

2. Thematische Grundlagen

2.1. Forschungsstand Christian Schad

Mit den Untersuchungen Emilio Berttonatis⁴ und Wieland Schmieds⁵ setzt Ende der Sechzigerjahre die Wiederentdeckung der Neuen Sachlichkeit ein, die gleichzeitig, vor allem bei Schmied, die erste systematische Auseinandersetzung mit Christian Schad nach dem Zweiten Weltkrieg bedeutet. Da es sich bei den angesprochenen Schriften um Überblickswerke der Kunst der Zwanzigerjahre handelt, bleibt die Aufarbeitung von Schads Malerei natürlich begrenzt. Zwar dauert es ab da noch ein ganzes Jahrzehnt, bis Ende der Siebzigerjahre mit der Dissertation Heesemann-Wilsons⁶ eine Monographie über Schad erscheinen wird, ein erster Schritt ist aber vor allem durch Schmied getan, der erstmalig die Sonderposition der Kunst Schads hervorheben kann.

1972 erscheint ein Aufsatz von Richard Hiepe⁷, in dem die Verflechtung der Werke Schads mit den Schriften Walter Serners erstmalig angesprochen wird. „Schad hat immer wieder auf eine von allen bisherigen Biographen übersehene Quelle für seine Technik der Entblößung hingewiesen: auf seine enge Freundschaft und Geistesverwandtschaft mit Dr. jur. Walter Serner, dem 1927 verschollenen Essayisten und schneidendsten Novellisten der neuen deutschen Literatur. Seit der Züricher Dada-Zeit verbindet Schad und Serner eine schöpferische Freundschaft und gemeinsame Einschätzung der Welt.“⁸ Leider haben sich erst einmal keine Nachfolger gefunden, die sich wie Hiepe mit diesem wichtigen Teilaspekt der Schad-Forschung auseinander gesetzt haben. Wichtiger ist zu dieser Zeit eine fundierte Grundlagenforschung, da Schad bis zu diesem Zeitpunkt, wie erwähnt, nur in Zusammenhang mit allgemeiner Forschung zur Neuen Sachlichkeit untersucht wurde. Die

4 Bertonati, Emilio: *Il Realismo in Germania. Nuove Oggettività – Realismo Magico*, Mailand 1969; ders.: *Aspetti della 'Nuova Oggettività'*, Mailand 1968.

5 Schmied 1969, a.a.O.

6 Heesemann-Wilson, Andrea: *Christian Schad. Expressionist, Dadaist und Maler der Neuen Sachlichkeit. Leben und Werk bis 1945*, Diss., Göttingen 1978.

7 Hiepe, Richard: *Agosta, der Flügelmensch, und Rasha, die schwarze Taube. Zu den neusachlichen Porträts des Malers Christian Schad*, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Dezember 1972, H. 12, 84. Jg., S. 721ff.

8 Hiepe 1972, S. 722.

kurze Schrift Hiepes arbeitet deshalb auch eher weitere Fragestellungen zu Schad heraus, als dass sie bereits Antworten geben kann.

Auf dem Gebiet der Schad-Forschung ist dann die Dissertation von Andrea Heesemann-Wilson⁹ aus dem Jahr 1978 nach wie vor von großer Bedeutung. Die Arbeit untersucht erstmalig chronologisch Leben und Werk Schads bis 1945 und ist für die Betrachtung seiner künstlerischen Entwicklung grundlegend. Es handelt sich bei dieser Arbeit um die erste umfassende und monographische Analyse von Christian Schad generell. Heesemann-Wilson hat darüber hinaus die Möglichkeit, ihre Erkenntnisse mit Schad, der damals noch lebt, persönlich abzusprechen. Kritik lässt sich dennoch an den stellenweise lückenhaften Passagen üben, auch in Bezug auf die Bildbeschreibungen bleibt die Dissertation bruchstückhaft, wichtige Werke, wie beispielsweise „Zwei Mädchen“ (Abb. 1), werden gar nicht erwähnt. Besonders hervorzuheben ist die Arbeit von Heesemann-Wilson dagegen aber durch die Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte Schads.

1980 erscheint der Katalog zur Schad-Ausstellung in der Berliner Kunsthalle, herausgegeben von Matthias Eberle.¹⁰ Die kunsthistorische Qualität der Untersuchung bleibt für lange Zeit ohne Nachfolge, wenn sie überhaupt je übertroffen werden konnte. Eberles fundierte Kenntnisse über die Kunst dieser Zeit ermöglichen es erstmalig, die künstlerische Sonderposition Schads in Abgrenzung zur zeitgenössischen Kunst zu belegen. Die gründliche und wissenschaftliche Analyse der einzelnen Werke bildet noch heute die Forschungsgrundlage. Spätere Kataloge und Monographien werden sich größtenteils mit den kryptischen Erklärungen aus Schads eigener Feder zufrieden geben. Der Abbildungsteil dieses Katalogs liefert einen zu diesem Zeitpunkt guten Gesamteindruck des Schad-Œuvres. Auch die Zeichnungen Schads werden erstmalig relativ ausführlich behandelt.

In der Dissertation Georgia Matts über das „Menschenbild der Neuen Sachlichkeit“¹¹ nimmt die Untersuchung von Werken Schads einen

9 Heesemann-Wilson 1978, a.a.O.

10 Katalog zur Ausstellung: Christian Schad, Staatliche Kunsthalle, Berlin, Berlin 1980.

11 Matt, Georgia: Das Menschenbild der Neuen Sachlichkeit, Diss., Konstanz 1989.

breiten Raum ein. Zu einschneidenden neuen Einsichten kommt Matt aber nicht.

Der 1989 erschienene Katalog zur Ausstellung in Passau¹² enthält Abbildungen von unbekannteren Werken aus der künstlerischen Früh- und Spätphase Christian Schads. Hier sind auch seine beiden selten zu sehenden ersten expressionistischen Ölgemälde „Holländische Landschaft mit Windmühle“¹³ (Abb. 2) und „Fischer von Volendam“¹⁴ (Abb. 3), die 1914 in Holland entstehen, abgebildet.

Anlässlich der Ausstellungen in Aschaffenburg, Passau und Wilhelmshaven erscheint 1994 ein Katalog zum Spätwerk Christian Schads.¹⁵ Hinsichtlich der Biographie des Künstlers ist dieser Katalog von einiger Bedeutung, da auch Schads Sohn Nikolaus hier mitgearbeitet hat. Der Katalog ist in Bezug auf das eher unerforschte Spätwerk Schads wichtig, mit dem Aufsatz von Thomas Röske gibt es zum ersten Mal eine wissenschaftliche Aufarbeitung der Werke ab 1942.¹⁶ Es werden dagegen keinerlei Literaturangaben gemacht, was vor allem hinsichtlich dieser Werkperiode nützlich gewesen wäre.

Im Katalog zur Graphik-Ausstellung 1996 in Bregenz¹⁷ ist vor allem der Aufsatz von Helmut Swozilek hervorzuheben, der erstmalig den zwischen 1925 und 1927 in Wien ansässigen Christian Schad gegen die zeitgenössischen österreichischen Künstler der Neuen Sachlichkeit abgrenzen kann.¹⁸

Günter A. Richter gibt 1997 eine Untersuchung über Schads graphisches Werk heraus.¹⁹ Hierbei wird ein Querschnitt durch alle

12 Katalog zur Ausstellung: Christian Schad. 1894-1982, Oberhausmuseum der Stadt Passau, Passau 1989.

13 Christian Schad, *Holländische Landschaft mit Windmühle*, Öl auf Pappe, 35,5 x 50 cm, Privatbesitz (Abb. 2).

14 Christian Schad, *Fischer von Volendam*, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Privatbesitz (Abb. 3).

15 Katalog zur Ausstellung: Christian Schad. Die späten Jahre 1942-1982, Jesuitenkirche, Galerie der Stadt Aschaffenburg, Museum Moderner Kunst Stiftung Wöhrle, Passau, Kunsthalle Wilhelmshaven, Köln 1994.

16 Röske, Thomas: Die Werke von 1942-1982 – ein Überblick, in: Ausst.-Kat. Schad 1994, S. 41-64.

17 Katalog zur Ausstellung: Christian Schad 1894-1982. Graphik, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, Rottach-Egern 1996.

18 Swozilek, Helmut: Seitenblicke auf Österreich – von Christian Schad aus, in: Ausst.-Kat. Schad 1996, S. 21-26.

19 Richter, Günter A.: Christian Schad. Von der Unruhe der Moderne - Der Graphiker Christian Schad, in: Christian Schad. Druckgraphiken und Schadographien, Edition

Schaffensphasen des Künstlers gezogen, zum Beispiel werden auch die weniger bekannten farbigen Linolschnitte aus den Fünfzigerjahren abgebildet und besprochen. Hinsichtlich der Aufarbeitung der Zeichnungen Schads bleibt die Analyse Richters aber nicht ausreichend.

1997 erscheint ein Schad-Katalog zu den Ausstellungen in Zürich, München und Emden.²⁰ Besonders die Aufsätze von Tobia Bezzola, Günter A. Richter und die kritische Schad-Abhandlung von Ludmila Vachtova sind hier hervorzuheben. Dieser Katalog bildet den Ausgangspunkt der neuesten Schad-Forschung und die Sonderposition der künstlerischen Entwicklung Schads wird klar herausgearbeitet. Wichtig sind auch die Aufsätze von Bettina Mirabile und Barbara Eschenburg, die sich mit den künstlerischen Einflüssen Schads beschäftigen. Allerdings bringt der Katalog hinsichtlich der einzelnen Werke Schads keinerlei neue kunsthistorische Erkenntnisse, da sich die Kommentare zu den Bildern alleine auf Schads eigene „Bildlegenden“ stützen, die als fundierte Erklärung nicht genügen.²¹ Die Zeichnungen und das Spätwerk des Künstlers werden auch in diesem Katalog nur am Rande berücksichtigt. Der Abbildungsteil ist allerdings sehr umfangreich und bietet einen Überblick aller Werkphasen des Künstlers. Die Bildangaben sind verlässlich recherchiert und mit den Kenntnissen der Witwe des Künstlers, Bettina Schad, abgestimmt. Die ausführlichen Literaturhinweise können als vorbildlich bezeichnet werden.²²

1997 geben Nikolaus und Bettina Schad einen Katalog zur Graphikausstellung Christian Schads in Passau heraus²³. Nikolaus Schad erklärt hier aus seiner Sicht die spätere Geisteshaltung seines Vaters und

G.A. Richter, Rottach-Egern 1997, S. 10-21. (Im Folgenden: Richter 1997/1).

20 Katalog zur Ausstellung: Christian Schad. 1894-1982, Kunsthaus Zürich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Kunsthalle in Emden. Stiftung Henri und Esken Nannen, Köln 1997.

21 Schad, Christian: Bildlegenden, unpubliziertes Typoskript, 1977/78, im Nachlass des Künstlers, in: Ausst.-Kat. Schad 1997. (Im Folgenden: Schad Bildlegenden, die Seitenangaben beziehen sich hierbei auf Ausst.-Kat. Schad 1997).

22 Der Katalog listet, abgesehen von allgemeiner Literatur und Monographien, ausführlich die Ausstellungskataloge ab 1917 bis 1996 auf, Dissertationen und Magisterarbeiten zu Schad, Schriften und Interviews des Künstlers, etwa 300 Zeitungsartikel über Schad von 1915 bis 1996 und zusätzlich sieben in den Achtzigerjahren erstausgestrahlte Fernsehbeiträge über den Künstler.

23 Katalog zur Ausstellung: Christian Schad. Graphik. Aquarelle. Zeichnungen, Museum Moderner Kunst, Passau, Passau 1997. (Im Folgenden: Ausst.-Kat. Schad 1997 Graphik).

zeigt die Schwierigkeiten für Schad nach 1945 auf, die auch auf finanziellen und gesundheitlichen Problemen basieren.

1999 erscheint ein Katalog zur Schad-Ausstellung in Miesbach²⁴. Dieses relativ kleine Werk ist bezüglich der Biographie Schads besonders interessant, da detaillierte Kenntnisse über den familiären Hintergrund des Künstlers verarbeitet werden. Auch an diesem Katalog hat der Sohn Nikolaus Schad mitgearbeitet.

Ebenfalls 1999 wird die Schad-Schrift „Relative Realitäten“²⁵ aus dem Jahr 1971, die für lange Zeit vergriffen war, in überarbeiteter und ergänzter Form neu aufgelegt.²⁶ Dieses autobiografische Werk Schads, seine persönlichen Erinnerungen an Walter Serner, ist als Quellentext von Bedeutung. Skepsis ist in Hinsicht auf die Faktizität stellenweise angebracht, da Schad seine Erinnerungen erst Jahrzehnte nach den tatsächlichen Geschehnissen niederschreibt. Auf den Wahrheitsanspruch verweist hier ja aber bereits der Titel „Relative Realitäten“. Bettina Schad kann im Nachwort dieser Schrift erstmalig die bisherige Fehldatierung der Schadographien von 1918 auf das Entstehungsjahr 1919 richtig stellen.

2002 erscheint die lange geplante Schad-Monographie von Günter A. Richter.²⁷ Leider wurde aber das angekündigte (und überfällige) Werkverzeichnis doch nicht veröffentlicht. Da sich der überwiegende Teil der Werke Schads in Privatbesitz befindet, nur 18 Gemälde insgesamt sind in Museen öffentlich zugänglich²⁸, wäre ein umfassender Überblick

24 Katalog zur Ausstellung: Christian Schad. 1894-1982. Ein weltberühmter Sohn kehrt heim. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphiken, Schadographien, Waitzinger-Keller-Kulturzentrum, Miesbach, Miesbach 1999.

25 Schad, Christian: Relative Realitäten. Erinnerungen um Walter Serner, Augsburg 1999. (Im Folgenden: Schad RR).

26 Die „Relativen Realitäten“ sind im Jahr 1971 als Nachwort zu Walter Serners „Tigerin“ im Rogner & Bernhard-Verlag, München erschienen.

27 Richter, G.A.: Christian Schad. Monographie, Rottach-Egern 2002.

28 Bildnis Walter Serner, 1916 (Kunsthhaus Zürich), Sommerliche Straße, 1916 (Kunsthhaus Zürich), Transmission, 1919 (Kunsthhaus Zürich), Papst Pius XI, 1925 (Staatliche Galerie Moritzburg, Halle), Lea Bondi, 1927 (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien), Sonja, 1927 (Neue Nationalgalerie, Berlin), Graf St. Genois d'Anneaucourt, 1927 (Centre George Pompidou, Paris), Selbstporträt, 1927 (Tate Modern, London), Lotte, 1927 (Sprengel Museum, Hannover), Ludwig Bäumer, 1927 (Berlinische Galerie, Berlin), Dr. Haustein, 1928 (Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid), Egon Erwin Kisch, 1928 (Kunsthalle Hamburg), Operation, 1929 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), Halbakt Maika, 1929 (Vonder-Heydt-Museum, Wuppertal), Mexikanerin, 1930 (Schlossmuseum Aschaffenburg), Notturmo. Porträt des Bildhauers Otto Gentil, 1952 (Schlossmuseum Aschaffenburg), Die Umgebung, 1967 (Schlossmuseum Aschaffenburg), Porträt

über Schads Arbeiten als Grundlage für die weitere Schad-Forschung wünschenswert. Richter zeigt allerdings einige unbekanntere Schadbilder, einen guten Querschnitt durch alle Schaffensperioden und er kann unter anderem den aktuellen Verbleib einiger Werke in Privatbesitz klären. Interessant sind die einführenden Texte, die von Richters persönlichen Erfahrungen mit Schad berichten und ein sehr persönliches Bild des Malers zeigen. Die 120 Bildlegenden sagen, bis auf Einzelheiten, wenig Neues aus, problematisch auf wissenschaftlicher Ebene ist der stellenweise interpretative und subjektive Stil: Richter war mit Schad befreundet und seine Bildinterpretationen orientieren sich deshalb in starkem Maß an Schads entsprechenden Lebenssituationen und den Richter bekannten persönlichen Eigenschaften des Malers. Der bibliographische Teil hat zum Katalog der Schad-Ausstellung 1997 in Zürich, München und Emden wenig hinzuzufügen, dafür ist der Ausstellungsüberblick umfassend.

2002 erscheint auch ein schmaler Band zur Christian Schad-Ausstellung „Die Magie des Realen“ im Rupertinum Salzburg²⁹ mit einem weiteren Aufsatz von Nikolaus Schad³⁰, der vor allem zum Spätwerk einige weitere Erklärungen beisteuert und vor allem bezüglich der Motivation Schads zu dieser Zeit einige erhellende Erkenntnisse bringt.

Ebenfalls 2002 wird zur Schad-Ausstellung im Musée Maillol in Paris und der Neuen Galerie in New York ein Katalog veröffentlicht, der nur wenig Neues bietet.³¹ Allerdings konnten die Kuratoren der Ausstellung herausfinden, dass Schad eine umfangreiche Postkartensammlung besessen hat, aus der er teilweise seine Hintergründe übernimmt. Die einführenden Aufsätze des Katalogs orientieren sich aber vor allem am Katalog zur Schad-Ausstellung 1997 in Zürich, München und Emden, Beschreibungen zu den einzelnen Werken werden nicht getroffen. Die Exposition bedeutet aber die erste Auseinandersetzung mit Schad in

Emilio Bertoni, 1972 (Städtische Galerie Würzburg).

29 Katalog zur Ausstellung: Christian Schad. Die Magie des Realen, Rupertinum, Salzburg, Salzburg 2002.

30 Schad, Nikolaus: Die Magie des Realen – Der Maler Christian Schad, in: Ausst.-Kat. Schad 2002, S. 6-15.

31 Katalog zur Ausstellung: Christian Schad. Das Frühwerk 1915-1935. Gemälde, Zeichnungen, Schadographien, Musée Maillol, Paris; Neue Galerie, New York, München 2002. (Im Folgenden Ausst.-Kat. Schad Frühwerk 2002).

Frankreich im Rahmen einer Einzelausstellung.

Auffallend ist, dass sich die Forschung in den letzten Jahren kontinuierlich mit Schad auseinandersetzt, allerdings handelt sie immer wieder sehr allgemein gehaltene Überblicke zur Kunst Schads ab. Dadurch werden zum einen Wiederholungen unvermeidlich, zum anderen scheint die Forschung bis zu diesem Zeitpunkt so weit vorangetrieben, dass die Vertiefung von Einzelaspekten in Schads Werk möglich, wenn nicht überfällig wäre.

2.2. Zeitgenössische Rezeption

Bereits 1915, nur wenige Monate nach dem Schad von München nach Zürich emigriert ist, um der Einberufung zum Militär zu umgehen, erscheint auf der ersten Seite der „Neuen Zürcher Zeitung“ eine positive Besprechung Christian Schads.³² Der Artikel nimmt eine Sammelausstellung im „Salon Wolfsberg“ zum Anlass, in der unter anderem Werke von Hodler, Blanchet, Mülli, Hopf und eben Schad gezeigt werden. Während alle anderen nur kurz erwähnt werden, widmet sich erstaunlicherweise mehr als die Hälfte des Artikels dem neuentdeckten jungen Maler. „Ein neuer Name ist der Christian Schads, eines jungen Münchner Künstlers. Hauptsächlich mit Schwarzweiß-Sachen ist er vertreten. Er wandelt in den Bahnen des Expressionismus, und auch dem extremen Kubismus huldigt er gelegentlich, so in einigen ‚Porträten‘, die sich wie polyedrische Krystallgebilde ausnehmen, im übrigen beweisen, wie lustig man diese kubischen Kombinationen zu Karikaturen verwerten kann.“³³ Der leichten Kritik folgt sofort eine Relativierung: „Immerhin: ein Blatt wie ‚Leidenschaften‘ hat seine symbolisierende Geistreicheit und der kalligraphische Schwung der Schnörkel in dem Blatt ‚Tänzer‘ oder der ‚Libelle‘ entbehrt der Pikanterie nicht.“³⁴ Bereits hier wird erstmalig die erotische Thematik bei Schad angesprochen. „Originell ist das Blatt mit dem am Fuß eines Baumes zusammengesunkenen hl. Sebastian; auch hier ist die seelische Bewertung von Hell und Dunkel bemerkenswert. Das

32 Hans Trog: Salon Wolfsberg, in: Neue Zürcher Zeitung (Zürich), 10.10.1915, Erstes Sonntagblatt, S. 1.

33 Ebd.

34 Ebd.

Bild einer steten Künstlerpersönlichkeit ergibt sich aus dieser Kollektion noch nicht; nach zu manchen Seiten geht noch der Stil Schads [...] Seine Phantasie wandelt noch gerne den Weg des Krankhaften, Gräßlichen. Hoffentlich findet sie auch noch den Weg und die Stimmung zu freundlicheren Gefichten.“³⁵ (Abb. 4)

Etwa ein Jahr später bespricht derselbe Autor an selber Stelle eine Einzelausstellung Schads, bei der er eine lobenswerte Weiterentwicklung des Künstlers feststellt: „Im Orientteppichhaus Werblowski (Bahnhofstraße) stellt Christian Schad [...] eine Anzahl wesentlich futuristisch organisierter Bilder [...] aus. Einiges erschließt sich nicht leicht der Aufnahme. Aber wie geheimnisvoll licht wächst z.B. aus all den prismatisch zusammenschließenden Dreiecken des größten Bildes der Leichnam Jesu heraus [...] Das ganze wirkt doch seltsam beseelt, sobald man sich einmal an dieses geometrisch-analytische Verfahren gewöhnt und auf die seelischen Absichten des Malers eingestellt hat. [...] Die Kollektion verdient [,] beachtet zu werden. *Sie bildet die einzige künstlerische Oase unter lauter gemalten Nichtigkeiten.*“³⁶ Wie objektiv und unabhängig der Autor zu dieser Einschätzung kommt, lässt sich heute nicht mehr mit Sicherheit sagen. Es ist nicht auszuschließen, dass sich hinter den beiden Artikeln Trogs eventuell eine Einflussnahme zum Beispiel von Seiten Serners verbirgt, der ja für seine unter Pseudonymen verfassten Artikel eine gewisse Berühmtheit erlangt.

1917 bespricht Max Herrmann-Neiße in den „Weißen Blättern“ eine Holzschnitt-Mappe Schads aus dem Sirius-Verlag.³⁷ Der Ton Herrmann-Neißes mutet heute pathetisch und hochtrabend an und auch die Überbetonung von Schads vermeintlich tiefer Gläubigkeit („wertvollste Malerei geht heute wieder den einen Heilsweg zu den Sternen“³⁸), die sich in der religiösen Thematik seiner Holzschnitte nach Herrmann-Neiße manifestiert, hat sich im Folgenden nicht bestätigt. Auf die tatsächliche

35 Ebd.; Christian Schad, *St. Sebastian*, 1916, Öl auf Leinwand, 59,5 x 45 cm, Christian Schad Stiftung, Aschaffenburg (Abb. 4).

36 Hans Trog: Christian Schad, in: *Neue Zürcher Zeitung* (Zürich), 29.20.1916, Erstes Abendblatt, S. 1.

37 Herrmann-Neiße, Max: Christian Schad, in: *Die weißen Blätter* (Zürich/Leipzig), 4. Jg., Nr. 1, Jan 1917, S. 76-77.

38 Herrmann-Neiße 1917, S. 76.

künstlerische Qualität der Arbeiten Schads geht der Autor an keiner Stelle ein.

Eine Wiener Schad-Ausstellung, 1927 im „Kunstsalon Würthle“, für deren Katalog Christian Schad auch den Text „Mein Lebenslauf“³⁹ verfasst, wird in der Presse wenig positiv besprochen. Im Wiener Journal erscheint ein Artikel, in dem der Autor dem Maler zwar „eine nicht gewöhnliche Begabung“⁴⁰ bescheinigt, „große zeichnerische Eindringlichkeit [und] ein feines Auge für das menschlich Individuelle“⁴¹. Dennoch verwundern die Werke Schads das zeitgenössische Publikum, vor allem die „neusachliche“ Malweise, die Betonung von Linie und Form, stößt interessanterweise auf Ablehnung: „Davon rührt es her, das seine Gestalten etwas Starres, Statuarisches bekommen, eine Nüchternheit, die bei diesem Maler befremdet.“⁴²

1927 erscheint dann auch die erste kurze Monographie über Christian Schad, verfasst von Max Osborn im Paul Steegemann-Verlag.⁴³ Diese Monographie wird im Jahr darauf von Karl Paetow im „Kunstwanderer“ besprochen⁴⁴: „Zwei Drittel des Textes verwendet Osborn auf die Einleitung. [...]. Auf den übrigen Seiten baut er den Maler Christian Schad in den Geschichtsrhythmus ein und sucht ihm gerecht zu werden. [...] Man spürt es gleich [Schads] Stärke liegt in der Form: dargestellt sind ausschließlich Menschen. Jede Staffage des Hintergrundes, jede scharfe Kante, jede Fläche ist errechnetes Symbol. Klar, kühl und dazu mit Erotik geladen.“⁴⁵ Paetow bemängelt den fehlenden Vergleich zu Otto Dix: „das Charakterbild Schads wäre dadurch bereichert worden.“⁴⁶ Diese Dix-Parallele ist interessant und sagt viel über die zeitgenössische Einordnung Schads aus. „Sonst aber wird man den Ausführungen Osborns gern

39 Christian Schad, Mein Lebensweg, in: Ausstellungskatalog der Galerie Würthle, Wien 1927.

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

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Osborn, Max: Der Maler Christian Schad, Berlin 1927. Max Osborn (1870-1946) war Kunsthistoriker und Publizist in Berlin mit vielen Veröffentlichungen. Bekannt ist z.B. ein Essay über Porträtmalerei aus dem Jahr 1905.

44 Paetow, Karl: Der Maler Christian Schad, mit einer Einführung von Max Osborn. Erschienen bei Paul Steegemann, Berlin (Rezeption), in: Der Kunstwanderer, Berlin, Jg. 1928, 1./2. Juliheft, S. 504.

45 Ebd.

46 Ebd.

beipflichten, zumal wenn er gesteht, das hier eine Begabung ist, ‚die noch ringt‘. Das Buch ist ein interessanter Beitrag zur Kunstgeschichte der Gegenwart.“⁴⁷ Paetow zählt demnach Schad zu dem erwähnenswerten Teil der zeitgenössischen Kunst, sieht allerdings, wie Osborn, noch keinen ausgereiften Künstler, sondern ein Potential, das noch nicht ganz ausgeschöpft wird. Wenn man heute auf das Werk Schads zurückblickt, in dem seine Kunst dieser Zeit ganz eindeutig den Höhepunkt darstellt, fast eine bedauerliche Einschätzung.

Es folgen Einzelausstellungen und Beteiligungen an Ausstellungen der Neuen Sachlichkeit, zum Beispiel bei Neumann-Nierendorf in Berlin oder in Amsterdam. Bei Gustav Hartlaubs Ausstellung der Neuen Sachlichkeit, die ab 1923 geplant und 1925 in Mannheim gezeigt wird, ist Christian Schad nicht vertreten. Er lebt zu diesem Zeitpunkt in Italien und Wien und ist in Deutschland noch unbekannt. Wohl aus diesem Grund findet er auch in Franz Rohs bekanntem Werk über die neusachlichen Tendenzen in Deutschland, ebenfalls von 1925, keine Erwähnung.⁴⁸

Bis zum Einsetzen der späteren Forschung zur Neuen Sachlichkeit ab den späten Sechzigerjahren, hier sind, wie bereits erwähnt, vor allem Emilio Bertoni und Wieland Schmied zu nennen, gibt es keine weitere kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit Schad.

2.3. Die kunsthistorische Einordnung Schads

Trotz der etwa sieben Jahrzehnte umfassenden Gesamtschaffenszeit bleibt Schads kunstgeschichtliche Bedeutung untrennbar mit den dadaistischen Arbeiten in der Schweiz, insbesondere den Schadographien, und der anschließenden „neusachlichen“ Phase von etwa 1920-1930 verbunden. In beiden Bereichen schafft der Künstler Innovatives, wobei seine Bedeutung für den Dadaismus und die Entwicklung der Fotogramme weit früher erkannt wird.⁴⁹ Das spirituell geprägte und als „magisch-realistisch“ bezeichnete Spätwerk lässt die künstlerische Ausdruckskraft früherer Zeiten vermissen, wodurch sich die Konzentration der Schad-

47 Ebd.

48 Roh, Franz: Nachexpressionismus, Magischer Realismus - Probleme der neuesten Europäischen Malerei, Leipzig 1925.

49 Vgl. hierzu Heesemann-Wilson 1978, S. 189ff. (Zur Rezeption der Schadographien).

Forschung auf den Zeitraum von 1915 bis etwa 1930 auch erklären lässt.

Die sogenannte „Neue Sachlichkeit“ umschreibt eine schwer einzukreisende Richtung in der Kunst der Zwanzigerjahre. Die Forschung streitet sich über Unterteilungen, Einordnungen und nicht zuletzt ist der Begriff „Neue Sachlichkeit“ selbst strittig. Da sich die Forschung der letzten Jahre ausführlich mit diesem Thema beschäftigt hat, möchte ich auf diese Problematik im Rahmen meiner Arbeit nicht näher eingehen.⁵⁰

„Was immer der letzte Sinn der Neuen Sachlichkeit sein mochte - und dieser Sinn war bei jedem Künstler ein anderer -, so war sie im Kern eine Suche nach der Wirklichkeit, nach einem Standort in der wirklichen Welt; sie war das Ringen um Objektivität [...]. Sie forderte eine realistische Darstellung, genaue Berichterstattung, die Rückkehr zu naturalistischer Redeweise und, wenn es schon einen Idealismus geben mußte, einen nüchternen Idealismus. Es war eine Bewegung zu Einfachheit und Klarheit [...].“⁵¹ Christian Schad malt in der Zeit ab etwa 1920 figurative Bilder, die sich deutlich an der Technik und den Kompositionsschemata der Renaissancemalerei orientieren und sich mehr und mehr vom vorangegangenen Frühwerk abgrenzen, das sowohl von expressionistischen, als auch kubistischen und futuristischen Experimenten geprägt ist. Eine ähnliche Entwicklung durchlaufen in dieser Zeit in Deutschland auch Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter, Anton Räderscheidt, Carlo Mense, Franz Ratzwill und viele andere. Die Forschung hat lange Zeit versucht, Schad mit der Neuen

50 Siehe hierzu z.B. Liska, Pavel: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, Diss., Osnabrück 1976 [Begriffsbestimmung]; Rieger-Jähner, Brigitte: Aspekte der neusachlichen Malerei bis 1933. Der deutsche Beitrag zur wechselvollen Geschichte eine umstrittenen Stilcategory, Diss., Greifswald 1990 [Stilbestimmung und -geschichte]; Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933, Köln 1994, S. 17ff (Stil- und Begriffsgeschichte); Buderer, Hans-Jürgen u. Manfred Fath (Hrsg.): Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre, München/New York 1994, S. 11ff. (Begriffsgeschichte, v.a. im Zusammenhang mit der Hartlaub-Ausstellung 1925 in Mannheim). Eine brauchbare Zusammenfassung der bisherigen Forschungsgeschichte zur Neuen Sachlichkeit findet sich bei Heinzemann, Markus: Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus, Diss., Frankfurt a.M. 1998, S. 24-29 (Einführung). Überblick über die aktuellen Forschungsergebnisse zum Thema: Peters, Olaf: Malerei der Neuen Sachlichkeit. Die Wiedergewinnung und Neubewertung eines Epochenstils, in: Kunstchronik, H. 8, München 2000, S. 379-391.

51 Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933, Frankfurt a.M. 1970, S. 162.

Sachlichkeit in Verbindung zu bringen und ihm in der Vielzahl von neusachlichen Strömungen und Intentionen einen Platz zu geben.

Ich möchte einige wenige Meinungen herausgreifen, um zu verdeutlichen, wie schwierig es ist, diesen Maler in eine festumrissene Gruppe einzugliedern, der sich selbst vehement gegen die Einordnung seiner Werke gewehrt hat. „Mein Thema war und ist der Mensch. Mit welchen Stilmitteln ich ihn zu erfassen suchte, das ist für mich – seit Dada – eine Frage meiner augenblicklichen Konstitution, aber kein Glaubensbekenntnis. Ich identifiziere mich mit keinem ‚Ismus‘.“⁵²

Wieland Schmied zählt Christian Schad zu den Veristen; die entgegengesetzte Gruppe nennt er die Klassiker. Er geht sogar soweit zu sagen, Schad sei unter den Veristen „der Härteste, der Exakteste, der Sachlichste.“⁵³ Mit seiner Einordnung Christian Schads in die Gruppe von Malern, der Grosz, Dix und Schlichter angehören, legt Schmied großen Wert auf ein entscheidendes Merkmal der Neuen Sachlichkeit, nämlich das Interesse, die Umwelt so nüchtern als möglich darzustellen. Und in der Tat erfüllt Schad dieses Kriterium wie kein anderer dieser Künstler. Dennoch bleibt auch diese Zuordnung problematisch, da weitere Vergleiche zu den genannten Künstlern sich als schwierig erweisen, vor allem was ihre inhaltliche Aussage angeht: Das Verfolgen eines sozialkritischen Ansatzes eines Dix oder Grosz widerspricht Schads Intention einer wertungsfreien Darstellung seiner Umwelt.

Uwe M. Schneede unterteilt die Künstler dieser Zeit in eine neusachliche und eine veristische Gruppe. Christian Schad zählt für Schneede zu den neusachlichen Malern. Zu der Gruppe gehören für Schneede neben Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf und Franz Lenk auch Carl Grossberg und Anton Räderscheidt.⁵⁴ Es bleibt fraglich, ob Schad wirklich mit einer Gruppe in Verbindung gebracht werden kann, der so

52 Christian Schad zitiert nach: Risch-Stolz, Marianne: Christian Schad – Ausstellung in Wilhelmshaven, in: *Weltkunst*, 1995, 67. Jg., Nr. 7, S. 933. Vgl. auch Heesemann-Wilson 1978, S. 2 u. S. 108. Schad sagt selbst: „Ich lege keinen Wert auf Bezeichnungen, jedoch finde ich noch als besten Ausdruck: ‚magischer Realismus‘“ (Zitiert nach Heigl, Curt: Gespräch zwischen Christian Schad und Curt Heigl in Keilberg, Juni 1975, in: *Drei Generationen. Menschenbilder von Christian Schad*, Eberhard Schlotter, Peter Sorge, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1975, o.S.).

53 Schmied 1969, S. 50.

54 Schneede, Uwe: *Neue Sachlichkeit, Verismus, Figurativer Konstruktivismus*, in: *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 12, Frankfurt a.M./Berlin 1990, S. 256.

unterschiedliche Künstler mit völlig verschiedenen Ansätzen angehören. Mit den Visionen einer idyllischen Welt bei Schrimpf oder Mense lassen sich die Werke Schads keinesfalls vergleichen und es stellt sich zwingend die Frage, ob Schneedes sehr simplifizierte Einteilung in neusachliche/nicht sozialkritische und veristische/sozialkritische Künstler dem Stilpluralismus innerhalb dieser Strömung genügen kann. Bei Christian Schad von ‚Harmonisierung‘ zu sprechen, verwirft Schneede zusätzlich.⁵⁵

Andrea Heesemann-Wilsons erkennt die Schwierigkeit, Christian Schad überhaupt einer Gruppierung zuzuordnen. Er gehört für sie zwar eindeutig zu den neusachlichen Malern, nicht aber zu den Klassikern, die ihre Figuren monumentalisieren und in ländlich-idyllischer Umgebung zeigen. Ein noch größerer Abstand trennt Schad von den sozialkritischen und moralisierenden Künstlern wie Dix, Grosz und Schlichter. Heesemann-Wilson sieht den Hauptunterschied in der Einstellung zur Kunst: „Während Grosz seine Malerei konsequent in den Dienst seiner politischen Überzeugungen stellt und mit seiner Malerei etwas verändern möchte, versteht Schad sich als politisch und sozial nicht geprägten Maler.“⁵⁶ Sie setzt Schad, wie später auch Bettina Mirabile, eher in Verwandtschaft zu den zeitgenössischen italienischen Malern wie Ubaldo Oppi und Felice Casorati.⁵⁷

Die Forschung, neben Heesemann-Wilson beispielsweise auch Eberle, Bezzola und Richter, ist sich mittlerweile einig, dass Christian Schad in jeder Phase seines künstlerischen Schaffens so eigenständig als möglich arbeitet, Tendenzen wie den Dadaismus nur vom Rand aus beobachtet und sich jederzeit seine stilistische Eigenart und Einzigartigkeit bewahrt. „Er hielt sich im Abseits wie in einem zeitlosen Raum. Er war der Fremde,

55 „Zur Neuen Sachlichkeit aber [gehört] auch die durchaus nicht idyllische, mit kombinatorischen Methoden arbeitende Malerei eines Christian Schad [...]. Die ausgeprägte Neigung zum Harmonisieren und das dialektische Defizit führten noch in den zwanziger Jahren zur scharfen Kritik an der Neuen Sachlichkeit.“ Schneede 1990, S. 255f.

56 Heesemann-Wilson 1978, S. 140. Ein Vergleich dieser Maler mit Christian Schad wird in Kap. 3.4.2. erfolgen.

57 „[Es] muß angenommen werden, daß Schad in den [...] Jahren, die er [...] in Italien verbrachte, die neuen realistischen Tendenzen gründlicher kennenlernen konnte [...]. Es ist deshalb berechtigt, verwandte Züge zwischen seinen Porträts der späteren zwanziger Jahre und einigen Bildnissen von Malern wie Casorati und Oppi aufzuzeigen [...].“ Heesemann-Wilson 1978, S. 92.

der Abgesonderte und Einsame, der seinen Weg ging und wohl auch gehen mußte. [...] Seine Arbeiten erinnern an niemanden. Er hatte weder Lehrer noch Schüler.“⁵⁸

2.4. Die erotische Kunst in der Forschungsliteratur

Eduard Fuchs hat sich ausführlich der „Geschichte der erotischen Kunst“ gewidmet.⁵⁹ Sein bereits 1908 erschienenes Werk ist bis dato die einzige umfassende und ausführliche Untersuchung zu diesem Thema. Die fast hundert Jahre, die seit seinem Erscheinen vergangen sind, haben aber eine Vielzahl neuer Erkenntnisse sowohl über die Geschlechter und ihre Sexualität erbracht, wodurch eine noch heute gültige Aussage in vielen Aspekten problematisch wird.

Fuchs hat sehr sorgfältig gesellschaftliche Bedingungen, ökonomische und ideologische Voraussetzungen für die jeweiligen Epochen herausgearbeitet und sie in seine Überlegungen zur erotischen Kunst einfließen lassen. Vieles, beispielsweise sein Frauenbild, ist heute natürlich überholt. Leider hat Fuchs aber in Bezug auf Sorgfalt und Komplexität keine Nachfolger gefunden.

Edward Lucie-Smith veröffentlicht 1972 seine Untersuchung „Sexuality in Western Art“⁶⁰, die sich mit der erotischen Kunst ab der Frühzeit, zum Beispiel der „Venus von Willendorf“, bis heute beschäftigt. Er gibt einen guten Überblick über alle Epochen, aber auch über Themengruppen wie Prostituiertendarstellungen oder mythologische Vorlagen. Er beschränkt sich allerdings größtenteils auf die Erscheinungsformen der Kunst und lässt weiterführende Punkte, wie beispielsweise den gesellschaftlichen Kontext, außer Acht.

In den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts werden eine Vielzahl mehr oder weniger wissenschaftlicher Betrachtungen über die Erotik in der Kunst publiziert, da Fragen dieser Art in der Zeit der sexuellen Befreiung

58 Richter, Günter A.: Nachrichten vom Menschen. Zu den Bildern von Christian Schad, in: Ausst.-Kat. Schad 1997, S. 15-37, hier S. 15. (Im Folgenden Richter 1997/2).

59 Fuchs, Eduard: Geschichte der erotischen Kunst, München 1908-1928, Bd. 1 (Das zeitgeschichtliche Problem), 1908; Bd. 2/1 (Das individuelle Problem. Erster Teil), 1923; Bd. 2/2 (Das individuelle Problem. Zweiter Teil), 1928.

60 Lucie-Smith, Edward: Sexuality in Western Art (1972), London 1991.

eine große Rolle spielen.⁶¹ Teilweise verfallen diese Werke aber in einen kruden unwissenschaftlichen Ton, was ihre Glaubwürdigkeit und Seriosität leiden lässt. So spricht D.M. Klinger in seiner Abhandlung in Bezug auf Verzierungen an gotischen Kirchenfassaden von Figuren in „69er-Position“, was seine Ausführungen meiner Meinung nach allein durch ihren Ton disqualifiziert.⁶²

Auffällig bei vielen dieser Veröffentlichungen ist auch, dass sie einen scheinbaren Überblick über die Erotik in der Kunstgeschichte vorgeben, sich aber eher auf pikante Einzeldarstellungen konzentrieren, auch spätere Publikationen befassen sich vor allem mit Themengruppen und nicht mit schematischen Untersuchungen.

Für die Zwanzigerjahre und die Neue Sachlichkeit lässt sich ebenfalls festhalten, dass sich die Forschung nur am Rande mit der Erotik auseinandergesetzt hat.⁶³ Die Ausnahme bilden Eva Karchers Dissertation über die Thematisierung von Sexualität und Erotik bei Otto Dix⁶⁴ und Rita E. Täubers Aufsatz „Der veristische Eros“ im Katalog zur Kirchner-Ausstellung 2001 in Berlin⁶⁵.

Folgende Publikationen waren für meine Arbeit hilfreich: Die Untersuchungen von Jost Hermand zum „Eros in der Kunst“ von 2000⁶⁶, der Katalog zur Ausstellung „Nackt!“ im Jahr 2003 in Braunschweig⁶⁷ sowie die Abhandlung über die „Erotik in der Kunst“ im „Lexikon der Kunst“ von 2004.⁶⁸

61 Für einen guten Überblick über die Literatur zur „Erotischen Kunst“ siehe: Lexikon der Kunst, Bd. 2, Leipzig 2004, S. 364.

62 Klinger, D.M.: Erotische Kunst in Europa, Bd. 1 u. 2, Bindlach 1986.

63 Hier wären beispielsweise zu nennen: Hoffmann-Curtius, Kathrin: Erotik im Blick George Grosz, in: Katalog zur Ausstellung: George Grosz. Berlin. New York, Neue Nationalgalerie, Berlin, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Staatsgalerie Stuttgart, Berlin 1995, S. 182-189; Heißerer, Dirk: Eros und Gewalt. Schlichters ‚Liebesvariationen‘, in: Katalog zur Ausstellung: Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kunsthalle Tübingen, Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, München/Berlin 1997, S. 27-36.

64 Karcher, Eva: Eros und Tod im Werk von Otto Dix, Diss., Münster 1984.

65 Täuber, Rita E.: Der veristische Eros, in: Katalog zur Ausstellung: Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens, Neue Nationalgalerie, Berlin, Berlin 2001, S. 244-257.

66 Jost Hermand: Formen des Eros in der Kunst, Wien/Köln/Weimar 2000.

67 Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt, Ostfildern-Ruit 2003.

68 Lexikon der Kunst, Bd. 2, Leipzig 2004, S. 326-364.

Der Katalog zur Ausstellung „Il Nudo“ 2004 in Bologna⁶⁹ birgt, außer einem weiteren guten visuellen Überblick über die Erotik in der Kunst und Fotografie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, für meine Arbeit eher das Problem einer Falschzuschreibung. Der im Katalog auf Tafel 120 abgebildete Rückenakt, der Christian Schad zugeschrieben wird⁷⁰ (Abb. 5), kann meiner Meinung nach nicht vom Künstler stammen - weder die Komposition, noch die malerische Umsetzung rechtfertigen eine Verbindung mit Schad: Vor einer hellen Wand sitzt eine nackte Frau im Dreiviertelprofil, der Körper ist dem Betrachter halb zugewandt, der Kopf dreht sich stark nach rechts von ihm weg, so dass hauptsächlich der Hinterkopf sichtbar bleibt. Der nackte Körper wird dem Betrachter präsentiert, er kann die Frau ansehen, ohne sich mit ihrem Blick auseinandersetzen zu müssen: dieses Kompositionsschema kommt in keinem Werk Schads vor. Auch der Hintergrund ist völlig untypisch für Schad: entweder sind die Hintergründe bei ihm reich gestaltet, mit Stadtausblicken oder ähnlichem, neutralere Hintergründe gestaltet er in dunklen Farben ohne erkennbare Gegenstände wie hier die Kommode rechts.

Ausschlaggebender ist aber die formale Gestaltung. So ist zum Beispiel die Haut der Frau sehr uneinheitlich dargestellt, einzelne Flächen unterscheiden sich in ihrer stark variierenden Farbgebung. Zwar ist auch für die Malerei Schads die Linearität, eine metallische Glätte der Haut, die Schematisierung einzelner Teile und die flache Ausleuchtung kennzeichnend, betrachtet man sich aber die groben Falten des Tuchs, die in breiten Strichen dargestellten Haare oder die Brustpartie mit ihren überharten Absetzungen, lassen sich eindeutige stilistische Unterschiede erkennen. Auch die flüchtige Ausführung der Hand mit den verschwommenen Konturen kommt bei Schad so nicht vor, da er stets alle Bilddetails in der gleichen Sorgfalt ausführt.

69 Ausstellungskatalog: *Il Nudo*. Fra ideale e realtà, Galleria d'arte Moderna, Bologna [22.1.04-9.5.04], Bd. 1: Pittura e Scultura. Dal Neoclassicismo ad oggi; Bd. 2: Fotografia. Dall'invenzione della fotografia a oggi, Florenz 2004.

70 Ausst.-Kat. *Il Nudo 2004*, Bd. 1, Abb. 120, S. 146: "Christian Schad, *Nudo seduto*, 1920 ca., Collezione privata", Bildangaben: Öl auf Leinwand, 102 x 50,5 cm, Privatsammlung. Keine Signaturangaben! Auch auf der Abbildung ist keine Signatur zu sehen, entgegen der sonstigen Gewohnheit Schads, alle seine Bilder wenigstens zu signieren, häufig auch zu datieren (Abb. 5).

Von wem dieses Bild tatsächlich stammt, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, meiner Meinung ist eine Zuschreibung an zeitgenössische italienische Maler wie Felice Casorati oder Cagnaccio di San Pietro wahrscheinlicher.