peitsche einer Domina hält sie eine Zigarettenspitze in der rechten Hand, den linken Arm in selbstbewusster Pose auf die Hüften gestützt, blickt sie verächtlich, mit leisem Lächeln auf Schlichter herab. „Er wirkt fatalistisch ‚ergeben‘, nicht nur konkret in dieser Situation, sondern eher sinnierend, beinahe wie Diogenes in der Tonne, ausgeliefert einem seltsamen Schicksal.“⁴⁷⁵ Das Aquarell kann durchaus auch ironisch verstanden werden, als Parodie des sado-masochistischen Zusammenspiels.⁴⁷⁶

Im Vergleich zu Christian Schad lässt sich bei Schlichter eine offenere Zurschaustellung der eigenen Sexualität ausmachen. Zwar hat sich Schad im „Selbstporträt“ zu seinem Narzissmus bekannt; dem Betrachter ist es aber nicht möglich, den Künstler noch weiter zu durchblicken, da die Selbstdarstellung zu unnahbar und distanziert bleibt. Bei Schlichter lässt

472 Ebd.

473 Ausst.-Kat. Schlichter 1997, S. 27.

474 Rudolf Schlichter, *Domina mea*, 1927-28, Aquarellfarben über Tusche auf Papier, 72 x 51 cm, Privatbesitz (Abb. 108).

475 Ausst.-Kat. Schlichter 1997, S. 192.

476 Vgl. ebd.

sich dagegen in „Domina mea“ und anderen Darstellungen⁴⁷⁷ eine selbstentblößende Intention feststellen. Im Gegensatz zu Schad wollte er durchschaut werden und seine sexuellen Vorlieben auch bildlich verarbeiten.

Interessant ist im Zusammenhang der Selbstporträts von Schad und Schlichter ein Blick auf die Darstellungsweise in den Selbstporträts von Otto Dix. Seine Modelle demaskiert Dix und legt sie bloß, das Abstoßende und Hässliche dieser Menschen wird festgehalten. In seinen Selbstdarstellungen fehlt diese Offenheit. Es scheint, als sei niemals die Persönlichkeit Otto Dix, sondern immer nur der Typus des objektiv urteilenden, beobachtenden Malers dargestellt. Ein Beispiel gibt das 1924 entstandene „Selbstbildnis mit Muse“⁴⁷⁸ (Abb.109). Hier sieht man Dix mit einem - bis auf ein blaues durchsichtiges Tuch - unbedeckten Modell, an ihrem Körper maßnehmend. Er selbst scheint ohne Regung und undurchschaubar, nur die katzenhaften Augen und übertrieben abgespreizten Finger wirken befremdlich. Das üppige Modell dagegen wird mit bloßer schwerer Brust, zerzausten dunklen Locken und behaarter Oberlippe nicht idealisiert, sie scheint voller Regung und auf eine gewisse Art menschlicher. Wieland Schmied sieht als eine Komponente dieses Bildes die Selbstliebe: „War denn die Eitelkeit des Mannes wirklich größer als die Eitelkeit des Malers? Da steht der Maler mit makellos sauberem Hemd, [...] glatt rasiert, die Augen forsch zusammengekniffen, indes der Körper des Modells - ‚der Muse‘ - nicht im mindesten geschmeichelt in seiner primitiven Fleischlichkeit hingestellt ist. Nichts als Willensanstrengung spricht aus diesem Selbstbildnis eines Mannes, der an seinem Modell vorbeisieht.“⁴⁷⁹ Zwar hat auch Schad sich kühl und unbeteiligt dargestellt, sich selbst im Vergleich zu Dix aber schonungsloser als Narziss entlarvt.

477 Vgl. auch: Rudolf Schlichter, *Der Künstler mit zwei erhängten Frauen*, um 1924, Aquarellfarben über Bleistift auf Papier, 45 x 33 cm, Privatbesitz (Abb.: Ausst.-Kat. Schlichter 1997, S. 140, Abb. 61). Hier thematisiert Schlichter eine andere persönliche Leidenschaft, die Strangulation.

478 Otto Dix, *Selbstbildnis mit Muse*, 1924, Öl auf Leinwand, 81 x 94 cm, Karl Ernst Osthaus- Museum, Hagen (Abb. 109).

479 Schmied 1969, S. 42.

8.3. Stärke und Selbstinszenierung: „Sonja“

Die junge Sekretärin „Sonja“ (Abb. 45) aus Berlin wirkt auf den ersten Blick wie ein Sinnbild für Selbstbewusstsein und Emanzipation. Sie sitzt allein im „Romanischen Café“, augenscheinlich auf keinen Begleiter angewiesen, rauchend, mit der Zigarette als Symbol für ihre Unabhängigkeit.⁴⁸⁰ Der dunkle Kurzhaarschnitt und das schnörkellose schwarze Kleid mit dem runden Halsausschnitt, an dem eine stilisierte rosafarbene Blüte befestigt ist und das an Schultern und Oberarmen durchscheinende Stoffpartien erkennen lässt, entsprechen der Mode der Zeit. Die Pose Sonjas strahlt Lässigkeit aus, ihre rechte Hand hält die Zigarettenspitze, den kleinen Finger hat sie elegant abgespreizt und der rechte Unterarm liegt auf dem Tisch auf. Die Beine sind übereinander geschlagen, mit dem gestreckten linken Arm umfasst sie ein hellbraun bestrumpftes Knie, das unter dem kurzen schwarzen Kleid hervorschaut. Mit aufrechter Körperhaltung blickt sie ihr Gegenüber an. Vor ihr auf dem weißen Tischtuch liegen ein goldener Lippenstift, eine Puderdose aus schwarzem Chinalack mit rotem asiatischem Emblem und eine Packung Camel-Zigaretten.⁴⁸¹

Dieses Bild zeigt nur eine verhaltene erotische Anspielung durch die Betonung der Kniepartie: beide Hände Sonjas befinden sich hier, die Zigarette hebt die Stelle im Bild zusätzlich hervor. Die Attraktivität der Frau, die Blüte an ihrem Kleid und der durchscheinende Stoff an den Ärmeln des Kleides verstärken zusätzlich die erotische Ausstrahlung.

Die modische Frisur, Zigarette, Schminkutensilien und das ‚kleine Schwarze‘, das Bein zeigt, belegen den Typus der jungen unabhängigen

480 „Häufig wurden die rauchenden Frauen in einen öffentlichen Raum, etwa in ein Café plaziert. In der Regel sitzen sie an einem Tisch. [...] Die Zigarette wurde zum Markenzeichen der Intellektuellen und der emanzipierten Frauen [...]. Sie war aber auch berühmt-berüchtigtes Attribut der Prostituierten. [...] Gleichzeitig avancierte das Rauchen mit überlängtem Mundstück [...] zum Signal extravaganter Lebensart.“ (Meyer-Büser 1995, S. 145).

481 Ebd.: „Als besonders emanzipiert galten Frauen, die sich mit Hilfe von Puderdöschen oder Lippenstift in der Öffentlichkeit schminkten. Sie lösten das Bild von der Frau ab, die sich, im Morgenmantel vor dem Schlafzimmerspiegel sitzend, mit dicker Puderquaste zurechtmacht. Puderdöschen und Lippenstift waren Erfindungen der modernen Kosmetikindustrie, die es ermöglichten, das Make-up zwischendurch aufzufrischen. Die moderne Frau hatte diese Utensilien ständig dabei. Damit wurden Puderdose und Lippenstift, ähnlich wie die Zigarette, zu Attributen der Schnellebigkeit, Mobilität und Unabhängigkeit.“

Frau in der Großstadt.⁴⁸² Das es sich aber nicht um ein Typenbildnis handelt, sondern um ein individuelles Porträt, unterstreicht, neben dem Namen im Bildtitel und der nicht beschönigenden Darstellungsweise ihres markanten Gesichtes, auch die konkrete Zuweisung des Umraumes durch die fragmentierte Darstellung Max Herrmann-Neißes an einem Tisch links im Bild. Der Schriftsteller, den auch Grosz porträtiert⁴⁸³ (Abb. 110), ist durch seinen kahlen Schädel, das deformierte Ohr und seinen Buckel für den zeitgenössischen Betrachter auf den ersten Blick zu erkennen. Da Herrmann-Neiße bekanntermaßen Stammgast im „Romanischen Café“ ist, wird durch seine Darstellung Sonjas Umgebung als dieses Café definiert, um genauer zu sein, als der dortige Restaurantteil, was durch die für den Abend eingedeckten Tische erkenntlich wird.

Der rechts im Bild zu sehende, ebenfalls stark beschnitten dargestellte Mann, ist nicht genau zu definieren⁴⁸⁴. Das Dreifiguren-Konzept ist bereits aus anderen Werken Schads bekannt.

Hinter Sonja befindet sich ein unbesetzter Tisch, auf dem ein Sektkübel mit geöffneter Flasche steht, dahinter wird ein leerer Holzstuhl sichtbar. Die Wände im Hintergrund wirken in sich verschachtelt und weisen eine floral gemusterte Tapete auf. Schad arbeitet hier, wie in allen Porträts dieser Zeit, mit Irritationen. Die Bildlogik im Hintergrund ist stellenweise aufgehoben: der Tisch hinter Sonja würde in der Realität gar keinen Platz finden, seine Tischkanten enden hinter Sonjas Rücken sozusagen im Nichts, die Kante der Rückwand, genau auf der Mittelachse des Bildes, verschwindet nach unten in einer Art blauem Nebel direkt über Sonjas linker Schulter, und auch ihr linker Arm verschmilzt in scharfkantigen Bögen mit der Tischdecke. Durch die enge Anordnung der Tische und Stühle im Raum wird Sonja aber auch an ihrem Platz festgehalten, hinter ihr gibt es keinen Bewegungsspielraum, und

482 Siehe hierzu: Presler 1992, S. 155.

483 George Grosz, *Porträt des Schriftstellers Max Herrmann-Neiße*, 1925, Öl auf Leinwand, 100 x 101 cm, Städtische Kunsthalle, Mannheim (Abb. 110).

484 Bei dem rechts zu sehenden, ebenfalls fragmentiert dargestellten Mann handelt es sich nach Heesemann-Wilson um einen Freund Schads, den schwedischen Entomologen Felix Bryk, wofür sich aber keine konkreten Anhaltspunkte finden lassen. (Vgl. Heesemann-Wilson 1978, S. 129). Felix Bryk wurde ebenfalls 1928 von Schad porträtiert: Christian Schad, *Felix Bryk*, 1928, Öl auf Holz, 81 x 65 cm, Privatbesitz (Abb. 111).

gleichzeitig separiert diese Anordnung die Frau von ihren Begleitfiguren. Darüber hinaus scheint Sonjas rechter Arm wie ausgeschnitten in der Luft zu schweben, die hier wie Zacken wirkenden Stoffalten setzen sich scharfkantig vom Tischtuch im Hintergrund ab. Dass es sich hier nicht um eine maltechnische Unsicherheit handelt, sondern gewollt ist, betont Schad durch seine Signatur, die er genau auf diese Stelle setzt. Diese verstörenden Elemente irritieren den Betrachter. Er wird so vielleicht darauf aufmerksam gemacht, dass etwas im Bild nicht stimmt, oder vielleicht nicht so ist, wie es scheint. Dies ist als bildnerisches Mittel Schads von großer Bedeutung, der dem Bild so eine weitere Ebene beifügt.

Aber auch bei der Figur selbst ist durch die Diskrepanz zwischen der selbstbewussten Pose und der angespannten Mundpartie sowie dem müden Ausdruck in den Augen, unter denen tiefe Schatten liegen, ein Bruch spürbar gemacht. Was Schad aber dennoch zeigt, ist eine starke Frau, die ruhig die Szene beherrscht und durch ihre Stellung im Bildraum das Bildgefüge festigt und dem Betrachter mit gelassenem Blick begegnen kann. „Die ganz und gar realistischen Bilder schöner Frauen [...] wären vielleicht im Schmelz der warmen Farben und leuchtenden Schatten untergegangen, wenn sie nicht diesen Widerhaken des Exzentrischen gehabt hätten, der den guten Geschmack, den Schad so schätzt, aus eben jener Balance bringt, die die Dekoration vom Kunstwerk unterscheidet.“⁴⁸⁵

Sonjas perfektes Auftreten, die aufrechte Haltung und ihre optische Erscheinung, sind auch ein Zeichen für eine Selbstinszenierung als „moderne“ Frau der Großstadt, die gleichzeitig Stärke, Anziehungskraft und Distanzierung ausstrahlt.

Wieder bietet sich als Vergleich zum Porträt „Sonjas“ ein Werk von Otto Dix an, sein Porträt „Sylvia von Harden“⁴⁸⁶ von 1926 (Abb. 112). Es handelt sich hier um fast identische Szenarien; in beiden Bildern befindet sich die junge, modern gekleidete Frau allein an einem Tisch im „Romanischen Café“. An den Tischen ist erkennbar, dass sich Sylvia, am ungedeckten Bistrotisch, nachmittags im Café-Bereich befindet und Sonja

485 Kipphof, Petra: Der Maler mit dem Skalpell in: Zeit-Magazin (Hamburg), 1.12.1978, S. 49-60, hier S. 55.

486 Otto Dix, *Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden*, 1926, Mischtechnik auf Holz, 120 x 88 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris (Abb. 112).

abends am gedeckten Tisch des Restaurant-Bereichs. Beide tragen einen kurzen dunklen Garçonne-Haarschnitt, beide rauchen eine Zigarette, beide zeigen unter dem kurzen, modischen Kleid ihr bestrumpftes übergeschlagenes Bein. Und doch könnten die Bilder nicht unterschiedlicher sein. Dix übersteigert und überzeichnet, sein Modell gerät mit den unproportional großen klauenartigen Händen, dem viel zu kleinem Kopf mit der Adlernase und dem vorspringendem Kinn zur Karikatur: die Intellektuelle der Weimarer Republik scheitert an Fragen der Weiblichkeit und wird der Lächerlichkeit preisgegeben, während Schad seine ebenfalls emanzipiert und unabhängig wirkende Dargestellte in würdevoller Art zeigt und ihren Lebensstil damit auch bejaht.

8.3.1. Stellungnahme zu einigen Interpretationen „Sonjas“

Beate Reese untersucht in ihrer Dissertation die Erscheinungsformen der Melancholie in der Neuen Sachlichkeit.⁴⁸⁷ „Die Augenmelancholie korrespondiert in der Neuen Sachlichkeit mit den verschlossenen und undurchdringlich wirkenden, maskenhaften Gesichtern der Bildfiguren, die trotz ihrer nahegerückten Position den Betrachter auf Distanz halten.“⁴⁸⁸ Reese widmet Schads Bild der „Sonja“ ein eigenes Kapitel, in dem sie zuerst auf die isolierte Position der Figur im Bild anspricht. Wie oben erwähnt, wird Sonja durch die genannte Raumgestaltung, die eng zusammengeschobenen Tische, von den anderen Figuren im Bild abgegrenzt. Auch Reese bemerkt, dass es in diesem Bild um das „Wechselverhältnis von Sichtbarkeit und Isolation“⁴⁸⁹, um die Diskrepanz zwischen dem Rückzug in sich selbst und der Darstellung nach Außen, die Selbstrepräsentation geht. Auch der ins Leere gehende Blick unterstützt die Isolation, da er jede Kontaktaufnahme verweigert. Wenn Reese aber dann von „Sonjas melancholischer Erscheinung“⁴⁹⁰ spricht, geht ihre Interpretation in eine Richtung, für die es meiner Meinung nach keine konkreten Anhaltspunkte gibt. „Melancholie“ umschreibt ein Gefühl,

487 Reese, Beate: Melancholie in der Malerei der Neuen Sachlichkeit, Diss., Frankfurt a.M. 1998.

488 Ebd., S. 106.

489 Ebd., S. 120.

490 Ebd., S. 121.

das deutlich belegt ist und eine starke Wertung der Befindlichkeit ausdrückt. Zustimmung lässt sich dahingehend, dass die Figuren Schads tatsächlich etwas Angestregtes oder Müdes ausstrahlen. Negativ formuliert heißt das, sie wirken nicht entspannt oder fröhlich. Was aber letzten Endes ihren Ausdruck hervorruft, eine melancholische Stimmung, Trauer, Wut, Erschöpfung oder Ähnliches, lässt sich nicht mit Bestimmtheit festlegen.

Schwierig sind die feministischen Auslegungen der Gefühlswelt Sonjas, die auf die Entfremdung zwischen den Geschlechtern und die „Neue Frau“-Problematik anspielen: „In der Verflechtung von ‚Isolation‘ und ‚Weiblichkeit‘ deutet Schad möglicherweise auf die ‚negativen‘ Folgen des emanzipatorischen Verhaltens der Neuen Frau hin.“⁴⁹¹ Auf diese Interpretationen möchte ich an dieser Stelle nicht näher eingehen, allerdings birgt meiner Meinung nach jede Überlegung zur Ursache des angestregten Ausdrucks der Bildfiguren, die Benennung und Belegung ihre genauen persönlichen Problematiken, die massive Gefahr, in einen rein spekulativen Bereich abzudriften. In den Bildern selbst finden sich dazu keine konkreten Hinweise. Natürlich stellt Schad Konflikte mit den bereits erwähnten Mitteln fest. Er interessiert sich ja auch ganz deutlich für Modelle, die eine gewisse Ausstrahlung haben und bei denen sich eine bestimmte Problematik ausdrückt, nämlich der bereits mehrmals angesprochene Widerstreit des verborgenen Inneren und der äußeren Darstellung, auch auf erotischer Ebene. Über die reine Konstatierung geht er nur begrenzt hinaus, indem er wie bei „Vera Wassilko“, „Graf St. Genois d’Anneaucourt“ (Abb. 16) oder im „Selbstporträt“ (Abb. 17) allgemeine Hinweise auf die Art des Konflikts gibt. Schad stellt seine Figuren aber

491 Götz, Bettina: Die Frau im Café. Zu einem Topos der Neuen Sachlichkeit, in: Der stärkste Ausdruck unserer Tage. Neue Sachlichkeit in Hannover, Sprengel Museum Hannover, Hildesheim 2001, S. 57-62, hier S. 60.

Siehe auch: Sykora, Katharina: ‚Kesse Väter‘ und ‚Neue Frauen‘. Zum Zusammenhang von lesbischer (Sub)Kultur und dem Massenphänomen der ‚Garçonne‘ in der Weimarer Republik. – Ein Motivvergleich bei Jeanne Mammen und Christian Schad, in: Frauen Kunst Wissenschaft, H. 9/10, Marburg 1990, S. 26-33; Görner, Karin: Imagines der „Neuen Frau“, in: ebd., S. 33-38.

Die Sektflasche und den Sektkübel im Hintergrund bezeichnet Görner darüber hinaus als „weibliche und männliche Sexualsymbole“, die für die Sexualisierung Sonjas und ihre unbefriedigten Sehnsüchte stehen. Dieser Interpretation möchte ich in jedem Fall widersprechen, sie scheint mir in Bezug auf Schad und seine subtile Art, auf Dinge hinzuweisen, etwas zu platt und im Bild werden darüber hinaus keine Hinweise darauf geliefert, welcher Art die inneren Konflikte Sonjas sind.

nicht zur Schau, er gibt keine psychologisierenden Erklärungen für die Wurzel oder Ursache der persönlichen Brüche. Vor allem zeigt er Menschen, die die Fähigkeit besitzen, ihre Fassung, und damit ihre Würde, zu wahren, die nicht „zerbrochen“ sind und die auch Stärke ausstrahlen. Eine Entblößung seiner Figuren, die konkrete Darstellung ihrer privatesten Probleme, würde Schads Intention der vorurteilsfreien Darstellung deutlich widersprechen.

8.4. Isolation in der Sexualität: „Zwei Mädchen“

Das Bild der „Zwei Mädchen“ (Abb.1) von 1928 ist das einzige Gemälde Schads, das eine direkte sexuelle Handlung zeigt: Zwei junge Frauen masturbieren auf einer Art Bettlandschaft, die den ganzen Bildraum ausfüllt.

Die vordere Frau, mit Strümpfen und einem durchsichtigen Unterhemd bekleidet, sitzt am Fußende des Bettes, sie ist die Hauptfigur im Bild, ihre Begleiterin hat eher einen attributiven Charakter. Der Kopf stößt fast an den oberen Bildrand, der untere endet auf ihrer Wadenhöhe. Ihre Beine, der Strumpf an ihrem rechten ist mit einer roten Stoffblüte verziert, sind leicht auseinander gespreizt und in den weichen Untergrund des Bettes gedrückt. Die Arme sind angewinkelt, der linke auf etwas höherem Niveau aufgestützt, die Hand an diesem Arm, an der sie am Zeigefinger einen Ring trägt, hängt locker herab, die rechte Hand, mit einem Reif am Ringfinger, liegt auf ihrem Oberschenkel auf und berührt mit Zeige- und Mittelfinger ihre unbehaart dargestellte Vagina.

Der rechte Träger des grünen durchsichtigen, mit heller Spitze verbrämten Unterhemdes der Frau ist nicht über den Arm gezogen, wodurch ihre rechte, verhältnismäßig kleine, Brust unverhüllt bleibt. Der andere Träger ist leicht über die linke Schulter gerutscht. Nicht zuletzt die Größe der Brust unterstreicht den zierlichen Körperbau der Frau, die zart und äußerst jung wirkt.

Das herzförmige Gesicht ist fast frontal zum Betrachter gewendet, das Kinn ist leicht zur Brust gezogen. Dennoch blickt sie an diesem vorbei ins Leere, die großen blauen Augen, leicht geschminkt und von dünnen halbmondförmigen Augenbrauen überspannt, sind gesenkt. Im Vergleich

zu anderen Werken Schads dieser Zeit sind die Augen relativ schmal und die Stellung der Iris differiert in beiden Augen, wodurch die Frau einen leichten „Silberblick“ bekommt. Ihre Wangen weisen eine leichte Rötung auf, die als Zeichen innerer Erregung, im Gegensatz zu ihrer sonstigen Unbewegtheit, steht.

Die Lippen presst sie fest aufeinander, ihre rote Farbe korrespondiert dabei mit der roten Blüte, die ihr rechtes Strumpfband ziert, beides steht wiederum in Kontrast zum grünen Hemd: entgegen der verhaltenen Kolorierung des Bildes, in dem Brauntöne dominieren, sind sie die einzigen Farbtupfer.

Hinter ihr, den Oberkörper bis auf die nackte rechte Brust verdeckt, liegt die zweite Frau quer zu ihr und ausgestreckt auf dem Bett. Von ihrem zum Betrachter gedrehten Gesicht ist, hinter dem Ellenbogen und Oberarm der vorderen Frau, nur das rechte, große braune Auge erkennbar, der Blick geht hier ebenfalls ins Leere. Ihre linke Hand ist zu sehen, die zwischen den gespreizten und angewinkelten Beinen zur Vagina geführt ist. Das linke Bein scheint unbekleidet, ihr rechtes trägt einen braunen Strumpf, der bis zum Knie herunter gerollt ist.

Beide Frauen befinden sich auf einer rotbraunen Decke, am rechten unteren Bildraum wird die karierte Unterdecke und das weiße laken sichtbar, zwei weiße Kissen liegen am Kopfende. Auf dem rechten Kissen ist wohl das Armband einer Uhr zu erkennen. Nach Schads Angaben handelt es sich bei der vorderen Frau um ein ihm unbekanntes Modell, die hintere Frau hat er ohne Modell dazu gemalt.⁴⁹²

Die Stimmung des Bildes wirkt statisch und seltsam unwirklich, da die beiden Frauen in unmittelbarer physischer Nähe zueinander eine intime sexuelle Situation erleben und dennoch völlig isoliert wirken. Die Frau im Vordergrund kehrt der hinteren den Rücken zu, ihre Körper berühren sich an keiner Stelle, ihre Blicke sind voneinander abgewandt. Jede ist in ihrem sexuellen Erleben einsam und für sich, wodurch eine fast trostlose Atmosphäre entsteht. Das Kompositionsschema ähnelt dem Bildaufbau im „Selbstporträt“ (Abb. 17). „In dem Bild ‚Zwei Freundinnen‘ radikalisiert Schad das Thema der narzißtischen Ich-Bezogenheit. Die Trennung von

492 Vgl. Ausst.-Kat. Schad 1997, S. 130.

Sex und Gefühlen und die emotionale Nichtrelevanz des Partners hat zur Konsequenz, daß der Mensch sein erotisches Interesse auf seinen eigenen Körper bezieht. Die Selbstbefriedigung in Gegenwart des nicht einbezogenen Partners steigert noch einmal das Gefühl der Einsamkeit. Die beiden masturbierenden Frauen sind ganz auf sich bezogen und verweigern auch dem Betrachter jede Illusion des Angesprochenenseins.“⁴⁹³

8.4.1. Vorzeichnung zum Gemälde „Zwei Mädchen“

Zu den „Zwei Mädchen“ ist ein Vorentwurf erhalten geblieben⁴⁹⁴ (Abb. 113). Die Bleistiftzeichnung zeigt nur die Hauptfigur des Bildes, ohne das zweite Mädchen im Hintergrund, die Wirkung des Blattes ist dabei eine ganz andere im Vergleich zum Gemälde. „Mit der Vorzeichnung ist die zentrale Figur des Gemäldes festgelegt, die Symmetrie geschaffen, die geistige Mitte gefunden.“⁴⁹⁵ Aufrecht sitzt die junge Frau im Bild, ihre Körperhaltung lässt annehmen, dass Schad sie hier auf einem Sessel skizziert, den er allerdings nicht zeigt, ihre Arme liegen vom Körper abgestreckt und angewinkelt auf den imaginären Sessellehnen. Anders als im Gemälde berührt sie nicht ihr Geschlecht.

Die Linienführung ist von unterschiedlicher Intensität, die Unterschenkel, die Arme, die offenen Haare und ihr Gesicht sind mit blasserem Strich gezeichnet, wobei ihre Augen etwas stärker betont werden und ihr Blick fest auf dem Betrachter ruht. Die Umrisszeichnung des Rumpfes und des Beckens ist dagegen in festen Strichen ausgeführt, auf den Oberschenkeln wird der Rand ihrer Strümpfe gezeigt, genau wie der Saum ihres angedeuteten Unterkleides. Ihre Brüste werden aus einer einzelnen kurzen Linie gebildet und ihre Scham ist, ohne die anatomische Genauigkeit des Gemäldes, ein Fläche schnell hingeworfener Linien.

Der Fokus des Bildes liegt auch hier auf dem Schoß der Frau, sie ist hier allerdings nicht isoliert vom Betrachter in ihr Tun versunken,

493 Michalski 1994, S. 46. Der von ihm genannte Bildtitel „Zwei Freundinnen“ ist meines Wissens nirgends sonst in der Literatur zu finden, macht aber insofern Sinn, als dass lesbische Frauen in den Zwanzigerjahren als 'Freundinnen' bezeichnet wurden.

494 Christian Schad, *Vorzeichnung zum Gemälde „Zwei Mädchen“*, 1928, Bleistift auf Papier, 29 x 22 cm, Privatbesitz (Abb. 113).

495 Richter 1990, S. 18.

sondern präsentiert sich ihrem Gegenüber in aller Offenheit, dessen dortige Nichtteilhabe hier ins Gegenteil verkehrt wird: er wird geradezu aufgefordert, den sexualisierten Körper der Frau in aller Deutlichkeit zu betrachten. Allerdings senkt sie hier im Gegensatz zum Gemälde nicht ihren Blick, das heißt, sie ist sich über das Betrachtet-werden ganz im Klaren.

Interessant ist also zu beobachten, wie Schad ganz offensichtlich noch während des Entstehungsprozesses die Bildaussage verändert. Aus der attraktiven Frau, die sich ganz offen zeigt und keinerlei Unbehaglichkeit dabei erkennen lässt, entsteht ein Bild, das zwei sowohl vom Betrachter als auch untereinander isolierte Frauen zeigt, deren Verschlossenheit ihrer sexuellen Handlung jeglichen lustvollen Eindruck nimmt.

8.4.2. Die Darstellung der weiblichen Homosexualität bei Jeanne Mammen

Anders als bei Schads „Zwei Mädchen“ werden Jeanne Mammens lesbische Frauen eher bei großstädtischen Vergnügungen in geselliger Runde, als in intimen Situationen gezeigt. Dadurch entsteht ein harmloser und heiterer Eindruck der gleichgeschlechtlichen Beziehungen, den man bei Schad nicht finden kann.

In vielen szenischen Darstellungen thematisiert Mammen die sorglosen Vergnügungen und die harmonische Stimmung unter lesbischen Frauen, die sie von den verkomplizierten Mann-Frau Beziehungen in ihren anderen Bildern unterscheiden. „Sie repräsentiert“⁴⁹⁶ (Abb. 114), ein Aquarell, das um 1927 entsteht, umschreibt eine Kostümball-Szene in einem sogenannten „Damenclub“, Tanzlokale, die lesbischen Frauen vorenthalten sind. Im Vordergrund steht breitbeinig, die Hände burschikos in die Hüften gestemmt, eine junge Frau in männlicher Kostümierung, in Anzugshose, Hemd und Weste. Die Attribute des „Charmeurs“, ein in die Stirn gezogener Zylinder und ein Seidenschal, ergänzen ihre Verkleidung. „Jeanne Mammen hat eine als Transvestit kostümierte Ballbesucherin porträtiert, die vor Lebenslust förmlich

496 Jeanne Mammen, *Sie repräsentiert*, um 1927, Aquarell und Bleistift, 40 x 30 cm, Privatbesitz (Abb. 114).

vibriert.“⁴⁹⁷ Im Gegensatz zu Mammens Mann-Frau-Darstellungen, die oftmals von der emotionalen Kälte der zwischenmenschlichen Beziehungen berichten, wie beispielsweise in „Er und Sie“⁴⁹⁸ (Abb. 115), schaffen ihre Darstellungen lesbischer Beziehungen eine innigere Atmosphäre: „Bei Jeanne Mammen überwiegt oftmals eine Tendenz, die sich auch bei vielen Quellen lesbischer Subkultur der Weimarer Zeit feststellen lässt: eine harmonische Gegenwelt zum diskriminierenden ‚Draußen‘ zu schaffen, eine Welt, in der Schönheit, Eleganz und ein Lebensgefühl herrschen, welches das gesellschaftliche Außenseitertum positiv wendet in Exklusivität.“⁴⁹⁹

Im Mittelpunkt von Mammens Werk steht die Frau, genauer die jungen Frauen der Zwanzigerjahre. Ein weiteres Beispiel ist hier das Aquarell „Garçonne (Dirne auf grüner Couch)“⁵⁰⁰ von 1930/31 (Abb. 116). Eine junge Frau mit Bubikopf liegt in s-förmiger Körperposition, mit einem dünnen Unterkleid, Stöckelschuhen und Strümpfen bekleidet und einer Zigarette in der Hand entspannt auf einer Couch. Die erotische Aufmachung unterstreicht den Eindruck von selbstbewusster Ausstrahlung. Es ist auch ein Moment der Selbstbezogenheit spürbar, das vielen Bildern Mammens gemeinsam ist: „Aus Jeanne Mammens Darstellungen der Frau, Tingeltangel- und Revue-Girls, Dirnen und Transvestiten geht eine geradezu demonstrativ auf sich selbst gerichtete Gefallsucht hervor, die sich bewusst gegenüber dem anderen Geschlecht abzugrenzen sucht und in ihrem sexuellen Verhalten eher lesbische Züge aufweist.“⁵⁰¹ „Transvestitenlokal“⁵⁰² (Abb. 117) zeigt eine weitere dieser jungen Frauen, die hier in Männerkleidung und voller Selbstbewusstsein auf einem Kneipenstuhl posiert.

Die Selbstbezogenheit bei Mammens Figuren wirkt aber bei Weitem unkomplizierter, als bei Schads „Zwei Mädchen“. Durch die Isolation der

497 Ausst.-Kat. Mammen 1997, S. 55.

498 Jeanne Mammen, *Er und Sie*, 1930, Aquarell u. Bleistift, 43 x 34 cm, Privatbesitz (Abb. 115).

499 Lütgens 1991, S. 69.

500 Jeanne Mammen, *Garçonne (Dirne auf grüner Couch)*, 1930/31, Aquarell und Bleistift, 32 x 35 cm, Privatsammlung (Abb. 116).

501 Buderer 1994, S. 141.

502 Jeanne Mammen, *Transvestitenlokal*, 1929, Aquarell, 29,5 x 36 cm, Privatbesitz. (Abb. 117).

beiden Frauen hat er letztendlich ja auch nicht die lesbische „Liebe“ und partnerschaftliche Verbundenheit dargestellt, die bei Mammen zum Thema wird und die sie als positiv und aufregend zeigt, sondern die Nichtteilhabe der einen Frau an der Sexualität der anderen.

8.4.3. „Zwei Mädchen“: Die Quintessenz der Schadschen Intention?

Das Bild der „Zwei Mädchen“ regt bis heute zur Diskussion an, aber auch zu Spekulationen über Schads Intention und seine Zu- oder Abneigung gegenüber weiblicher Homosexualität⁵⁰³.

Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass dieses Bild in einer Zeit entsteht, in der sich Schad intensiv mit Außenseitern der Gesellschaft und sexuellen Thematiken beschäftigt. Darüber hinaus gibt es bis zu diesem Zeitpunkt weder in der Bildenden Kunst, egal ob Malerei, Skulptur oder Graphik, noch in der Kunst-, Mode- oder pornographischen Fotografie irgendein Vergleichsbeispiel zu den „Zwei Mädchen“, das in ähnlicher Form die Kälte und Beziehungslosigkeit zweier Frauen während ihrer sexuellen Handlungen zeigen würde.⁵⁰⁴ Die Abkehr voneinander, wie auch vom Betrachter, nimmt diesem Bild auch jede mögliche Grundlage einer pornographischen Interpretation, denn die mangelnde Lust der Frauen ist auch für den Betrachter wenig reizvoll. Das dies auch für das zeitgenössische Publikum gilt, lässt sich durch den Vergleich mit pornographischer Fotografie der Zeit belegen, auf der sich in keinem einzigen Beispiel eine ähnlich kalte und lustfremde Atmosphäre finden

503 Vgl. Kap. 11.2.2.

504 Diese Aussage kann u.a. nach der Durchsicht der komplett publizierten Sammlung Uwe Scheid, die sich in umfassender Form aus pornographischen Daguerreotypien und Fotografien von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Dreißigerjahre zusammensetzt, getroffen werden. (Vgl. Hönscheidt 1997, a.a.O.; Scheid 1986, a.a.O.; Koetzle 1993, a.a.O.) Es gibt zwar bereits im 19. Jahrhundert Darstellung masturbierender Frauen, die teilweise auch zu zweit sind. Immer bleiben sie aber entweder auf den Betrachter oder aufeinander bezogen, wodurch, im Gegensatz zu den „Zwei Mädchen“, ein pornographischer Charakter entsteht. Die Mitarbeiter der „Villa Grisebach“ gewährten mir Einblick in die Fotomappe „Deux amies“ von Germaine Krull, die zwar ebenfalls zwei Frauen beim Liebesspiel zeigt, die hier allerdings aufeinander bezogen bleiben und sich anfassen oder anblicken. In der Bildenden Kunst ist bis dato kein Vergleichsbeispiel zu finden und auch in der Kunstfotografie findet sich nicht auch nur annähernd ein Äquivalent, das zum einen zwei masturbierende Frauen zeigen würde, die zum anderen so isoliert voneinander handeln. Diese Erkenntnis brachte die Durchsicht der Fotografie-Auktions-Kataloge von Christies, Sotheby's und der Villa Grisebach ab Mitte der 1990er Jahre bis heute.

lässt.⁵⁰⁵

In der Forschung hat unter anderem mit Röske die Meinung Einzug gehalten, dass sich in diesem Bild eine Ablehnung Schads gegenüber der weiblichen Homosexualität erkennen lässt. Röske vergleicht hier den teilweise brutalen Ton in Schads lesbischen Zeichnungen mit der Grundaussage, die nach seiner Überzeugung diesem Bild inne wohnt: die tatsächliche Abkehr vom anderen, männlichen Geschlecht⁵⁰⁶.

In diesem Bild findet aber meiner Meinung nach vor allem die Grundaussage der Schadbilder dieser Zeit ihren Höhepunkt: der Mensch steht in seiner Sexualität im Widerspruch zu gesellschaftlichen Erwartungen und seinen eigenen Wünschen. Weitergeführt bedeutet das die Isolation im eigenen Sexus. Eine Aussage, die Schad zum Beispiel auch in seinem „Selbstporträt“ getroffen hat. Hier sind die Frauen aber nicht nur gegenseitig ohne Verbindung, gesteigert wird diese Distanz in der Rolle des Betrachters. Wer dieses Bild anschaut, bleibt ebenfalls auf beklemmende Weise vom Geschehen ausgeschlossen. Beklemmend, weil der Blick in die Intimsphäre der beiden Frauen von diesen nicht erwidert wird, da beide am Betrachter vorbeisehen.

Die Frage nach Schads Attitüde tritt meiner Meinung nach hinter der werkimmanenten Aussage zurück. Die Einstellung des Malers gegenüber seinem Modell (und seinem Phantasiemodell neben ihr) bleibt sekundär neben der emotionalen Aussagekraft des Bildes: die eigene Sexualität bleibt funktional und leer, wenn die Fähigkeit zu Leidenschaft und Beziehung verlorengegangen ist. Dem Betrachter wird dieser Verlust eindringlich vor Augen geführt.

Gustav Klimt hat sich mehrfach mit dem Thema weiblicher Masturbation beschäftigt, die Schadsche Drastik und Offensichtlichkeit kommt aber bei ihm nicht vor. Das bekannteste Beispiel ist Klimts „Danae“⁵⁰⁷ von 1907/08 (Abb. 118). Hinter dem bekannten mythologischen Thema, bei dem die junge Frau Zeus in Form eines Goldregens empfängt, verbirgt sich hier ganz deutlich ein

505 Vgl. die vorangegangene Anmerkung.

506 Vgl. Kap. 11.2.2.

507 Gustav Klimt, *Danae*, 1907/08, Öl auf Leinwand, 77 x 83 cm, Privatbesitz (Abb. 118).

Masturbationsmotiv. Wie sehen eine nackte junge Frau in Fötalhaltung auf einem Bett, die Augen geschlossen, der Mund leicht geöffnet, das lange rote Haar gleich einem Umhang über ihre Schultern fließend. Dem Betrachter wendet sie ihren linken Schenkel zu, in einer Position, die ihr Geschlecht verdeckt lässt. Ihr entrückter Ausdruck, ihre angespannte rechte Hand und der goldene Regen zwischen ihren geöffneten Schenkeln (mit herabgerutschten Strümpfen) bestimmen eindeutig den erotischen Gehalt des Bildes. Der Betrachter bleibt bei ihrem Anblick aber angenehm von ihrer Sinnlichkeit berührt, keine Brutalität wie bei Schad, der dem Betrachter seine Ausgeschlossenheit nachdrücklich vor Augen führt.

Wie sich zeigen wird, stellen die „Zwei Mädchen“ nicht nur durch ihre Aussage den Höhepunkt der unversöhnlichen Zwanzigerjahre-Werke Schads dar. Auch formal weichen die Formen langsam wieder auf. Dennoch ist vor allem die Bildwirkung die Essenz der vorangegangenen Werke: der Mensch in der damaligen Gesellschaft, der nur durch Ungerührtheit und Rückzug in sich selbst vor den Anforderungen einer betont nüchternen Umgebung bestehen kann.

8.5. Das Bild der Geliebten: „Halbakt (Maika)“

Der „Halbakt“⁵⁰⁸ von Maika, Schads damaliger Freundin, entsteht 1929 in Paris (Abb. 119). Unbekleidet liegt sie, mit zwei weißen Kissen im Rücken, auf einem Bett und füllt fast den gesamten Bildraum aus. Ihr nackter Oberkörper ist sichtbar, ihre linke Hand stützt sie, etwas oberhalb der Hüfte, in ihre Seite. Im Hintergrund ist eine cremefarbene, mit zarten floralen Gebilden verzierte Tapete zu sehen. Ansonsten ist Maikas Umraum nicht weiter definiert. Der rechte Arm, die behaarte Achsel zeigend, ist nach oben gestreckt, die rechte Hand hält den Hinterkopf. Durch diese Position wird die Brust betont, die rot-weiße Kette, das einzige Schmuckstück, das Maika trägt, akzentuiert diese Körperpartie zusätzlich.

Das zerwühlte Bett und die leicht derangierte schwarze Pagenfrisur mit einzelnen, ins Gesicht fallenden Haarsträhnen, lassen eine Situation nach

508 Christian Schad, *Halbakt (Maika)*, 1929, Öl auf Leinwand, Von der Heydt-Museum, Wuppertal (Abb. 119).

einer intimen Begegnung vermuten. Der entspannte Gesichtsausdruck und der müde Blick verstärken diesen Eindruck zusätzlich. Das Rot der Lippen stimmt mit dem Rot der Kette überein und wird von der rot-weiß gestreiften Bettpartie, gerade noch am unteren rechten Bildrand zu erkennen, wieder aufgenommen. Maikas sehr helle Haut, an den Brüsten sind sogar durchscheinende Adern erkennbar, korrespondiert mit der weißen Bettwäsche. Diese bildnerischen Mittel lassen die Komposition sehr harmonisch wirken und der scharfe Kontrast der Haut und Wäsche mit den tiefschwarzen Haaren der jungen Frau bilden einen gelungenen Gegensatz hierzu.

„Maika hatte eine Haut wie Perlmutter. Um den Kontrast zu der Lebendigkeit dieser Haut möglichst hochzuschrauben, kauften wir als Accessoire für das Bild etwas mechanisch fabriziertes bei einem Straßenhändler: die rot-weiße Kette.“⁵⁰⁹ Dieser Hinweis Schads verdeutlicht noch einmal seine intime Kenntnis des Modells, interessant ist auch, dass er seine Signatur auf den Rand ihres Kopfkissens schreibt, seine Beziehung zu dem Modell also nicht verschweigt.

Die in Kapitel 3.8. angesprochene Schematisierung und Perfektion der Physiognomie, die distanzierenden und typisierenden Versatzstücke, die sich in vielen Schad-Porträts wiederholen, sind hier weniger ausgeprägt. Maika wirkt persönlicher und natürlicher, wodurch der Eindruck von Intimität und eine Steigerung des erotischen Eindrucks erreicht werden.

Es bleibt die Frage zu klären, ob eine intime Kenntnis des Modells bei Schad eine veränderte Darstellung erkennen lässt. Vergleicht man hierzu das Porträt „Marcellas“ (Abb. 40) mit dem Maikas, beide Frauen waren Schad eng vertraut, wirkt die schematisierte Darstellung Marcellas noch eklatanter. Es liegt die Vermutung nahe, dass Schads aktuelle persönliche Einstellung zu den Dargestellten eine Rolle spielt. Wie bereits erwähnt, steckt die Ehe von Schad und Marcella bereits 1926 in einer Krise. Zieht man zur Unterstützung dieser These wieder die italienischen Frauenporträts wie „Bildnis einer Unbekannten“, für das Marcella Modell stand, heran, so lässt sich erkennen, dass Schad Marcella zu Zeiten einer intakten ehelichen Situation individueller und natürlicher darstellte.

509 Schad Bildlegenden, S. 140.

Gegen die Schlussfolgerung, Schad habe in die Porträts auch seine persönliche Einstellung zum Dargestellten einfließen lassen, spricht aber, dass sich zu dieser Zeit auch in anderen Werken eine erste Aufweichung der Bildformen beobachten lässt. Das ist auch beim „Porträt eines Freimaurers“⁵¹⁰ (Abb. 120) aus demselben Jahr zu beobachten, wo vor allem an der Augen- und Mundpartie sowie bei der Behandlung der Haut allgemein ein malerischerer, weicherer Eindruck entsteht.

Allerdings stammen aus diesem Jahr aber auch „Agosta, der Fügelmensch und Rasha, die schwarze Taube“ (Abb. 95) sowie „Operation“⁵¹¹ (Abb. 121): diese beiden Bilder gehören in ihrer sehr harten, linearen Behandlung der Bildformen und der extremen Thematik zu den kühnsten und unnahbarsten in Schads gesamten Werk. Allerdings weisen sie keine erotischen Anspielungen auf. Es lässt sich deshalb festhalten, dass mit den „Zwei Mädchen“ die Verhärtung der Erotik, die im vorangegangenen Kapitel dargelegt wurde, ihren Höhepunkt überschritten hat und sich jetzt in weicheren und sinnlicheren Bildern äußert.

8.5.1. „Maika“

Schad hat „Maika“⁵¹² schon einmal porträtiert (Abb. 122). In diesem Gemälde aus Berlin, einem Halbporträt, steht sie im schulterfreien rotgepunkteten schwarzen Kleid vor dem abendlichem Paris, im Hintergrund ist die Kuppel von Sacre-Coeur zu sehen. Auffällig sind die floralen Attribute, die pralle rote Blüte am oberen Rand des Kleides, der zarte Ast, der rechts in den Bildraum ragt und die üppige grüne Blattpflanze hinter Maika, eine Bromelie⁵¹³, die eine geschlossene rosafarbene Blüte trägt und lange schmale Blätter. Die Pflanze ist so hinter Maika positioniert, dass ihr Körper selbst wie eine Blüte aus dieser hervorsticht. Das Schad hier ein „Ananasgewächs“ verwendet, könnte die

510 Christian Schad, *Porträt eines Freimaurers* (Reinhold Vietz), Öl auf Leinwand, 53,5 x 42 cm, Privatbesitz (Abb. 120).

511 Christian Schad, *Operation*, Öl auf Leinwand, 125 x 95 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Abb. 121).

512 Christian Schad, *Maika*, 1929, Öl auf Leinwand, 65 x 53 cm, Privatbesitz (Abb. 122).

513 „Bromelie: Sammelbezeichnung für die als Zierpflanzen kultivierten Ananasgewächse, rund 35 Arten, Blätter lang und starr, Blüten in rispigen Blütenständen.“ (Brockhaus, Bd. 4, Mannheim 1987, S. 11).

„Exotik“ der schönen Geliebten weiter betonen.

Durch Maikas frontalen Blick auf den Betrachter wirken ihre Augen und Augenbrauen typischer als in ihrem „Halbakt“, es ließe sich aber auch vermuten, dass Maika Schad später in Paris näher steht. Zwar ist dort durch die Profilstellung des Kopfes die Darstellung der großen mandelförmigen Augen in Frontalansicht nicht möglich, ein Vergleich mit Schads Begleiterin im „Selbstporträt“ (Abb. 17), ebenfalls in Profilansicht, zeigt aber, dass Schads Formen sehr wohl aufweichen und die scharfe Linearität im „Halbakt“ zurückgenommen ist.

Signifikanterweise setzt er aber auch in „Maika“ seine Signatur an eine markante Stelle, wie eine Tätowierung trägt sie den Namen des Malers auf ihrem linken Unterarm und wird so auch zum ‚Besitz‘ des Mannes. Dies erinnert wiederum an „La Fornarina“: Raffael schreibt dieser seine Signatur auf einen Oberarmreif (Abb. 18).

Die Körperhaltung Maikas drückt eine erotische Aufforderung aus. Ihr rechter Arm stützt sich hinter ihrem Oberkörper auf, der leicht nach hinten gelehnt ist. Ihren Kopf hält sie noch aufrecht, um den Betrachter auffordernd zu taxieren. Die großblättrige Bromelie hinter ihr wirkt fast, als biete sie sich auf ihr. Aber auch die spindelförmige rosafarbene Blüte mit ihrer phallischen Form kann als erotisch gewertet werden. Das ärmellose Kleid ist über ihrer rechten Brust nach unten verrutscht und gibt die Wölbung des Busens frei. Kleidung, Körperhaltung und Pflanze erwecken den Eindruck, als erhebe sich Maika, die Decke über die Brust gezogen, gerade aus einem Bett – oder lässt sich in dasselbe zurücksinken.

Mit dem „Halbakt“ und dem Porträt „Maika“ beginnt sich Schads Kunst in eine andere Richtung zu entwickeln. Die Bildfiguren geben ihren kalten und distanzierten Habitus zugunsten eines weicheren Ausdrucks auf. Die Porträts, in denen starke, aber angestrenzte Bildfiguren ihr Inneres gegen das Äußere schützen, sich über die Sexualität der Dargestellten ihre verborgenen Abgründe ausdrücken, in denen die Figurenwelt Schads auf die Ideen Serners rekurriert, enden mit diesen beiden Bildern.

8.5.2. „Liegender Akt (*Maya und Odaliske*)

1929 entstehen zwei Akte in interessanter Technik, nämlich in Öl auf Pergament. Sozusagen „auf Haut“ zu malen, bietet sich für Schad wohl an, bleibt doch Zeit seines Lebens eine seiner größten Fähigkeiten die bravouröse Darstellung der menschlichen Epidermis.

Der erste „Liegende Akt (*Maya*)“⁵¹⁴ (Abb. 123), der einmal mehr Schads zeitweilige Freundin Maika zeigt, lehnt sich an Goyas „Nackte Maya“ von 1797 an⁵¹⁵ (Abb. 124). Maika liegt mit ausgesteckten Beinen auf einem Bett, der auf Kissen hochgestützte Oberkörper rechts im Bild. Der rechte Arm ist nach oben gestreckt und führt hinter dem Kopf die Hand an den Nacken, der linke Ellenbogen ist auf das Kissen gestützt, die Hand nach oben gesteckt. Ohne Verlegenheit blickt Maika, im Gegensatz zu Goyas „Maya“, den Betrachter an, keine Figur aus der Kunstgeschichte, sondern eine reale moderne Frau, an deren Anblick sich der Betrachter erfreuen kann. Das Relevanteste an diesem Bild ist aber die völlige Herauslösung des Aktes aus jedwedem Kontext, wir sehen hier eine junge moderne Frau und eben keine historisch konnotierte Figur. „Maya“ scheint im luftleeren Raum zu schweben, ihre Nacktheit und die erotische Pose schlagen dem Betrachter ganz unvermittelt entgegen.

Im „Liegenden Akt (*Odaliske*)“⁵¹⁶ (Abb. 125) zeigt sich eine Frau aus Schads Bekanntenkreis in der Pose der „Großen Odaliske“⁵¹⁷ von Ingres (Abb. 167). Den Oberkörper in den Bildraum gedreht, die Beine nach rechts gestreckt, das Linke über das Rechte geschlagen, blickt sie den Betrachter über ihre rechte Schulter mit entspanntem Blick an. Ihre rechte Hand, die ein Ring zierte, liegt auf dem linken Unterschenkel. Auch hier zeichnet sie der platinblonde Bubikopf als Frau der Zwanzigerjahre aus.

Diese zwei Akte, deren ästhetischer Wert unbestreitbar ist und die beide ihre Vorbilder in der Kunstgeschichte haben, zeigen den Zeitpunkt

514 Christian Schad, *Liegender Akt (Maya)*, 1929, Öl auf Pergament, 50,5 x 85 cm, Privatbesitz (Abb. 123).

515 Francisco de Goya, *Die nackte Maya*, 1800, Öl auf Leinwand, 97 x 190 cm, Museo Prado, Madrid (Abb. 124).

516 Christian Schad, *Liegender Akt (Odaliske)*, 1929, Öl auf Pergament auf Spanplatte, 50,5 x 85 cm, Privatbesitz (Abb. 125).

517 Jean Auguste Dominique Ingres, *Große Odaliske*, 1814, Öl auf Leinwand, 162 x 91 cm, Louvre, Paris (Abb. 167).

einer Veränderung in Schads Werk an. Die Brüche, Komplikationen und versteckten Bedeutungsebenen sind hier nicht mehr zu finden, die Aussage der Bilder geht über das Unmittelbare und Offensichtliche nicht hinaus. Hier stehen wie gesagt ästhetische Gesichtspunkte im Vordergrund, zwei ansprechende junge Frauen, die sich den Blicken des Betrachters hingeben. Beide Akte bilden übrigens die für lange Zeit letzten Beispiele für Darstellungen des Nackten.

Mit diesen Bildern lassen wir das Hauptwerk Schads hinter uns, mit ihrer optischen Strahlkraft und ihren versteckten Aussagen, und bewegen uns in Richtung Spätwerk, das, traurig auf gewisse Weise, die restlichen fünf Jahrzehnte von Schads Lebenswerk umfasst.

Schads Bedeutung für die Kunst der Zwanzigerjahre ist unbestreitbar, seine kühl kalkulierten Porträts der Zeit bleiben ohne Vergleichsbeispiel. „Christian Schad ist deshalb ein wichtiger Maler, weil er eine extreme Position markiert, den äußersten Punkt, bis zu dem das Pendel vom expressionistischen Seelenporträt der vorangegangenen Jahre überhaupt ausgeschlagen ist.“⁵¹⁸

8.6. Attribute im Porträt

Petra Kathke untersucht in ihrer Arbeit die Funktionen des Attributs, sie verwendet hierfür den Begriff „Accessoire“, in der Malerei der Renaissance.⁵¹⁹ Ihre Ergebnisse lassen sich aber auch weiter fassen und zum Teil auch auf Schad übertragen, zumindest betonen sie aber noch einmal die Bedeutung der Attribute. „Als Teile eines Interieurs, in und mit dem ihre Konstellation Sinn erzeugt, gehen Accessoires eine spezifische, vom Dargestellten aktivierte Beziehung ein, die sich direkt durch Zuwendung, indirekt durch Formen - und Farbbezüge mitteilt.“⁵²⁰ Auch Schad lässt die tiefere Bedeutung eines Bildes erst durch Attribute deutlich werden, man denke hier an die Orchidee und die Katze in „Marcella“ (Abb. 40) oder die Narzisse im „Selbstporträt“ (Abb. 17). Darüber hinaus nehmen die Attribute in der erotischen Belegung der

518 Sello, Gottfried, Christian Schad, in: Die Zeit (Hamburg), 6.11.1964, S. 26.

519 Kathke, Petra: Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997.

520 Ebd., S. 253.

Bilder eine Schlüsselrolle ein, vor allem da Schad, mit der Ausnahme der „Zwei Mädchen“ (Abb. 1), keine sexuelle Handlung dargestellt. Wie Petra Kathke für die Renaissancemalerei eine elementare Bedeutung der Attribute für die Malerei des 16. Jahrhunderts feststellt, so darf auch die Bedeutung der Bildbeigaben in Schads Kunst nicht unterschätzt werden. „Porträts, die den Menschen mit signifikanten Gegenständen im Innenraum zeigen, entstehen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Kunstzentren der Niederlande, in Italien, Deutschland, Frankreich und England. Sie sind durch ein Ambiente, durch Teile eines Interieurs und seiner Ausstattung bereichert, die über die bloße attributhafte Kennzeichnung des Dargestellten hinausgeht, ihn gleichsam in einen kunstvoll konstruierten Kontext einbindet.“⁵²¹

Alles, was Schad in ein Bild einfließen lässt, hat seine ganz eigene Bedeutung, die Schwierigkeit liegt allerdings in der exakten Definierung, da sich Schad selbst stets gegen eine allgemeingültige Belegung der Attribute sträubt. Besonders die Blume ist als häufiges Motiv von besonderem Interesse.

Wie bereits erwähnt, misst Schad den Blumen eine besondere Bedeutung bei, widerspricht aber aus Angst vor zu einseitiger Interpretation einer allgemein gültigen Symbolik. Ganz ähnlich geht Georgia O’Keeffe mit der Auslegung ihrer Blumenbilder um, die den Blick in weit geöffnete Blütenkelche freigeben, wie beispielsweise in „Helle Iris“⁵²² (Abb. 126). „Die Darstellungen von isolierten, frontal erfassten und ins Überdimensionale gesteigerten Blumen sind ihre ureigenste Erfindung.“⁵²³ Erotische Assoziationen liegen bei diesen Bildern noch näher als bei Schad, doch auch O’Keeffe hat sich gegen die oberflächliche Interpretationen gewehrt. „Dennoch meinen wir, dass ihre Blumen etwas von jenem geheimnisvoll lockenden Zauber einer sich in den vielfältigen Formen ihrer Triebkräfte verführerischen Natur mitteilen, der sich freilich schnell verflüchtigt, wenn man seine Metaphorik allzu handfest zu

521 Ebd., S. 12.

522 Georgia O’Keeffe, *Helle Iris*, 1924, Öl auf Leinwand, 101,6 x 76,2 cm, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (Virginia) (Abb. 126).

523 Schmied, Wieland: ‚Precisionist View‘ und ‚American Scene‘. Der amerikanische Beitrag, in: Ausst.-Kat. Kühle Blick 2001, S. 79-92, hier S. 80.

benennen versucht.“⁵²⁴ Dieser Hinweis lässt sich auch auf Schad übertragen: eine bestimmte erotische Wirkung der Blumen in seinen Bildern ist unbestreitbar, der Versuch einer genauen Analyse hebt ihre Aussage dann aber wieder auf.

Schad ist, und das muss man an dieser Stelle ausdrücklich betonen, der einzige Maler, der zur Neuen Sachlichkeit in Deutschland gezählt werden kann, der zu dieser Zeit Blumen in einen erotischen Kontext setzt. Die Darstellung von Blumen ist allgemein in dieser Stilrichtung nur eine Randerscheinung, viel häufiger verwenden die Künstler, vor allem für das jetzt wieder weit verbreitete Stilleben, Kakteen oder Gummibäume, die mit ihren klareren Strukturen den Ideen der Neuen Sachlichkeit auch näher kommen⁵²⁵ (Abb. 128). Vor allem Kristian Heide hat das in ihrer Dissertation von 1998 in jüngerer Zeit systematisch untersucht und belegen können.⁵²⁶ Eines der ganz wenigen Ausnahmen, die erotisch konnotierte Blumenmotive bei neusachlichen Künstlern zeigen, ist ein Aquarell von Dix, nämlich das „Mädchen mit Rose“⁵²⁷ (Abb. 127), in dem die Dargestellte, wohl eine Prostituierte, eine Rose als sexuelle Anspielung in der Hand hält und den Betrachter damit lockt.

Allgemein lässt sich festhalten, dass Schad die Mehrzahl seiner erotisch konnotierten Attribute, durchsichtige Stoffe, Seidenstrümpfe, Zigaretten, Federn und anderes, zwar aus einem zeittypischen Motiv-Fundus als auch der traditionellen Ikonographie entleiht, die Bildzusammenhänge, in die Schad die Attribute stellt, geben ihnen aber eine spezifische Bedeutung. Das lässt sich vor allem in Bezug auf die Feder festhalten, die Schad, wie erwähnt, selbst als „Symbol der Geilheit“ bezeichnet hat.

524 Ebd.

525 Alexander Kanoldt, *Stilleben IX*, 1924, Öl auf Leinwand, 110 x 70 cm, Privatbesitz (Abb. 128).

526 Heide, Kristina: *Form und Ikonographie des Stillebens in der Neuen Sachlichkeit*, Diss., Weimar 1998.

527 Otto Dix, *Mädchen mit Rose*, 1923, Aquarell, 61 x 48,5 cm, Privatbesitz (Abb. 127).

8.7. Spannungsfeld Individuum – Gesellschaft: „Dr. Haustein“

Das Spannungsgefüge, das Schad in seinen Bildern zwischen dem Innen, der individuellen Persönlichkeit, und dem Außen, der gesellschaftlichen Rolle, aufbaut, findet sich nicht nur in Schads Bildern mit erotischem oder sexualisierten Inhalt, sondern auch in Porträts ohne diese Komponente. Die Mittel, die Schad in seinen erotischen Bildern verwendet, zeigen sich, um nur ein Beispiel zu nennen, auch im Porträt „Dr. Haustein“⁵²⁸ von 1928 (Abb.129).

Schad malt den mit ihm befreundeten Gynäkologen ganz im Habitus des vertrauenswürdigen Arztes, die schlanken Hände in überlegter Geste vor der Brust verschränkt. Haustein, der nach der Machtübernahme der Nazis durch Zyankali aus dem Leben scheidet, betreibt zu dieser Zeit mit seiner Frau einen bekannten politischen und literarischen „Salon“ in Berlin, den auch Schad häufig frequentiert, und von dem ihm vor allem die „Atmosphäre äusserster geistiger und erotischer Freizügigkeit“⁵²⁹ im Gedächtnis bleibt.

Haustein sitzt im Halbporträt und frontal dem Betrachter zugewandt, den Blick aus den großen braunen Augen hält er ruhig auf sein Gegenüber. Die Kleidung ist sehr korrekt, ein schwarzer Anzug, ein schneeweißes Hemd mit Manschetten und eine schwarz, weiß und grau karierte Krawatte. Zu dieser strengen Farbpalette bildet das Rot der Lippen einen leichten Kontrast.

Soweit nun zu der souveränen und seriösen Erscheinung des Mediziners, denn alle weiteren Komponenten des Bildes spielen mit Abgründigkeiten und Irritationen. Zuerst einmal verwirrt das gynäkologische Instrument, das gleich einem Einstecktuch aus der Brusttasche des Arztes ragt und ihn demnach als Gynäkologen auszeichnet, aber dennoch an dieser Stelle deplaciert wirkt. Dr. Hausteins Gesicht wirkt müde und ist verschattet, der Bartwuchs an Wange und Kinn wirft bläulich dunkle Schatten und auch die Frisur ist nicht mehr völlig korrekt: aus dem glatt zurückgekämmten Haar haben sich an der

528 Christian Schad, *Dr. Haustein*, Öl auf Leinwand, 80,5 x 55 cm, Fundación Colección Thyssen- Bornemisza, Madrid (Abb. 129).

529 Ausst.-Kat. Schad 1997, S. 134.

Stirn, an Insektenfühler erinnernd, zwei Haarsträhnen gelöst.

Das Seltsamste, und das am häufigsten Diskutierte, in diesem Bild ist aber der große Schatten, der sich beunruhigend hinter Haustein auf der hellen glatten Wand bildet. Es ist der Schattenriss seiner Freundin Sonja, mit Bubikopf, einer Zigarette und Tabakrauch zwischen den Lippen, nicht zu verwechseln mit Schads Modell von 1927. Diese Sonja hier ist ein Mannequin, mit dem Haustein bekanntermaßen liiert ist

Was Schad im Bild verbindet, sind also die zwei Leidenschaften, die in Dr. Haustein wohnen, seine Liebe zur Medizin, das Instrument über seinem Herzen, und seine Liebe zu der Freundin, mit der er seine Frau betrügt und derentwegen sich diese einige Jahre später das Leben nimmt.

Ob Zufall oder nicht, auch in diesem eindeutig „unerotischen“ Porträt spielen die Verwicklungen der Sexualität wieder eine entscheidende Rolle.

Äußerlich ruhig und unbeteiligt sitzt der Arzt in distinguiertes Pose vor seinem Gegenüber. Er verliert nicht seine Fassung und damit auch nicht seine Würde, obwohl er, sinnbildlich gesprochen, inmitten der Leidenschaften und Verfehlungen sitzt, auf die Schad hier anspielt. Die Kraft, die ihn diese Spannungsfeld zwischen der Erhaltung der Konvention, die gesellschaftlich anerkannte Rolle des Arztes, und dem Schutz des Inneren, die verbotenen Passion für seine Freundin, kostet, legt Schad ihm in den müden Ausdruck seiner Augen.

Allen Dargestellten Schads, egal ob männlich oder weiblich, egal ob aus der Ober- oder aus der Unterschicht stammend, wie „Lotte“ (Abb. 58) oder „Agosta, der Flügelmensch und Rasha, die schwarze Taube“ (Abb. 95), ist ein starker Ausdruck von „Haltung bewahren“ inne. Die Individualität, die Persönlichkeit, das Singuläre steht im Konflikt mit den Vorgaben der gesellschaftlichen Rolle. Allen Modellen ist dieser Bruch inne, hinter der Fassade, die bewahrt werden muss, steht noch etwas Weiteres. Alle Modelle wirken müde und erschöpft, als habe sie dieser ständige Konflikt zwischen Individualität und Rolle, alle Kraft gekostet, aber Schad lässt ihnen ihre Würde, indem er sie unter anderem als starke Bildfiguren zeigt. Allerdings zieht ihn wohl generell auch das Abgründige und Unheilschwangere, das bestimmten Menschen zueigen ist, stark an, genau diese Menschen wählt er sich als Modell: „Wir wissen von sieben,

acht Bildnissen, deren Modelle Selbstmord begingen oder einen schrecklichen Tod fanden. Die Gefährdung des Menschen zog ihn an, seine Verletzbarkeit, das Dunkle.“⁵³⁰

530 Richter 1995, S. 15.