

Ellen Thormann

Von Amazonen und Autofahrerinnen

Zum Frauenbild von Tamara de Lempicka in den Zwanziger Jahren

Tamara de Lempicka, 1898 in Polen geboren, lebte in der Zeit zwischen den Weltkriegen in Paris. Hier nahm sie Anfang der Zwanziger Jahre in Privatschulen Unterricht in Malerei und begann ab 1922, ihre Bilder auszustellen.¹

Mitte der Zwanziger Jahre entwickelte de Lempicka den Bildtypus der isolierten, monumentalisierten Frau vor der Großstadtkulisse.

In dem etwa lebensgroßen Ganzfigurenporträt der „Herzogin von la Salle“ (Abb. 1) konfrontiert Tamara de Lempicka konfrontiert Betrachterinnen und Betrachter mit dem Bild einer Reiterin. Umgeben von Herrschaftsinsignien wie Säule, rot ausgelegte Treppe und Vorhang, steht sie im Vordergrund des Bildes. Der hinter ihrem Rücken zusammengefaßte Vorhang teilt den Hintergrund in zwei Hälften. Auf der linken Bildseite gibt er den Blick auf eine Stadtlandschaft frei, die sich zwischen der Reiterin und der Säule erstreckt, während ein blaues Dreieck in der rechten oberen Bildecke im



Tamara de Lempicka: Porträt de la Duchesse de la Salle

Gegensatz dazu Ausblick auf Himmel und Weite suggeriert. Die Reiterin und der sie umgebende Raum des Vordergrundes sind der Stadtlandschaft im Hintergrund vor allem durch den Gegensatz von naturalistischer (Vordergrund) und kubistischer Gestaltungsweise (Hintergrund) einander gegenübergestellt.

De Lempicka bestimmt die Stadtlandschaft durch kubistische und expressionistische Formensprache als eng, verschlungen, unbegebar, dschungelartig. Indem sie die Herzogin über diese Stadt stellt, verleiht sie ihr die Stellung einer Beherrscherin der Stadt.

Die auffällige Heterogenität der verwendeten Stilelemente setzt sich auch innerhalb der voneinander abgegrenzten Bereiche fort. So weist der naturalistisch aufgefaßte Vordergrund Brüche in der Darstellungsweise auf, innerhalb derer die Objekte aber nicht ihre äußere Form verlieren. Die Bestandteile der Herrschaftsarchitektur sind versatzstückartig montiert: Säule, Treppe und Vorhang scheinen vor dem Hintergrund der Stadtlandschaft zu schweben, es fehlt ihnen ein sichtbarer Unterbau. Die Herzogin stützt sich mit dem linken Arm auf einen verhüllten Gegenstand ohne Basis und mit dem linken, angewinkelten Bein auf eine Treppenstufe, obwohl der Fuß in dieser Stellung nicht mit dem Verlauf des Treppenabsatzes übereinstimmt. Die Säule, Sinnbild des staatstragenden Stellung der Aristokratie, verliert darüberhinaus im oberen Bereich ihre Plastizität und verflacht zu einer balken- oder wandartigen Bildbegrenzung. Aus allem wird deutlich, daß diese Herrschaftsinsignien kokettierend und ironisierend zugleich zitiert werden. De Lempicka stellt die Herzogin zwar in einen ihr standesgemäß zukommenden Rahmen, ironisiert dessen Bedeutung aber durch distanzierende Brüche innerhalb der Darstellung.

Das Auffallendste an der Darstellung der Herzogin ist ihre für eine Frau ungewöhnliche Körperhaltung. Ihr linkes Bein ist angewinkelt auf die erste Treppenstufe gestellt, so daß sie eine betont breitbeinige Haltung einnimmt. Raumgreifende Armhaltungen unterstützen diesen Eindruck. Durch die Untersicht verstärkt, hebt sich die Herzogin in ihrem schwarzen Reitkostüm vom Hintergrund ab. Untersuchungen über geschlechtsspezifische Muster von Körpersprache haben diese raumgreifende Körperhaltung als eine typisch männliche nachgewiesen.² Werden Frauen in dieser Haltung dargestellt, so werden sie als Zugehörige zum Prostituiertenmilieu im weitesten Sinn gekennzeichnet. Die Herzogin wird somit durch ihre Körpersprache als mondäne Salonlöwin gezeigt, die in ihrem selbstsicheren Habitus der konventionell weiblichen Rollenzuweisung widerspricht; dieses wird auch durch die ungewöhnliche Farbgebung der dunkelviolett glänzenden, helmartig anliegenden Haare unterstützt.³

Außerdem vermittelt die flächige Gestaltung des Brustbereichs, d.h. das Fehlen jeglicher Andeutung weiblicher Brustformen, den Eindruck eines männlichen Oberkörpers, der noch durch die körperliche Mächtigkeit unterstrichen wird. Hüften und Schenkel werden durch den stark abstehenden Frackschoß betont. Der vorgestellte linke Oberschenkel vermittelt durch die wie eine zweite Haut anliegende Hose den Eindruck hautähnlich sinnlicher Qualitäten, die durch den Zeigegestus der linken Hand ironisiert werden. Die Formen des rechten Oberschenkels werden dagegen durch eine weitgeschnittene Hose verdeckt. Mit der Platzierung des Schoßes im Zen-

trum des Bildes und dessen betont widersprüchlicher Darstellung bestimmt de Lempicka die Sexualität als den zentralen Identifikationsbereich der dargestellten Frau. De Lempicka deutet die Herzogin als eine mit unkonventionell selbstsicherem und zugleich ambivalentem Habitus agierende Beherrscherin ihrer Lust.⁴

Zieht man die kürzlich publizierte Handzeichnung zu dem „Porträt des Großherzogs Gabriel“⁵ zum Vergleich heran, fällt die offensichtliche Übereinstimmung in Bildaufbau und Körperhaltung bis hin zu dem geneigten Kopf auf. Es läßt sich die These formulieren, daß de Lempicka das Porträt der Herzogin de la Salle aus diesem Entwurf für ein Ganzfigurenporträt eines Großherzogs in militärischer Reitkleidung entwickelt hat.

Hinsichtlich der ikonographischen Tradition scheint de Lempicka sich auch an dem im 16. Jahrhundert entwickelten männlichen Herrschaftsporträt orientiert zu haben. Der Vergleich mit entsprechenden Werken zeigt, daß de Lempicka sowohl Herrschaftsinsignien als auch wesentliche Merkmale der Körperhaltung zitiert. Die Starrheit der Porträts des 16. Jahrhunderts durchbricht sie jedoch durch die betont lässige Körperhaltung.

Desweiteren ist der Vergleich mit einem zeitgenössischen Frauenbild der Malerin Marie Laurencin „Femme en noir, assise“ (Abb. 2) aus dem Jahr 1920 aufschlußreich. Es zeigt wie das Porträt der Herzogin eine dunkel gekleidete Frau im Ganzfigurenbildnis. Beiden Dargestellten gemeinsam ist der von der dunklen Kleidung abgesetzte weiße Bereich des Oberkörpers, der in Laurencins Bild Nacktheit bezeichnet.



Marie Laurencin: Femme en noir, assise

Ähnlichkeiten sind außer im Sujet im Bildaufbau und in der Farbigkeit der Bilder zu erkennen. So ist die Gestaltung und die Farbigkeit des jeweils umgebenden Raumes vergleichbar: es wird ein geraffter Vorhang angedeutet und ein streng geometrischer Farbstreifen am Bildrand davon abgegrenzt, der bei de Lempicka zu einer Säule vergegenständlicht ist. Selbst der Blick aus den Augenwinkeln mit dem etwas zur Seite geneigten Kopf ist in seiner direkten und trotzdem skeptisch und leicht abwehrenden Haltung ähnlich.

Der größte Unterschied der Bilder liegt in der Körperhaltung der dargestellten Frauen. Am auffälligsten ist die verschränkte Beinhaltung der Frauenfigur Laurencins. Durch die Platzierung der rechten, auffällig weißen Hand vor dem schwarzgekleideten Schoß der Frau und der sich verschließenden Beinhaltung ist der Genitalbereich betont und damit Sexualität thematisiert. Die Frau wirkt einerseits verschämt-kokett und verletzlich, durch den Blick und die aufrechte Haltung des Oberkörpers wird jedoch zugleich eine in sich ruhende Aufmerksamkeit vermittelt. Beide Frauen scheinen von dem sie umgebenden Raum losgelöst zu sein, beide lehnen sich an unsichtbare 'Stützen'; Laurencins Frauenfigur ist sogar nur von einem äußerst labilen Gleichgewicht gehalten. Trotzdem vermittelt – vor allem die von de Lempicka gemalte Herzogin de la Salle selbstverständliche Standfestigkeit.

Beide Malerinnen thematisieren in den Frauenbildern mit Körperhaltung und Gestik unterschiedliches weibliches Rollenverständnis im Umgang mit Sexualität. Das Porträt de Lempickas ist aufgrund der kompositorischen Bezüge im Sinne einer Antwort auf das Frauenbild von Marie Laurencin zu verstehen; während letztere ein spielerisch anmutiges und zartes, in sich ruhendes und verschlossenes Frauenbild vorstellt, greift de Lempicka wesentliche Kompositionselemente dieses Bildnisses auf, kehrt diese jedoch in mehrfacher Hinsicht in ihr Gegenteil. So formuliert sie mit ihrer Darstellung der Herzogin de la Salle ein neuartiges Frauenbild, indem sie eine weibliche Form von Monumentalität und ein offensives Umgehen mit Körperlichkeit und Sexualität darstellt.

Mit diesem Vergleich bestätigt sich eine These der aktuellen Forschung, nach der die beiden Malerinnen als die Protagonistinnen unter den Künstlerinnen der Zwanziger und Dreißiger Jahre gelten, die in ihren Frauenbildern unabhängig vom äußeren Erscheinungsbild eigene Subjektentwürfe formulierten.⁶

Für die Interpretation des Porträts der Duchesse de la Salle ist insbesondere die Frage nach der Bedeutung von Frauen in Männerkleidung oder Reithosen in den Zwanziger Jahren wichtig.

Die vor allem nach dem Ersten Weltkrieg sprunghaft gestiegene Zahl sporttreibender Frauen veränderte auch gesellschaftliche Konventionen.⁷ In Bezug auf die Reithaltung und Reitkleidung von Frauen hieß es zwar noch 1920:

„Das Gegebene für die Dame bleibt eben doch immer noch das Seitwärtssitzen und das Reitkleid“⁸, aber mit Beginn der Zwanziger Jahre scheint sich auch für die Frauen das Reiten im sogenannten Herrenreit und das Tragen von Reithosen durchzusetzen: „Andererseits belehrt uns manche schlanke Mondäne von heute, die ihren Morgenritt durch den Berliner Tiergarten unternimmt, daß auch das Reiten nach Herrenart recht reizvoll wirken kann.“⁹

Daß dieser Prozeß von Unsicherheit und Mißtrauen begleitet war, wird auch an der Sportmoden-Werbung in den Zwanziger Jahren deutlich. Während das Manequin 1925 noch mit verschränkten Beinen als Verschämt-Kokette in den neuen Reithosen posiert¹⁰, kann sich die hosentragende Skiläuferin 1929 lässig-selbstbewußt präsentieren.¹¹ Hosentragende Frauen setzten sich in den Zwanziger Jahren langsam über den Frauenreitsport auch für den Freizeitbereich allgemein durch. Darüberhinaus waren Hosen allerdings weiterhin in der gesellschaftlichen Alltags- und Arbeitswelt für Frauen tabu.¹²

In der Literatur wird der neue Typ der mondänen, sportlichen Frau der Zwanziger Jahre, die selbstbewußt mit ihrem Körper und ihrer Sexualität umzugehen weiß, in denunziatorischer Absicht beschrieben: „Wir begegnen ihr auf allen fashionablen Sportplätzen der ganzen Welt. Sie sportelt im Sommer Tennis und Golf, sie reitet oder heuchelt Interesse am Reitsport, sie geht in die Berge und rudert und segelt. Im Winter läuft sie Ski und rodelt oder bobt und skeletont. Jegliche sportliche Betätigung identifiziert sich ihr mit der Gelegenheit zwanglosen Verkehrs mit dem anderen Geschlecht, in dem sie ihre sexuelle Stimulanzien sucht. Sie treibt nur sexuellen Sport, und wie sie Sexualität zum Sport macht, so wird ihr auch der Sport zur Sexualität.“¹³ Auch im Film tauchen sogenannte Hosenrollen für Frauen immer wieder auf. Die bekanntesten Hosenrollen entstanden Anfang der Dreißiger Jahre in den Filmen von Josef von Sternberg.¹⁴ Ihre Protagonistin war Marlene Dietrich; ihre Verkörperung der starken Frau ist in ihren bildgewordenen Ausprägungen dem Porträt der Duchesse de la Salle ähnlich.¹⁵ Die Charakterisierung Marlene Dietrichs in diesen Filmrollen von Gisela von Wysocki benennt wesentliche Übereinstimmungen nicht nur des äußeren Erscheinungsbildes:

„Sie präsentiert nicht ihren Busen, ihr Fleisch, sondern ihre Beine, auf denen sie steht und sich wiegt, aber auch sich fortbewegt. Öfter als sie den Lippenstift zieht, setzt sie die Zigarette an den Mund; eine Frau, die sich nicht nur zeigt, sondern mit sich selbst beschäftigt ist. Unter der Federboa stemmt sie die Arme wie ein Mann. In der gleichen Haltung sitzt sie auf der Klaviertastatur oder auf dem Bartisch. Auch als Katharina die Zweite bewegt sie sich wie eine Frau auf Großstadtplaner. Eine Sphinx aus der Nähe, leichtsinnig, kühl, intensiv. Unter großen Hüten und Schleiern hat sie den Blick, der sich an sein Gegenüber nicht binden möchte. Er geht durch die Männer hindurch oder an ihnen vorbei.“¹⁶

De Lempicka hat somit in der Malerei ein neuartiges Frauenbild formuliert, das in den Filmen von Josef von Sternberg erst rund zehn Jahre später verbreitet wurde.

Das Porträt der Herzogin ist aus heutiger Sicht als ein aus dem Œuvre herausragendes Hauptwerk de Lempickas anzusehen. Dennoch ist es in den Zwanziger Jahren in Frankreich nicht rezipiert worden. Während das Porträt im November 1925 anlässlich der ersten Einzelausstellung de Lempickas in einer Mailänder Galerie innerhalb einer Rezension der italienischen Zeitschrift „Emporium“ abgebildet wurde¹⁷, erfolgte auf die Ausstellung des Bildes im Pariser „Salon d'Automne“ von 1926 keine Reaktion in der Presse. Im Februar 1927 erschienen Abbildungen in der amerikanischen Zeitschrift „Vanity Fair“ und der deutschen „Die Dame“.¹⁸

Umbruchsituation um 1929: Zwei Selbstporträts

Das Jahr 1929 bedeutete für die Lempicka in persönlicher und künstlerischer Hinsicht einen Wendepunkt, deren Verarbeitung in zwei Selbstbildnissen vermutet werden kann. 1928 hatte die Lempicka die Trennung von ihrem Mann vollzogen und sie begann, sich auch in Frankreich künstlerisch durchzusetzen. Das Museum in Nantes erwarb zum erstenmal ein Gemälde von ihr.¹⁹ 1929 setzte sich dieser Trend fort: es erschien der erste längere Artikel in einer französischen Kunstzeitschrift.²⁰

Mit zwei als Selbstporträts geltenden Bildern „L'Autoportrait“ und „St. Moritz“ aus dem Jahr 1929 soll der allen Frauenbildnissen inhärente selbstdarstellende Charakter verdeutlicht werden.

Beide Bilder sind im Jahr 1929 als Titelbilder des Berliner Frauenmagazins „Die Dame“ erschienen, beide sind also als Auftragsarbeiten entstanden.²¹ Während die Selbstdarstellungsabsicht für das Bild „L'Autoportrait“ nicht nur durch den Titel, sondern auch durch Erläuterungen der Lempickas zur Entstehungsgeschichte als gesichert gelten kann²², erschließt sich das Bild „St. Moritz“ über die physiognomische Ähnlichkeit als Selbstporträt.²³ In beiden Bildnissen erscheint die Lempicka als Sportlerin, einmal als Skifahrerin, zum anderen als Autofahrerin. In den Porträts werden die beiden gegensätzlichen Typisierungen im Frauenbild der Lempickas deutlich: während die Skifahrerin in einer leidens- oder adorationsähnlichen Haltung und Mimik dargestellt ist, blickt die Autofahrerin herausfordernd kühl auf Betrachterinnen und Betrachter herab.

Das hervorstechendste Merkmal des „Autoportrait“ ist die starke Nahsichtigkeit in Verbindung mit radikal durchgeführten Anschnitten. Die Wahl des Ausschnitts unterstützt gleichermaßen den Eindruck von Starre und Bewegung. Durch die Parallelisierung der Frontscheibenstütze mit dem Bildrand wird Stillstand vermittelt, während die abwärts geneigte Ausrichtung der Längsachse des Autos auf die linke untere Bild Ecke pfeilschnelle Fahrt suggeriert.

Farblich ist das Bild vorwiegend in metallisch glänzenden Grünblau- und Grautönen gehalten, mit denen sich die Lempicka offensichtlich der derzeitigen Mode angepaßt hat. 1931 heißt es in der „Dame“ über Autofarben:

„Die Kotflügel natürlich die Modefarbe Türkis, aber nicht zu wässerig, keinesfalls an Aquamarin angelehnt, mehr nach Jade pendelnd“²⁴ und eine Karikatur kommentiert ein gelbfarbiges Auto: „... in der Linie is et ja ganz jut, aber det Jelb ...“²⁵

In den Schilderungen von der Lempicka über ihr Auto und ihre Erscheinung tauchen genau diese Farben wieder auf: „Es war ein kleiner Renault, nicht grün, sondern hellgelb und schwarz. Wenn ich ihn fuhr, trug ich einen Pullover in derselben hellgelben Farbe, immer mit einem schwarzen Rock und schwarzen Hut. Ich war angezogen wie das Auto und das Auto wie ich.“²⁶

Obwohl sie mit gewissem Stolz von ihrem gelbfarbigen Auto erzählt, hat sie sich für ihr Bild der Autofahrerin, die dem Titel nach zu urteilen, sie selbst darstellen soll, für die Modefarbe Türkis entschieden. Das Bild strahlt Kühle, Verslossenheit und Distanz, aber auch Entschlossenheit der Fahrerin aus, die sich hinter dem Metall ihres Autos 'gerüstet' zu haben scheint. Diesen abweisenden und aggressiven Elementen werden 'anziehende', sogenannte weibliche Reize entgegengesetzt. Aus den grau-

grünen Flächen sticht die den Frauenmund bezeichnende knallrote Farbe als Komplementärfarbe heraus. Auch mit den Mitteln der Technik wird die Ambivalenz des Bildes in Bezug auf die Ein- und Ausgrenzung der Frau in den Bereich der Technik erzielt. Das Auto, Teile der Kühlerhaube und der Tür, sind durch eine glatte Malweise gekennzeichnet, die keinen Pinselstrich erkennen läßt, während der Bereich der Fahrerin und des Autoinnern in einer stärker gebrochenen Malweise gegeben ist. Dagegen findet aber eine ästhetische Gleichsetzung der Gesichtshaut der Fahrerin und der Metalloberfläche der Kühlerhaube statt: sie werden in gleicher Weise durch das Aufsetzen von Licht- und Glanzstreifen betont und erscheinen so als gleichmaßen sinnlich erfahrbare, glänzend glatte Folie.

Die Frau hinter dem Steuer, die sogenannte Selbstfahrerin, war in den Zwanziger Jahren das Symbol für die moderne, sportlich aktive Frau. Die Amazone der Zwanziger Jahre tauschte das Pferd gegen technische Fortbewegungsmittel aus, sei es ein Auto oder ein Flugzeug. Die Lempickas „Autoportrait“ erschien als Titelbild der „Dame“ gerade zu der Zeit, als Clärenore Stinnes, die erste Frau, die die Welt hinter dem Steuer eines Autos umrundet hatte, nach zweijähriger Fahrt in Berlin empfangen wurde.²⁷ Die damals 26jährige wurde in der Presse als „der modernste Mädchentypus“²⁸ der Zeit gefeiert.

In der Werbung fand dieses, die allgemeine Entwicklung zur weiblichen Eigenständigkeit repräsentierende Bild der Autofahrerin häufige Verwendung. Allerdings ist hier die Reduzierung der Funktion des Autos als das „Attribut der Dame“²⁹ oder „der verwöhnten Frau“³⁰ auffallend. Die „Elida-Hautpflege“ Werbung aus dem Jahr 1928 vermittelt mit der graphisch konventionellen Darstellung einer sich unsicher an das Lenkrad klammernden Frau in Verbindung mit dem Spruch: „Wer selbst steuert, muß sicher fahren“³¹, Skepsis und Unsicherheit den sogenannten Selbstfahrerinnen gegenüber. Die Anzeige der Zigarettenmarke „Lord“ wirbt 1931 zwar mit dem Bild der zigarettenrauchenden Autofahrerin als dem „Typ der Amazone“ als „Vorbild der modernen Frau“, warnt aber gleichzeitig die Frauen „im Interesse ihrer Schönheit vor Übertreibungen jeder Art.“³²

Nur die Werbung des amerikanischen Automobil-Konzerns „Chrysler“ aus dem Jahr 1927 spricht mit der Darstellung einer lachenden Fahrerin Frauen scheinbar selbstverständlich das Autofahren „in allen Teilen der Erde“ zu.³³

Durch diese Vergleiche wird die Beeinflussung der für die Ölmalerei ungewöhnlichen formalen Gestaltung von der Lempickas „Autoportrait“ durch Werbegravur deutlich.

In dem zweiten Bildnis, „St. Moritz“, 1929 stellt sich die Lempicka als Skifahrerin dar. Das Bild erschien als Titelbild einer Dezemberausgabe der „Dame“ unter der Überschrift: „Wintersport“.³⁴ Hier werden im Gegensatz zu dem „Autoportrait“ Momente von Leiden, Hoffen und Bangen mit adorationsähnlichen Gesten demonstriert: die Hände halten, statt zum Gebet ineinander gefaltet zu sein, einen Ski- oder Wanderstock, die Augen sind theatralisch gen Himmel gerichtet. Die Skifahrerin ist vor einem Hintergrund aus Bergwänden und -gipfeln dargestellt, die durch eine Schlucht geteilt sind. Sie scheint sich von den felsigen Abgründen der rechten Bildhälfte weg dem Berggipfel der linken Bildhälfte zuzuwenden, an dessen Fuß sich eine Berghütte befindet.³⁵

In der Gegenüberstellung der beiden Selbstbildnisse lassen sich einige in den Zwanziger und Dreißiger Jahren durchgängige Aspekte in der Lempickas Malerei verdeutlichen: das ambivalente und widersprüchliche Bild der Frau als einerseits selbstbewußt handelnde, ihre Geschicke lenkende Frau, im Gegensatz zur schmachthenden, sich verzehrenden Leidenden.

Und obwohl die Malerin hier auf ihre eigene Physiognomie zurückgreift, wird doch ersichtlich, daß es ihr grundsätzlich nicht um ein wiedererkennbares, individuell charakterisierendes Porträtieren gegangen ist, sondern um die Darstellungen von Attitüden von Frauen und Männern ihrer Gesellschaftsschicht. Neu und spektakulär ist an der Lempicka, daß sie nicht nur dem traditionellen Frauenbild entsprechenden passiven Seiten wie Leiden und Hingabe thematisiert, sondern auch selbstbewußte und sexuell aktive Frauen darstellt. Auch wenn einige dieser Bilder in dem Bereich der Werbung vorformuliert sind, erweitert sie für die Malerei die gängige Palette des Frauenbildes um einige Facetten.

In der Gegenüberstellung der beiden Selbstbildnisse lassen sich darüberhinaus Veränderungen und Entwicklungen wie die thematische Verlagerung von Darstellungen aktiver, selbstbewußter Frauen der Zwanziger Jahre zu dem in den Dreißiger Jahren vorherrschenden Bildthema der melancholischen Mondänen ablesen.

Anmerkungen

- 1 Das Folgende stellt einen gekürzten Auszug aus meiner (bisher unveröffentlichten) Dissertation „Die Künstlerin als Komplizin - Zum Verhältnis von Rezeption und weiblichem Kunstschaffen im Frankreich des frühen 20. Jahrhunderts am Beispiel von Tamara de Lempicka“, Homburg 1989, dar. Die 1898 in Polen geborene Malerin Tamara de Lempicka und ihr Werk der Zwanziger und Dreißiger Jahre werden hier vor dem Hintergrund von detaillierten Untersuchungen über die französische Rezeption der Kunst von Frauen analysiert. Informationen zu der Lempicka und ihrem Werk sind aus folgenden drei Publikationen zu beziehen; zwei von ihnen basieren auf Interviews mit der Lempicka und eine wurde von ihrer Tochter, Kizette de Lempicka-Foxhall, mitverfaßt. – Joanne Harrison, A portrait of the artist, in: Houston City Magazine, August 1978, S. 26-53, 86. – Tsuji Masuda/Eiko Ishioka (Hrsg.),

Tamara de Lempicka, Parco View 10, Tokio 1980.

– Kizette de Lempicka-Foxhall/Charles Phillips, Tamara de Lempicka, Malerin aus Leidenschaft, Femme Fatale der 20er Jahre, München 1987 (Passion by Design. The Art and Times of Tamara de Lempicka, New York 1987).

- 2 Marianne Wex, „Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse, Hamburg 1979, S. 124:

„Männer halten meist ihre Arme im Abstand zum Körper, wobei sie die Ellenbogen leicht – oder auch stärker – nach außen drücken. Die Handrücken zeigen nach vorn. Insgesamt eine Haltung, die ihren Oberkörper besonders groß und breit erscheinen läßt.“

- 3 Der violetten Farbe wird ausgehend von ihrer Zusammensetzung ein ambivalentener Charakter zugeschrieben. Vgl. Max Lüscher, Psychologie der Farben, Basel 1949.

- 4 Matthias Eberle interpretierte 1978 das Porträt der Duchesse de la Salle in einer meiner Ansicht nach zu kurz gegriffenen, weil den Aspekt der Sexualität ignorierenden Weise. (Vgl. Matthias Eberle (Vorwort), Tamara de Lempicka, Mailand u.a. 1978) „In der Haltung locker und elegant zugleich, präsentiert sie sich als moderne, androgyne, sportliche Frau. Dennoch entbehrt ihr Auftritt nicht einer gewissen Koketterie, die eigentlich im Widerspruch zum repräsentativer Bildtypus steht. Die Vertreterin einer staatstragenden Aristokratie würde sich nicht derart eindringlich, mit melancholisch zur Seite geneigten Kopf und vor Verletzlichkeit mißtrauischem Blick an das Gegenüber wenden. Was sich hier präsentiert, ist nicht ein Adel, der Macht ausübt, sondern ein Adel der Haltung, des feinen Geschmacks, eine modische Eleganz des Äußeren und der Empfindung. Rahmen und Auftritt der Figur dienen dazu, die Herzogin in eine isolierte, binahe schmachthende Exklusivität zu versetzen, die zur Identifikation auffordert, nicht jedoch Respekt überlangt.“
- 5 Abb. in: de Lempicka-Foxhall/Phillips 1987, S. 92. Datiert wird Zeichnung mit ca. 1927, d.h., es ist möglich und denkbar, daß sie 1925, zur gleichen Zeit wie das Porträt der Herzogin de la Salle entstanden ist. Abb. in: ebenda, S. 93. Porträt de S.A.I. Le Grand Duc Gabriel, 1927, Öl auf Leinwand, 116 x 65 cm Privatsammlung USA.
- 6 Vgl. José Pierre, Marie Laurencin, Paris 1988, S. 10: „je n'en demeure pas moins persuadé que, pour les femmes des années 20, la peinture de Marie Laurencin fut un admirable miroir. Elles s'y voyaient en effet non point comme elle étaient, ou plutôt comme elles paraissaient, comme elles voulaient paraître, sous l'armature que leur imposait alors la mode, c'est-à-dire un moment précis de la guerre des sexes (et dont a magnifiquement rendu compte une autre artiste de l'époque, Tamara de Lempicka),

- mais telles qu'elles auraient voulu être telles qu'elles étaient peut-être tout au fond d'elles-mêmes, en tout cas telles qu'elles se rêvaient.“
- 7 Vgl. Gertrud Pfister (Hrsg.), Frau und Sport, Frankfurt am Main 1980, S. 27-53.
 - 8 Balerian Tornius, Die Frau als Reiterin, in: Illustrierte Zeitung, Nr. 4033, 1920, S. 468.
 - 9 Ebenda.
 - 10 Abb.: Sandfarbenes Reitkostüm mit weißer Atlasweste, Photo: Madame d'Ora, Paris, in: Die Dame, Oktober 1925, S. 41.
 - 11 Abb.: Zu den Sixhoser trägt man das Sporthemd aus Flanell in kleinen Mustern, Photo: Madame d'Ora, Paris, in: Die Dame, Januar 1929, S. 25.
 - 12 Vgl. Cillie Rentmeister, Wer hat die Hosen an?, in: Emma, April 1977, S. 50-53 und Ursula Harbracht, Wie das Weib zur Hose kam, in: Stern, Nr. 10, 26.2.1981, S. 152-157.
 - 13 Aus: Curt Moreck, Das Weib in der Kunst der neueren Zeit, Berlin 1925, S. 384-385. Vgl. auch: Alfreo Holtmont, Die Hosenrolle, Variationen über das Thema das Weib als Mann, München 1925.
 - 14 Vgl. Gertrud Koch, Erotomania, Männer als Funktionen von Frauen in den Tonfilmen Josef von Sternbergs, in: Frankfurter Rundschau, 30.6.1979, Feuilleton, S. III.
 - 15 Standfotos von Marlene Dietrich aus „Die blonde Venus“, 1932, in: Homer Dickens, The Films of Marlene Dietrich, New Jersey 1973, S. 107.
 - 16 Gisela von Wysocki, Metropolitan Lady, Marlene Dietrich, in: Die Fröste der Freiheit, Aufbruchphantasien, Frankfurt am Main 1980, S. 93.
 - 17 Piero Torricano, Chronache, in: Emporium, November 1925, S. 402-403.
 - 18 Vgl. Variety Fair, Februar 1927, S. 47 und Die Dame, Nr. 10, Februar 1927, S. 32.
 - 19 1928 kaufte das Musée des Beaux-Arts, Nantes das Bild „Kizette en rose“, 1926, an.

- 20 Arsène Alexandre, Tamara de Lempicka, in: La Renaissance, Juli 1929, S. 330-337.
- 21 Das Bild „Saint Moritz“, wie wir es heute kennen, vermachte de Lempicka 1976 dem Museum in Orléans. Es wurde nachträglich übermalt. In der Fassung des Titelbildes von 1929 sind die Felswände und Schluchten in scharfen hell-dunkel-Kontrasten malerisch dramatisierend dargestellt, in der heutigen Version sind dieser Hintergrundflächen im wesentlichen weiß übermalt, so daß der Hintergrund geglättet und beruhigt wurde und sich die Aufmerksamkeit stärker auf die Person konzentriert. Bei dieser wurde die in der Malerei de Lempickas Mitte der Zwanziger Jahre typische spitz zulaufende Schulterpartie in der übermalten Version abgerundet. Im ganzen entstand eine bedeutend gemilderte und reizlosere Version, deren ursprüngliche Fassung vorzuziehen ist.
- 22 De Lempicka erzählt 1978 in einem Interview (Harrison 1978, S. 42, 86), daß sie in ihrem Auto in Monte-Carlo einer Moderatedeurin der „Dame“ aufgefallen war, und, nachdem diese sie als 'die Lempicka' erkannte, gebeten wurde, ein Bild von sich: in ihrem Auto für ein Titelbild der „Dame“ zu malen. Wie bei anderen Erzählungen de Lempickas, widersprechen auch hier nachweisbare Fakten in einigen Punkten der erzählten Geschichte. In diesem Fall gibt sie die Begegnung mit der Chefredakteurin der „Dame“ als Grund für den ersten Auftrag zu einem Titelbild für die Zeitschrift an. Tatsache aber ist, daß das erste Titelbild de Lempickas in „Die Dame“ im November 1927 erschien und das „Autoportrait“ erst im Juli 1929 als Titelbild erschien und wohl eher mit der Ankunft von Clärenore Stinnes in Berlin in Zusammenhang stand. Clärenore Stinnes war in zweijähriger Fahrt als erste Autofahrerin um die Welt gefahren.
- 23 Vgl. die zahlreichen Fotoporträts von Tamara de Lempicka in der o.g. Literatur.
- 24 Aus: Die Dame, Heft 11, Februar 1931, S. 14.
- 25 Ebendo, S. 13.
- 26 De Lempicka, in: Harrison 1978, S. 42: „It was a little Renault not green, but bright yellow and black. When I drove in it, I wore a pullover of the same bright yellow, always with a black skirt and hat. I was dressed like the car and the car like me.“
- 27 Clärenore Stinnes (geb. 1901) war die Tochter von Hugo Stinnes, dem als 'Ruhrbaron' bekannten Großunternehmer (Handels- und Dienstleistungs- und Verkehrsunternehmen in Bereichen wie Bergbau, Kohlenhandel, See- und Binnenschifffahrt, u.a.). Sie startete am 25. Mai 1927 und kam am 24. Juni 1929 in Berlin wieder an. (Informationen zu Clärenore Stinnes und ihrer Weltreise am Steuer aus: Viola Raggenkamp, Pionierin am Steuer. In 760 Tagen um die Welt!, in: Emma, November 1980, S. 50-55 und: Clärenore Stinnes, Im Auto durch zwei Welten, Berlin 1929).
- 28 Der Journalist Erich Czech 1927 in der Zeitung „Die Stunde“; zitiert nach: Raggenkamp, in: Emma, November 1980.
- 29 Mit diesem Slogan: „Das Attribut der Dame. Der eleganteste Maler hat der schönen Frau kein würdigeres Attribut beizugeben gewußt als den Opel-Sechszylinder“, wirbt im Dezember 1927 die Firma Opel in einer ganzseitigen Anzeige in „Die Dame“.
- 30 Die Brennabor-Werke werben im Januar 1928 in „Die Dame“, S. 43, für ihren 6-Zylinder-Wagen, Modell 1928 mit: „Der Wagen der verwöhnten Frau, dessen rassige Form, gediegene Ausstattung und überragende Qualität auch den Kenner entzücken.“
- 31 Aus: Die Dame, Oktober 1928, Heft 1, o. S.
- 32 Aus: Die Dame, Juni 1931, Heft 20, S. 33.
- 33 Aus: Die Dame, Oktober 1927, Heft 1, S. 39.
- 34 Vgl. Die Dame, Heft 7, Dezember 1929.
- 35 S. Anm. 21