

### **3. Überblick Gesamtwerk – Schads künstlerische Entwicklung**

Christian Schads künstlerische Gesamtschaffenszeit beträgt, wie bereits erwähnt, etwa siebzig Jahre, ein langes Künstlerleben, das sowohl qualitativ als auch formal in seinen verschiedenen Phasen größte Unterschiede zeigt.

Die künstlerische Entwicklung Schads aufzuzeigen, ist insofern wichtig, als dass sich an ihr zum einen seine Eigenheit, die selbständige Entwicklung seines künstlerischen Stils und seine künstlerischen Wurzeln außerhalb Deutschlands ablesen lassen. Zum anderen kann so ein Überblick über die erotischen Werke in allen Entwicklungsstufen Schads gegeben werden, denn der Hauptteil meiner Arbeit wird sich an späterer Stelle mit analytischen Untersuchungen beschäftigen und die Auslöser und Bedingungen für Schads Kunst nur noch teilweise erwähnen.

Eine detaillierte Aufarbeitung der Lebensstationen Schads wurde bereits mehrfach geleistet und wird für die folgenden Darlegungen nicht mehr angestrebt. Das Hauptaugenmerk der Untersuchungen wird dem Thema der Arbeit entsprechend weniger auf biographischen Untersuchungen liegen, sondern bereits an dieser Stelle versuchen, Bezug auf die erotischen Werke Schads zu nehmen, aber dennoch einen kurzen Überblick über sein gesamtes Œuvre geben.<sup>71</sup>

#### **3.1. Expressionistische Anfänge in München**

Christian Schad kommt am 21. August 1894 in Miesbach/Oberbayern zur Welt und stirbt am 25. Februar 1982 in Stuttgart. Der Vater ist ein bekannter Jurist, die Mutter die Großnichte des romantischen Malers Carl Philipp Fohr. Die liberale Atmosphäre im bildungsbürgerlichen und wohlhabenden Elternhaus unterstützt die künstlerischen Ambitionen Schads sowohl in der Musik als auch in der Malerei. „Ich habe mich für Malerei entschieden, vielleicht weil es naheliegender war. Wir hatten einige

---

71 Zur Biographie bis 1945 siehe v.a. Heesemann-Wilson 1978; zur Biographie ab 1942 siehe v.a. Ausst.-Kat. Schad 1994, zur Biographie allgemein siehe Richter 2002.

Bekannte, die Maler waren.“<sup>72</sup> Darüber hinaus lässt sich zum familiären Hintergrund sagen, dass Schad von Hause aus die besten Manieren und Umgangsformen erlernt, er durch den vielfältigen gesellschaftlichen Umgang der Eltern früh in Kontakt mit unterschiedlichen Menschen kommt, wenn diese auch vorerst nur aus seiner eigenen gesellschaftlichen Schicht stammen, und dass bereits früh in ihm das Interesse an anderen Formen des Lebens erweckt wird: unter anderem lernt er Lassowerfen und Steppen im Zirkus, fasziniert vom Unerklärten, Fremdartigen. Nicht zu vergessen ist natürlich auch die umfangreiche Bildung, die ihm der großbürgerliche Hintergrund mitgibt.

Schad empfindet aber eine Ablehnung gegen Prüfungen und verlässt kurz vor dem Abitur das Gymnasium. Die Kunstakademie interessiert ihn ebenfalls nur für zwei Semester; er lernt dort 1913 unter anderem bei dem Landschafts- und Tiermaler Heinrich von Zügel.<sup>73</sup> Er erhält anschließend nie wieder Unterricht und bringt sich später seine unbestreitbar beeindruckenden handwerklichen Fähigkeiten rein autodidaktisch bei. Der technische Aspekt seiner Arbeit ist Schad außerordentlich wichtig, so sagt er einmal in diesem Zusammenhang: „daß ich gut male ist [...] über jeden Zweifel erhaben. Es fragt sich nur, ob ich ein guter Maler bin. Ob ich als solcher geboren wurde.“<sup>74</sup>

Mit den expressionistischen Holzschnitten beginnt Schad seine künstlerische Laufbahn. Der früheste überlieferte Holschnitt, „Stufen“<sup>75</sup> von 1913 (Abb. 6), zeigt noch deutlich Jugendstil-Anleihen, großflächige schwarze Partien und filigrane, zart geschwungene weiße Linien, dazu die Thematik des melancholischen Menschen, der den Sonnenuntergang über dem Meer betrachtet. Formal und inhaltlich zeigt sich diese Arbeit auch in der Tradition von Felix Vallotton, der für den Holzschnitt dieser Zeit

---

72 Heigl 1975, o.S.. Die zum Freundeskreis der Familie gehörenden Künstler sind namentlich leider nicht überliefert.

73 „Zügel war Impressionist. Schad mochte den Impressionismus nicht, 'das Unschärfe, Verschwommene'. [...] Er wollte zeichnen lernen. Zum Wintersemester wechselte er in die Aktklasse von Becker-Gundahl. Der korrigierte ihn nicht, 'wollte nicht eingreifen', nannte ihn 'eigenwillig'. Er verließ die Münchner Akademie und hielt fortan alle Akademien für 'überflüssig'.“ Richter 1997/2, S. 15.

74 Christian Schad zitiert nach Presler, Gerd: Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln 1992, S. 58.

75 Christian Schad, *Stufen*, München 1913, 17,5 x 12 cm, Edition G.A. Richter (Abb. 6).

weiterhin prägend ist.<sup>76</sup> Schad selbst bemerkt zu diesem Holzschnitt etwas pathetisch: „Erinnerung an Gauguin. Sehnsucht nach Einsamkeit.“<sup>77</sup> Erotisches findet sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht, religiöse Themen, Porträts oder Caféhaus-Szenen herrschen vor.

An dieser Stelle lässt sich bereits festhalten, dass das gesamte Frühwerk Schads sich zum einen über einen außergewöhnlich langen Zeitraum von zehn Jahren hinziehen wird und dass es zum anderen ganz entschieden von künstlerischen Experimenten geprägt sein wird, die, bis auf wenige Ausnahmen, nur im Ansatz Eigenständiges erkennen lassen.

Schads frühe künstlerische Entwicklung ist auch durch die zeitgenössische Avantgarde geprägt. Die ersten expressionistischen Arbeiten Schads erklären sich scheinbar aus seinem Protest gegen den Akademismus und auch die antibürgerliche Attitüde der Expressionisten reizt ihn. Allerdings entspricht diese Haltung, vor allem, wenn man Schads junges Alter bedenkt, weniger fundierten und reflektierten Überlegungen seinerseits, als viel mehr der geistigen Atmosphäre in München allgemein.

Die Ausstellungen Kandinskys, Marcs, Mackes und Delaunays in München sind Schad bekannt. „Die äusserst liberalen Eltern beschränkten Christians Kunstkontakte nicht im geringsten, doch zum radikalen Umkreis des Blauen Reiters hat der Mut des Sohnes nicht gereicht.“<sup>78</sup> Schad bleibt Betrachter dieser Kunst, zu ihren Protagonisten sucht er keinen Anschluss. Immerhin wird er 1913 die Eröffnung des „Ersten Deutschen Herbstsalons“ in München erlebt haben, der mit 400 Werken einen Überblick über die neuen expressionistischen, futuristischen und kubistischen Entwicklungen in der Kunst gibt.<sup>79</sup>

Nach seinen negativen Erfahrungen mit Zügel und Becker-Gundahl<sup>80</sup>

---

76 „1891-97 widmete sich Vallotton fast ausschließlich dem Holzschnitt, zu dessen bedeutendem Erneuerer er wurde. Er wagte es als erster, mächtige schwarze Flächen dem reinen Weiß gegenüberzustellen und erzielte flächig-expressive Wirkungen.“ Lexikon der Kunst, Bd. 7, Leipzig 2004, S. 549f.

77 Schad zitiert nach Katalog zur Ausstellung: Christian Schad 1894-1982. Graphik, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, Rottach-Egern 1996, S. 27.

78 Vachtova, Ludmila: Kühle Anmut mit Tücken der Tiefe, in: Ausst.-Kat. 1997, S. 59-65, hier S. 59.

79 Vgl. hierzu u. allg. Katalog zur Ausstellung: Der Blaue Reiter, Kunstmuseum Bern, Bern 1986.

80 Vgl. Fußnote 73.

beschließt Schad 1914 noch einmal einen Lehrer zu kontaktieren und wählt ausgerechnet Franz von Stuck, den Lehrer Klees und Kandinskys, der ihn allerdings ablehnt.<sup>81</sup> Von Stuck gehört zu den Hauptvertretern des deutschen Symbolismus, er ist bekannt für seine erotischen Frauendarstellungen: die typischen Femmes fatales des Fin de Siècle werden als „Sphinx“ oder „Sünde“ in düsteren, an Böcklin angelehnten Szenarien dargestellt. Ob Schad durch die Wahl Stucks bereits jetzt seine Affinität zur Erotik zeigt, oder nur beeindruckt vom Prestige des Künstlers ist, bleibt im spekulativen Bereich.

Eine indirekte Verbindung zu Wassily Kandinsky kommt später, als Schad 1917 Elisabeth Epstein in der Schweiz kennen lernt, mit ihr gemeinsam ausstellt und sie porträtiert<sup>82</sup> (Abb. 7). Sie ist eine Schülerin Kandinskys und steht auch später mit dem russischen Maler in Kontakt, wobei unwahrscheinlich ist, dass Schad Kandinsky jemals persönlich kennen gelernt hat, da sich dieser von 1914 bis 1921 in Russland aufhält. Schad ist aber mit Georg Schrimpf, Carlo Mense und Ernst Moritz Engert befreundet, die alle zu dieser Zeit expressionistisch arbeiten, und er schickt bereits 1913 erste Holzschnitte an die „Aktion“, eine Wochenzeitschrift, die von Franz Pfemfert herausgegeben wird. Sie ist eine der wichtigsten Plattformen für den deutschen Expressionismus, der Tenor ist linksradikal, antimilitaristisch, anarchistisch und antiklerikal. Auch Walter Serner, der spätere Wegbegleiter Schads, verfasst Beiträge für die „Aktion“. Wie der Kontakt zu diesem Organ zustande kommt, ist ungeklärt, allerdings lässt sich festhalten, dass die Publizierung der frühen Arbeiten Schads in dieser weit verbreiteten und, wenigstens in intellektuellen Kreisen, populären Zeitschrift einen wichtigen Schritt in seiner beruflichen Laufbahn darstellt.

Als weiterer Einfluss Schads sind zu Beginn seiner künstlerischen

---

81 „Von der Akademie enttäuscht, geht er zu Franz von Stuck. Der ist im Gesellschaftsanzug, auf dem Weg zu einer „Dinner-Party“, hat ‚keine Zeit‘. Die Arroganz stößt ihn ab.“ Richter, G. A.: Biographie von Christian Schad, in: Ausst.-Kat. Schad 1996, S. 5-7, hier S. 7. (im Folgenden Richter 1996/1).

82 Christian Schad, *Elisabeth Epstein*, 1918, Öl auf Leinwand, 58,5 x 48 cm, Privatsammlung (Abb. 7). Das Verhältnis zwischen Schad und Epstein ist zur Zeit der Entstehung des Bildes bereits angespannt, da es zu amourösen Verwicklungen gekommen war, bei denen auch Serner eine Rolle spielte und Epstein die beiden Männer gegeneinander ausspielen wollte. Vgl. Richter 2002, S. 58.

Entwicklung die „Pathetiker“, jene 1912 gegründete Künstlergruppe um Ludwig Meidner, zu nennen: die Künstler, zu denen auch Richard Janthur und Jakob Steinhardt gehören, thematisieren, durch Kubismus und Futurismus beeinflusst, die Unmenschlichkeit der Großstadt.<sup>83</sup>

1885 veröffentlicht Friedrich Nietzsche die vier Teile von „Also sprach Zarathustra“<sup>84</sup>, ein gleichnishafter Text, in eigenwilliger Sprache verfasst. Er prägt hier die Idee der „Ewigen Wiederkehr“ und den Begriff des „Übermenschen“ als unbedingte Formen der Ich-Bejahung und antizipiert bereits den radikalen „Willen zur Macht“: „Nietzsche lehnt hierin alle überkommenen Moralvorstellungen mit ihrer Einteilung in ‚gut‘ und ‚böse‘ sowie die Versprechungen eines ‚Jenseits‘ ab und fordert die ‚Umwertung aller Werte‘, da sie lediglich menschliche Konstruktionen seien und nicht etwa einem ‚obersten‘ Prinzip folgen.“<sup>85</sup> Nachdem der Mensch aller Werte beraubt und auf die bloße diesseitige Existenz reduziert wurde, muss er, um nicht in „Barbarei“ zu verfallen, sich selbst überwinden und durch den „Übermenschen“ ersetzt werden. Nietzsche wendet sich gegen die als dekadent empfundenen geistigen Strömungen seiner Zeit: sein Einfluss auf die Intellektuellen in ganz Europa ist nicht zu unterschätzen.

Die Rebellion gegen künstlerische Normen sowie die Lektüre Nietzsches sind für Schad wie für andere junge Künstler des frühen 20. Jahrhunderts typisch.<sup>86</sup> Auch das künstlerische Selbstverständnis erfährt durch Nietzsches Thesen eine Aufwertung: „Die Aufgabe der klassischen, ‚maßvollen‘ Ästhetik zugunsten eines schöpferischen Geniebegriffs lieferte [der Avantgarde] einen Ausweg aus der ihr seicht und bedeutungsentleert scheinenden Kunst des späten 19. Jahrhunderts, aus einem routinemäßigen, kommerziell orientierten Kunstbetrieb.“<sup>87</sup> Kernthese der neuen Kulturauffassung, des Geniebegriffs des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, ist, dass das Individuum nur seinem schöpferischen

---

83 Vgl. Heesemann-Wilson 1978, S. 16a.

84 Nietzsche, Friedrich: Werke in 3 Bänden (Hrsg. Karl Schlechta), Bd. 2, S. 275-561, Darmstadt 1978.

85 Ausst.-Kat. Nackt! 2003, S. 280.

86 „Die durch die industrielle Umwertung bis ins Innerste erschütterte und zum Äußersten herausgeforderte europäische Intelligenz holt sich aus Nietzsches Lehren den größten Zuspruch.“ Gerhardt, Volker: Friedrich Nietzsche, München 1995, S. 214.

87 Heesemann-Wilson 1978, S. 6.

Impuls gehorchen muss.<sup>88</sup>

### **3.2. Schweizer Exil 1915-1920**

1915, im zweiten Jahr des Ersten Weltkrieges, verlässt Christian Schad Deutschland, umgeht seine Einberufung zum Kriegsdienst durch einen simulierten Herzfehler, der durch Haschischkonsum und Schlafentzug herbeigeführt wird, und emigriert, mit finanzieller Unterstützung seiner wohlhabenden Eltern, in die Schweiz. Von 1915 bis 1916 lebt er in Zürich, dann, bis zu seiner Rückkehr nach München im Jahr 1920, in Genf.

In der Schweiz, hierzu aber an späterer Stelle mehr, betätigt sich Schad vor allem dadaistisch, er arbeitet aber auch weiter expressionistisch, kubistisch und futuristisch.

#### *3.2.1. Schad in Zürich*

Christian Schad trifft im Sommer 1915 in Zürich ein. Der damals zwanzigjährige Künstler, vor kurzem noch als malender Bohème in der Idylle der Künstlerkolonie im holländischen Volendam und über das schon kriegsgeprägte München in die Schweiz emigriert, hat von den Zuständen dort ein wenig realistisches Bild. Er sieht die innenpolitischen Verhältnisse sehr idealisiert, sicher auch aus Erleichterung, der Kriegsbedrohung in Deutschland entkommen zu sein: „Alles, was in diesen Tagen auf mich eindrang, war erfüllt von einer ungeheuer heiteren Intensität. Hier konnte man sich noch freuen an den vielen lebenswerten Dingen, die um uns herum waren. Eine friedliche Insel in einem Ozean von Völkerhochmut und gräßlicher Verdummung.“<sup>89</sup>

Schad lernt über den russischen Maler Slodki, der ebenfalls ein Mitarbeiter der „Aktion“ ist, bereits kurz nach seiner Ankunft in der Schweiz den Schriftsteller Walter Serner kennen. Schad ist fasziniert von den unkonventionellen und antibürgerlichen Überzeugungen Serners, die sich unter anderem in seinem unstillen Leben offenbaren. Er sieht in

---

88 „Ein Werden und Vergehen, ein Bauen und Zerstören, ohne jede moralische Zurechnung, in ewig gleicher Unschuld, hat in dieser Welt allein das Spiel des Künstlers und des Kindes.“ Nietzsche, Friedrich: Pht Z 7; 1,830, zitiert nach Gerhardt 1995, S. 88.

89 Schad RR, S. 11.

Serner aber auch den „vollendeten Gentleman“ und den „Edlen Geist“. Bedenkt man die Nietzsche-Prägung Schads, erklärt sich, trotz des eigenen großbürgerlichen Hintergrunds, die Anziehungskraft des Schriftstellers: in Schads Augen hat es Serner, gleich Nietzsches „Übermensch“, nicht nötig, sich einer auf Angst gegründeten christlich-bürgerlichen Moral zu beugen. Hier wird aber auch Schads eigenes Selbstverständnis deutlich. Wohl war ihm die bürgerliche Lebensart, gute Manieren, Bildung und sicher auch die finanzielle Unabhängigkeit wichtig, dennoch identifiziert er sich nur bedingt mit den Wertvorstellungen des Bürgertums. Ein Widerspruch, der wiederum auch durch das von Nietzsche geprägte Selbstverständnis des Künstlers zu erklären ist.

Die Bekanntschaft zu Serner entwickelt sich für Schad schnell zur Freundschaft. „Es waren nicht nur die Gespräche, die uns freundschaftlich verbanden. Wir konnten ebenso – ohne Belastung – zusammen schweigen. Es gab da keine Komplikationen. Das sich in etwas hineinsteigern um sich ‚geistiger‘ vorzukommen, verkehrte sich bei uns ins Gegenteil. Denn die Anlage, über sich selbst lachen zu können, hielt zwischen uns Ehrgeiz wie auch Mißtrauen fern. Weil dies aber nicht allzu häufig anzutreffen ist, waren wir viel allein.“<sup>90</sup> In Kapitel 3.3. werde ich noch ausführlich auf Walter Serner und seine Bedeutung für Schad zu sprechen kommen.

In Zürich arbeitet Schad, neben den Holzschnitten, an schwarz-weißen Ölgemälden mit kubistischen und expressionistischen Anleihen<sup>91</sup> (Abb. 4 u. 8), den langsam aufkommenden Dadaismus ignoriert er noch.

Unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges und als Bewegung gegen die traditionellen Wertmaßstäbe formt sich Dada-Zürich, Schlüsselfiguren sind vor allem Hans Arp, Tristan Tzara, Hugo Ball und Emmy Hennings. Serner und Schad, mit diesem Kreis befreundet, bleiben jedoch am Rande des Geschehens, das „Cabaret Voltaire“ wird 1916 ohne ihre aktive Teilnahme gegründet.

---

90 Schad RR, S. 12.

91 Christian Schad, *Bildnis Walter Serner*, 1916, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Kunsthaus Zürich (Abb. 8).

### 3.2.2. Dadaistische Experimente in Genf

Schad zieht im Herbst 1916 nach Genf, Serner folgt 1918. Schad äußert dazu: „Meine eigentliche Dada-Zeit hatte wohl erst 1918 begonnen, in dem Jahr, in dem Serner nach Genf kam.“<sup>92</sup>

Dada-Genf entwickelt eine deutliche Eigenständigkeit, die insbesondere von der skandal- und provokationsgeprägten Einstellung Serners und den ‚antikünstlerischen‘ Werken Schads, den Schadographien<sup>93</sup> und den Holzreliefs<sup>94</sup> getragen wird (Abb. 9 u. 10). „Unter ihrer Führung wurde das romanisch-liberale wie calvinistisch verstockte Genf eine Dada-Filiale, die an Heftigkeit den Zentren Zürich und Berlin nicht nachstand.“<sup>95</sup> Höhepunkte der Genfer Aktivitäten, die im größeren Rahmen als die des kleinen „Cabaret Voltaire“ stattfinden, ist der von Dezember 1919 bis Januar 1920 abgehaltene „Dada Weltkongreß“ und im März 1920 der „Grand bal Dada“.<sup>96</sup> Kurz nach diesem Ball muss Schad nach Deutschland zurückkehren, weil die finanzielle Unterstützung der Eltern ausbleibt.

Im Werk Christian Schads wird 1918 eine künstlerische Wende deutlich. Während er in Zeichnungen und Gemälden die Entwicklung der Vorjahre weiterführt und expressionistische, kubistische und futuristische Elemente beibehält, entfernt sich Schad in der Druckgrafik vom Figürlichen und Gegenständlichen und schafft zum ersten Mal eine Reihe abstrakter Holzschnitte<sup>97</sup> (Abb. 11). Diese insgesamt 15 Holzschnitte sind als Folge seiner Öffnung zum Dadaismus zu sehen, die mit der

---

92 Christian Schad zitiert nach Heesemann-Wilson 1978, S. 57.

Zu Dada-Genf allg. siehe: Eberhard Roters: Dada Genf, in: Tendenzen der Zwanziger Jahre, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste, Schloss Charlottenburg, Berlin, Berlin 1977, S. 3/57ff.

93 Christian Schad, *Schadographie Nr. 5, Transmission ischiatique*, 1918/19, Photogramm, 6 x 8,3 cm, Gilman Paper Company Collection, New York (Abb. 9). Zu den Schadographien vgl. Heesemann-Wilson 1978, S. 57-64. Schadographien, die Bezeichnung gibt ihnen später Tristan Tzara, sind Fotogramme, d.h. Fotografien ohne Kamera.

94 Christian Schad, *Composition en M*, 1920, Holzrelief bemalt mit Objekt Montage, 70 x 47,5 x 8 cm, Kunsthaus Zürich (Abb. 10). Zu den Holzreliefs vgl. Heesemann-Wilson 1978, S. 69-72.

95 Müller, Hans Joachim; Das Bild vom Menschen ist skeptisch ausgefallen, in *Badische Zeitung* (Freiburg i.Br.), 13.8.1980, S. 7.

96 zu „Dada Weltkongreß“ und „Grand bal Dada“ vgl.: Meyer, Raimund: Der relative Dadaist, in: *Ausst.-Kat. Schad 1997*, S. 83-91, hier S. 89f.

97 Christian Schad, *Abstraktion (Analyse Babylonienne)*, 1918, Holzschnitt, 23,3 x 16 cm, Israel Museum, Jerusalem (Abb. 11).



gewandelten Einstellung Serners zu Dada einherging.<sup>98</sup>

Zwischen 1918/19 und 1920 entstehen sieben abstrakte Holzreliefs, die an Arbeiten Hugo Balls erinnern und die einzigen plastischen Arbeiten in Schads Gesamtwerk darstellen. Schad fertigt hierfür Vorzeichnungen von verschieden geformten Holzplatten an, „die ein biederer Schreiner kopfschüttelnd nach meinen Anweisungen ausgesägt und verleimt hatte.“<sup>99</sup> Die übereinander geklebten Platten bemalt Schad verschiedenfarbig und befestigt Applikationen wie Ziernägel, Knöpfe, Ketten und Ähnliches. Schad will mit diesen „banalen Realitäten Traditionsfeindlichkeit demonstrieren.“<sup>100</sup>

Im Zusammenhang mit den Holzreliefs sind auch die Schadographien zu sehen, da beides zum einen dadaistisch beeinflusst ist und hier zum anderen erst- und letztmalig eine Auseinandersetzung Schads mit dem Abstrakten und Unfigürlichen festzustellen ist. Abgesehen von den erwähnten abstrakten Holzschnitten von 1918/19, den Holzreliefs und Schadographien sowie einigen Landschaftsbildern, die während des Zweiten Weltkrieges entstehen<sup>101</sup> (Abb. 12), gilt Schads Vorliebe ausschließlich einem einzigen Motiv, dem Menschen.

In Schads Werk taucht die kurze Phase der Fotogramme im Jahr 1919 unvermittelt auf. Er verwendet Alltagsgegenstände wie Papierfetzen, Vorhangringe, Spitzenreste, Tapeziernägel oder Messingketten, die er auf einer Glasplatte arrangiert, die in einen Kopierrahmen passt. Unter diesen Rahmen wird Auskopierpapier gelegt, das man mit Tageslicht zwei bis fünfzehn Minuten belichtet und dessen damalige Beschaffenheit Eingriffe während des Belichtungsvorganges erlauben.<sup>102</sup> Das belichtete Papier, auf dem die Negativformen der Gegenstände erscheinen, wird anschließend in beliebige Konturen geschnitten und auf kleine Papierkarten geklebt.

---

98 „Bezeichnend ist hier die Suche nach einer Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksmittel, nach der Befreiung von der Tradition, ebenso wie Schad schon früher im Expressionismus die Befreiung vom Akademismus gesucht hatte. Erst Dada hatte den Expressionismus in die Reihen der bürgerlichen Kunst verwiesen und ihn als Alternative verworfen.“ Heesemann-Wilson 1978, S. 58.

99 Schad Bildlegenden, S. 74.

100 Ebd.

101 Christian Schad, *Hochwald*, 1936, Öl auf Leinwand, 230 x 176 cm, Kunstkabinett G.A. Richter, Rottach-Egern (Abb. 12).

102 Die später erhältlichen Kopierpapiere, die Schad für seine spätere Schadographie-Reihe der Sechzigerjahre verwendet, lassen das nicht mehr zu.

„Diesmal war es ein Experimentieren ohne Kamera im Sinne einer Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksmittel. Dada hatte die Idee der ungebändigten Freiheit gebracht, alles machen zu dürfen, ohne das Damoklesschwert einer Tradition über sich zu fühlen, alles machen und alles benützen zu können.“<sup>103</sup> Serner ist begeistert und empfindet die Schadographien als „Einbruch der Technik in die Kunst.“<sup>104</sup> Die Wirkung des unmittelbaren, technisch ästhetischen Eindrucks ist für Serner frappierend: er ermuntert Schad zur Fortführung der Schadographien und sorgt für ihre Veröffentlichung.

Schad unterscheidet sich in einem Punkt grundlegend von den Dadaisten. Er misst der bewussten Auswahl, dem eigenen Geschmack eine große Bedeutung bei: „Ich möchte behaupten, dass wirklich Wertvolles in Kunst und Literatur nur entsteht durch die Verbindung von Geschmack und solchen oder ähnlich ‚brotlosen‘ Spielereien. Darum meine ich: was unter den Tisch fällt, sollte man aufheben. Es ist meistens besser als das, was auf dem Tisch liegt oder fein säuberlich dorthin gelegt wird [...]. Das Entscheidende ist jedoch die Auswahl. Alles hängt vom Geschmack ab.“<sup>105</sup>

Das „unter den Tisch gefallene“, vielleicht als das Unbewusste zu deuten<sup>106</sup>, verweist auf die Intention Dadas. Indem Schad aber vom persönlichen Geschmack spricht, das heißt, eine bewusste Auswahl eingesteht, ist er vom dadaistischen Prinzip des Zufalls, eben der Vermeidung dieser Auswahl, weit entfernt: die Schadographien zum Beispiel sind ganz bewusst konzipiert und ausgeführt. An diesem Punkt seiner künstlerischen Entwicklung setzt für Schad die Suche nach einem eigenständigen, nicht an vorgegebene Normen geknüpften Stil ein.

### *3.2.3. Rückkehr nach München 1920*

Christian Schad kehrt im April 1920 nach München zurück. Das kriegstraumatisierte Deutschland schockiert ihn mehr, als dass ihn die Atmosphäre der Weimarer Republik ansteckt und motiviert. Schad

---

103 Christian Schad zitiert nach Heesemann-Wilson 1978, S. 57f.

104 Schad Bildlegenden, S. 66.

105 Christian Schad zitiert nach Heesemann-Wilson 1978, S. 60f.

106 Vgl. Heesemann-Wilson 1978, S. 60.

realisiert angesichts der Verhältnisse die Überholtheit und das Ende des Dadaismus, er fertigt zwar noch einige dadaistische „Schreibmaschinenbilder“<sup>107</sup> (Abb. 13), die er aber selbst eigenhändig zerstört.

Anders als zum Beispiel Otto Dix macht Schad die Greuel des Krieges und das folgende Elend nicht zum Thema, sondern ignoriert diese Tatsachen zumindest in seiner Kunst. Ein Grund hierfür mag das noch jugendliche Alter gewesen sein, in welchem Schad fünf Jahre vorher Deutschland verlassen hat. Eine enge Bindung hat er zu seinem Geburtsland nie aufgebaut, nicht zuletzt, weil er die für ihn prägendsten Jahre in der Schweiz verbracht hat. Seine gänzlich unpatriotische und für diese Zeit relativ untypische Reaktion wird dadurch vielleicht verständlicher. Generell lässt sich festhalten, dass Schad seine politischen Meinungen weder in seinen Bildern noch in seinen Schriften thematisiert. Dies kann auch mit Schads immer wieder geäußelter Angst, seine Bilder könnten zu einseitig interpretiert werden, zusammenhängen.<sup>108</sup>

Schads Aufenthalt in München wird für ihn unerträglich und so verlässt er Deutschland noch im Jahr 1920. Auf Vorschlag seines Vaters und wiederum mit dessen finanzieller Unterstützung geht er nach Rom.

An dieser Stelle, bevor ich auf die weiteren Entwicklungen in Italien eingehen werde, möchte ich in einem Kapitel über Walter Serner die Bedeutung des Schriftstellers für Christian Schad aufzeigen.

### **3.3. Lebensbekanntschaft: Walter Serner**

Für die Untersuchung der Kunst Schads - und im Besonderen seiner erotischen Darstellungen - ist eine Analyse des Einflusses durch den Schriftsteller und engen Freund Walter Serner (1889-1942?) auf den Maler elementar.

Der Schriftsteller Serner ist Autor des Dada-Manifests „Letzte Lockerung“, des Romans „Die Tigerin“, des Bühnenstücks „Posada“ und

---

107 Eines der Schreibmaschinenbilder wird von Walter Serner gerettet und ist so erhalten geblieben. Christian Schad, *Schreibmaschinenbild, Porträt Dada Walter Serner*, 1920, Schreibmaschinen-Typographik und Collage, 16,5 x 19,2 cm, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris (Abb. 13).

108 Vgl. Heesemann-Wilson 1978, S. 2 u. S. 108.

rund 100 (erotischer) Kriminalgeschichten<sup>109</sup>. In diesen Werken sind starke Parallelen zu den Bildfiguren Schads erkennbar. Nüchtern-emotionslose Darstellung unterschiedlichster Menschen in einer erotisch gefärbten Rahmengeschichte, durch die die Protagonisten charakterisiert werden, findet sich gleichermaßen bei Serner wie auch bei Schad. Beide Künstler thematisieren darüber hinaus die menschliche Einsamkeit, Ich-Bezogenheit und Beziehungsunfähigkeit, die sich in der Sexualität manifestieren können. „Serners [...] Schriften [...] sind beherrscht von monströsen Typen und Neigungen bei unüberbietbarer Milieugenaugigkeit des Jargons und von der gleichen moralabweisenden Härte wie Schads Bilder.“<sup>110</sup>

Die Literaturwissenschaft hat sich bisher kaum mit Walter Serner auseinandergesetzt. Eine der wenigen Ausnahmen bildet hier Thomas Milch, dem mehrere Publikationen, unter anderem die Neuauflage der Serner-Gesamtausgabe, zu verdanken sind, und der den Grundstein der aktuellen Serner-Forschung gelegt hat.

Die Dissertation von Alfons Backes-Haase<sup>111</sup> analysiert ausführlich Serners Manifest „Letzte Lockerung“ und belegt systematisch die unterschiedlichen Triebfedern in Serners Denken und Handeln. An dieser Stelle müssen auch die diversen Aufsätze von Jörg Drews erwähnt werden, der sich ebenfalls mit dem Wirken Serners beschäftigt.<sup>112</sup>

„Ich weiß, mein Lieber, dass Sie es mit mir gut meinen. Aber ich werde so sehr gehaßt, man arbeitet so sehr gegen mich, dass ich anfangs, die Sache ekelhaft zu finden. Und da ich nicht der Mann bin, den Kopf hängen zu lassen, werde ich mich eben bald abkehren. Angenehmer Weise habe ich eine glückliche Natur. Augenblicklich schlafe ich viel und gut und rauche

---

109 Die Kriminalgeschichten erscheinen in folgenden Bänden: Zum blauen Affen (1921), Der elfte Finger (1923), Der Pfiff um die Ecke (1925), Die tückische Straße (1927).

110 Hiepe 1972, S. 722.

111 Backes-Haase, Alfons: Über topographische Anatomie, psychischen Luftwechsel und verwandtes. Walter Serner – Autor der ‚Letzten Lockerung, Diss., Bielefeld 1989.

112 Drews, Jörg: Alles in strahlendster Unordnung. Anlässlich der Mitteilung einiger Briefe und Dokumente zum Leben Walter Serners, in: Protokolle, 1, 1980, S. 154-186; ders.: Hinter jedem Satz hat man ein wildes Gelächter unmißverständlich anzukündigen. Zur geistigen Existenz Walter Serners, in: Manuskripte, 25, 1985, H. 89/90, S. 149-153.

unzählige Zigaretten. Herzlichst Ihr Serner.“<sup>113</sup> Mit diesen Worten beendet Walter Serner, Schads wichtigster Einfluss, im Jahr 1927 eine zwölfjährige Freundschaft. Ein letzter Brief, dem kein Zerwürfnis vorausgeht. Nachdem die Angriffe auf seine Person ein ihm unerträgliches Maß erreicht haben, taucht Serner unter.<sup>114</sup> Walter Serners Schriften werden 1938 verboten und er wird 1942 nach Theresienstadt deportiert, wo sich seine Spur endgültig verliert.<sup>115</sup>

Über seine Empfindungen in diesem Zusammenhang sagt Schad selber nichts, doch auch wenn die Freundschaft der beiden Männer ihre quantitative Intensität bereits verloren hat, wird er den intellektuellen Austausch mit dem Schriftsteller genauso vermisst haben wie ganz pragmatische Lebensratschläge. Ein wenig Ratlosigkeit ist schon zu spüren, wenn Schads Kommentar zu obigem Schreiben lakonisch knapp bleibt: „Dann hörte ich nichts mehr von ihm.“<sup>116</sup>

Walter Serner und Christian Schad wohnen teilweise zusammen in verschiedenen Städten, reisen gemeinsam und teilen ihre Ideen. Obwohl der Maler bereits in jungem Alter Serner kennen lernt, bei ihrem ersten Treffen 1915 in Zürich ist Schad 21 Jahre alt, und trotz bedeutendem intellektuellen Austausch mit dem Schriftsteller, bleibt Schad aber eine eigenständige künstlerische Persönlichkeit.<sup>117</sup> Dennoch lassen sich Besonderheiten in Schads Werk, die ihn von der zeitgenössischen Kunst unterscheiden werden, auch mit den Ansätzen in den Arbeiten Serners

---

113 Zitiert nach Schad RR, S. 107.

114 Thomas Milch hat, teilweise erst nach dem Tod Schads, den weiteren Lebensweg Serners rekonstruieren können. Demnach lebt Serner, mittlerweile verheiratet, ab den frühen Dreißigerjahren in Prag, wo er sich unter anderem als Sprachlehrer verdingt.

115 Um den Verbleib Serners ranken sich die wildesten Spekulationen. Schad vermutet, dass Serner in die USA ging und so den Nazis entkam, auch eine Emigration nach Südamerika scheint ihm glaubhaft (Schad RR, S. 108).

1981 entdeckt Thomas Milch in Prag die Karteikarten von Walter Serner und dessen Frau Dorothea aus Theresienstadt mit dem Vermerk des Abtransport „'8b' nach dem sogenannten 'Osten'.“ Bettina Schad, in: Schad RR, S. 121.

116 Schad RR, S. 107.

117 „Serne mag der geistige Mentor dieser ersten wichtigen Jahre sein, der radikale Denker und brillante Formulierer, einen direkten Einfluss auf die Arbeiten Schads gibt es nicht. Was die Freunde verbindet, ist die gemeinsame geistige Haltung in einer gemeinsamen Zeit der Not. Die Eigenwilligkeit Schads besitzt eine innere Kraft, die ihn unbeirrbar macht. Das erkennt auch Serner, der Schad in Heft 2 des ‚Sirius‘ einen mehrseitigen Beitrag widmet.“ Richter, Günter A.: Kopfjäger und Eremit – Der Graphiker Christian Schad, in: Ausst.-Kat. Schad 1996, S. 27-36, hier S. 28. (Im Folgenden Richter 1996/2).

vergleichen.

Wer war dieser Walter Serner? Am treffendsten lässt sich der „Outsider der Literatur“<sup>118</sup> wohl beschreiben, wenn man einsieht, dass eine stichhaltige Festlegung seiner Persönlichkeit nicht zu bewerkstelligen ist. Widersprüchliches vermischt sich mit Erfundenem, Unterstelltes mit Mystifizierendem. Serner selbst hat dieses Verwirrspiel nach besten Kräften unterstützt. Seine selbstbiographischen Zeugnisse bleiben nicht nur knapp, es haftet ihnen zudem immer der Eindruck eingeschränkter Faktizität an. Nicht umsonst lautet der Untertitel der 1927 überarbeiteten Fassung seines bekanntesten Werks „Letzte Lockerung“: *„Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen“*<sup>119</sup>. Nichts ist Serner suspekter, als Selbstentblößung und damit die Gefahr einer einseitigen Festlegung. In diesem Punkt steht ihm auch Christian Schad in nichts nach, beide sind überzeugt, dass eine Werkinterpretation unter zu großer Berücksichtigung biographischer Hintergründe des Künstlers immer die Gefahr von spekulativer Fehleinschätzung oder zu einseitiger Erklärung birgt. Serners schillernde Persönlichkeit und Leben konnte und kann schnell dazu verführen, seine Texte immer wieder mit dem wenig Bekannten und wenig Gesicherten, dafür aber umso Spannenderen und Außergewöhnlichen seiner eigenen Person in Beziehung zu setzen.

Schad sieht in Serner den vollendeten Gentleman, den konsequenten Verfechter unbequemer Wahrheiten, er hält ihn „für ein rares Exemplar von Problematiker und für den anständigsten und mutigsten Menschen, den ich kenne.“<sup>120</sup> Schad steht mit dieser Meinung relativ allein, Serner hat Zeit seines Lebens gegen Anfeindungen, Unverständnis, Verleumdungen und Denunziationen zu kämpfen. Wahlweise ist er, vor allem in der bürgerlichen Presse, soweit diese sich überhaupt mit ihm auseinandersetzt, Mädchenhändler, Spion, Waffenschieber, Bordellbesitzer, Bolschewist oder hochstapelnder Schwerverbrecher.<sup>121</sup>

---

118 Schad RR, S. 6.

119 Serner GW, Bd. 7: Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche die es werden wollen (1927), München 1981.

120 Schad RR, S. 88.

121 Diese Unterstellungen treibt auch Serners Verleger Paul Steegemann voran, ein trickreicher Geschäftsmann, der für Werbezwecke vor nur wenig zurückschreckt. Er glaubt, dass es für die Verkaufszahlen nur dienlich sein kann, wenn Serner als mysteriöses Mitglied der Unterwelt angesehen wird und stellt seinen Serner-

Ganz unschuldig ist er an diesem Bild selbst nicht. Zu detailliert scheinen die Halbweltkenntnisse in seinen Geschichten zu sein, zu undurchsichtig die Finanzierung seines Lebensunterhaltes und der Reisen durch Europa. So ist Serner seinen Zeitgenossen weniger durch seine literarische Arbeit bekannt, als durch eben jenen, ihnen suspekten Lebenswandel. Schad bemerkt in diesem Zusammenhang: „Daß dergleichen ihm aber ein Leben in Wohlstand und nicht in Armut hätte einbringen müssen, diese simple Einsicht ging wohl über die sonst so pragmatischen Horizonte.“<sup>122</sup>

### 3.3.1. Serners frühe Jahre

Walter Serner kommt am 15. Januar 1889 in einem bürgerlichen Elternhaus in Karlsbad zur Welt. Sein Geburtsname ist Walter Eduard Seligmann, erst mit seiner Konvertierung zum Katholizismus, der Konfession seiner Mutter, die er 1909 aus Ablehnung dem gegenüber dem tyrannischen jüdischen Vater vollzieht, ändert er seinen Namen in Walter Serner. Von 1909 bis 1911 studiert er in Wien Jura, siedelt 1912 nach Berlin über und immatrikuliert sich an der Universität in Greifswald, wo er 1913, im zweiten Anlauf, seinen Dokortitel erlangt. Während seiner Schulzeit lernt er Kant, Nietzsche, Lichtenberg, Schopenhauer und besonders Ovid schätzen.

Der Vater, Berthold Seligmann, ist Herausgeber der „Karlsbader Zeitung“<sup>123</sup>, für die der Sohn von 1909 bis 1913 Kritiken und Essays veröffentlicht, die sich hauptsächlich mit Theater und Bildender Kunst auseinandersetzen. Serners erste literarischen Zeugnisse sind dem Expressionismus verbunden und geprägt von seiner unverhohlenen

---

Ausgaben entsprechende Texte voran: „Er kam früh auf die sogenannte schiefe Ebene und hat sich zeitlebens in aller Welt herumgetrieben. Seine Adresse werden Sie nicht in Literaturkalendern, wohl aber bei der Kriminalpolizei erfahren. Er ist ein internationaler Hochstapler im allergrößten Stil. Seine Lehrjahre verbrachte er in Paris als Costel (Zuhälter). In seinen Büchern steht nichts, was nicht gelebt wurde.“ Vgl. Meyer, Jochen: Paul Steegemann Verlag 1919-1935, 1949-1955. Sammlung Marzona, Hannover 1994, S. 78.

122 Schad RR, S. 7.

123 1887 gründen Berthold und sein Bruder Julius Seligmann die wöchentlich erscheinende „Karlsbader Zeitung“, obwohl sich zu diesem Zeitpunkt eine starke antisemitische Propaganda, die sich auch gegen die jüdische Presse richtet, auf ihrem Höhepunkt befindet. Dennoch ist das Blatt unter den Karlsbadern äußerst populär. Vgl.: Peters, Jonas: „Dem Kosmos einen Tritt“. Die Entwicklung des Werks von Walter Serner und die Konzeption seiner dadaistischen Kulturkritik, Frankfurt a.M. 1995, S. 22f.

Verehrung für den Literaten Karl Kraus, den Architekten Adolf Loos und den Maler Oskar Kokoschka, ihres Zeichens die geistige Elite einer zu dieser Zeit entstehenden gegenbürgerlichen Bewegung.

Serner widmet diesen umstrittenen Persönlichkeiten der zeitgenössischen Wiener Kulturszene mehrere Aufsätze und organisiert darüber hinaus 1911 in Karlsbad eine Kokoschaka-Exposition, die erst zweite Einzelausstellung des Künstlers überhaupt. Das konservative Karlsbader Publikum reagiert erwartungsgemäß zurückhaltend.<sup>124</sup> Auch Serners größter Wunsch dieser Zeit, Mitarbeiter der Zeitschrift „Fackel“ zu werden, erfüllt sich nicht. Seine letzten Hoffnungen lösen sich auf, als sich der Herausgeber Karl Kraus ab 1911 entschließt, seine Zeitschrift alleine zu schreiben.

Die erste Publikation Serners trägt den Titel „Ratschläge für Maturanden“<sup>125</sup> und enthält bereits eine kulturkritische Tendenz. Noch ganz den Idealen des liberalen Bürgertums verhaftet, das Bildung als wichtigstes Mittel im Kampf um den sozialen Aufstieg ansieht, greift er die Unwissenheit der Professoren an, die klassische Literatur unreflektiert an ihre Schüler vermitteln, ohne sich selbst intensiv mit den Texten auseinandergesetzt zu haben.

Nach und nach wird in Serners Texten der Einfluss Nietzsches erkennbar, er entwickelt sich, auch durch Ablehnung des autoritären Vaters, zu einem „idealistischen Verächter des materialistischen Lebens.“<sup>126</sup> Auch der Einfluss von Karl Kraus wird immer deutlicher. Von dem großen Satiriker, der sich mit den politischen und kulturellen Verirrungen des maroden Habsburger-Reichs mit Hilfe der Sprachkritik auseinandersetzt, übernimmt Serner nicht nur den expressionistischen Sprachduktus und den knappen aphoristischen Stil, sondern auch die tiefe Abscheu vor der Phrasenhaftigkeit, was eine seiner beständigen Triebfedern bleiben wird. „Diese Erfahrung setzt Serner in seinen dadaistischen Arbeiten fort und weitet sie sogar insofern aus, als er sich nicht nur dem Phrasenhaften der Sprache, sondern all jenen widersetzt, die ihr ‚Leben als Phrase‘

---

124 Ebd., S. 42.

125 Serner GW, Bd. 1, S. 5-12.

126 Peters 1995, S. 175.



führen.“<sup>127</sup>

Neben der Bekämpfung der Phrase, also dem Streben nach Aufrichtigkeit, ist das Empfinden von Leid das zweite große Leitmotiv in Serners gesamten Schaffen: neben persönlichen Erfahrungen, wie die Konflikte mit dem Vater oder antisemitischen Tendenzen in Österreich, findet er vor allem in der Kunst Oskar Kokoschkas das tiefe Leiden der Menschheit thematisiert.

Für die Autoren der „Fackel“ ist der junge Maler Oskar Kokoschka „der Inbegriff praktizierter Materialästhetik.“<sup>128</sup> Serner, in seinen frühen Wiener Jahren den ästhetischen Überzeugungen dieser Gruppe verpflichtet, teilt deren Meinung in Bezug auf die Architektur, Sprache und Bildhauerei. Aber eben mit der Malerei Kokoschkas wandeln sich seine ästhetischen Prinzipien: „Kokoschka, der ‚Menschen in ihrer Angst und Qual‘ malt, zeigt Serner, daß Kunst nicht allein durch ihr Material zu definieren ist. Serner beginnt bei der Betrachtung eines Kunstwerks nun danach zu fragen, ob das Material die inneren Motive des Künstlers widerspiegeln.“<sup>129</sup> Ob dagegen Schad von Kokoschka beeinflusst wird, ist weder durch eigene Aussagen des Künstlers noch durch seine Werke zu belegen.

Serner zieht 1912 nach Berlin. Er beginnt vor allem in Franz Pfemferts Zeitschrift „Aktion“ zu publizieren und macht sich hier in den kommenden Jahren als Kunstkritiker einen Namen. Zu Beginn seiner Berliner Zeit ist der Einfluss von Karl Kraus noch spürbar, doch nach und nach trennt sich Serner von den ästhetischen Überzeugungen seiner Wiener Zeit. Zwei Jahre nach seiner Ankunft in Berlin schreibt er 1914: „Die Eroberung der Mittel hat in Wahrheit nicht stattgefunden; sie ist lediglich die Erfindung jener Kleingehirne, die die Kunst als eine manuelle Angelegenheit betrachten und es bestenfalls bedauern, daß dem ägyptischen Vasenbrenner kein Raffael lebte, der ihm das Zeichnen hätte lernen können.“<sup>130</sup>

Die Bedeutung des Materials wird jetzt von der Bedeutung des Stils

---

127 Ebd.

128 Ebd., S. 41.

129 Ebd., S. 43.

130 Serner GW, Bd. 1, 136.

abgelöst, Serners Bruch mit Kraus ist damit vollzogen. Später wird er sich rigoros gegen das einstige Vorbild wenden: „Einer predigt, wird bejubelt oder bespöden, zum König befördert oder ins Jenseits und alles ist wieder wie zuvor. Ob er nun Jesus, Goethe, Savonarola, Voltaire (oder Karl Kraus) heißt, ist gleichgültig. Im Grunde waren diese Herren stets ein Malheur.“<sup>131</sup> Die Idee des Expressionismus, der neuen Kunst, wird für Serner durch den Ausdruck der Verzweiflung charakterisiert: „Sie ist wie alle wahrhaft große Kunst eine Umgehung des Selbstmords.“<sup>132</sup>

### 3.3.2. Serner in Zürich und Genf

Serner kommt Anfang 1915 nach Zürich. Er muss Berlin verlassen, um seiner drohenden Verhaftung im Zusammenhang mit der Desertion des Schriftstellers Franz Jung auszuweichen. Jung hatte sich widerrechtlich von seiner Truppe abgesetzt und Serner, der bereits seit längerem mit ihm befreundet ist, stellt zu seiner Entlastung ein fingiertes Attest aus, das an Jungs Regiment verschickt wird. Zwar ist Serner keine strafbare Handlung nachzuweisen, die persönliche Gefahr wird für ihn dennoch so groß, dass er entscheidet, in die Schweiz zu fliehen. Interessant ist dieser Vorfall nicht nur als Begründung für Walter Serners Emigration, sondern auch als Beleg für seine individuelle Ethik, seine moralische Verantwortlichkeit, die bereits jenseits gesellschaftlicher Konventionen steht.

In Zürich angekommen, verliert Serner keine Zeit, um weiter literarisch tätig zu bleiben. Er gibt ab März zusammen mit Hugo Kersten und Emil Szittyta den „Mistral“ heraus. Der „Mistral“ ist eine pazifistische „Literarische Kriegszeitschrift“, so der Untertitel, die erste avantgardistische Exilzeitung in Zürich überhaupt. Weitere Mitarbeiter an dieser Zeitschrift sind unter anderem Apollinaire, Johannes R. Becher, Lajos Kassák und Marinetti.

Nach dreimaligem Erscheinen wird der „Mistral“ eingestellt. Zu dieser Zeit tritt Christian Schad in das Leben Serners, eine für beide wichtige Freundschaft entsteht. Schnell entwickelt sich die Idee, dass Schad und

---

131 Ebd., S. 144.

132 Ebd., S. 138.

Serner gemeinsam eine neue Zeitschrift herausgeben. Serner will sich ein Forum schaffen, das es ihm ermöglicht, den verhassten „literarischen und künstlerischen Formalismus und literarischen Opportunismus“<sup>133</sup> anzuprangern. Es sollen Künstler zu Wort (und Bild) kommen, die etwas Neues zu sagen haben. Im Oktober 1915 erscheint als eine von insgesamt acht Ausgaben die erste Nummer des „Sirius“. „Der ‚Sirius‘ ist ein Spiegelbild Serners, wie er damals war, und seiner verzweifelten Liebe zum Menschen, dem so schwer zu helfen ist, weil er sich nicht helfen lassen will – oder kann.“<sup>134</sup>

Im Vergleich zum „Mistral“ ändert sich nicht viel. Die Beiträge orientieren sich aber mehr an deutschsprachiger Literatur und der Ausdruck wird noch expressionistischer. Es werden keine konkreten gegenwärtigen Situationen beschrieben, vielmehr setzt sich vor allem Serner mit allgemeinen Entwicklungen und den angenommenen Ursachen für den Niedergang der Gesellschaft auseinander: „Kultur ist Moral.“<sup>135</sup>

Nachdem Serner das Leiden der Menschheit als unumstößliche Tatsache akzeptiert hat, sucht er einen Lösungsansatz im Idealismus und in der Religion.<sup>136</sup> „Der Wahnsinn des beginnenden Weltkriegs lässt für Serner den Tod Christi in einem bestimmten Licht erscheinen. Gemeint ist weit weniger die frohe Botschaft des Auferstandenen, sondern die Warnung, die Jesus zuvor an seine Jünger gerichtet hat: Hütet euch vor den Menschen, denn viele von ihnen sind Betrüger und Mörder.“<sup>137</sup> Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich auch Serners anfängliche Kritik am Dadaismus verstehen. Ihm war die Oberflächlichkeit der Aussagen angesichts des im Weltkrieg manifestierten Bösen unerträglich und der proklamierte Nihilismus der Dada-Wortführer ging ihm in diesem Zusammenhang entschieden zu weit. Er schreibt, an Hugo Ball und die Dadaisten gerichtet, im „Sirius“: „Hier ist keine Richtung mehr und kein Widerspruch. Graut ihnen nicht vor dieser Öde? Fürchten sie sich nicht in ihren Betten? Haben sie wirklich nie erlebt, was Verzweiflung ist und

---

133 Schad RR, S. 12.

134 Ebd., S. 13.

135 Serner GW, Bd. 1, S. 181.

136 Vgl. Peters 1995, S. 175.

137 Puff-Trojan, Andreas: Walter Serner: Sprachenlehrer, in: Walter Serner: Die Tigerin. Eine absonderliche Liebesgeschichte, München 2000, S. 139-155, hier S. 147.

Angst und Schuld? Hat sie noch nie ein Wort erschüttert? So möge es DIESES: auch sie werden einst sterben und Rechenschaft geben müssen vor der Angst ihrer Todesstunde von einem jeglichen unnützen Wort, das sie geredet haben. Aber die Lästerung wider den Geist wird den Menschen nicht vergeben werden.“<sup>138</sup>

Max Herrmann-Neiße, Else Lasker-Schüler, Ludwig Bäumer, den Schad später porträtieren wird<sup>139</sup> (Abb. 14), und andere tragen literarisch zum „Sirius“ bei. Graphisch sind der junge Picasso, Alfred Kubin, Otto van Rees und natürlich Christian Schad vertreten: zu jeder Ausgabe steuert er einen Holzschnitt als Titelblatt bei<sup>140</sup> (Abb. 15).

Allerdings verdient hier ein kurzer Text, den Schad 1915 für die Zeitschrift verfasst, besonderes Augenmerk, da sich in ihm bereits zu frühem Zeitpunkt die vorurteilsfreie Herangehensweise Schads an sein Motiv oder Modell verdeutlicht. Im Text „Köpfe“ schreibt er: „Wie jedem Erkenntnisgrund eine Urteilskraft vorausgesetzt ist, so ist es hier die, welche ein Bildnis ausmacht. Sie ist die erste und alles umfassende Tatsache: nicht das Objekt einem Schema anzupassen, sondern es als Objekt bestehen zu lassen und optisch in seine Tiefen zu dringen suchen.“<sup>141</sup>

Nach der achten Ausgabe wird der „Sirius“ im Mai 1916 neben finanziellen Gründen auch deshalb eingestellt, weil Serner alles, was er sich vorgenommen, gesagt hat. Seine Neigung zum Aphoristischen tritt immer deutlicher hervor.<sup>142</sup> Er sucht nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die er nach und nach doch im Dadaismus zu finden glaubt. Der Weg zur „Letzten Lockerung“ ist jetzt geebnet.

---

138 Serner GW, Bd. 1, S. 181.

139 Christian Schad, *Ludwig Bäumer*, 1927, Öl auf Holz, 61 x 50 cm, Berlinische Galerie, Berlin (Abb. 14).

140 Christian Schad, *Plakat Sirius*, 1915, Linolschnitt, 80 x 60 cm, Museum für Gestaltung, Zürich (Abb. 15).

141 Schad zitiert nach Laszlo, Carl: Christian Schad, Basel 1972, S. 43.

142 Vgl. Schad RR, S. 26.

### 3.3.3. Schriften: „Letzte Lockerung“ und „Die Tigerin“

1918 verfasst Serner in Lugano endlich sein Hauptwerk „Letzte Lockerung. manifest dada“<sup>143</sup>. Die Religiosität des „Mistral“ und „Sirius“ ist nur eine Übergangserscheinung geblieben, dennoch bleiben auch jetzt in den dadaistischen Äußerungen Serners weiter das Leiden, die Moral jenseits der Konventionen und die individuelle Revolte die Leitmotive. „Hinter nahezu allem, was Serner schreibt, steht der Wunsch nach einer neuen, anderen Gesellschaft. Serners Kultur-, Gesellschafts- und Ideologiekritik richtet sich gegen die bestehende Ordnung als Ganzes.“<sup>144</sup> Hiermit erklärt sich Serners verschärfter Ton in der „Letzten Lockerung“. Seine Angriffe auf die Lebenslügen der Menschheit werden radikaler, der Ton ätzender. Aber auch seine eigene Fehlbarkeit bleibt ihm bewusst: „Die letzte Enttäuschung? Wenn die Illusion, illusionsfrei zu sein, als solche sich herausstellt.“<sup>145</sup>

Das Manifest „Letzte Lockerung“ ist in 78 als „Grade“ bezeichnete Abschnitte in sechs Kapiteln unterteilt, diese drehen sich wiederum um das Ich, um Politik, Emotionen, Psychologie, Philosophie und ‚Letzte Dinge‘. Die Letzte Lockerung „erweckt die Illusion lexikalischer Systematik, wo es in jähher Verve um ethisches und ästhetisches ‚Rien ne va plus‘ geht.“<sup>146</sup> Serner gibt sich in der „Letzten Lockerung“ radikal und konsequent, er erklärt das „Aus“ aller Werte, „Weltanschauungen sind Vokabelmischungen“<sup>147</sup>, aller Moral und gibt sich selbst illusionslos, wenn er fest stellt, dass der Mensch von Natur aus eben nicht gut ist. „Serner

---

143 Zur detaillierten Analyse der „Letzten Lockerung. manifest dada“ siehe Backes-Haase 1989.

Um das Dada-Manifest Serners ranken sich heftige Diskussionen, da, wie Schad in Schad RR, S. 31-36 u. S. 75 betont, Serners Ideen von Tristan Tzara 'geklaut' und das sehr erfolgreiche „Manifeste Dada 1918“ Tzaras seiner Meinung nach ein Plagiat der „Letzten Lockerung“ sei. Serner kann sein 1918 verfasstes Manifest erst 1920 veröffentlichen, und ihm wird, außer von Picabia und natürlich Schad, die Anerkennung hierfür verwehrt.

Kindlers Literaturlexikon (Hrsg. Walter Jens), Bd. 15, München 1991, S. 231f.: „Programmatische Schrift von Walter Serner, entstanden 1918, erschienen 1920; 1927 erneut publiziert in einer die dadaistischen Elemente tilgenden Überarbeitung mit dem Untertitel und dem gleichnamigen Anhang EIN HANDBREVIER FÜR HOCHSTAPLER.“ (Im Folgenden: Kindler; „Letzte Lockerung“ im Folgenden: Serner LL).

144 Peters 1995, S. 149.

145 Serner LL, 28. Grad.

146 Kindler, S. 232.

147 Serner LL, 12. Grad.

behielt die unbeugsame Intention auf Aufklärung, auf Demaskierung aller Phänomene in Gesellschaft, Religion und Philosophie. Er glaubte nicht an Wahrheit, aber er ließ nie ab von der Intention auf Wahrheit.“<sup>148</sup>

1927 wird die „Letzte Lockerung“ teilerweitert, dadaistische Anspielungen, wie der ursprüngliche Untertitel „manifest dada“, werden dabei ausgelöscht.<sup>149</sup>

Nach Serner ist für alles menschliche Handeln die Langeweile gleichermaßen Grundlage und Triebfeder: „Der jeweilige landläufige Etat der bewohnten Erdoberfläche ist deshalb lediglich das folgerichtige Resultat einer unerträglich gewordenen Langeweile.“<sup>150</sup> Er selbst schließt sich hier nicht aus und kombiniert mit seiner Intelligenz und dem selber proklamierten Fehlen einer fundierten philosophischen Basis „für sich und feine Geister wie ihn die Pose des Dandy.“<sup>151</sup>

Ein in Bezug auf Schad wichtiger Punkt in der „Letzten Lockerung“ ist der buchstäbliche Abgesang Serners auf die Kunst: „Kunst!!! Die infantilste Form von Magie...In summa, meine Kleinen: die Kunst war eine Kinderkrankheit.“<sup>152</sup> Serner denunziert alle Arten von Kunst, wie alle Arten von kulturellen und spirituellen Werten. Dazu Christian Schad: „Aber er hat ein bißchen Recht. Und er hat sehr recht, wenn man diesen meisterhaften Ausbruch auf das ergiebige Gebiet der jüngsten deutschen Dichtung lockt und nicht zuletzt auf das der Malerei. Dann hat er dermaßen recht, daß man daheim seine Bilder noch einmal besichtigt und nach langen Minuten inneren Kampfes – zwar fest bleibt, aber dem böhmischen Doktor dankbar ist und sich bekümmert fragt: Was wird er nun wieder in Syrakus machen.“<sup>153</sup> Hier werden mehrere Dinge deutlich. Vordergründig stimmt Schad Serner zu, wenn er sagt, dass dieser mit

---

148 Drews 1985, S. 150.

149 „Walter Serners praktischer Teil des *Handbreviers für Hochstapler* erscheint 1927. In ihm mischen sich der dadaistische Kult der Indifferenz und Nietzsches Maskentheorie mit der ironischen Anspielung auf das neusachliche Gebot, praktisch einzugreifen. Die Form ist Graciáns *Handorakel* entlehnt, was schon die Zeitgenossen erkannten. Serners Brevier zählt 591 Regeln, die in 13 Lektionen aufgeteilt sind.“ Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994, S. 152.

150 Serner LL, 5. Grad.

151 Drews 1985, S. 151. Zur Problematik des „Dandy“ bei Serner siehe ausführlich Backes-Haase 1989, S. 67-92.

152 Serner LL, 58. und 9. Grad.

153 Schad zitiert nach: Serner GW, Bd. 8, S. 50.

seinen Aussagen bezüglich der Malerei „dermaßen recht“ hat. Er räumt ein, sich selber nach Serners Anliegen zu hinterfragen, um schließlich, nicht ohne innere Zweifel, standhaft zu bleiben. Und das ist das Interessante. Zwar nimmt Schad Serner in seinem Denken äußerst ernst und zeigt mit dem dadaistisch anmutenden Resümee seiner Überlegung auch die geistige Verbundenheit zum Schriftsteller. Dennoch bleibt er sich selbst treu, wenn trotz aller Selbstkritik seine Kunst vor ihm selbst bestehen kann. Schad hat zu dieser Zeit expressionistisch-kubistisch gearbeitet, also in einer Kunstform, die damals allgemein verbreitet ist und erst später von ihm überwunden wird. Und obwohl er noch keinen eigenständigen Stil vorweisen kann - wie später, wenn seine Bildaussagen sich mit den Überlegungen Serners vergleichen lassen - ist er selbstbewusst genug, um seine Arbeiten vor der Kritik des Schriftstellers gelten zu lassen.

1925 erscheint die Erzählung „Die Tigerin“, sie gilt als weiterer Höhepunkt in Walter Serners Werk. „Es ist ein Werk, das den Dauerfrost der Demimonde beschwört und evoziert, die illusionslose Kälte einer Welt, in der Gefühle Berechnung sind oder Luxus.“<sup>154</sup> Die offenherzigen Schilderungen sexueller Handlungen in dieser Novelle tragen Serner in den Zwanzigerjahren ein Verfahren als „Schmutz- und Schandschrift“ ein, das allerdings nicht zuletzt durch die Vermittlung Alfred Döblins eingestellt wird. In der Argumentation zur Indizierung von Serners Text heißt es: „Der Verfasser läßt da, wo das erotische Element eindeutig hervortritt, dies zwar immerhin in diskreter Form geschehen; doch kann man nicht der Meinung sein, das er die unsittlichen Handlungen [...] verurteilt.“<sup>155</sup>

Das Werk selbst ist in dreizehn Kapitel gegliedert, die sich aus kurzen und klaren Szenen zusammensetzen. Erzählt wird die Begegnung von Bichette und Fec, sie, die „Tigerin“, eine verführerische aber ruchlose Erscheinung der Pariser Halbwelt, er ein ehemals erfolgreicher Hochstapler. Beide sind ihres bisherigen Lebens überdrüssig und

---

154 Hagestedt, Lutz: Eros, Kälte und Verbrechen. Walter Serner als emotionsloser Erzähler betrachtet. ([www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=3281](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3281)).

155 Zitiert nach Backer-Haase 1989, S. 10.

beginnen eine sexuelle Beziehung, die zuerst als unverbindlich und emotionslos geschildert wird. Nach einer kurzen gemeinsamen Zeit in Paris reisen beide an die Côte d'Azur, um wohlhabende Männer durch Erpressung finanziell auszunutzen. Die Ereignisse spitzen sich zu, als Bichette und Fec von ihren Emotionen füreinander eingeholt werden. Gespräche bringen keine Klärung und so flüchten sich beide in gespielte Interesselosigkeit, alles wird als gelangweiltes Spiel postuliert. Zurück in Paris wird Fec, der zuvor von Bichette um Geld, das letzte Bindeglied zwischen den beiden, betrogen wird, von einem ihrer eifersüchtigen Liebhaber erschossen. Erst dem toten Fec kann Bichette wenigstens ansatzweise tiefere Gefühle entgegenbringen. „Der Erzähler, obgleich mit auktorialer Macht versehen, nimmt durchaus teil an der Ratlosigkeit der Figuren ihren eigenen Emotionen gegenüber. Die kalte, verknappte Sprache ist mit Kunst- und Slangwörtern durchsetzt. Was teils als Moment erhöhten Realismus verstanden wurde, verstärkt tatsächlich aber nur die Künstlichkeit der Atmosphäre, in der die Erzählung spielt“<sup>156</sup> Diese Interpretation des Sprachduktus Serners lässt sich auch auf die Atmosphäre übertragen, die Schad in seinen Bildern evoziert.

Bereits im ersten Kapitel werden die Grundannahmen Serners verdeutlicht. In der Halbwelt von Paris, in der jeder Protagonist seinen Platz in der Hierarchie mit Kalkül und Emotionslosigkeit verteidigt, lernen sich Fec und Bichette kennen. Sehr schnell gehen beide eine sexuelle Beziehung ein, die aber indifferent und unromantisch bleibt. „Die folgenden Tage verbrachten sie ununterbrochen beisammen. Ebenso die Nächte. Sie sprachen fast nichts mehr. Nur von Zeit zu Zeit streichelte Bichette Fecs Hand. Oder sie spielte mit seinen Haaren. Oder mit seiner Mütze. Am fünften Tag aber, morgens gegen neun Uhr, bekam sie einen Weinkrampf.“<sup>157</sup> Schads Bildfiguren werden sich später dadurch auszeichnen, dass sie ihre Gefühle, beziehungsweise ihre inneren Konflikte verbergen und ihnen die Kraft, die sie dazu anwenden müssen, anzumerken ist. Auch dies findet seine Parallele in der Tigerin: „Bichette kämpfte sekundenlang mit ihrem Gesicht. Es war, als zwänge sie mit

---

156 Kindler, Bd. 13, S. 233.

157 Serner, Walter: Die Tigerin. Eine absonderliche Liebesgeschichte (1925), München 2000, S. 11.



größter Anstrengung einen bestimmten Ausdruck nieder. Eine fremde Farbe entstand auf ihren Schläfen. [...] Bichette, die fühlte, daß sie sitzend unweigerlich sagen würde, was sie keinesfalls sagen wollte, stand rasch auf und trat ins Zimmer.“<sup>158</sup>

Im Text werden nur die äußeren Merkmale der Frau beschrieben, auch ihre erotische Ausstrahlung. Bichette ist die Handlungsträgerin. Auch hier wird eine Parallele zu Schad deutlich da in seinen Bildern die erotische Bedeutung ebenfalls häufig erst durch die Frau definiert wird<sup>159</sup> (Abb. 16).

Fec, der Mann, agiert äußerst sparsam, er reagiert. „Er war mit allem fertig. Auch mit sich selber. Er lebte gleichsam ins Leere hinein.“<sup>160</sup>

Als Serner in einem Brief Christian Schad von seinem Roman „Die Tigerin“ unterrichtet, wird deutlich, dass er selbst sich von solchen „Mystifikationen“ nicht ausschließt: „Ein Mensch (der) fertig bis zum Nichts mit allem, Blödheiten macht, um sich auszuhalten.“<sup>161</sup> Diese Selbstidentifikation mit seinen Romanfiguren ist interessant, da sich daraus schließen lässt, dass Serner seine Attitüde auch im alltäglichen Leben nicht aufgegeben hat und Schad somit ganz unmittelbar dieser Lebenseinstellung „ausgesetzt“ war.

Die Liebe ist für Serner nur eine Täuschung, wenn er bereits im „Sirius“ betont: „Der Mensch ist allein und ohne Möglichkeit, mit dem eigenen Nächsten in Verbindung zu treten: es gibt keine Brücke, die ein Individuum mit dem anderen verbindet; auch die des sexuellen Instinkts ist ein fiktives Band: Mann und Frau können nicht verschmelzen und die metaphysische Feindschaft, die sie trennt, überwinden.“<sup>162</sup> Es scheint für ihn unmöglich, dass ein Mensch einen anderen erreichen, verstehen oder eine ausfüllende Beziehung führen kann. Diese Ich-Bezogenheit und Isolation des Individuums ist auch ganz klar in der Kunst Schads zu finden, das wird sich später auch in seinem „Selbstporträt“<sup>163</sup> von 1927 zeigen (Abb. 17), in dem sich Schad von der Beziehungsunfähigkeit gar

158 Ebd., S. 45.

159 Christian Schad, *Graf St. Genois d'Anneaucourt*, 1927, Öl auf Holz, 86 x 63 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (Abb. 16).

160 Serner 2000, S. 12.

161 Serner zitiert nach Kindler, Bd. 15, S. 233.

162 Serner, Walter: *Inferno*, in: *Sirius*, 1915/16, S. 14.

163 Christian Schad, *Selbstporträt*, 1927, Öl auf Holz, 76 x 61,5 cm, Tate Modern, London (Leihgabe) (Abb. 17).

nicht ausnimmt. Allerdings differenziert Serner zwischen Liebe, also zärtlichen Bestrebungen, und der menschlichen Lust, deren Vitalität er anerkennt: „Lust ist der einzige Schwindel, dem ich Dauer wünsche.“<sup>164</sup>

Mit der Lektüre von Ovids „Ars Amatoria“, die allerdings in dieser Zeit generell populär ist, gibt Serner einen ersten Hinweis auf die Bedeutung der Erotik. „In [Karlsbad] besuchte ich das Gymnasium, wo ich mit dem römischen Schriftsteller P. Ovidius Naso die erste Bekanntschaft mit einem subtilen Geist machte und in Gestalt des Lehrkörpers mit der menschlichen Niedertracht.“<sup>165</sup>

Serner muss auf Frauen eine große Wirkung gehabt haben. Schad berichtet darüber ausführlich in den „Relativen Realitäten“. Interessant ist, dass sich aber für Serner der Umgang mit Frauen in Zeiten intensiven Arbeitens ausschloss. „Es gab nichts, was ihn aufhalten konnte, wenn er etwas zu Papier bringen wollte. Viele verstanden das nicht, und so kam es oft zu einem raschen und plötzlichen Wechsel in seinen Beziehungen, besonders in seinen Beziehungen zu Frauen.“<sup>166</sup> Dass Serner ein Mensch ist, der sowohl charismatisch als auch manipulativ sein kann und der mit Zwischenmenschlichem souverän und mit Leichtigkeit umgeht, wird dem Schriftsteller ebenfalls von Schad bestätigt: „In meinem ganzen Leben habe ich keinen Menschen getroffen, der die Klaviatur der menschlichen Möglichkeiten so virtuos und auch so sauber beherrschte und handhaben konnte wie er.“<sup>167</sup>

Nach Schad lebt Serner zu jeder Zeit ihrer Bekanntschaft äußerst einfach, da der Schriftsteller mit andauernden finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Interessant ist, dass er dennoch konsequent sein Augenmerk auf ein korrektes Erscheinungsbild legt: „Serners gepflegte, wenn auch manchmal abgenutzte Erscheinung war mehr als nur die Wiener gute Stube, es war der Ausdruck der persönlichen Sauberkeit, auf die er trotz Verneinung aller Werte den größten Wert legte.“<sup>168</sup>

---

164 Serner LL, 59. Grad.

165 Schad RR, S. 83.

166 Ebd., S. 18.

167 Ebd., S. 37.

168 Richter, Hans: DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1978, S. 34. Zitiert nach Backes-Haase, S. 69.

Die Haltung zu wahren, das heißt innerhalb der bürgerlichen Welt seine eigentlichen Absichten zu verbergen und nicht durch unangemessene Kleidung oder Verhaltensweisen „aus der Rolle“ zu fallen, ist demnach ein weiteres Charakteristikum Serners. Wie ich an späterer Stelle belegen werde, ist wiederum genau das der Schlüssel zu vielen Bildern Schads: die Würde zu bewahren, indem man sich keine Blöße gibt, zeichnet zu einer bestimmten Zeit alle seine Bildfiguren aus.

### **3.4. 1920-1925: Italien**

Für Schad ist Rom im Jahr 1920 einige Wochen lang die erste Station eines insgesamt fünfjährigen Aufenthaltes in Italien. Ab diesem Zeitpunkt entwickelt er in Italien seine figurative Malerei, die er in Wien und später in Berlin zu den typischen Schad-Bildern weiterführen wird.

In der Stadt am Tiber schließt sich der Maler für kurze Zeit, und mit wenig Überzeugung, einer dadaistischen Gruppe um Giulio Evola an. Sein Interesse am Dadaismus ist allerdings kaum noch vorhanden, für ihn ist, wie bereits erwähnt, das Potential „Dada“ ausgeschöpft.

Aber auch der Expressionismus bietet Schad keine adäquate Ausdrucksmöglichkeit mehr, was sich ganz allgemein für die Kunstentwicklung der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg festhalten lässt.<sup>169</sup> In Deutschland entwickelt sich jetzt die Neue Sachlichkeit, die nach neuen Formen und Inhalten sucht, die auf die aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen rekurrieren. Transzendente, spirituelle und „kosmische“ Erfahrungen, die das Zentrum der expressionistischen Intention gebildet haben, können auf das Trauma des Krieges keine Antworten mehr geben. Grosz hat das in gewohnter Schärfe auf den Punkt gebracht: „Die Sachlichkeit und Klarheit der Ingenieurzeichnung ist ein besseres Leitbild als das unkontrollierbare Geschwafel von Kabbala und Metaphysik und Heiligenekstase.“<sup>170</sup>

---

169 „1920 war das Jahr der proklamierten Abkehr vom Expressionismus und der offensichtlichen Stilwandlung in der deutschen Malerei. In den Bildern der um 1890 geborenen nachexpressionistischen Künstlergeneration begrüßte die Kunstkritik vielstimmig die Sachlichkeit und das Gegenständliche als die auffälligsten Merkmale der neuen Wirklichkeitskunst.“ März; Roland: Malerei der Neuen Sachlichkeit, Leipzig, 1983, S. 5.

170 Ausst.-Kat. Grosz 1995, S. 66.

Die Entwicklung der Neuen Sachlichkeit wird in Deutschland, unter anderem mit Künstlern wie Dix, Grosz, Schlichter, Kanoldt, Schrimpf und Mense ihren Weg gehen, während Schad über Italien zu seinem realistischen Stil finden wird. Aber auch in Italien entwickelt sich vor allem um die Künstlergruppe „Novecento italiano“ einen realistische Kunst, die sich an Renaissancevorbildern orientiert.

### 3.4.1. Schad in Neapel

Man mußte wieder etwas ganz Neues machen.  
Und da lag natürlich in Italien, wo ich war,  
eine Malerei, die sich an feste Formen hielt,  
sehr nahe.  
Christian Schad

Obwohl Schad die nächsten Jahre ausgiebige Reisen unternehmen wird, die ihn zum Teil auch wieder nach Deutschland führen, lebt und arbeitet er zwischen 1920 und 1925 hauptsächlich in Neapel. Neapel ist zu dieser Zeit „kulturelle Provinz“ mit einer hohen Armutsrate. Für Schad bieten sich dort aber vielfältige Beobachtungsmöglichkeiten der Menschen, die er als ursprünglich und lebensfroh empfindet: „Mich zog es in eine 'kulturärmere' Gegend, in brachliegende Gebiete, wo man noch nicht alles fertig serviert bekam.“<sup>171</sup>

In Neapel wendet sich Schad wieder der gegenständlichen Kunst und seinem favorisierten Motiv, dem Menschen, zu. Beeinflusst wird er in dieser Zeit unter anderem durch die italienische Renaissancemalerei des Quattro- und Cinquecento, die er in den römischen und neapolitanischen Museen studiert. Raffaels „La Fornarina“<sup>172</sup> (Abb. 18), die er in Rom sieht, ist hierbei für seinen späteren Stil ausschlaggebend.<sup>173</sup> Aber auch die zeitgenössische italienische Avantgarde, wie die Gruppe „Novecento italiano“ um Ubaldo Oppi, Leonardo Dudreville oder Felice Casorati, die eine realistische Kunst vertreten, kann der Stilsuche Schads möglicherweise neue Impulse geben.<sup>174</sup>

---

171 Schad Bildlegenden, S. 92.

172 Raffael, *La Fornarina*, Öl auf Leinwand, um 1515, 104 x 85 cm, Galleria Nazionale, Rom (Abb. 18).

173 Vgl. Eschenburg, Barbara: So zu malen, wie alle malten, die noch heute als Meister gelten, in: Ausst.-Kat. Schad 1997, S. 189-197, hier S. 190.

174 Mirabile, Bettina: Schad und Italien, in: Ausst.-Kat. Schad 1997, S. 155-163, hier S.

Typisch für Schad ist die kontinuierliche Entwicklung seiner Kunst. Er übernimmt die Einflüsse nicht unreflektiert, sondern verarbeitet die neuen Eindrücke Schritt für Schritt zu einer Verhärtung der Konturen, die nach und nach die aufgelöste Linie des Expressionismus ablöst und ihn zur neusachlichen Malerei führt.<sup>175</sup> „Trotz anfänglicher kompositorischer Unsicherheiten und obschon ein Zögern den Pinsel beschwert und den Gesichtern eine ausdruckslose Art verleiht, weisen 'Café d'Italia', 'Teatro Rossini', 'Café in Pozzuoli' eine chaotische Lebhaftigkeit auf, die im Œuvre des Künstlers einzigartig bleiben wird.“<sup>176</sup> (Abb. 19)

Parallel zu den Tendenzen in Deutschland entwickelt Schad so in Italien die Stilmerkmale der Neuen Sachlichkeit. Von Freundschaften zu den deutschen Vertretern dieser Richtung ist nichts bekannt, mit Ausnahme der Bekanntschaft zu Georg Schrimpf, den Schad aus Münchner Studienzeiten kennt. Ein Vergleich der Werke dieser beiden Künstler zeigt aber, dass Schad keinesfalls von Schrimpf, der die Neue Sachlichkeit mit visionär-idyllischen Bildern vertritt, beeinflusst wird (Abb. 20 u. 21).<sup>177</sup>

Noch im Jahr 1920 zieht Serner zu Schad nach Neapel.<sup>178</sup> Zwischen 1921 und 1922 verbringen sie jeweils kurze Zeit in Frankfurt, Berlin und München. Diese Aufenthalte sind durch finanzielle Gründe bedingt: Schad muss sich in dieser Zeit zum ersten Mal wenigstens teilweise selbst finanzieren und lebt hauptsächlich von Privataufträgen.<sup>179</sup>

157f.

175 Vergleicht man die neapolitanischen Bilder Schads mit den expressionistischen Gemälden aus Genf, z.B. dem „*Irrgarten*“ von 1918 (Öl auf Leinwand, 85,5 x 100 cm, Privatbesitz, Abbildung: Ausst.-Kat. Schad 1997, S. 46), so erkennt man die nahtlose Weiterentwicklung des Stils.

176 Mirabile 1997, S. 155. Christian Schad, *Café d'Italia*, 1921, Öl auf Leinwand, 49,5 x 60 cm, Privatbesitz (Abb. 19).

177 Georg Schrimpf, *Martha*, 1925, Öl auf Leinwand, 66,5 x 60,5 cm, Privatbesitz (Abb. 20); Georg Schrimpf, *Hedwig Schrimpf*, 1922, Öl auf Hartfaserplatte, 69 x 50 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Abb. 21). Schad hält sich 1921 für kurze Zeit in München auf. Es kann davon ausgegangen werden, dass er hier Werke von Schrimpf sieht. Schad ist in dieser Zeit noch auf der Suche nach seiner persönlichen Stilerneuerung und muss von der neuartigen Art zu malen, beeindruckt gewesen sein. Vgl. hierzu auch Heesemann-Wilson 1978, S. 85f.

178 Vgl. Schad RR.

179 Schad ist durch seine großbürgerliche Herkunft mit zahlungskräftigen Personen der Münchner Gesellschaft bekannt. Deren Privataufträge bilden für Schad eine sichere Einnahmequelle. 1922 porträtiert er z.B. die „*Herzogin Marie-José in Bayern*“ (Verbleib des Bildes unbekannt). „Schads Münchner Porträts aus dem Jahre 1922 zeigen teilweise eine stilistische Rückläufigkeit, die gewiß als eine Konzession an den

1923 heiratet Schad in Orvieto die wohlhabende Römerin Marcella Arcangeli. 1924 zieht er nach Rom, wo er Papst Pius XI. (Abb. 22) porträtiert<sup>180</sup> und übersiedelt anschließend nach Wien.<sup>181</sup>

Über die Bedeutung der italienischen Jahre für seine künstlerische Entwicklung sagt er selbst: „mir widerfuhr dort das, was so vielen vor mir widerfuhr und dessen ich mich nicht schäme, mir öffnete Italien die Augen über mein Wollen und über mein Können. [...] Dennoch wäre es zuviel gesagt, wollte ich behaupten, daß ich in Italien etwas gelernt habe. Ich fand den Weg zu mir. Das ist alles. [...] Denn nun hatte ich mir das Recht erobert, gut zu malen, durch alle meine Versuche und die Arbeit, die zehn Jahre Lebens gewesen waren.“<sup>182</sup>

Die Erotik hält ab den italienischen Jahren verstärkt Einzug in Schads Kunst. Zwar sind auch schon in der Schweiz Bilder mit erotischen Anspielungen entstanden<sup>183</sup>, aber jetzt überwiegt diese Thematik. Den Schwerpunkt bilden zu dieser Zeit die Darstellungen weicher üppiger Frauentypen mit warmer Ausstrahlung. Wie ich später zeigen werde, schleichen sich aber nach und nach Spannungen und Irritationen in die Bilder, die unbeschwerte Sinnlichkeit bekommt erste Brüche. Schad spielt nach und nach auf Abgründe und Komplikationen an und die Erotik bekommt neue Bedeutungsebenen, die später in die unterkühlten Wiener und Berliner Bildern ihren Höhepunkt finden werden.

Festhalten lässt sich an dieser Stelle, dass Schad bereits in seiner italienischen Phase beginnt, seine Ansichten über den Menschen durch die Erotik auszudrücken und über diese Anspielungen weiterführende Aussagen machen kann.

---

Geschmack der Auftraggeber verstanden werden muß.“ Heesemann-Wilson 1978, S. 101.

180 Christian Schad, *Papst Pius XI. (Porträt Pius XI., Achille Ratti)*, 1925, Öl auf Leinwand, 75 x 53,5 cm, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Abb.22).

181 Zwischen 1922 und 1925 besucht Schad unter anderem die Städte Genua, Venedig, Pesaro und Paris.

182 Schad zitiert nach Heesemann-Wilson 1978, S. 110.

183 Vgl. Kap. 6.1.: „Ein kurzer Blick zurück: ‚Chantal‘“.

### 3.4.2. Zeitgenössische italienische Kunst

Die Pittura metafisica und ihr Organ „Valori Plastici“ blicken auf eine fast zehnjährige Geschichte zurück, als Schad nach Italien kommt. Im Gegensatz zu den bilderstürmerischen Futuristen orientiert sich diese Richtung an klassischen Maltraditionen<sup>184</sup> und beeinflusst später die Künstlergruppe „Novecento italiano“, aber auch die deutsche Neue Sachlichkeit entscheidend. Die Pittura metafisica legt den Grundstein zur figurativen und sachlichen Kunst der Zwanzigerjahre, die nach dem Expressionismus in ganz Europa zu finden ist.

Zwischen Giorgio de Chirico, dem Hauptvertreter der Pittura metafisica, und Schad lassen sich, außer der Hinwendung zur Renaissancemalerei, nur wenige direkte Gemeinsamkeiten finden<sup>185</sup> (Abb. 23). „De Chirico neigt dazu, den Menschen aus den Augen zu verlieren, ihn in eine entfremdende Dimension zu versetzen und ihn einem Verdinglichungsprozess zu unterziehen: ein Antihumanismus, der für Schad undenkbar ist.“<sup>186</sup> Auch die innere Unruhe der Bildfiguren, die beiden eigen ist, findet Schad nicht bei dem älteren Maler, sie taucht bei Schad erst nach und nach auf, zu Beginn seiner italienischen Zeit stecken seine Dargestellten noch voller Lebensfreude und Energie. Die Pittura metafisica hat für Schad insofern nur als Auslöser einer neuen Richtung in der Malerei Bedeutung.

Es gibt eine ganze Anzahl von zeitgenössischen italienischen Künstlern, die in Teilaspekten mit Christian Schad vergleichbar sind.<sup>187</sup> Inwiefern Schad ihre Kunst kennt oder sie ihn gar beeinflusst, ist ungewiss, da sich auch unter ihnen nicht das eine „große Vorbild“ findet. Allerdings lassen sich stilistische Parallelen eher zu ihnen als zu den deutschen Vertretern der Neuen Sachlichkeit ziehen.

Zu den in Ansätzen mit Schad vergleichbaren Künstlern gehört

---

184 Dazu gehören alte italienische Meister wie Giotto, Masaccio, Uccello, aber auch deutsche Maler wie Klinger und Böcklin, sowie die deutsche Philosophie von Weininger, Schopenhauer und Nietzsche. Zur Pittura metafisica allg. vgl.: Lexikon der Kunst, Bd. 5, Leipzig 1993, S. 624.

185 Giorgio di Chirico, *Bildnis Alfredo Cassella*, 1924, Tempera auf Leinwand, 76 x 66 cm, Privatbesitz (Abb. 23).

186 Mirabile 1997, S. 156.

187 Ebd., S. 155ff.

Cagnaccio di San Pietro, der Parallelen zum späteren Schad zeigt<sup>188</sup> (Abb. 24 u. 25). Beiden gemeinsam ist die extrem geglättete Oberfläche der Bilder, unter der sich aber spürbar tiefere Bedeutungen finden, menschliche Abgründe oder Sehnsüchte. Auch in der altmeisterlichen Maltechnik ähneln sich beide durch scharfe Linienführung und gleichmäßige Ausleuchtung, die ihre Figuren versteinern lässt. Cagnaccio erweitert aber seine Werke durch dynamische Elemente, die bei Schad nicht vorkommen.

Bei Leonardo Dudreville finden sich, ähnlich wie es später bei Schad sein wird, stark beschnittene Bildränder, die Bildfiguren schauen mit festem Blick den Betrachter an, die Farbgebung ist verhalten, und bei beiden Künstlern ist unter der Oberfläche die psychologische Tiefe der Figuren sichtbar gemacht. Allerdings treibt Schad diesen Ansatz viel weiter, er ist genauer und klarer, während Dudrevilles Bilder dunkler ausgeleuchtet sind, die halbschattige Atmosphäre ergibt hier einen weicheren Gesamteindruck<sup>189</sup> (Abb. 26).

Formal lassen sich dagegen Ubaldo Oppi und Schad beispielsweise durch die Darstellungsweise der übergroßen Augen und der langen dünnen Hände vergleichen<sup>190</sup> (Abb. 27). Auch entstammen die Sujets oft einem elegant-großstädtischen Kontext und häufig wird die Isolation und Einsamkeit des Einzelnen thematisiert.<sup>191</sup> „In seiner unruhigen Sehnsucht nach Purismus, ständig im Gleichgewicht gehalten zwischen Eleganz und Abstraktion, hat Oppi eine architektonische Vision des Gesichts und des Körpers, die wir umsonst bei Schad suchen würden. Ihre Verwandtschaft ist jedoch beeindruckend, wenn man den scharfen Farbauftrag beobachtet; die Sorgfalt und Gewandtheit des Duktus, der den Ausdruck harter Distanziertheit fördert, und das weisse Mondlicht, das die Figuren zu Statuen erstarren lässt.“<sup>192</sup>

---

188 Cagnaccio di San Pietro, *Nach der Orgie*, 1928, Öl auf Leinwand, 140,5 x 1818 cm, Privatbesitz (Abb. 24); Cagnaccio di San Pietro, *Das Mädchen und der Spiegel*, 1932, Öl auf Holz, 80 x 59,5 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom (Abb. 25).

189 Leonardo Dudreville, *Ritratto del padre*, 1924, Öl auf Holz, 28,3 x 20 cm, Privatbesitz (Abb. 26).

190 Ubaldo Oppi, *Bildnis des Künstlers mit Ehefrau*, 1920, Öl auf Leinwand, 110,5 x 90,5 cm, Privatbesitz (Abb. 27).

191 Vgl. Heesemann-Wilson 1978, S. 91f. u. Mirabile 1997, S. 155f.

192 Mirabile 1997, S. 157.



Felice Casoratis Bilder zeichnen sich, ähnlich wie die Werke Schads, durch starke Linearität der Formen und ihre scharfe Absetzung voneinander aus, des weiteren leuchtet der Italiener seine Bilder sehr gleichmäßig aus, wodurch eine flächige Bildwirkung entsteht, die ihn ebenfalls mit Schad vergleichbar macht<sup>193</sup> (Abb. 28). Auch die mimische Unbewegtheit seiner Bildfiguren und die extrem unterkühlte Atmosphäre findet sich bei Schad. In seinem Werk „Ritratto di Silvana Cenni“<sup>194</sup> (Abb. 29) setzt Casorati seine Bildfigur aber in ein streng geometrisches Achsenkreuz, das durch einen zentralperspektivischen Raumaufbau mit starker Tiefenwirkung erzeugt wird. Hier klingen seine Renaissance-Vorbilder Mantegna und Piero della Francesca nach und ihre zentralperspektivischen Experimente des Quattrocento. Die dargestellte Frau schwebt in Casoratis Bild gleichsam im Raum und verliert ihren Bezug zur Umgebung, ihre geschlossenen Augen verstärken diesen Eindruck. „Casorati kühlt Melancholie und Spannung ab, indem er das Motiv entfernt und den Blick seiner Modelle senkt, während Schad, indem er ihn brüsk auf uns richtet, uns zu Ansprechpartnern macht, zu Koprotagonisten einer existentiellen Szene.“<sup>195</sup> Auch die Bedeutung des Raumes variiert bei beiden, Casoratis Bildfiguren werden viel konsequenter in die Umgebung eingebunden, teils scheinbar von ihr beherrscht, während bei Schads Hintergründen ein kulissen- oder attributhafter Charakter erhalten bleibt.

### 3.4.3. Renaissancekunst

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln muss für Schad, der neben den Nachkriegserfahrungen in München auch von den Aufgeregtheiten des Dadaismus und des Expressionismus Abstand sucht, das harmonische und ruhige Gleichmaß der Renaissanceporträts und der würdevolle Ausdruck der Porträtierten, kurz ein zurückhaltender Ansatz, sowohl im Formalen als auch im Inhaltlichen, sehr beeindruckend

---

193 Felice Casorati, *Doppelbildnis*, 1924, Tempera auf Holz, 120 x 100 cm, Privatbesitz (Abb. 28).

194 Felice Casorati, *Ritratto di Silvana Cenni*, 1922, Tempera auf Leinwand, 205 x 105 cm, Privatbesitz (Abb. 29).

195 Mirabile, S. 158.

gewesen sein. Neben seinen handwerklichen Fähigkeiten, die er durch das Kopieren der alten Quattro- und Cinquecento-Meister in italienischen Museen verbessern kann, übernimmt Schad aus den Bildern dieser Epoche einige Kompositionsschemata. Dazu gehören das Brustbild und das Halbporträt, Darstellungen en face und im Dreiviertelprofil, der Detailrealismus, die gleichmäßige Ausleuchtung der Bilder mit zurückgenommener Licht-Schatten-Wirkung sowie die beruhigte malerische Formgebung. „Ich glaube, daß ich den frühen Italienern viel verdanke. Ich meine besonders Botticelli, Carpaccio, Raffael und Leonardo. Das waren die Maler, die mich am meisten anzogen.“<sup>196</sup> Raffaels „La Fornarina“ ist, nach Schads eigenen Aussagen, der Auslöser seines neuen Stils.<sup>197</sup> Die Linearität in der Darstellung, die Komposition des Halbporträts mit dem Blick der Dargestellten direkt auf den Betrachter, die großen mandelförmigen Augen, die erotische Ausstrahlung und der transparente Stoff, mit dem „La Fornarina“ ihre Blöße bedeckt, sind Elemente, die Schad aus diesem Gemälde übernimmt und für sich weiterentwickelt.

Einen Maler erwähnt Christian Schad dagegen in seiner Aufzählung der ihn prägenden italienischen Meister nicht, nämlich Agnolo Bronzino. Auch die bisherige Schad-Forschung ist auf diesen möglichen Zusammenhang bisher nicht eingegangen. Vergleicht man aber die manieristischen Porträts Bronzinos mit denen Schads auf stilistischer Ebene, erscheinen deutliche Parallelen<sup>198</sup> (Abb. 30-32).

Vor allem die scharfe Linearität in der Darstellung einzelner Details, hier ist im Besonderen die Behandlung der Augenpartie hervorzuheben, lässt einen Vergleich von Bronzino und Schad zu. Der metallische Glanz der Haut, die Ausleuchtung der Bilder in kühlem Licht und die künstliche Atmosphäre, die das höfische Verhalten der Bildfiguren betont, sind weitere Merkmale der Kunst des Italieners. Das Porträt im Manierismus

---

196 Heigl 1975, o.S.

197 Vgl. Eschenburg 1997, S. 190.

198 Agnolo Bronzino, *Lucrezia Panchiatichi*, um 1540, Öl auf Holz, 102 x 85 cm, Uffizien, Florenz (Abb. 30); Agnolo Bronzino, *Porträt eines jungen Mannes mit Hut und Feder*, um 1540, Öl auf Holz, 86 x 67 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Missouri) (Abb. 31); Agnolo Bronzino, *Porträt des Bildhauers Pierino da Vinci*, 1540, Öl auf Holz, 75 x 57 cm, National Gallery, London (Abb. 32).

gibt die individuellen Züge zugunsten einer kühl-distanzierten, aristokratischen Form auf. Es tritt eine Intellektualisierung ein, die sich im Besonderen in der Verschlüsselung der Bildinhalte zeigt; hinzukommen die Deformation des Naturvorbildes zugunsten gesteigerten Ausdrucks und zahlreiche Verfremdungseffekte. Diese Stilmerkmale lassen sich wiederum auch auf die Kunst Schads übertragen.

Es bleibt natürlich im spekulativen Bereich, zu entscheiden, ob Schad von den Bildern Bronzinos direkt beeinflusst wird, oder ob die formalen Ähnlichkeiten zufällig sind. Er selbst hat, wie bereits angesprochen, diesen Künstler niemals erwähnt. Dass er Bronzinos Kunst kennt, ist wahrscheinlich, da sich der größte Teil dessen Werke in italienischen Museen befindet. Aber ob nun bewusst, unbewusst oder zufällig entwickelt: eine Vergleichbarkeit der Kunst Schads mit der Bronzinos ist meiner Meinung nach nicht von der Hand zu weisen.

### 3.5. 1925-1927: Wien

Ab 1925 lebt Christian Schad in Wien. Die Donaumetropole hat nach dem verlorenen Krieg ihre künstlerische Vormachtstellung in Europa eingebüßt, die Zeiten Klimts, Schieles und Kokoschkas sind vorbei. Wien ist zwischen den Kriegen geprägt von „Unentschiedenheit und Zersplitterung, der Stagnation und Orientierungslosigkeit“<sup>199</sup> Es ist nicht davon auszugehen, und durch Stilvergleiche zu belegen, dass Schad Impulse aus der örtlichen Kunstszene, von Malern wie Rudolf Wacker oder Herbert Plohberger, erhält (Abb. 33 u. 34).<sup>200</sup>

In Wien porträtiert Christian Schad hauptsächlich Mitglieder der gehobenen Gesellschaft, die uns in einer Reihe seiner berühmtesten Bilder begegnen: „Baronesse Vera Wassilko“<sup>201</sup> (Abb. 35), „Bildnis eines

---

199 Schmied, Wieland: Der kühle Blick. Der Realismus der Zwanzigerjahre, in: Katalog zur Ausstellung: Der kühle Blick. Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, München 2002, S. 9-36, hier S. 68.

200 Rudolf Wacker, *Bildnis Ilse*, 1926, Öl auf Holz, 79,8 x 60 cm, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz (Abb. 33); Herbert Plohberger, *Scherben bringen Glück*, um 1925, Öl auf Holz, 63 x 73,5 cm, Privatbesitz (Abb. 34). Vgl. hierzu v.a. Swozilek 1996.

201 Christian Schad, *Baronesse Vera Wassilko*, 1926, Öl auf Leinwand, 74 x 49 cm, Privatbesitz (Abb. 35).

Engländers (Roger Money-Kyrle)<sup>202</sup> (Abb. 36), „Josef Matthias Hauer“<sup>203</sup> (Abb. 37) oder „Graf St. Genois d’Anneaucourt“ (Abb. 16), um nur einige zu nennen. Nach eigenen Aussagen fühlt sich Schad durch die gesellschaftlichen Verpflichtungen, die er auch seiner Frau zu Liebe eingeht, in Wien nicht sehr glücklich, wie später in Berlin begegnen ihm aber auch hier eine Vielzahl interessanter Persönlichkeiten: die Dekadenz der Oberschicht und ihre Kontroversen und Konflikte, auch auf erotischer Ebene, macht Schad jetzt zum Thema. „Der kulturellen Extremsituation dort war der beobachtende Schad gewachsen: untergegangene Monarchie, nachlebende *fin de siècle*-Stimmung, tradierte höfische Gepflogenheiten, das aufbrechende Rote Wien, proletarisch und elitär.“<sup>204</sup> Die hier entstehenden Bilder behalten die neuerlangten Stilmerkmale bei und entwickeln sie weiter. Schad und seine Frau haben in der Wiener Zeit nicht mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, obwohl Schad hier kaum ein Bild verkaufen wird. Sowohl er als seine Frau stammen aus wohlhabenden Familien, von der auch Schad jetzt wieder monetäre Unterstützung erhält. Was der Maler also in seinen Bildern festhält, entspringt einzig seinem persönlichen künstlerischen Interesse, er ist weder abhängig vom Geschmack potentieller Auftraggeber, noch an eine Institution oder an den Kunstmarkt gebunden. Ein künstlerisches Werk, das ganz ohne Zwänge entstehen kann, ist natürlich eine große Ausnahme: Die meisten anderen Künstler, nicht nur zu dieser Zeit, mussten in erster Linie auch für ihren Lebensunterhalt sorgen und finanzielle Überlegungen mit berücksichtigen.

Die 1927 in der renommierten Galerie Würthle gezeigten Bilder Schads, deren Leiterin Lea Bondi er im selben Jahr porträtiert<sup>205</sup> (Abb. 38), finden aber weder in der Presse noch beim Publikum großen Anklang, obwohl hier seine nach eigener Aussage bis dato besten Bilder gezeigt werden: „Baronesse Vera Wassilko“, „Triglion“<sup>206</sup> (Abb. 39) und „Marcella“<sup>207</sup> (Abb.

---

202 Christian Schad, *Bildnis eines Engländers (Roger Money-Kyrle)*, 1926, Öl auf Leinwand, 62 x 52 cm, Privatbesitz (Abb. 36).

203 Christian Schad, *Josef Matthias Hauer*, 1927, Öl auf Holz, 61 x 50 cm, Privatbesitz (Abb. 37).

204 Swozilek 1996, S. 21.

205 Christian Schad, *Lea Bondi*, 1927, Öl auf Holz, 57 x 47 cm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien (Abb. 38).

206 Christian Schad, *Triglion (Reichsgräfin Triangi-Taglioni)*, 1926, Öl auf Leinwand, 115

40), auf die ich jeweils an späterer Stelle näher eingehen werde.<sup>208</sup>

Die Presse schreibt über die Ausstellung unter anderem: „Er besitzt eine große zeichnerische Eindringlichkeit, ein feines Auge für das menschlich Individuelle. [...] Aber er leidet an Bizarrerie, ja zuweilen auch an Geschmacklosigkeit. Er ist von seiner Theorie wie eingeschnürt.“<sup>209</sup>

### 3.6. 1927-1942: Berlin

Ab 1927 pendelt Schad zwischen seinem Wohnsitz Wien und Berlin, wo er mit der Illustration der durch den Paul Steegemann-Verlag geplanten Serner-Gesamtausgabe beschäftigt ist<sup>210</sup> (Abb. 41-44). 1928 zieht er dann endgültig nach Berlin, wo er bis 1943 leben wird. Während seiner Berliner Zeit unternimmt Schad verschiedenen Reisen, unter anderem nach Schweden, 1929 verbringt er ein halbes Jahr in Paris.

Zwischen 1927 und 1929 entstehen die vielleicht wichtigsten Werke Schads, alle vorangegangenen Entwicklungen finden jetzt ihren Höhepunkt. In präziser und konzentrierter Form zeigt Schad in Bildern wie „Graf St. Genois d’Anneaucourt“ (Abb. 16), dem „Selbstporträt“ (Abb. 17) oder „Sonja“<sup>211</sup> (Abb. 45) Individuen, die hinter ihrer glatten und gepanzerten Oberfläche ein bewegtes Innenleben verstecken, auf das Schad hindeutet, das er aber nicht zur Gänze analysiert. Die Erotik ist hierbei das zentrale Thema und der Ausgangspunkt der Bildaussagen. Wie sich dies im Einzelnen darstellt, werde ich im Hauptteil der Arbeit noch konkret beleuchten.

x 86 cm, Privatbesitz (Abb. 39).

207 Christian Schad, *Marcella (Marcella Schad)*, Öl auf Holz, 80 x 57,5 cm, Privatbesitz (Abb. 40).

208 „Ich fordere dazu auf, das Porträt V. Wassilko zu betrachten oder das Bild meiner Frau oder Triglion. Diese drei Bilder sind am besten gemalt. Und ich persönlich bin davon überzeugt, daß sie beweisen. Auch beweisen, daß ich das recht habe, so gut malen zu können. Wer davon nicht überzeugt ist, den vermag ich nicht zu widerlegen.“ Schad zitiert nach Richter 2002, S. 116.

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

210 Christian Schad, *Zum blauen Affen*, 1927, Tuschfeder, aquarelliert, 15,5 x 10 cm, Privatbesitz (Abb. 41); Christian Schad, *Der elfte Finger*, 1927, Tuschfeder, aquarelliert, 15,7 x 9,9 cm, Privatbesitz (Abb. 42); Christian Schad, *Letzte Lockerung*, 1927, Tuschfeder, aquarelliert, 15,5 x 10,2 cm, Privatbesitz (Abb. 43); Christian Schad, *Der Pfiff um die Ecke*, 1927, Tuschfeder, aquarelliert, 15,6 x 10 cm, Privatbesitz (Abb. 44).

211 Christian Schad, *Sonja*, 1928, Öl auf Leinwand, 90 x 60 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin (Abb. 45).

### 3.6.1. Neue Wege ab 1930

Ab etwa 1930 setzt eine Konvention ein. Es entstehen hauptsächlich Frauenporträts, wie das der Schauspielerin „Mulino von Kluck“<sup>212</sup> (Abb. 46), die aber die Schärfe und Präzision der früheren Porträts verloren haben und beinahe süßlich wirken. „Der Typ der Frau hat sich verändert. Es ist ein anderes Bewusstsein. Sport und Körperkult treten in den Vordergrund.“<sup>213</sup>

Schad versucht nach eigenen Aussagen, eine extrem artifizielle Atmosphäre zu schaffen, die sich selbst ironisiert. Junge Frauen sitzen mit verträumten Blick vor einer unbestimmten Landschaft. Sie alle tragen übergroße Blüten an der Brust als eindeutige erotische Anspielung. Die Augen bleiben weiter verhangen, aber der weiche Mund mit dem leisen Lächeln macht die Figur jetzt glatt. Die Vielschichtigkeit der vorangegangenen Zeit ist aufgegeben.

Ein genereller gesellschaftlicher Wandel ist zu spüren. Das Bild der Frau ändert sich, die Mode bevorzugt jetzt weichere romantischere Formen und tendiert allgemein in eine weiblichere Richtung, die sich in lockigen Frisuren mit längeren Haaren, figurbetonteren Kleidern und natürlicherem Make-up äußert. Auf die tiefgreifenden Veränderungen, die die Gesellschaft der Zeit ganz allgemein betrifft, möchte ich an dieser Stelle nicht näher eingehen. Es lässt sich aber konstatieren, dass sich Schads Arbeiten jetzt am Geschmack einer konservativeren Käuferschicht orientieren, von der er, nach dem finanziellen Bankrott des Vaters und der dadurch ausbleibenden Unterstützung, abhängig wird.<sup>214</sup> Um seinen Lebensunterhalt finanzieren zu können, übernimmt Christian Schad 1935 dann die Geschäftsführung einer Bayerischen Brauerei in Berlin.

Über die angesprochene Zäsur in Schads Werk ist viel spekuliert worden, allgemein ist sich die Forschung einig, dass Christian Schad den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung überschritten hat und in den folgenden Jahrzehnten nie wieder an die Intensität der kühlen Bilder

---

212 Christian Schad, *Mulino von Kluck*, 1930, Öl auf Leinwand, 55 x 40 cm, Privatbesitz (Abb. 46).

213 Richter 1997/2, S. 31.

214 Heesemann-Wilson 1978, S. 147ff. (Auch zu den Auswirkungen des Nationalsozialismus auf Schad).

der Zwanzigerjahre anknüpfen kann.

Ab den frühen Dreißigerjahren ist das Werk mehr und mehr von technischen und formalen Experimenten geprägt, um schließlich nach dem Krieg in eine esoterisch belegte, als magisch-realistisch bezeichnete Malerei zu kulminieren, die, zögernd formuliert, die künstlerische Aussagekraft und Hintergründigkeit der vorangegangenen Werke vermissen lässt.

Das Selbstporträt „Zacharias II“<sup>215</sup> (Abb. 47), eine kolorierte Zeichnung, die Schad selbst mit grotesk verzogenem Gesicht und wirrem Blick zeigt, ist das letzte Werk aus dem Jahr 1933. Vor allem Richter sieht in diesem Blatt eine Bestandsaufnahme der seelischen Verfassung Schads zu Beginn des Dritten Reichs. Allerdings entsteht 1934 das Porträt „Isabella“<sup>216</sup> (Abb. 48), das der Künstler neben einer „Pariser Landschaft“<sup>217</sup> auf der „Großen Deutschen Kunstschau 1937 im Haus der Kunst zu München“ zeigen wird. Zuvor ist im „Völkischen Beobachter“ eine Hetzschrift gegen Schad erschienen, die auf sein Porträt des jüdischen Reporters „Egon Erwin Kisch“<sup>218</sup> (Abb. 49) Bezug nimmt. Dass Schad mit dem Einreichen von Werken zu einer Bilderschau der Nationalsozialisten vielleicht einer drohenden Verfolgung Abhilfe schaffen will, hat unter anderem Heesemann-Wilson vermutet.<sup>219</sup>

Ende der Dreißigerjahre entstehen verlassene düstere Gebirgslandschaften, wie das Bild „Hochwald“ (Abb. 12), nach den dadaistischen Experimenten verlässt erstmalig wieder der Mensch die Bilderwelt des Künstlers. Dass man in diesen Landschaftsbildern eine verhaltene Kritik Schads am nationalsozialistischen Regime gesehen hat, erscheint auch mir einleuchtend.<sup>220</sup>

---

215 Christian Schad, *Zacharias II (Groteskes Selbstbildnis)*, 1935, Farbstift, Bleistift und Silberkreide, 26,2 x 18,1 cm, Privatbesitz (Abb. 47).

216 Christian Schad, *Isabella*, Öl auf Holz, 50 x 40 cm, Privatbesitz (Abb. 48). Das Porträt weist im Vergleich der vorangegangenen Werke weichere Formen, eine verhaltene Farbgebung und einen nebligen Gebirgshintergrund auf. Schad wohnt zu dieser Zeit in einem Neubaublock in Steglitz, Isabella ist die Tochter des Wirts, der hier eine Gaststätte betreibt. Vgl. Ausst.-Kat. Schad 1997, S. 148.

217 Nach Heesemann-Wilson 1978, S. 228, Fußnote 18, ist nicht mehr mit Sicherheit zu belegen, um welches Bild Schads es sich hier tatsächlich handelt.

218 Christian Schad, *Egon Erwin Kisch*, 1928, Öl auf Leinwand, 90 x 61 cm, Kunsthalle, Hamburg (Abb. 49).

219 Heesemann-Wilson 1978, S. 148ff.

220 Interessant ist hier auch das außergewöhnlich große Format. Richter sieht in diesem

Erotisches entsteht zu dieser Zeit nicht oder nur in sehr zurückgenommener Form, was sich hinsichtlich der zeitlichen Umstände auch nachvollziehen lässt.

### 3.6.2. *Spiritualität*

Dass die Illusionslosigkeit, die Strenge sich selbst gegenüber, das emotionslose und nüchterne Festhalten des Gesehenen und das Verneinen sämtlicher Werte, große persönliche Anstrengung kostet, hat sich schon bei Walter Serner gezeigt: mehrfach suizidgefährdet, sich der eigenen Isolierung bewusst, zieht er sich letzten Endes völlig in das Private zurück. Es ist davon auszugehen, dass auch für Schad die Kraft zur Distanz nur für gewisse Zeit ausreicht. So erklärt sich seine Zuwendung zum Zenbuddhismus, den er während eines Sinologiestudiums in Berlin kennen lernt. Was davor das sachliche Konstatieren der Oberfläche bleibt, wird jetzt zur Innenschau. Atmosphärisches, Emotionales und zum Teil auch Pathetisches findet jetzt, nach den unterkühlten Werken der Zwanzigerjahre, Einzug in die Kunst Schads.

Auch die äußeren Umstände haben wohl ein Stück weit zur jetzigen Entwicklung beigetragen. Walter Serner bleibt verschwunden, der finanzielle Bankrott des Vaters zwingt Schad zur Aufnahme einer geregelten Arbeit, aber vor allem der verstärkte Einfluss der Nationalsozialisten zeigt seine Wirkung auch auf Schad. „Bis Anfang der dreissiger Jahre wird Schad der einzige ernstzunehmende Dandy, Ästhet und Nihilist der deutschen Kunst bleiben. Er versagt sich, Serners Katechismus treu, jede Schwäche gegen sich selbst. Das Mysterium liegt an der Oberfläche. Dann beginnt das Leben an diesen asketischen Idealen zu nagen. [...] Schads Aufbäumen im Zynismus - als Porträtist von Schauspielerinnen und als Illustrator für Modezeitschriften - gerät halbherzig. [...] Schad sucht und findet Orientierung. In Okkultismus und Buddhismus [...]. Die Kunst steht für Schad nun, und das sollte bis an

---

Bild die Auseinandersetzung Schads mit dem Nationalsozialismus. Das Bild zeigt eine mächtige Tanne vor dem oberbayerischen Alpenmassiv des Schindlers. „Der Mensch, der für [Schad] nicht mehr sichtbar ist in der Zeit der Diktatur, des Gesinnungsterrors, kehrt zum Baum zurück, zur uralten Legende der Mutterschaft.“ Richter 1997/2, S. 31. Siehe auch Röske 1994, S. 44.



sein Lebensende so bleiben, im Dienst des Spirituellen. Das Essentielle sei für das Auge *nicht* sichtbar, heisst es nun. Serner hätte mit einer Ohrfeige geantwortet.“<sup>221</sup>

### 3.7. 1942-1982: Das spätere Werk

Schad kommt 1942 nach Aschaffenburg, um das Porträt von „Ruth Freifrau Gorup von Besanez“<sup>222</sup> (Abb. 50) zu malen, mit deren Mann er bekannt ist. Die beruhigte Porträtauffassung der Dreißigerjahre klingt hier nach, die Frau ist im Halbporträt mit festem Blick auf den Betrachter gezeigt, am schlichten Kleid sind drei Kamelienblüten befestigt, hinter ihr ist eine Stadtansicht zu sehen.

1942, während er sich für diese Arbeit in Aschaffenburg aufhält, wird sein Atelier in der Berliner Hardenbergstraße durch einen Bombenangriff zerstört. Er bleibt in der Stadt am Main und erhält 1943 den Auftrag, die „Stuppacher Madonna“<sup>223</sup> von Grünewald zu kopieren, die er 1947 fertig stellt (Abb. 51). Die Wirren des Dritten Reichs überlebt er so in provinzieller Umgebung.

„Um diese Zeit dürfte sich bei Schad die Einstellung gefestigt haben, daß Kunst sich nicht mit einem Entwicklungsgedanken verträgt. Sein Streben nach überzeitlichen Werken geht offenbar auf sein Studium ostasiatischer Kunst zurück [...].“<sup>224</sup> Schads noch kommende Schaffensjahre sind von andauernden technischen und stilistischen Experimenten geprägt. 1946 setzt mit „Bettina“<sup>225</sup> (Abb. 52) eine neue Porträtauffassung ein, Schad experimentiert hier mit Wachs- und Kasseinfarben und streifig nebeneinander gesetzten Pinselstrichen.

Die kommenden Jahre ist Schads Kunstschaffen gelähmt, nur einige wenige, in ihrem Ausdruck visionär-düstere Werke<sup>226</sup> entstehen in der Zeit

221 Bezzola, Tobia: Ein fertiger Maler, in: Ausst.-Kat. Schad 1997, S. 9-14, hier S. 12.

222 Christian Schad, *Ruth Freifrau Gorup von Besanez*, 1942, Mischtechnik auf Leinwand, 54 x 45 cm, Privatbesitz (Abb. 50).

223 Christian Schad, *Stuppacher Madonna*, 1943/47, Mischtechnik auf Holz, 184 x 149 cm, Museen der Stadt Aschaffenburg, Leihgabe an die Stiftskirche St. Peter und Alexander (Abb. 51).

224 Röske 1994, S. 45.

225 Christian Schad, *Bettina*, 1946, Wachstempera auf Holz, 29,5 x 25,5 cm, Christian Schad Stiftung, Aschaffenburg (Abb. 52).

226 Vgl. Christian Schad, *Traum I*, 1950, Aquarell und Tempera auf Papier, 50 x 24 cm, Privatbesitz (Abb. 53). Auf diesem Aquarell stellt Schad einen Greifvogel mit

bis Anfang der Fünfzigerjahre (Abb. 53), da Schad immer wieder mit gesundheitlichen, finanziellen und psychischen Problemen zu kämpfen hat.

Mit „Notturmo, Porträt des Bildhauers Otto Gentil“<sup>227</sup> (Abb. 54) setzen 1952 seine „magischen Bilder“ mit phantastischen Erweiterungen und symbolischen Bezügen ein: der Bildhauer mit dem Aktpüppchen auf der Hand, hinter ihm der Harlekin vor der Mondscheibe, mit Dornenzweig, Ying-Yang-Ringe an den Fingern, Sterne und eine Orchidee ergänzen das Ensemble. Diese etwas „überladene“ Sinnbezüglichkeit wird Schads Bilder jetzt für lange Zeit beherrschen.

Etwa 1955 beginnen die Spiegelungen, Vervielfachungen und Auflösungen im Bild<sup>228</sup> (Abb. 55), die ebenfalls immer wiederkehren werden, darüber hinaus weichen die Bildformen zugunsten einer malerischeren Behandlung auf – ebenfalls ein Novum in der Kunst Schads. Generell lässt die quantitative Produktivität Schads nach. „Schad hat selten mehr als drei oder vier Gemälde im Jahr abgeschlossen, oft sogar nur ein oder zwei. Er war kein unermüdlicher Arbeiter wie andere Maler oder Zeichner.“<sup>229</sup> Wirft man dagegen den Blick zurück in die Zwanzigerjahre, muss an dieser Stelle noch einmal betont werden, dass Schad zwischen 1926 und 1929 über dreißig Gemälde fertig stellt!

Schad lebt, bis zu seiner Wiederehentdeckung Ende der Sechzigerjahre, vergessen in der bayerischen Provinz. „Auf dem Kunstmarkt der Bundesrepublik trieb Schad seine Gegenstandsorientierung genauso wie seine Tendenz zum dekorativ Abstrakten ins Abseits. [...] Dem in Westdeutschland regierenden Informel stand Schad stets fern, wengleich sich seine aufgelockerte Malweise in der zweiten Hälfte der 50er Jahre gelegentlich freier Expression nähert.“<sup>230</sup> Danach wächst Schads Bekanntheitsgrad kontinuierlich, um 1980 in der großen Schad-Retrospektive in Berlin und einer Ehrenprofessur in derselben Stadt zu

---

menschlichem Gesicht dar, dessen Schwingen fast den ganzen Bildraum ausfüllen.

227 Christian Schad, *Notturmo, Porträt des Bildhauers Otto Gentil*, 1952, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 107,5 x 84 cm, Schlossmuseum der Stadt Aschaffenburg (Abb. 54).

228 Vg. Christian Schad, *Der grüne Spiegel*, 1955, Wachstempera auf Holz, 37,5 x 29 cm, Privatbesitz (Abb. 55).

229 Röske 1994, S. 50.

230 Ebd., S. 52.

kulminieren.

Ab 1960 entsteht ein zweites Mal eine Reihe von Schadographien<sup>231</sup> (Abb. 56), darüber hinaus entspannt sich Schads finanzielle Lage und er kann an mehreren Einzel- und Gruppenausstellungen teilnehmen. Parallel dazu härten die Formen in Schads Bildern wieder etwas aus.

Ab den frühen Siebzigerjahren entstehen, fast in Anlehnung an die Werke der Zwanzigerjahre, eine Reihe von Porträts in geschlosseneren Formen und einheitlicher Struktur<sup>232</sup> (Abb. 57). Aber auch sie erreichen nicht mehr die alte Qualität, allein durch die plastischere Gestaltung der Figuren und die Glanzpunkte, die Schad jetzt auf Haut und Haar setzt, driften sie ins Affektierte ab.

Christian Schad ist trotz mehrerer Pläne, wieder nach Italien zu ziehen, in Keilberg, nahe Aschaffenburg, geblieben, in dem Atelierhaus, das 1961 fertiggestellt wird. Wie bereits erwähnt, erreicht Schads Spätwerk nie mehr die künstlerische Ausdruckskraft der in den Zwanzigerjahren entstandenen Werke, eine mögliche Erklärung ist die künstlerische Einsamkeit in der bayerischen Provinz sowie materielle und psychische Probleme, die vor allem Richter und Nikolas Schad eindrücklich schildern<sup>233</sup>. Ein weiterer Punkt ist die Hinwendung der westlichen Kunst zur Abstraktion, die nach dem Krieg mit der Formalismusdebatte einsetzt. Schads immer noch bevorzugtes Motiv, der Mensch, wird als Bildthema unmodern. Allerdings taucht in seinen Werken verstärkt das Thema der Erotik auf, worauf ich an späterer Stelle noch detaillierter eingehen werde. Aber angesichts der in diesen späten Bildern zu entdeckenden metaphysischen Überladenheit, fällt selbst Richter in einen pathetisch-esoterischen Ton: „In der zweiten Lebenshälfte sind in der Schadschen Kunst Körper, Sinne und Eros im Wesen integriert und in der Aussage nach oben gerichtet. Eros wird als Drang zu einer höheren Vereinigung erlebt und als Kraft zur Entfaltung einer weiter gespannten Identität.“<sup>234</sup>

---

231 Christian Schad, *Schadographie Nr. 76, Das gotische Zimmer*, 1963, Photogramm, 17,2 x 12,2 cm, Christian Schad Stiftung, Aschaffenburg (Abb. 56).

232 Christian Schad, *Porträt Carl Laszlo*, 1974, 65 x 45 cm, Privatbesitz (Abb. 57).

233 Vgl. z.B. Richter, Günter A.: Christian Schad. Die anderen Perspektiven der Wahrnehmung, in: Christian Schad. Die späten Jahre 1942-1982, Jesuitenkirche, Galerie der Stadt Aschaffenburg, Museum Moderner Kunst. Stiftung Wöhrle, Passau, Kunsthalle Wilhelmshaven, Köln 1994, S. 13-20.

234 Ausst.-Kat. Schad 1997 Graphik, S. 15.

1982, nach einem langen Künstlerleben, das ihm, trotz der qualitativen Unterschiede, einen Platz in der Kunstgeschichte gesichert hat, stirbt Christian Schad 87jährig in einem Stuttgarter Krankenhaus.

### 3.8. Das Porträt bei Christian Schad

Schad zeigt in seinen Porträts der Zwanzigerjahre unverwechselbare Charaktere, deren individuelle Persönlichkeit hinter der geglätteten Oberfläche, die typisch für Schads Malstil ist, spürbar bleibt: Ein Porträt wird darüber definiert, dass es, im Gegensatz zum Bildnis, ein bestimmtes, nicht austauschbares, Individuum darstellt.

Hinsichtlich der Porträtintention Schads lassen sich am Beispiel des Bildes „Lotte“<sup>235</sup> einige Punkte untersuchen (Abb. 58). Wie ich zeigen möchte, handelt es sich um einen Sonderfall in Schads Werk dieser Zeit, nämlich einem Typenbildnis. In Abgrenzung zu „Lotte“ kann aber belegt werden, dass es sich bei seinen anderen Darstellungen dagegen um individuelle Porträts handelt. Wo hier die Unterschiede liegen, und was „Lotte“ von den anderen Bildern unterscheidet, möchte ich im Folgenden ausführen.

Das Bildnis der „Lotte“ entsteht 1927<sup>236</sup> und zeigt eine junge, gepflegte und modisch gekleidete Frau in einem ansonsten unbelebten Tanzlokal. Lotte steht vor uns, die Hüfte und die Hände sind dabei vom unteren Bildrand abgeschnitten, den rechten Arm hat sie in die Hüfte gestützt, der linke ist etwas nach vorne gestreckt. Das Gesicht ist im Dreiviertelprofil gezeigt: dennoch dreht Lotte ihre hellgrünen, modisch geschminkten Augen mit direktem Blick auf den Betrachter, die Lippen hält sie fest verschlossen. Auffällig ist ihre porzellanhelle strahlendweiße Haut, von der sich auf den Wangen eine leichte Rötung absetzt, die ihrem Ausdruck etwas Frisches und Anmutiges verleiht. Die halblangen dunklen Haare liegen in perfekt frisierten Wellen.

Die Nachtbar, in der sich Lotte befindet, ist räumlich nicht klar

---

235 Christian Schad, *Lotte*, 1927, Öl auf Holz, 66,2 x 54,5 cm, Sprengel Museum, Hannover (Abb. 58).

236 Das Bild ist unten rechts signiert und datiert: „Schad 28“. Diese absichtliche Fehldatierung lässt sich mit der Teilnahme Schads am 'Elida'-Wettbewerb erklären, hier wurde „Das schönste deutsche Frauenporträt“ gesucht und ausschließlich 1928 entstandene Bilder berücksichtigt. Vgl. Ausst.-Kat. Schad 1997, S. 122.

erfassbar. Sie steht vor einer Brüstung, deren roter Handlauf hinter ihrem Rücken endet. Dahinter befindet sich ein weiß gedeckter Tisch mit einem einzelnen Sektkelch. Zwei Spiegelkugeln werfen prismaartige Reflexionen auf Wände und weitere Spiegel, es entstehen fast kubistische Formen. Die einheitliche und gemäßigte Farbgebung kann das Bildgefüge aber wieder beruhigen.

Lotte selbst gibt sich hochgeschlossen. Unter ihrem schwarzen Kostüm sieht man eine weiße halbtransparente Bluse, die am Hals von einer dünnen schwarzen Schleife geschlossen wird. „Auf den zweiten Blick ist zu entdecken, dass der Blusenausschnitt ein Stück des blassroten Unterhemdes freigibt – eine kleine, aber präzise gesetzte erotische Anspielung, die ein Wechselspiel von Anziehung und Distanzierung in Gang setzt.“<sup>237</sup>

Es stellt sich nun die Frage, nachdem das Bild auf den ersten Blick eigentlich die Bedingungen eines Porträts erfüllt, ob Lotte als bestimmtes, unverwechselbares Individuum dargestellt ist. „Das Bild 'Lotte' - es wird heute allgemein 'Die Berlinerin' genannt - ist das Porträt der kleinen Modistin aus dem Hutgeschäft im Erdgeschoß des Hauses, in dem ich in der Pension Schlesinger wohnte, bis ich ein Atelier gefunden hatte.“<sup>238</sup> Schad gibt mit dieser Erklärung zwar einen Hinweis auf den Namen und die Lebensumstände der Dargestellten, indem er sie aber mit extrem geglätteten Gesichtsformen, fast puppenhaft zeigt, findet der Betrachter keinerlei Zugang zu ihrer Person. Die Ebenmäßigkeit der Züge macht „Lotte“ austauschbar, sie nimmt ihrer Person den Wiedererkennungswert. Zwar hat Schad eine bestimmte Frau als Modell gewählt, von ihrer Individualität ist im Bild aber nichts mehr zu spüren, sie verkörpert jetzt einen bestimmten Typus, den der „kühlen, zerbrechlichen, distanzierten Frau“<sup>239</sup>. Diese übersteigerte Makellosigkeit findet sich bei keiner anderen zeitgenössischen Bildfigur Schads, bei ihnen allen ist wenigstens auf den zweiten Blick eine kleine Unstimmigkeit zu entdecken.

In Schads Bildern der Zeit wiederholen sich, wie hier im Bild von

---

237 Meyer-Büser, Susanne: Bubikopf und Gretchenzopf. Die Frau der Zwanziger Jahre, Heidelberg 1995, S. 52.

238 Schad Bildlegenden, S. 122.

239 Hülsewig-Johnen 1990, S. 15.

„Lotte“, bestimmte physiognomische Versatzstücke. Dazu gehören zuerst einmal die mimische Unbewegtheit, die regungslose Haltung der Figuren, die in scharfer Linearität dargestellten übergroßen Augen mit den schmalen Augenbraunen und der geschlossene schmale Mund. Schads Figuren fungieren so gesehen auch als formales Prinzip. Bubikopf, geschminkte Gesichter und die großen schwarz-umrahmten Augen sind aus der zeitgenössischen Mode und dem Stummfilm entlehnte Darstellungsmomente und damit vorgeprägte Bildformeln. Diese tauchen in ähnlicher Form auch bei anderen Künstlern der Neuen Sachlichkeit auf. Beispiele wären hierfür die Darstellungen der Gesichter bei Jeanne Mammens „Die Rothaarige“<sup>240</sup> (Abb. 59) oder Georg Schrimpfs Porträt von „Hedwig Schrimpf“ (Abb. 21). Es muss aber betont werden, dass die spezielle Malart der Augen ein stilistisches Charakteristikum für Schad ist, das in seiner konkreten Darstellungsweise bei keinem anderen Künstler der Zeit vorkommt. Die Augen, die, wie erwähnt, übergroß dargestellt werden, und deren einzelne Teile in scharfer Linienführung voneinander abgesetzt sind, finden ihre möglichen Vorläufer in der Renaissancekunst, in der „Fornarina“ Raffaels (Abb. 18), aber auch bei Bronzino (Abb. 30-32) und anderen.

Eine weniger schematisierte Darstellungsweise, obwohl alle oben genannten Versatzstücke auch hier auftauchen, findet sich in Schads Porträt von „Lola Pless“<sup>241</sup> (Abb. 60), das fast zeitgleich mit „Lotte“ entsteht. Wir sehen die ungarische Journalistin, mit der Schad in Wien eine kurze Affäre hat<sup>242</sup>, im Halbporträt. Sie blickt den Betrachter aus großen dunklen Augen frontal an, mit ruhigem Gesichtsausdruck. Die dunklen Haare sind kurzgeschnitten und fallen in weichen Wellen, Lola trägt ein schlichtes schwarzes Kleid mit rundem Ausschnitt, um die

---

240 Jeanne Mammen, *Die Rothaarige*, um 1928, Aquarell u. Bleistift, 34 x 31 cm, Berlinische Galerie, Berlin (Abb. 59).

241 Christian Schad, *Lola (Lola Pless)*, 1927/28, Öl auf Holz, 67 x 50 cm, Privatbesitz (Abb. 60).

242 Im Nachlass von Christian Schad findet sich ein Billet von Lola Pless, mit der er 1928 in Wien ein Verhältnis hat: „Ich gebe hiermit zu Nutz und Frommen Aller, die es angehen kann, kund und zu wissen, dass unser lieber Zeitgenosse, Herr CHRISTIAN SCHAD volle drei Wochen als Liebhaber in meinen Diensten stand – oder er sich meiner bediente, wie man’s nimmt [...]. Unsentimental und romantischen Mätzchen wohlthuend abhold, war er stets aufmerksam, ein geistreicher Erotiker voll zarter Rücksichtnahme. [...]“ Vgl. Ausst.-Kat. Schad 1997, S. 120.

Schultern liegt ein strahlend rotes Tuch, das mit Zacken- und Wellenbändern verziert ist. Die rechte Schulter ist etwas nach vorne geschoben, der rechte Arm ist angewinkelt und liegt auf Lolas Schoß, parallel zum unteren Bildrand verlaufend. In der rechten Hand hält sie einen geöffneten weißen Papierfächer, auf dessen Rand Schad seine Signatur gesetzt hat. An dieser Hand steckt darüber hinaus ein großer ovaler Granatring, auf dem sich ein Lichtreflex befindet, der in seiner Form an ein Strebenfenster erinnert. Diese Spiegelung ist hinsichtlich der Umgebung Lolas irritierend: sie befindet sich in einer stilisiert dargestellten Stierkampfarena, dreiviertel der Fläche hinter der Figur bildet der helle Sand des Bodens, das obere Viertel füllt ein grüner Bretterzaun. In diesen Zusammenhang passt dagegen nicht der braune dünne Streifen am rechten Bildrand, der fast wie ein schmaler Bilderrahmen wirkt.

Zu den Irritationen im Umraum, mit denen Schad in all seinen Bildern dieser Zeit arbeitet, werde ich aber an späterer Stelle noch ausführlich kommen und möchte sie in Bezug auf dieses Bild nicht weiter vertiefen.

Mit den dunklen Haaren und Augen sowie dem Schultertuch und dem Fächer lässt Schad die Geliebte in stolzer Haltung in spanischer Atmosphäre erscheinen. Dem Gesicht Lolas hat Schad, anders als bei „Lotte“, persönlichere Züge gegeben: unter den Augen liegen Schatten und tiefe Linien, die sich auch zwischen Nase und Mund und an den Mundwinkeln finden. Zwar sind die Züge Lolas müde, die hier etwas zurückgenommene Makellosigkeit der Haut gibt der Figur aber auch einen unmittelbareren Ausdruck. Dafür sorgen auch der kleine Leberfleck an der rechten Wange sowie die Behaarung der Oberlippe, die Schad ebenfalls dargestellt. Auch das Haar erscheint hier natürlicher und weniger perfekt frisiert.

Die Porträtierte wirkt individueller und von größerer Ausdruckskraft, da das Gesicht weniger ebenmäßig erscheint: die kleinen Makel, wie die müden Augen, erlauben dem Betrachter einen Zugang zu „Lola“, der ihm bei „Lotte“ durch die übermäßige Perfektion völlig verwehrt bleibt.

Christian Schad interessiert der Mensch und dessen Psyche, die er in der äußeren Hülle der Dargestellten sucht und sie durch einen

bestimmten Hintergrund, die Pose oder durch beigefügte Attribute lesbar macht. Die Augen der Porträtierten bilden den Mittelpunkt seiner Bilder, Schad bezeichnet sie als das „Tor zur Seele“<sup>243</sup> oder den „Spiegel des Inneren eines Menschen“<sup>244</sup>. Sie scheinen oft das einzig Lebendige in seinen Bildern zu sein. Abgesehen davon wirken die dargestellten Personen völlig emotionslos, keiner der Porträtierten scheint traurig, lächelt oder bricht das Schweigen, noch löst er sich in anderer Form aus seiner Erstarrung. Durch die so erzeugte Unbeteiligtheit der Personen erschafft Schad formal die Distanz zwischen Betrachter und den Betrachteten in seinen Bildern, die „unantastbar“ bleiben und so auch vor einer moralisierenden Beurteilung geschützt werden. „Diese Menschen sind nicht von einem gesehen, der sie liebt, und von keinem, der sie haßt; sie sind fixiert von einem leidenschaftslos registrierenden Feststellungswillen. Christian Schad erkennt ihre Physis als ihre Psyche, das Innen im Außen, die Tiefe an der Oberfläche. Diese Gesichter sind wie unbeteiligt und doch aus einer langen und intimen Kenntnis heraus protokolliert, von einem Auge, dem nichts entgangen ist.“<sup>245</sup>

Schad wird immer wieder als nüchterner Chronist seiner Zeit beschrieben. Die Auswahl, die er dabei trifft, ist von großer Bedeutung, ihm werden nämlich, bis auf wenige Ausnahmen, seine Modelle nicht vorgeschrieben, da die wenigsten seiner Porträts Auftragsarbeiten sind. „Schad sah und verhielt sich [...] immer als Einzelgänger, gehörte nie einer Gruppe an, arbeitete in den ersten dreißig Jahren seines Lebens kaum jemals gegen Honorar“<sup>246</sup> Er entscheidet sich für Modelle, denen zum einen etwas Außergewöhnliches, Besonderes anhaftet, teilweise auch etwas Exotisches. Zum anderen nimmt er seinen Protagonisten aber nie ihre Haltung, ihre Würde und ihre Persönlichkeit, die Dargestellten strahlen eine große Kraft und Stärke aus. Sie stehen zwar allesamt unter Spannung, die vor allem durch ihre Umgebung betont wird, ihren Gesichtern ist auch oft die Anstrengung, die Müdigkeit, das „Sich-zusammen-nehmen“ anzusehen. Aber niemals lassen sie sich gehen,

---

243 Schad zitiert nach Ausst.-Kat. Schad 1980, S. 15.

244 Ebd.

245 Schmied 1969, S. 50.

246 Eberle, Matthias: Das Individuum als Einzelner, in: Ausst.-Kat. Schad 1980, S. 14-16, hier S. 14.



niemals zerbrechen sie unter der Last der Anforderungen an ihre Person, ihrer Rolle und ihrer Stellung in der Gesellschaft, in der sie sich bewegen.

Ein wichtiger Punkt, der meiner Meinung nach der Kern von Schads Kunst ist, ist der immer wiederkehrende Konflikt zwischen individueller Persönlichkeit und der Fassade, der Maske oder der Rolle, die die gesellschaftlichen Bedingungen dem Dargestellten auferlegen. Dieses Spannungsfeld ist der Boden, auf den Schad seine Figuren stellt. Er thematisiert diese Widersprüche, aber niemals würde er, wie es zum Beispiel Otto Dix oder George Grosz tun, diese Problematik moralisch, politisch oder sozialkritisch bewerten.

Die Aussage, die Schad durch seine Werke trifft, koaliert, wie bereits gezeigt wurde, mit den Intentionen, die Walter Serner in seinen literarischen Werken vertritt.

Beide Künstler stammen aus großbürgerlicher Schicht und beide haben diesen Hintergrund nie aus den Augen verloren, obwohl Serner, anders als Schad, unter großen finanziellen Schwierigkeiten leidet. Serners Geschichten spielen in der für ihn „unmittelbareren und unverfälschteren Welt“ einer teils kriminellen Unterschicht. Aber während Serner seine Erziehung auf gute Manieren und gewisse Werte beschränkt lässt, sich gewissermaßen in seiner literarischen Welt an einem antibürgerlichen Gegenentwurf austobt, verlieren Schads Figuren, egal ob sie nun aus bürgerlicher Schicht stammen oder nicht, niemals ihren gelassenen Habitus noch ihre Haltung. Die Fassung verlieren oder die „wahren“ Gefühle zu zeigen - wenn überhaupt jemals Gefühle gezeigt würden, egal ob wahr oder falsch - steht ihnen nicht zu: eine Bichette ist in der Bildwelt Schads nicht zu finden, und wenn dann eine Bichette die sich unter Anstrengung zusammen nehmen würde! „Alle Gefühlsregungen werden ausgemerzt und jede psychologisierende Andeutung geglättet und revidiert, bis das Bild als ästhetische Konstatierung pur dasteht: Der Maler und seine Modelle in einer Verflechtung formaler Eigenschaften.“<sup>247</sup>

---

247 Vachtova 1997, S. 63.

### 3.8.1. Formale Untersuchungen

Die Porträts Schads zeugen von großem handwerklichem Können, er hat sich die alten Maltechniken, Mehrschichtenmalerei und Lasurtechnik, beim Kopieren der alten Meister in den Museen Neapels autodidaktisch angeeignet. Schads ganzes Künstlerleben ist durch maltechnische Experimente gekennzeichnet, vor allem in der späteren Zeit ab den Vierzigerjahren probiert Schad in alle Richtungen und entwirft seine Bilder in verschiedenen Mischtechniken. Seine Malerei der Zwanziger- und Dreißigerjahre ist dagegen einheitlich von einer Technik bestimmt, die zwar generell von den meisten neusachlichen Künstlern verwendet wird, für die aber Schad, neben Dix, als zeitgenössischer „Meister“ gilt: die Öllasurenmalerei. Seine Bilder sind aus bis zu vierzig Lasurschichten aufgebaut, Zeugnis einer langwierigen Arbeit, die im Ergebnis aber eine strahlende brillante Farbwirkung ergibt.

Anders als Dix glättet Schad die oberste Schicht seiner Bilder vollständig, so dass eine spiegelnde Oberfläche entsteht. Der Betrachter muss sich zum einen bemühen, eine Perspektive einzunehmen, in der er optisch Zugang zum Bild bekommt, weil sich aus den meisten Blickwinkeln das Licht so stark im Bild bricht, dass der Bildinhalt nicht erkennbar ist. Zum anderen spiegelt sich der Betrachter selbst: sein eigenes Konterfei überlagert sozusagen die Gesichter im Bild. Diese Beobachtung kann zu interessanten Überlegungen führen, nämlich was Schad mit einer solchen Oberflächenbehandlung intendiert und was er sich als Wirkung erhofft.<sup>248</sup> Eine mögliche Erklärung wäre zum einen, dass dem Betrachter der Zugang zum Bild weiter erschwert wird und sich die Distanz zwischen Betrachter und Dargestelltem verstärkt, zum anderen wird dem Rezipienten vielleicht „der Spiegel“ vorgehalten, die Aussagen, die Schad in den Bildern trifft, übertragen sich auch auf den Betrachter. Natürlich bleiben die Erklärungen für diese Beobachtung spekulativ, festzuhalten bleibt aber, dass die spezielle Oberflächenbehandlung der Bilder zu den „gepanzerten“ Körpern mit der emailliert wirkenden Haut sehr gut passt.

---

248 Für den Hinweis auf die extrem geglätteten Bildoberflächen bei Schad und die Anregung zu möglichen Erklärungen für die Intention des Künstlers, danke ich James A. van Dyke vom Reed College, Portland (Oregon).

Die Kunstfertigkeit der Ausführung in den Bildern Schads und ihre Wirkung finden ihre Anerkennung. „Kein Maler seiner Zeit konnte Haut so malen wie er - die glatte, noch nicht erschlaffte Haut als Hülle, von der man weiß, dass sie später welken und faltig werden muß, konnte Haut so verletzlich und transparent malen, mit dem durchscheinenden Netz feinsten Äderchen, durchpulst von intensivster Sinnlichkeit und doch zugleich so medizinisch distanziert und nüchtern betrachtet wie mit den Augen eines Arztes - als wäre das Werkzeug des Malers das Besteck eines Chirurgen.“<sup>249</sup>

Schads bevorzugtes Format ist ein mittelgroßer Bildträger, auf dem der oder die Dargestellte in Frontalansicht oder im Dreiviertelprofil als Halbfigurenbildnis dargestellt ist. Die Figur rückt dabei oft weit zum Bildrand und wird teilweise von ihm überschritten, das heißt, sie nimmt einen großen Teil des Bildraumes ein. Der Gesichtsausdruck bleibt mimisch unbewegt, genau wie der gesamte Eindruck des Bildes eher von statischer als dynamischer Natur ist.

Bei diesem Kompositionsschema orientiert Schad sich an einem klassischen, in der Renaissance entwickelten Bildformat. Schad ist hierbei nur konsequent, da auch er sich wie die Renaissancemalerei am Menschen, an seiner individuellen Natur, am menschlichen Maß und an der Aufwertung des Individuums orientiert.

Die Gesichter der Figuren Schads sind stark von vorne beleuchtet, wodurch die Licht-Schatten-Wirkung schwächer wird. Generell strahlt Schad seine Figuren sehr gleichmäßig aus, was die unwirkliche, kalte Stimmung in seinen Bildern unterstützt. Größten Wert legt Schad dabei auf die Darstellung der Haut. „Haut ist für mich genauso wichtig wie die Augen, die ein Spiegel des Inneren sind, ich meine das, was in einem Menschen vor sich geht. Und Ähnliches offenbart sich auch in der Haut. Ich sehe die Haut eines gesunden oder kranken Menschen, ich kenne die Haut eines aufgeregten oder eitlen Menschen und die eines gelassenen Menschen. Man muß dafür ein Gespür haben und ein Interesse für den anderen.“<sup>250</sup>

---

249 Schmied 1969, S. 51.

250 Heigl 1975, o.S.

Die Farbpalette ist sorgfältig gewählt, gedeckte, warme Farben dominieren, allerdings finden sich häufig Komplementärkontraste im Bild, die Gegenüberstellung von roten und grünen Farbflächen dominiert hierbei; als ein Beispiel sei hier das grüne und rote Kleid der Begleitfiguren in „Graf d’Anneaucourt“ (Abb. 16) genannt oder der Kontrast von rotem Strumpf und grünem Hemd im „Selbstporträt“ (Abb. 17).