

Tamara de Lempicka

Eine Einführung

Alain Blondel

Abb. 1
Tamara de Lempicka bei der Arbeit am Porträt von Tadeusz Lempicki, *Porträt eines Mannes* (Kat. 28), fotografiert von Thérèse Bonney, 1928 (Ausschnitt)

»Durch welche eigenartigen und glücklichen Widersprüche ist es ihr gelungen, den Eindruck einer Modernität zu erwecken, die ich pointiert zu nennen wage, und dabei Mittel des reinen Klassizismus zu verwenden? Wie suggeriert sie durch offenkundige, ja zum Äußersten getriebene Kühle Gefühle (um nicht zu sagen Sinnesempfindungen), die im Allgemeinen am entgegengesetzten Pol angesiedelt sind? Wie kommt sie vom Ausdruck der Wollust zu dem der Keuschheit, es sei denn freilich, man wüsste die eine von der anderen gar nicht so sicher zu unterscheiden.« Arsène Alexandre, 1929¹

Nach der Flucht aus dem bolschewistischen Russland traf Tamara Gorska-Lempicki 1918/19 unter schwierigen Umständen in Paris ein. Sie war zwanzig, hatte einen Ehemann mit aristokratischem Familiennamen, aber in ihrem Exil keine Stellung und keine Beziehungen. Und sie hatte bereits ein Kind großzuziehen. Der Kontrast zu ihrer privilegierten Kindheit muss heftig gewesen sein.

1911 hatte ihre Großmutter sie auf eine Italienreise mitgenommen. Lempickas Tochter Kizette berichtet von den Erinnerungen ihrer Mutter: »Madame schleifte ihren Schützling durch die Museen von Florenz, Rom, Venedig, kommentierte und explizierte, zeigte ihr die Renaissance-Maler, erläuterte die Modellierungen einer Wange, die Verkürzung einer Hand, Bildkomposition, Chiaroscuro, Impasto. Es war eine Reise, die das junge Mädchen nie vergessen sollte.«²

Von hilfsbereiten Cousins in Paris aufgenommen und beherbergt, überwand sie mit ungewöhnlicher Energie den Schock des Exils. Paris, das seinen Sieg feierte, bot Gelegenheiten, die sie zu ergreifen wusste. Sie beschloss unverzüglich, ihr in St. Petersburg begonnenes Kunststudium fortzusetzen, und schrieb sich an der Académie Ranson ein, in der sie die Klasse von Maurice Denis besuchte, später studierte sie dann an der Académie de la Grande Chaumière, wo sie André Lhote begegnete. Vor allem letzterer, der die Theorie eines gemäßigten Kubismus vertrat, übte entscheidenden und nachhaltigen Einfluss auf sie aus. Den Empfehlungen dieses Meisters folgend, band sie die Lehren des Neokubismus auf vollendete Weise in eine Synthese ein, in der vorwiegend ihre klassische Bildung zum Tragen kam. Dank blendender Beherrschung der Maltechnik machte sie rasche Fortschritte. 1929 schrieb der Kunstkritiker Georges Remon: »Die Kubisten, André Lhote, Maurice Denis, Ingres aus der Sicht Picassos, das sind – wie die Malerin nicht bestreitet – die namentlichen Einflüsse, die ihrer Kunst die Bahn gewiesen haben.«³

Die Umsetzungen von André Lhotes Lehren lassen sich in *Der Kuss*, um 1922 (Kat. 3), beobachten, worin eine aus Dreiecksformationen bestehende geometrische Struktur die Komposition bildet. Hinter dem umschlungenen Paar taucht erstmals das Thema der nächtlichen Stadt auf, das Lempicka in der Folge immer wieder aufgreifen sollte. Der Mann trägt den gleichen Abendanzug wie Tamaras Ehemann Tadeusz in dem ganzfigurigen Porträt, das sie sechs Jahre später anfertigte (Kat. 28). Was die weibliche Figur angeht, so könnte es sich durchaus um ein idealisiertes Selbstbildnis handeln.

Lempickas Hang zu allem Expressiven bewog sie in dieser Phase des Experimentierens und der Entdeckungen, sich für Menschen zu interessieren, deren Körper und Gesicht deutliche Charakteristika aufweisen. Zugleich begann sie diese mit Accessoires zu versehen, die über deren Seelenleben oder gesellschaftlichen Stand Auskunft geben. Das *Porträt eines Polospielers*, um 1922 (Kat. 2), ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. Es macht den Anfang in Lempickas Porträtreihe von arrogant gezeichneten Männern. Die Kopfhaltung und die behandschuhte Hand, die eine Peitsche hält, kündigen bereits Elemente späterer Porträts italienischer Aristokraten an.

Ab 1922 nahm Lempicka an verschiedenen Pariser Salons teil.⁴ Von 1923 an entwickelte sich ihr Stil rasch weiter. Ursprünglich war sie von einer eher klassischen Faktur und einem sehr satten Farbauftrag ausgegangen, wandte sich nun aber einer glatteren Technik und einer kleineren, in ihren Farbharmonien bewusst begrenzten Palette zu. Betrachtet man ein um 1924 in ihrem Atelier aufgenommenes Foto (Abb. 2) mit der Lupe, sind in einem Regal die Titel zweier Bücher zu erkennen: *Der Expressionismus* von Paul Fechter sowie *Pensées d'Ingres* von einem Autor, dessen Name unleserlich bleibt. Zwischen