

Schadographien

Die Kraft des Lichts



Dietmar Klinger Verlag

Nikolaus Schad und Anna Auer (Hg.)

Schadographien

Die Kraft des Lichts

*Mit einer Einführung von
L. Fritz Gruber*

Dietmar Klinger Verlag

Umschlagabbildung: Schadographie 163, 1977

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Schadographien : die Kraft des Lichts / Nikolaus Schad und Anna Auer (Hg.). Mit einer Einf. von L. Fritz Gruber. - Passau : Klinger, 1999
ISBN 3-932949-05-6

ISBN 3-932949-05-6

© Dietmar Klinger Verlag Passau, 1999
© für Werke und Texte von Christian Schad by Bettina Schad, Keilberg
Produktion: Theorie & Praxis – Dr. Winfried Helm, Passau und
ab PhotoDesign – Dionys Asenkerschbaumer, Keilberg
Lektorat: Wolfgang Wagner und Anke Zepf
Druck: Tutte Druckerei, Salzweg
Printed in Germany

INHALT

Einführung	
L. Fritz Gruber: Christian Schad - ein Erinnerungsblatt	7
 <i>Christian Schad</i>	
Autobiographische Aufzeichnungen	11
 <i>Arturo Schwarz</i>	
Christian Schad, Dada, auch	17
 SCHADOGRAPHIEN - ERSTE SCHAFFENSPHASE (1919)	29
 <i>Bettina Schad</i>	
Die Entstehung der Schadographien - ein vierzigjähriger künstlerischer Prozeß	59
 <i>Anna Auer</i>	
Das Photogramm - ein phantasievoller Beitrag zur Kunst	75
 SCHADOGRAPHIEN - ZWEITE SCHAFFENSPHASE (1960 - 1963)	85
 <i>Nikolaus Schad</i>	
Schadographien - die Transparenz der Form	123
 SCHADOGRAPHIEN - DRITTE SCHAFFENSPHASE (1975 - 1978)	139
 Biographie	187
Verzeichnis der abgebildeten Schadographien	193
Auswahlbibliographie	201
Autoren	205

EINFÜHRUNG

L. Fritz Gruber

Christian Schad - ein Erinnerungsblatt

Es geschieht ganz selten und ist eine Sternstunde des Schöpferischen, daß ein Künstler einen völlig neuen Ausdruck des Gestaltens findet. Das ist das Stichwort für die Photogramme von Christian Schad, welche der Dadaist Tristan Tzara »Schadographien« genannt hat: auf Photopapier in unmittelbarem Kontakt mit daraufgelegten Objekten und nach Belichtung, Entwicklung und Fixierung entstandene kleinformatige Werke, die in die Geschichte der Bildenden Kunst als Pioniertat eingegangen sind.

Schad selbst zitiert seinen Freund und Weggefährten Walter Serner, der ihm gegenüber erklärt hatte: »Ich hätte ein Tor aufgestoßen - es sei der Einbruch der Technik in die Kunst.« Dies, mit weiteren Daten und Fakten brillant geschildert, mag man in dem Buch »Das Fotogramm in der Kunst« von Floris M. Neusüss nachlesen, das 1990 bei DuMont in Köln erschienen ist. Es widmet der Lebensleistung Christian Schads das erste und wichtigste Kapitel. Neusüss hat sie besser geschildert als ich es vermöchte. Als Sammler im lichtbildnerischen Bereich war mir der Name Christian Schad schon früh bekannt, aber ich konnte mich erst Ende der 50er Jahre bemühen, ihm persönlich zu begegnen. Daraus hat sich eine freundschaftliche Bekanntschaft entwickelt, die auch in einer Korrespondenz zwischen 1960 und 1980 dokumentiert ist. Ich zitiere einige »Highlights«, um unsere Beziehung darzustellen.

Ein erster Brief von ihm, datiert mit 12.9.1960, beginnt: »... unserem Kennenlernen steht nichts im Wege...«, und mein Brief vom 15.2.1961 bezieht sich auf den Besuch, den er mir mit seiner Frau Bettina kurz vorher abgestattet hatte, bei dem ich beide fotografierte. Weiter berichtete ich von der Anfrage, die ich auf seinen Wunsch an das Museum of Modern Art (MoMA) in New York gerichtet hatte, um mich nach seinen dort befindlichen Originalschadographien zu erkundigen. Das Museum hatte eine Reproduktion geschickt, die Schads Arbeiten zeigte und mitgeteilt, daß diese im Jahre 1937 von Tristan Tzara erworben worden seien. Sie seien in früheren Ausstellungen in den Jahren 1936, 1951 und 1958/59 gezeigt worden. Beigefügt war

ein Brief von Edward Steichen, dem Direktor für Photographie am MoMA, mit einem Fragebogen. Dieser sollte uns in den folgenden Monaten noch sehr beschäftigen, da Schad nur geringe Englischkenntnisse hatte. Es folgte eine Hin- und Herkorrespondenz wegen der Schwierigkeiten englischer Spezialausdrücke. Jedenfalls war Schad überrascht und zugleich erfreut über die genauen Auskünfte, seine im MoMA befindlichen Arbeiten betreffend.

Am 26.2.1971 erwähnte er: »Ich habe mich an die Blätter auch erst wieder erinnert, als ich sie vor Augen bekam.« Und er fügte an: »Interessant ist noch, daß in dem jetzt viel erwähnten Roman und kommenden Film »Lolita« Folgendes vorkommen soll: Der Vater fragt die Tochter: »Was habt ihr heute in der Schule gemacht?« Antwort: »Nicht viel, nur ein paar Schadographien.« Das hatte ihm jemand erzählt, der den Roman besaß. Nachdem ich ihm beim Ausfüllen des Fragebogens hatte behilflich sein können, leitete ich diesen mit seinen anderen Statements am 23.6.1961 nach New York weiter, wofür er sich in seinem Brief vom 2.7.1961 bedankte. Dann hörte ich wieder von ihm am 10.2.1964, als er mir von einer Ausstellung seiner Arbeiten im Frankfurter Funkhaus schrieb, wobei er anfügte: »Ich werde dort auch Dinge zeigen, die Sie interessieren dürften. Nämlich habe ich vor einiger Zeit begonnen, Varianten zu den »Schadographien« zu machen. Nicht mehr ganz dasselbe, wie vor 50 Jahren, aber von daher entwickelt. »Schadographien« unter den geistigen Bedingungen von heute...« Und am 16.7.1965 erwähnt er in einem Brief: »Die »Schadographien« haben auch ihren Weg gemacht. Zuletzt hat die staatliche Bildstelle Hamburg einige davon erworben.«

In einem gemeinsamen Brief mit seiner Frau vom 29.12.1975 dedizierte er mir seine neue »Schadographie 20«, die sich heute in der »Sammlung Gruber« des Museums Ludwig zu Köln befindet. Endlich, am 14.4.1980, berichtete ich ihm von meiner Abschiedsausstellung für die »photokina« in der Kölner Kunsthalle unter dem Titel »Das Imaginäre Photo-Museum«, für die ich eine »Schadographie« als Leihgabe vom Museum of Modern Art in New York erbitten hatte. Es war die »Schadographie Nr. 2« aus dem Jahre 1919, und in einem Brief vom 18.3.1980 meinte er: »Ihre Ausstellung wäre – meines Wissens – die erste Gelegenheit, zu der das MoMA meine Schadographien nach Europa ausleiht.« Leider war dies der letzte Brief Christian Schads an mich. Aber tatsächlich konnten wir nicht nur als erste nach dem Krieg dieses wertvolle, phantasiereiche Bild außerhalb des MoMA zeigen, sondern auch im Katalog, der 1981 bei DuMont in Köln erschien. Die nächste Post aus Aschaffenburg war die Todesanzeige vom 25.2.1982. Seine bewundernswerte Frau Bettina

hat sein Vermächtnis gepflegt und liebevoll dokumentiert, und ich bin glücklich, mit ihr in regem Austausch geblieben zu sein. So verbindet uns weiterhin ein fruchtbares Band gemeinsamen Interesses an dem Künstler Christian Schad und seinem Œuvre. Damit ist allerdings meine Wertschätzung dieses außergewöhnlichen Mannes nicht erschöpft. Denn er genießt einen Ruf als bedeutender Künstler in der Öffentlichkeit, vornehmlich wegen seiner hautnah gemalten Porträts als Protagonist der »Neuen Sachlichkeit«, von denen eines sogar zur Ikone einer Briefmarke erhoben wurde. Ich hätte lieber eine »Schadographie« darauf gesehen. Vielleicht erleben wir das noch ...

Ganz besonders hat es mich deshalb gefreut, daß ein neues Buch erscheint, welches sich ausschließlich und eingehend mit den Schadographien, ihrem historischen Hintergrund und ihrer technisch-künstlerischen sowie esoterischen Seite auseinandersetzt. Christian Schad kommt hier direkt zu Wort, in Aufzeichnungen über das Entstehen seiner ersten Photogramme in den Jahren 1919 in Genf. Auch aus zahlreichen Zitaten der anderen Artikel dieses Werkes werden uns seine persönlichen Gedanken über seine Photogramme und deren geistiger Hintergrund nahe gebracht. Seine Ehefrau Bettina und sein Sohn Nikolaus schreiben über die technischen Voraussetzungen, die Entdeckung der Schadographien, deren geistige Heimat zunächst im Dadaismus und später im Taoismus und Zen-Buddhismus zu suchen ist. Arturo Schwarz, der bekannte Kunsthistoriker und ein Experte des Dadaismus schildert, wie Christian Schad ein Vorläufer dadaistischen Gedankengutes war und wie er zum Pionier in der Entwicklung des Photogramms der 20er Jahre wurde. Anna Auer, Historikerin der Photographie, reiht schließlich Christian Schad in die gesamthistorische Entwicklung des Photogramms als Kunstform ein. Ich selbst schließe mich bescheiden diesem illustren Autorenkreis an, in dankbarer Erinnerung an einen großen Künstler und bedeutenden Menschen.

Köln, im Dezember 1998

Christian Schad

Autobiographische Notizen

Ich bin am 21. August 1894 in Miesbach in Oberbayern geboren und in München aufgewachsen, wo ich die üblichen Schulen besuchte. 1913 war ich eine Zeitlang auf der dortigen Kunstakademie, wo ich den Akademismus zu verabscheuen lernte. Als Resultat dieser kurzen Erfahrung entstanden meine ersten freien künstlerischen Arbeiten, vor allem Holzschnitte, die zwischen 1913 und 1921 regelmäßig in Literatur- und Kunstzeitschriften der Avantgarde veröffentlicht wurden.

Im Sommer 1915 verließ ich München mit dem Zug, um Zürich zu erreichen, ich ließ damit die schwarz-weiß-rote Sintflut hinter mir und gelangte in eine Oase des Friedens. Junger Maler und Zeichner, schon mit Veröffentlichungen und dem Führerschein, hätte ich, mit 21 gerade volljährig geworden und im besten Wehralter wie Millionen in Feldgrau im feurigen Schlamm gelegen, vielleicht auch unterm Birkenkreuz. Jedoch war ich, dank meines künstlichen Herzfehlers und der Freundlichkeit eines klugen Arztes zum Zweck der Kur in einem schweizerischen Sanatorium beurlaubt und war aus dem Räderwerk der Kriegsmaschinerie gefallen, um mich nun in der Züricher Bahnhofstraße wiederzufinden...

Der Wechsel war enorm. Drüben, jenseits der Grenze, die ich gerade erst überquert hatte, rasselte ein gigantischer und hybrider Mechanismus, in den jeder, wilens oder nicht, einbezogen war, um zu schuften, zu hungern, zu töten - wo ich jetzt war, lebte man, um zu leben. Alles Dichten und Denken, dessen sich die Deutschen so gerne rühmen, hatte sich unter preußischer Zucht in die Parole von »Gott, Kaiser und Vaterland« verwandelt. Maß und Wert des Bürgers war der Offizier geworden, und der Krieg die höchste Bewährung. Menschliches Lebensverlangen war in Untertänigkeit eingezäunt, die besten Eigenschaften waren verkrüppelt.

Wenige waren es, die von Anfang an die Gewalt in jeder Form, auch als Mittel zur Lösung nationaler und sozialer Probleme, ablehnten - nur wenigen von ihnen war es, oft unter schwierigsten Umständen, gelungen zu entkommen. So bildeten die Künstler und Schriftsteller, die sich damals in Zürich fanden, eine Opposition, deren geistige Haltung sich in der Folge in Richtung »Dada« und später zur Ironie der »Neuen Sachlichkeit« und des »Surrealismus« entwickeln mußte.

Sobald ich in Zürich angekommen war, lernte ich einige Personen kennen, die wie

ich selber Mitarbeiter der in Berlin von Franz Pfemfert herausgegebenen Avantgardezeitschrift »Die Aktion« waren. Eines Tages machte ich die Bekanntschaft von Walter Serner. Wir entdeckten unsere geistige Übereinstimmung, wurden sehr bald Freunde und sahen uns fast täglich. Unsere Gespräche kamen immer wieder auf das Projekt, eine Zeitschrift herauszugeben. Wir nannten sie »Sirius«, die erste Nummer erschien im Oktober 1915.

Die Zeitschrift hatte beachtlichen Erfolg bei den Intellektuellen, und bald zeigte man in den Literatencafés mit unsichtbaren Fingern auf uns. Unter den Mitarbeitern waren einige bekannte Namen. Die Zeitschrift vertrat eine expressionistische und metaphysische Richtung. Der Übergang von »Sirius« zu Dada war fließend, sofern man eine Drehung um 180 Grad als Übergang bezeichnen will. Wir konnten die Nummern des »Sirius« nur mit den größten Schwierigkeiten herausgeben. Zwar verlangten die Mitarbeiter kein Honorar, aber Drucker- und Papierkosten stellten immer ein Problem dar. Trotzdem konnten wir acht Nummern erscheinen lassen. Auch eine Mappe mit meinen Holzschnitten wurde in dieser Zeit veröffentlicht.

Als ich 1915 in Zürich ankam, war Dada noch im Entstehungsstadium. Hugo Ball spielte Klavier in einem Caféhaus und schloß sich einem kleinen Variété-Ensemble an, wo Emmy Hennings Schlager der Belle Epoque singen mußte. Etwas später verließen sie dieses Ensemble und eröffneten ein literarisches Cabaret, das »Cabaret Voltaire«, die Wiege des Dadaismus. Fünfzig Jahre früher schon hatte Dostojewskij in seinen »Notizen aus dem Untergrund« und nach ihm Isidore Ducasse, der Graf von Lautréamont, in seinen »Gesängen des Malador« und in seinen Gedichten schon ähnliche Ideen ausgedrückt. Dada jedoch entstand aus der Reaktion gegen einen Intellektualismus, der banal war, weil er das Gedächtnis anstatt der Vernunft benutzte. Und die Dadaisten irrten sich nicht in der Annahme, daß Dada etwa wie Zen alologisch wirken muß, um nicht vom Philistertum assimiliert zu werden. Das Schockexperiment gelang, freilich nur in formaler Hinsicht. Den wirklich entscheidenden inneren Anstoß gab im März 1918 Walter Serner mit seinem Manifest »Letzte Lockerung« - dem wichtigsten Manifest in der Geschichte des Dadaismus.

Meine erste Ausstellung in Zürich, 1915 im Salon Wolfsberg, hatte Erfolg, aber es war vor allem eine Graphikausstellung. Die zweite, 1916 in der Galerie Werblowski, wo ich auch eine größere Anzahl von Gemälden zeigte, hatte noch mehr Erfolg. Ende 1916 zog ich nach Genf, um in französischsprachiger Umgebung zu sein, vielleicht als Reaktion auf deutschen Chauvinismus und Militarismus. Ich finde es dumm, wenn ein Mann es akzeptiert, Marionette zu sein, und daß ein anderer ihm

befehlen kann zu hassen und zu töten. In Genf fand ich die gleiche Situation wie in Zürich vor, nur die Seiten waren vertauscht. Hier fanden sich Männer wie Franz Masereel, Henri Guilbeaux, Romain Rolland und viele andere, die den Krieg und den Chauvinismus als Schrecken empfanden. In dieser Situation ging mir auf, daß wir nur Teil einer kleinen Minderheit waren, deren Mitglieder von beiden kriegführenden Parteien nur als eine Gruppe von Outsidern und Wirrköpfen betrachtet wurden.

Ich beteiligte mich aktiv an der Dada-Bewegung, vor allem mit Gemälden, Reliefs, Holzschnitten und Schadographien. Die Bezeichnung »Schadographie« wurde von Tristan Tzara dafür gefunden. Ich hatte dieses Verfahren bereits 1919 in Genf angewandt und griff sie viel später auch in etwas abgewandelter Form wieder auf. Es handelt sich dabei um den schlichten Vorgang des Herstellens von Fotografien ohne Kamera. Man legt dabei Gegenstände auf eine lichtempfindliche Oberfläche (Photoplaten oder Papier) und belichtet das Ganze. So lautet, in wenigen Worten ausgedrückt, der Vorgang, aber er birgt eine Unzahl von Variationsmöglichkeiten in sich. Es geht einzig um die Auswahl der Gegenstände und darum, sie so anzuordnen, daß eine Aussage entsteht. Entscheidend aber ist dabei vor allem der Geschmack. Kitsch gibt es sogar hier. Und das hat man gerade da sehen können, wo man sich auswahllos nach dem richtet, was man eben gerade auf den Straßen, in den Cafés, in Papierkörben findet. Ich meine, man sollte nur Gegenstände verwenden, die irgendeine Form von magischer Ausstrahlung beinhalten. Und das ist nicht so einfach, wie es klingt.

Was den Geist der Dada-Gruppe betrifft, habe ich mich nie um theoretische Positionen und lautes Herausposaunen gekümmert. Lautstarke Aktionen und Auftritte als Bürgerschreck sind kurzlebig. So bin ich immer etwas am Rande geblieben. In dieser Situation befand ich mich im Verlauf meines Lebens wiederholt: Ich habe niemals wirklich einer Gruppe angehört, habe wohl zu ihrer Entstehung beigetragen, aber sobald sie gefestigt war, begann sie mich zu langweilen und ich wandte mich ab. Aber Dada war anders. Bei Dada war kein Platz für eine Sanktion oder ein Dogma. Dada blieb lebendig, weil es nicht das Stadium einer anerkannten Kunstströmung erreichte. Das Hauptmerkmal von Dada ist die Verschiedenartigkeit der Erscheinungsformen und nicht die Wiederholung dessen, was schon erfolgreich war. So vermittelte die 1958 in Düsseldorf, Frankfurt und 1959 in Amsterdam gezeigte große Dada-Ausstellung, an der auch ich beteiligt war, als ersten Eindruck den der Vielfalt. Wäre Dada jemals nur zu einem anderen »-ismus« geworden, hätte das Selbstvernichtung bedeutet.

Dada war eine Sturzwelle, die Traditionen hinwegschwemmte und eine »tabula rasa« übrig ließ. Nach ihrem Verebben liegt der Ufersand auf einmal übersät mit dem Strandgut von Pop-Art, Op-Art und Kunst-Happening da. Dada war weder eine Kunstrichtung noch eine Schule, es war die Idee ungebändigter Freiheit: des Rechts, alles machen zu dürfen, der Kraft, schöpferisch tätig sein zu können, ohne das Damoklesschwert der schwerfälligen, zähen Dogmen drohend über sich zu fühlen. Alle Tabus wurden mit solchem Elan gebrochen, daß nur der neue Impuls selbst überleben konnte. Und dieser Impuls eröffnete neue Welten. Dada war absolut notwendig, um die Kunstwelt von Fixierungen, Fetischen, Erstarrung zu befreien. Was uns heute unter dem Markenzeichen von Dada als letzter Schrei gezeigt wird, ist dritter Aufguß ohne jegliches künstlerisches Risiko, die Dinge sind schon als Kunstwerke sanktioniert durch den Staub der Zeit.

Ich habe mich 1919 in Genf mit dadaistischer Malerei und vor allem mit Reliefs beschäftigt. Das waren übereinander montierte Holzplatten, mit Ripolin farbig lackiert und mit Abfallstücken ergänzt, wie ich sie auch für die Schadographien verwendet hatte. Diese Reliefs wurden im Februar 1920 im Salon Néri in Genf zum ersten Mal ausgestellt. Die Zeitungskritiken waren sarkastisch, ja sogar herablassend. Nur eine dieser Kritiken machte sich die Mühe, ihren Lesern Erklärung zu geben. Ich mußte Genf gleich nach der Ausstellung verlassen und hatte so nicht die Zeit, im April die nachfolgenden Ausstellungen von Picabia und von Ribemont-Dessaignes im Salon Néri zu sehen. Meine Abreise war so improvisiert, daß ich kaum noch Zeit fand, meine Reliefs in einen Schrankkoffer zu packen, den ich bei Néri in Verwahrung ließ. Der Kunstsalon Néri wechselte wiederholt seinen Sitz, und da es mir nicht möglich war, meine Reliefs an mich zu nehmen, blieben sie lange Zeit verschollen, so daß ich sie schon verloren glaubte. Von Zeit zu Zeit bat ich Néri zu versuchen, sie für mich wiederzufinden, und 1965 schrieb er mir dann eines schönen Tages, daß er sie gefunden hätte. Ich setzte mich ins Auto und nach einer Fahrt von sieben Stunden stand ich vor meinen Reliefs, die ich 45 Jahre nicht gesehen hatte. Ich war sehr bewegt und, zugegebenermaßen, sehr zufrieden mit meiner Arbeit. Die Reliefs hatten nichts von ihrer Lebendigkeit eingebüßt und ihre Farben hatten sich erstaunlich gut erhalten. An meiner, von Serner organisierten, Ausstellung bei Néri hatte auch der Genfer Maler Georges Buchet teilgenommen, der einzige Dadaist der Stadt.

Im Sommer 1920 faßte ich während eines Rom-Aufenthalts den Entschluß, nach Neapel zu gehen, wo ich begann, meine neu-sachlichen Bilder zu malen. In Rom traf ich oft mit Julius Evola und Prampolini zusammen. Evola hätte gerne meine Unter-

stützung für eine von ihm geplante Dada-Ausstellung im Salon Bragaglia gehabt, ich aber war in dieser Zeit gerade so mit meinen neu-sachlichen Bildern beschäftigt, daß ich überhaupt keine Ambitionen auf diese Ausstellung hatte. Ich glaube, daß Evola darüber ziemlich verärgert war, aber meine Entscheidung war getroffen. Nach diesem Lebensabschnitt mit und um Dada erschien mir Neapel wie eine Insel des Friedens.

(Zusammengestellt von Marianne Fischer nach Texten von Christian Schad.)

Arturo Schwarz

Christian Schad, Dada, auch

Christian Schad schrieb 1921 in einem Brief an Francis Picabia: »Nur durch Doktor Serner wurde ich zum Dadaisten.«¹ Trotzdem denke ich, daß Schad schon im Sommer 1915, bevor er Serner kannte, ein Vorläufer im Geiste von Dada und allen seinen führenden Vertretern war, von Arthur Cravan bis zu Marcel Duchamp, von Man Ray bis zu Francis Picabia – und somit bevor Hugo Ball in Zürich das Cabaret Voltaire in der berühmten Spiegelgasse eröffnete (5. Februar 1916).

Dada war eine Geisteshaltung (so wurde es von Arp, Breton, Tzara und anderen definiert), die durch den Krieg verursacht war. Die radikale Ablehnung einer Gesellschaft, die immer wieder Hunderttausende von Männern auf die Schlachtfelder schickte, um hingemetzelt zu werden, mußte mit dem gesamten geistigen Wissen und kulturellem Erbe kollidieren. Seit Beginn unseres Jahrhunderts ist unsere gesamte materielle und geistige Zivilisation von einer Krise gekennzeichnet, die alle Teile unseres Lebens erfaßt. Der Ausbruch des Krieges setzte den Prozeß des Auseinanderfallens der traditionellen Mythen in Gang. Der wahre Künstler revoltiert gegen die Regeln des Konformismus und wird durch sein Werk zum Zeitzeugen der historischen Krise, mit der er sich auseinandersetzen muß. Alle Gesetze und Zwänge, die seinen gnoseologischen und existentiellen Horizont einengten, wurden skeptisch betrachtet und schließlich abgelehnt.

Deshalb erstaunt es nicht, daß Schad schon 1913, als er 19 Jahre alt war, begann, die rein akademische Haltung an der Kunstakademie in München abzulehnen. Es war auch ganz natürlich, daß er sich im folgenden Jahr nicht von der kollektiven Verirrung anstecken ließ, die junge Soldaten zu Brudermördern machte; dank eines verständnisvollen Doktors und einer vorgegebenen Herzerkrankung, gelang es ihm, als untauglich für den Militärdienst eingestuft und in ein Schweizer Sanatorium zur Kur gesandt zu werden.

Schad erinnerte sich: »Alles Denken und alle Dichtung, diese großen Stärken der Deutschen, wurden durch die preussische Disziplin zu: ›Gott, Kaiser, Vaterland‹ reduziert. Der Offizier wurde zum Ideal bürgerlicher Werte, und der Krieg war deren größte Bestätigung. Der ›Elan vitale‹ wurde durch den Geist der Unterwerfung ersetzt, und selbst die besten Qualitäten waren damit deformiert. Von den wenigen

Persönlichkeiten, die von Anfang an alle Formen dieser Gewalt ablehnten, einschließlich des Versuchs, diese als einen Weg zur Lösung nationaler und sozialer Probleme zu benützen, konnten nur wenige entrinnen und mußten dies oft unter äußerst schwierigen Umständen tun. Auf diese Weise bildeten die Künstler und Schriftsteller, die sich in Zürich zusammenfanden, eine Opposition, deren geistige Haltung keine andere Wahl zuließ, als sich an Dada zu orientieren.«²

Der dadaistische Geist offenbart sich auch daran, daß er vom Künstler eine besondere Sensibilität und einen vollen Einsatz fordert, das heißt eine Geisteshaltung in Übereinstimmung mit dem Gefühl für Freiheit und der Revolte unserer Zeit, losgelöst von jeglichen formalen oder engstirnigen moralischen Zwängen; dadurch sollte der Künstler seine schöpferische Phantasie frei entfalten können, um seine mutigen Experimente und seinen tiefen Wunsch zu verwirklichen, neue Wege zu entdecken, um das weite Feld der künstlerischen Kreation zu erforschen.

Auch für Schad war Dada, wie er bestätigte: »Eine Revolte, die zum erstenmal alles was in der Kunst und Literatur vorher bestand und was wir als verehrungswürdig betrachteten, in Stücke riß; und dies geschah mit solchem Enthusiasmus, daß lediglich der Impuls überlebte, - eine Katharsis jener Zeit und auch für uns alle. Dies war die Kraft des Dadaismus, der nie eine Richtung, aber eine überwältigende Welle war, die Traditionen und Dogmata hinwegfegte. Was blieb, war das Gefühl einer grenzenlosen Freiheit, ein Gefühl, daß erlaubt war, alles zu tun was möglich war.«³ Und gerade diese Chance »alles zu tun« führte Schad dazu, zwei neue Medien zu gestalten, die er beispielhaft einsetzte, um unseren visuellen Horizont zu erweitern und unsere mytho-poetischen Fähigkeiten zu entfalten. Ich beziehe mich dabei auf die Schadographien (1919) und auf die Holzreliefs (1920).

Das Prinzip der Schadographien (die Bezeichnung stammt von Tristan Tzara), einem Photogramm, das durch direkten Kontakt zwischen Objekt und Platte, ohne die Intervention einer Kamera entsteht, geht auf die ersten Kontaktabzüge, die Fox Talbot um 1839 gemacht hatte zurück, und die von ihm »photogenische Zeichnungen« genannt wurden. Diesen gingen die Versuche von Johann Schulze um 1725 voraus.

Während Talbot, wie seine Vorläufer und Nachfolger, Modelle aus der Natur (Blätter, Spitzen, Vogelfedern usw.) für wissenschaftliche Zwecke verwendete, und dies ohne jegliche Beeinflussung der Objekte oder der Lichtquelle, war für Schad, wie für Duchamp in den »Readymades«, die Wahl des Objektes von entscheidender Bedeutung. Darüber hinaus wollte Schad eine neue (abstrakte) Ikonographie schaffen und bemühte sich deshalb, alle Möglichkeiten der Verwendung des Lichtes zu entdecken,

ähnlich wie ein Maler die Farben zum Malen und Zeichnen erforscht. Dies veranlaßte ihn mit verschiedene Arten von Objektbeleuchtungen zu experimentieren (direktes oder indirektes Licht, teilweise abgedecktes oder volles, nahes oder entferntes Licht), sowie das endgültige Resultat während der Bildentwicklung zu verfolgen. Damals gab es noch Auskopierpapiere, die für natürliches Licht empfindlich waren, so daß Schad das langsame Entstehen des Bildes betrachten konnte, um im geeigneten Augenblick einzugreifen und zu korrigieren.

Was die Wahl der Objekte betrifft, sagte Schad: »Eine wichtige Rolle spielt dabei immer die Auswahl der Gegenstände und deren Anordnung in einer aussagekräftigen Art und Weise. Entscheidend aber ist dabei vor allem der Geschmack. Denn sogar hier besteht die Gefahr, ins Banale abzufallen. Und das sah man gerade daran, wenn man sich auswahllos nach dem richtete, was man eben auf den Strassen, den Cafés, in den Abfalltonnen findet! Meiner Meinung nach sollte man nur Gegenstände verwenden, die irgendeine Form von magischer Ausstrahlung beinhalten. Und das ist nicht so einfach wie es klingt.«⁴

An Helmut Gernsheim gerichtet, präzierte er noch: »Schadographien wurden zu einer Zeit gemacht, in der ich mich für wertlose Objekte interessierte, die man auf der Straße, in den Auslagen, in Cafés, wie auch in den Abfalltonnen finden konnte. Die meisten dieser Objekte fand ich attraktiv und nützlich, vor allem, wenn sie beschädigt waren. In diesem Fall besaßen sie eine Patina, die auf mich eine Art Magie ausübte. Sobald ich sie aufgelesen hatte, bestand das einzige Problem darin, eine Komposition daraus zu machen, die etwas Neues ergab und aus der die ursprüngliche und unmittelbare Realität hervortrat. Ein unbedeutendes Objekt kann eine neue Form annehmen, wenn es bearbeitet, verzerrt, in eine Collage eingefügt, oder auf den Kopf gestellt wird. Es hängt alles davon ab! Es gibt sehr viele Möglichkeiten die Wirkung zu variieren, man kann auf die Komposition auch malen oder zeichnen.«⁵

Bis zum Ende seines reichen Lebens ist diese Vorliebe von Schad für weggeworfene Gebrauchsgegenstände sehr lebendig geblieben; in diesen erkennen seine Augen die Schönheit, die er mit seinen Händen erschaffen wird. Als Kommentator zu einer 1962 gemachten Schadographie schreibt er: »Meine Sympathie für die achtlos weggeworfenen, unbrauchbar gewordenen Dinge reizt mich immer wieder, neue Versuche zu machen. Wenn man auf einem Waldweg ausgerissene Puppenarme liegen sieht - eine groteske Situation - dann sollte man damit etwas machen. Auf welcher Basis man das tut, gibt den Ausschlag. Die Christusdornen sind auch

so gefunden. Bringt man beides zusammen, kann aus diesen belanglosen Dingen etwas Belanghaftes entstehen.«⁶

Die Wiederentdeckung dieses photographischen Prozesses durch Schad könnte auf sein Interesse für den poetischen Wert beruhen, den ein alltäglicher Gegenstand annehmen kann. Er erinnerte sich: »Meine dadaistische Zeit begann, als Walter Serener 1918 Zürich verließ und nach Genf kam. Damals hatte meine Vorliebe für kleine achtlos weggeworfene Gegenstände ihren Höhepunkt erreicht. Ich fühlte mich durch ihre Patina angezogen, durch die von ihnen ausgehende Faszination ihrer Nutzlosigkeit. Eines Tages, als ich mit der Anordnung meiner »trouvailles« spielte, bemerkte ich, daß diese unter dem Einfluß des Lichtes sofort eine neue Realität auf dem damals üblichen Auskopierpapier annahmen. Ich begann mit verschiedenen Materialien zu experimentieren, mit transparenten sowie mit kompakten.«⁷

Diese Schadsche Liebe für Gegenstände des Alltäglichen hat ihre antiken und zeitgenössischen Wurzeln. Schon Plotin bemerkte: »Die Schönheit der Körper wird von jedermann wahrgenommen, aber nicht alle sind davon gleichermaßen begeistert: Jene, die sie mehr erfahren als andere, werden als die wirklich Liebenden betrachtet.«⁸ Sechzehn Jahrhunderte später bestätigt Paul Serusier diese Auffassung und schreibt: »Die Schönheit ist die Liebe, die wir einem Gegenstand entgegenbringen.«⁹

Wenn diese Schadographien von einer solchen intensiven Lyrik durchdrungen sind, ist dies, weil, wie Novalis das bereits verstand: »Die Poesie das wahrhaft absolute Reale ist.«¹⁰ In der Dichtkunst ist Lautréamont der erste, der in seinen Textfragmenten von diesem »absoluten Realen« Gebrauch macht, in dem er in seine Kompositionen stehende Sätze, Definitionen etc., einführte. Einige Jahre danach hebt Apollinaire die Schönheit des Banalen hervor: »Du liest die Prospekte, die Kataloge, die Poster, die dich anschreien. Hier liegt die Poesie von heute.«¹¹

Wir verdanken Duchamp und seinen »Readymades« die Entdeckung des Poetischen und damit des ästhetischen Wertes der alltäglichen Gegenstände, und Schwitters (dessen »Merz« ein Jahr nach den Schadographien erschien), die systematische Verwendung dieser Fragmente des »absoluten Realen«. »Es ist nicht der Klebstoff, der die Collage macht«, bestätigte einmal Max Ernst, und es ist tatsächlich in den Schadographien das Licht, aus der die Collage entsteht, »eine des Materiellen enthobene Collage in Schwarz und Weiss, emotionsgeladen, voller geheimnisvoller Metamorphosen«.¹²

Ich möchte in diesem Zusammenhang bemerken, daß Schad, der den Beitrag von Duchamp nicht kannte, und dem »Merzbild« von Schwitters voraus war, mit dieser

Technik zum Vorläufer einer der vielfältigsten Richtungen des künstlerischen Abenteuers unserer Zeit wurde. Es erübrigt sich daran zu erinnern, daß Schad auch Vorläufer der Rayographie von Man Ray (1921-1922), der Kontakt-Photogramme von Moholy-Nagy (1925) und der Photogramme von Raoul Hausmann war (um die wichtigsten Hauptvertreter dieser Technik zu nennen).

Bevor wir das Gebiet der Schadographien verlassen, möchte ich auf einige Aspekte ihrer Entstehungsgeschichte eingehen, weil sie uns helfen wird zu verstehen, wie Schad von einer photographischen Erfahrung zu jener der Holzreliefs gelangte. 1918, dem Jahr der ersten Schadographien, stellte Schad eine Serie von kleinen Holzschnitten mit dem Titel »Abstraktion« her. Auf einigen dieser Holzschnitte entdecken wir bestimmte Teile von Motiven, die auch in seinen Photogrammen aufscheinen; zum Beispiel Wortfragmente »Very Good«, mechanische Teile, Formen unregelmäßiger Konturen, welche sich beeinflussend auswirken, formale Motive der Photogramme, welche durch ein genaues Zuschneiden von kleinen Papierstücken mit der Schere beeinflusst werden.

In den Schadographien, überlagert er diese formalen Teile mit Gegenständen aus der Natur: Federn, Draht, Schnüre, Zeitungsausschnitte, Spitzenteilchen, Metallteile etc. Zwei Jahre später, 1920, kommt die dritte Phase dieses Prozesses der Ansammlung von heterogenen Materialien, um eine neue magische Realität zu schaffen. Auf den Holzreliefs kommt das gleiche Prinzip der Überlagerung formaler Teile zum Tragen, jedoch das zersägte Holz, in der Form von oft zwei Zentimeter dicken Tafeln, hat jetzt das geschnittene Papier ersetzt, wogegen die Elemente aus der Natur zahlreicher sind: den Spitzen, der Schnur und dem Draht, sind Ketten, Nägel, Polsterstift, Bolzen, Knöpfe, Rädchen und selbst ein Ziffernblatt und eine Doppelspirale aus Stahl beigelegt.

Die Holztafeln mit unregelmäßigen Rändern, spitzen Winkeln, in drei bis vier Ebenen übereinander gestapelt, wie auch die naturalistischen Teile zeigen ihre Präsenz mit aller Nachdrücklichkeit, die aus ihrem täglichen Gebrauch entspringt, beinhalten die gesamte Poesie ihrer konkreten Wirklichkeit: keine Schatten mehr ohne Materie wie in den Schadographien, keine Formen mehr ohne Gegenstände wie in den Holzschnitten, hingegen die beharrliche Präsenz täglich gebrauchter Objekte, die zu Kunst wurden, trotz der Intention des Künstlers in diesen Kompositionen, Fragmente des Realen, so »antikünstlerisch« (antiartistisch) als möglich zu verwenden, um damit die eigene Abneigung der Tradition gegenüber zu bekunden. Wie um den Bruch mit den vorausgegangenen Erfahrungen aufzuzeigen, bei denen das Farben-

spiel sich in den genauen Tonabstufungen von Weiß über die Grautöne zu einem samtenen Schwarz erstreckt, entfaltet sich die chromatische Skala explosionsartig in den strahlend, hell leuchtenden Ripolinfarben: Blau, Rot, Gelb und Grün.

Das erste der sieben 1919 in Genf gemachten Reliefs verweist auf seine Entstehung aus den Schadographien heraus. Mit dem Titel »Komposition in N« versehen (N weist wahrscheinlich auf den Anfangsbuchstaben von »noir« hin), verwendet er (bis auf eine kleine Farbinsel) fast ausschließlich das Weiß und Schwarz der Schadographien. Als ob dies nicht genügen würde, begegnen wir an den eher dem Zufall überlassenen Rändern dieser Holztafeln, den gleichen formalen Motiven wieder, wie auf den zugeschnittenen Papieren.

Schad erinnerte sich: »Die etwas später entstandenen Reliefs sind viel üppiger in Farbe und Form. Sie bestehen aus zum Teil vierfach übereinandermontierten dicken Holzplatten, die ein biederer Schreiner kopfschüttelnd nach meinen Anweisungen ausgesägt und verleimt hat.«¹³

Die Reliefs der zweiten kurzdauernden Schaffensperiode wie »Erotisme, Trépanation indienne« und das kleine »Le gène« scheinen mir eine formale Perfektion zu erreichen und aus einer Schaffensfreude entstanden zu sein, wie wir sie nur in den vollkommensten Dada-Kreationen jener Jahre antreffen. Vielleicht nur die Reliefs von Arp reichen in ihrem Humor und in ihrer Fröhlichkeit an jene von Schad heran. Der Unterschied zu den Arpschen Reliefs, die aus homogenen Elementen von abgerundeten und aus organischem Material gemachten Umrandungen bestehen, könnte allerdings nicht augenfälliger sein, weil auch die Gründe, die zu diesen ästhetischen Erfahrungen führten, völlig verschieden waren. Für Arp war das Gesetz des Zufalls bestimmend, das der automatischen Schrift und Malerei des Surrealismus vorausging; für Schad handelte es sich darum, eine neue Ikonographie zu schaffen, bei der er seine formalen Erfahrungen, die sein Werk seit 1918 beinhalten, fortführte und weiterentwickelte. Es ist bedauerlich, daß Schad insgesamt nur sieben Holzreliefs schuf, aber das Jahr 1920, in dem er sie ausführte, war auch das letzte Jahr seiner Dada-Zeit.

Die Schadographien blieben damals nahezu eine private Erfahrung. Erst 1936 wurden sie erstmals auf der großen Ausstellung »Fantastic Art, Dada, Surrealism«, die von Alfred H. Barr am Museum of Modern Art in New York zusammengestellt wurde, gezeigt. Nur eine einzige wurde in der Dada-Zeitschrift mit dem Titel »Arp et Val Serner dans le crocodarium royal de Londres« reproduziert.¹⁴ Die Reliefs hatten ein besseres Schicksal, obgleich sie ebenso esoterisch waren, da sie nur einmal ausge-

stellt wurden: zu Beginn des Jahres 1920 organisierte Walter Serner im Studio des Bildhauers Pierre Néri in Genf, rue de Mont Blanc, die erste Dada-Ausstellung.

Schad erinnerte sich: »Mit Archipenko, der aus Paris gekommen war, diskutierten wir dann in meiner Wohnung heftig über das psychologische Moment in der Kunst, das ihm sehr wichtig schien und das er in meinen Dada-Creationen vermißte. Ich konnte nur immer wiederholen, daß ich ja gerade das heraushalten wollte. Das Psychologische war für mich zu dieser Zeit ein Relikt aus dem Expressionismus, ein Motivieren und Festlegen, und deshalb ein Handicap. Aber wir zerstritten uns darüber nicht - Archipenko war ebensowenig Kampfhahn wie ich.«¹⁵

Überraschenderweise, vielleicht weil man von den Dada-Aktivitäten ganz andere Exzesse gewöhnt war, wurden Schads Werke von der Kritik gut aufgenommen. Zum Beispiel schrieb Fred Gutrel: »Wir beginnen mit dem Meister Christian Schad. Viele unvergeßliche Werke: »Trépanation indienne«, eine komplexe Mischung gelber, roter und blauer Holztafeln, Zigarettenpapier, alte Knöpfe, harmonisch auf Erhebungen oder Vertiefungen verteilt, Zahnräder, Schnüre und andere Teilstücke. Ein geniales Werk (in einem gewissen Sinn).«¹⁶

Eine andere Genfer Zeitschrift kommentierte die Ausstellung folgendermaßen: »Christian Schad ... ist zweifellos einer der wichtigsten Vertreter unter den dadaistischen Malern, weil sich in Wahrheit aus ihm eine unmittelbare Schaffenskraft manifestiert. Er hat sich vom Bild, dem Objekt, von der Psychologie und dem Symbolismus getrennt, wie auch von den althergebrachten Mitteln der Malerei. Die große Vielseitigkeit, die auf dem Fehlen dieser Mittel beruht, tritt bei ihm klarer zu Tage als bei jedem anderen dadaistischen Maler.

Was man in Schad sehen sollte, ist im Grunde ein Individualismus, der immer wieder etwas Neues schafft: auf einigen großen Holztafeln, die aufeinanderliegen und mit einem brillanten Farblack überzogen sind, glänzen Nägel, farbige Bänder und Ketten; man nimmt sofort wahr, hier gibt es nichts zu verstehen, noch gibt es eine Ideologie und da sind auch keine Programme; hier gibt es kein Überzeugenwollen. Hier gibt es weit mehr: ein Werk voll feuriger Phantasie: Es ist das absolut Neue einer Erfindung, übermittelt von jemandem mit einem ausgeprägten Schönheits-sinn.«¹⁷

Es gibt einen Aspekt in der Schadschen Aktivität, der paradoxerweise - obwohl der bekannteste - auch der meist Übersehene ist. Ich beziehe mich da auf seine Gemälde aus den Jahren von 1916-1918. Die Zeit arbeitet wie eine Dampfwalze, indem sie alle Unterschiede einebnet. Sie annulliert den revolutionären Charakter und

die kühne Erneuerung von Schads damaligen Werken. Heute, an der Schwelle des Jahres 2000, neigen wir dazu, seine Errungenschaften mit denen anderer Vertreter der Avantgarde zu verwechseln, indem wir seine Originalität aus den Augen verlieren.

Erinnern wir uns, daß 1916 - die Geburtsstunde von Dada war im Februar - die Künstler und Schriftsteller, die mit Tristan Tzara kooperierten, ausnahmslos aus dieser Avantgarde, aus den verschiedenen Richtungen der Malerei und Literatur stammten. Im »Cabaret Voltaire« (Mai 1916) finden wir die Mitwirkung der »kubistischen« Poeten Apollinaire und Blaise Cendrars, des expressionistischen Dichters Jacob van Hoddis, des abstrakten Malers Kandinsky und der Futuristen Marinetti und Cangiullo. In der ersten Ausgabe von »Dada« (Juli 1917), die noch eklektischer war, erscheinen neben einigen der erwähnten Namen auch die von Robert Delaunay, Prampolini und De Chirico. Erst ab der dritten Ausgabe der Zeitschrift »Antologia Dada«, die gegen Ende Dezember 1918 veröffentlicht wurde, beginnt sich jener Weg abzuzeichnen, der später als der typische Ausdruck des Geistes von Dada auf künstlerischem und literarischem Gebiet Eingang fand. Bis zu diesem Zeitpunkt aber wirkte, was ich als den »Konformismus des Antikonformismus« bezeichnen würde; das heißt mit einer Verzögerung von einigen Jahren erfolgte der neuerliche Versuch einer Wiederaufnahme von subversiven Themen dieser Bewegungen, die anfänglich zwar erneuernd, sich dann aber infolge einer müden Wiederholung der bereits verbrauchten und abgehandelten formalen Motive versteinerten.

In diesem Klima von »Konformismus des Antikonformismus« hält sich Schad abseits, indem er seine eigene Autonomie entschieden betont. Man hat immer wieder gesagt, daß Schads Malerei von 1916 viel zum Kubismus beigetragen hat. Nichts ist falscher als dies. Was die Farbe betrifft, so spielte die kubistische Palette mit den verschiedenen Nuancen von Brauntönen eine wesentliche Rolle; was die Struktur betrifft, so kam diese von den abstrakten Erfahrungen Cézannes und führte zu einer vereinfachten Anordnung der Ebenen. Was jedoch den Inhalt betraf, war der Kubismus nichts anderes als ein arbeitstechnisches Rezept, ohne irgendeinen Anspruch, eine neue Weltanschauung vorzuschlagen.

Im Jahre 1916 - Schad war 22 Jahre alt - hatte er bereits in München mit der Gruppe der Neuen Münchner Sezession (1915) ausgestellt und sobald er Zürich erreichte, seine ersten zwei Einzelausstellungen im Salon Wolfsberg (1915) vorbereitet, mit vorwiegend graphischen Werken expressionistischen Ursprungs, und im Salon Werblowski (1916) - einem Teppichhändler - vor allem mit Gemälden. In Deutschland hatte er mit zwei der qualifiziertesten Repräsentanten des Expressionismus zusam-

mengearbeitet: »Die Aktion« - die vom legendären Pazifisten Franz Pfemfert geleitet wurde - und »Die weissen Blätter« die vom Schriftsteller René Schickele herausgegeben wurden. In Zürich arbeitete er mit seinem Freund Walter Serner zusammen, dem Herausgeber und Hauptredakteur der acht Nummern von »Sirius« (Oktober 1915 bis Mai 1916).

Von diesen ersten Erfahrungen mit dem Expressionismus fühlte er sich, was die Themenwahl betraf, im Gegensatz zum Kubismus, sehr eingenommen, so daß er sich in der Folge die expressionistische Poetik zu eigen machte. Damit offenbaren seine Werke sowohl eine persönliche als auch tiefe Auseinandersetzung mit den sozialen Gegebenheiten des menschlichen Dramas. Wenn wir zum Beispiel das außergewöhnliche Portrait »Dr. Walter Serner« betrachten, in welchem sich die scharfe psychologische Hinterfragung über eine bewunderswerte Kunst mitteilt, so eröffnet sich uns hier die ganze komplexe Persönlichkeit seines Freundes. Andere Beispiele sind die Bilder »Kreuzabnahme« und »Sebastian«, in denen das religiöse Thema auf die tragische Realität des Menschen und Märtyrers, an das Opfer des Krieges erinnert; oder das Bild »Sommerliche Straße« eine außergewöhnliche Verflechtung von Bäumen, Häusern und Lampen, bei der sich die Bäume in Fenster verwandeln, die Häuser den Bäumen gleich werden, während eine einsame Person zu zaudern scheint, in diesen unerwarteten Dschungel einzutreten, zu welchem die moderne Stadt geworden ist.

Ein Rezensent der Ausstellung von 1916 ist ebenfalls stark beeindruckt von den »zwei eindrucksvollen Kompositionen über die Welt des Proletariats und der Prostitution, die von der Not auferlegt ist« und schließt mit: »Die Ausstellung verdient gesehen zu werden. Sie stellt die einzige künstlerische Oase dar unter lauter gemalten Nichtigkeiten.«¹⁸

Ein Jahr danach, aus Anlaß der dritten Ausstellung in seinem Genfer Studio, schreibt ein Kritiker, dessen Namen Baskerville ist: »Wir befinden uns bei einem Künstler, der naturalistisches Phantasieren verschmäht, um das pulsierende Leben zu malen, das verborgene Leiden und die verschiedenen Szenen der menschlichen Komödie. Manchmal skeptisch oder pessimistisch, aber immer als ein guter Psychologe, verwendet er die Magie des Weiß-Schwarzen mit seltener Meisterhaftigkeit ... Der Künstler spricht eine kraftvolle und ernste Sprache, die der Liebhaber manierierter Malerei nicht schätzen wird.«¹⁹

Genauso, wie sich die Schadschen Themen völlig vom Kubismus trennen, so ist auch auf formaler Ebene die Trennung bereits entschieden. Den sinnlichen Farben

der kubistischen Palette stellt er die Strenge einer chromatischen Skala gegenüber, die sich auf reine Grautöne beschränkt. Im Gegensatz zur einfachen geometrischen Aufteilung der Ebenen, benützt er eine komplexe prismatische Facettierung. Mit Schad, wie bei jedem wahren Künstler, wird die Form zum Inhalt und der Inhalt zur Form. Damit drückt er das komplexe Drama eines in einer selbstmörderischen Gesellschaft entfremdeten Menschen aus. Es ist klar, daß Schad keine Palette benützen konnte, die sich nur darauf beschränkte, Stilleben hervorzuheben - ein Thema, das weit entfernt war von dem geschichtlichen Moment in dem er lebte - noch konnte ihn die einfache Struktur der kubistischen Bilder befriedigen, die vollkommen ungeeignet war, die ganze Komplexität des menschlichen Geistes auszudrücken.

An diesem Punkt angelangt, können wir verstehen, warum Schad, obwohl er formal einer der mutigsten Experimentatoren der Dada-Bewegung war, sich nie ganz mit dieser Gruppe verbunden fühlte. Er erinnerte sich: »Was den Geist der dadaistischen Gruppe betrifft, habe ich nie viel auf die Auftritte und das auffallende Benehmen gegeben. Lärm und Geschrei sowie der Versuch, »l'épater le bourgeois« haben ein kurzes Leben. Aus diesem Grunde stand ich immer etwas abseits. Die gleiche Situation wiederholte sich mehrmals in meinem Leben. Ich war nie Mitglied einer Gruppe. Zwar habe ich zur Entstehung einer Gruppe wohl beigetragen, aber im Moment ihrer Festigung langweilte sie mich und ich ging meinen eigenen Weg.«²⁰ So beschränkten sich seine Beiträge in den Dada-Publikationen auf eine gelegentliche Mitarbeit bei Tzaras Zeitschrift »Dada« (Nr. 4-5, 15. Mai 1919; und Nr. 7, März 1920) und bei »Der Zeltweg«, von dem eine einzige Nummer im November 1919 in Zürich von Otto Flake, Walter Serner und Tristan Tzara publiziert wurde, und die zwei Abbildungen von Schad enthält. Erinnern wir uns auch daran, daß ihn Tzara 1920 als einen der Präsidenten der Dada-Bewegung zitierte.²¹

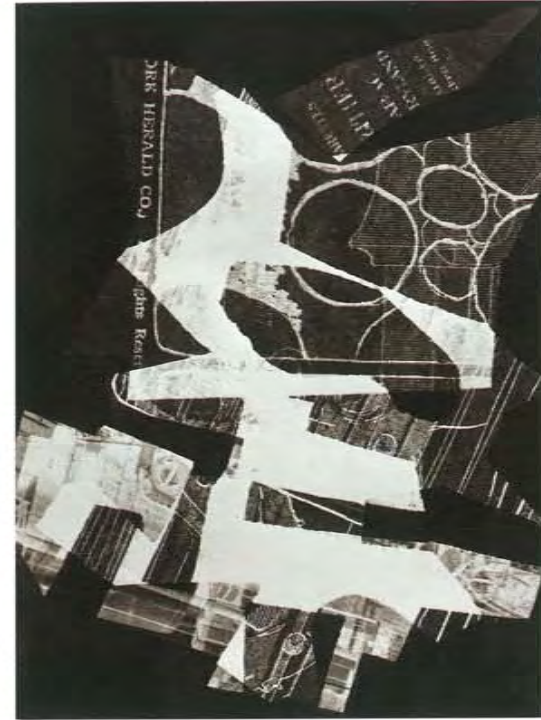
Im Sommer 1920, nach einem Aufenthalt in Rom, ging Schad für einige Zeit nach Neapel; nach dem tumultartigen Intermezzo in Rom, erscheint ihm die Stadt wie eine »Oase des Friedens«, wie er mir sagte. Fasziniert von einer menschlich und sozial völlig verschiedenen Realität, findet hier seine endgültige Trennung von Dada statt. Diese Loslösung von einer Erfahrung, deren Freiheits-Impulse sein ganzes Leben durchziehen werden, hinderte Schad nicht daran, ein genialer Vorläufer und ein vollkommener Künstler zu sein. Aber hier beginnt ein neues Kapitel, an das sich andere, besser Qualifizierte als ich es bin, erinnern werden.

Anmerkungen

- 1 Michel Sanouillet, Dada à Paris, Paris 1965, S. 567.
- 2 Appunti autobiografici, in: Schad / Dada, Ausstellungskatalog der Galleria Schwarz, Mailand 1970, S. 1-16, hier S. 2.
- 3 Christian Schad, Mein Lebensweg (Autobiographische Notizen, geschrieben am 24. November 1926), in: Christian Schad, Bilder, Zeichnungen, Holzschnitte, Lithographien, Ausstellung Kunsthandlung Würthle, Weihburggasse, Wien 1927.
- 4 Wie Anm. 2, S. 8.
- 5 Helmut Gernsheim, Creative Photography, London 1962, S. 163.
- 6 Christian Schad 1894-1982, Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1997, Köln 1997, hier S. 218.
- 7 Christian Schad, Relative Realitäten, Erinnerungen um Walter Serner, in: Walter Serner, Die Tigerin, München 1971, S. 211-213, 248.
- 8 Plotin, Eneaden, I, 6, 4.
- 9 Begriff »Schönheit« im ABC der Malerei.
- 10 Novalis, Fr. 441.
- 11 »Zone«, in Alcools.
- 12 Herta Wescher: Die Collage, Köln 1968, S. 133.
- 13 Wie Anm. 6, S. 74.
- 14 Dada (Paris), Nr. 7, März 1920.
- 15 Wie Anm. 6, S. 74.
- 16 Salon Néri / Exposition Dada, in: La Feuille, Genf 5. Februar 1920.
- 17 Alexandre Partens (d. i. Walter Serner), Développement de l'Art dadaïste, in: Le Mondain, Genf 14. Février 1920.
- 18 Hans Trog, Christian Schad, in: Neue Zürcher Zeitung, 29. November 1916.
- 19 Baskerville, Expositions, in: Le Mondain, Genf 14. Juli 1917.
- 20 Wie Anm. 2, S. 8-9.
- 21 Dada (Paris), IV, 6 (5. Février 1920).

(Aus dem Italienischen übersetzt von Nikolaus Schad.)

ERSTE SCHAFFENSPHASE (1919)



Schadographie Nr. 2, 1919



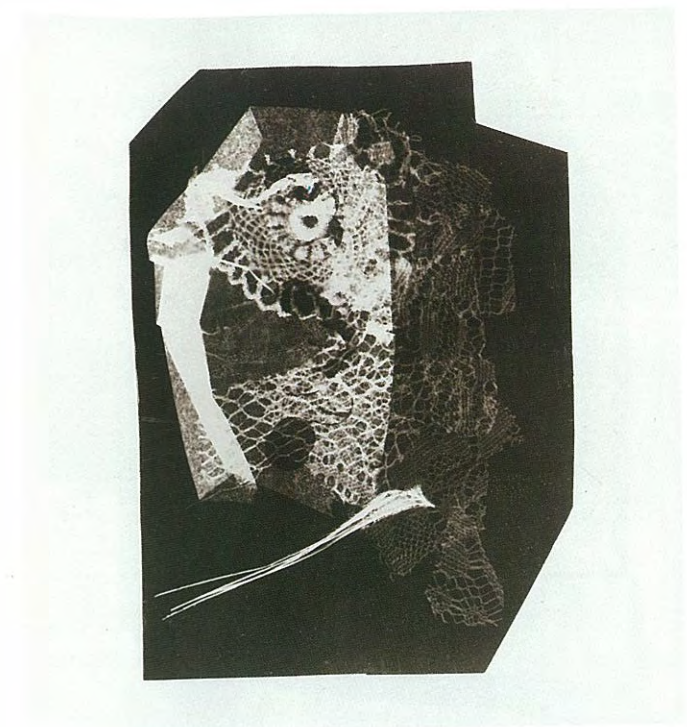
Schadographie Nr. 3, 1919



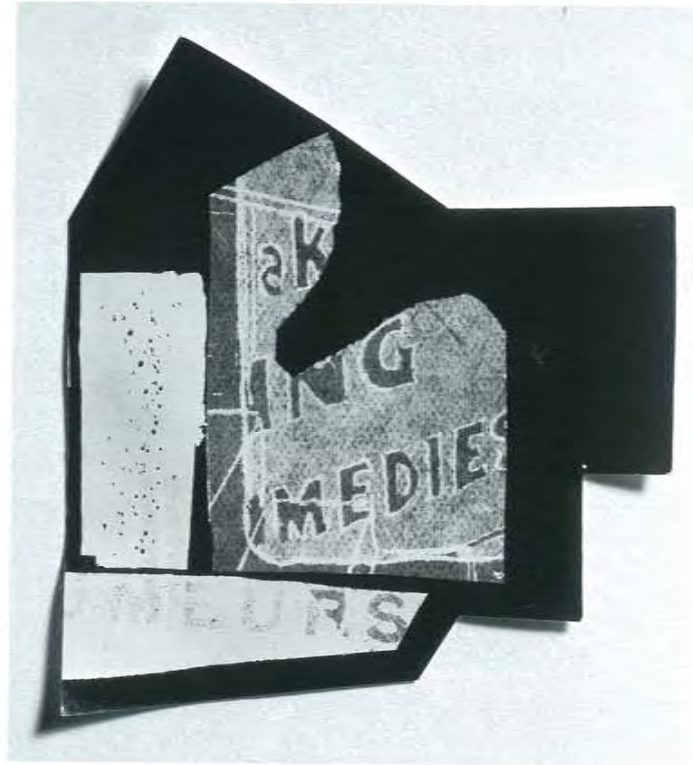
Schadographie Nr. 4, 1919



Schadographie Nr. 5, 1919



Schadographie Nr. 6, 1919



Schadographie Nr. 7, 1919



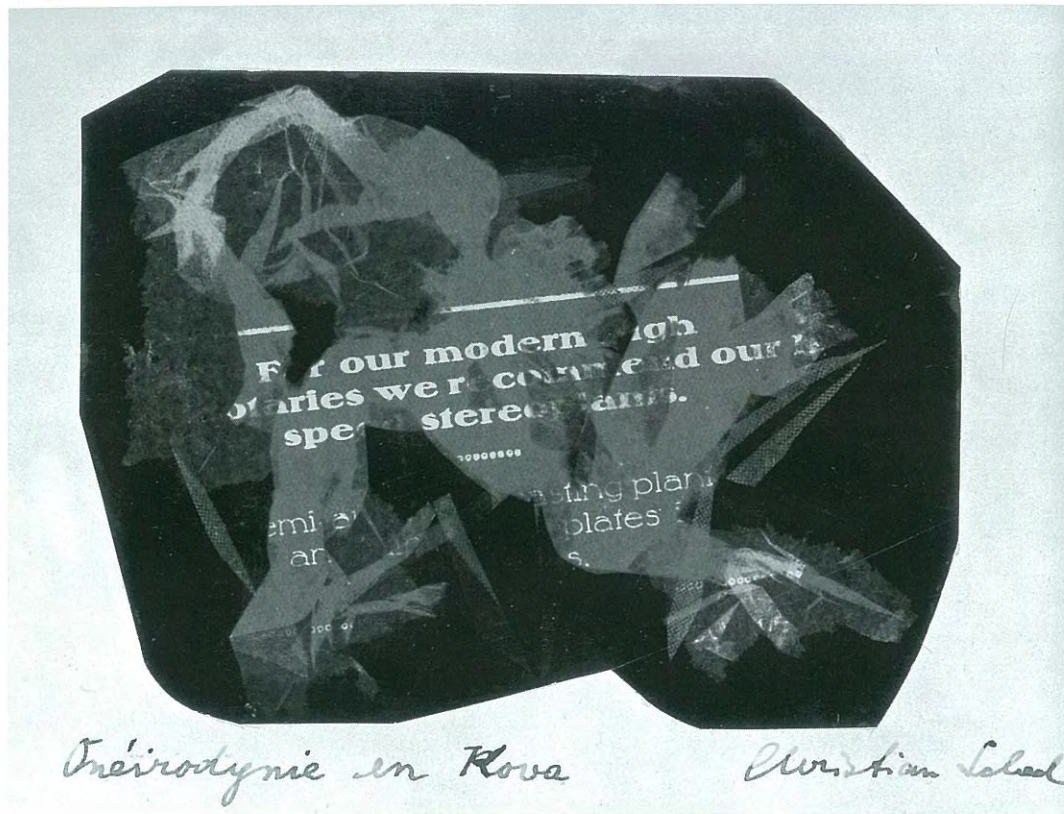
Schadographie Nr. 9, 1919



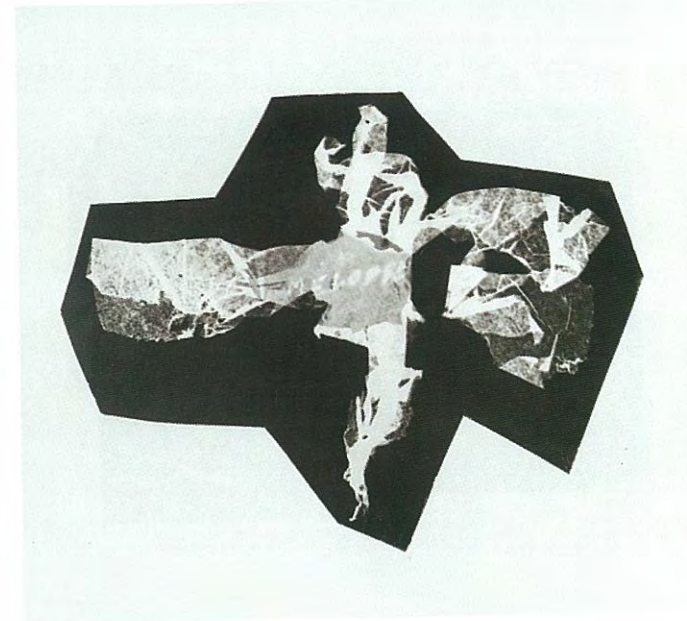
Schadographie Nr. 10, 1919



Schadographie Nr. 11, 1919



Schadographie Nr. 15, 1919



Schadographie Nr. 16, 1919



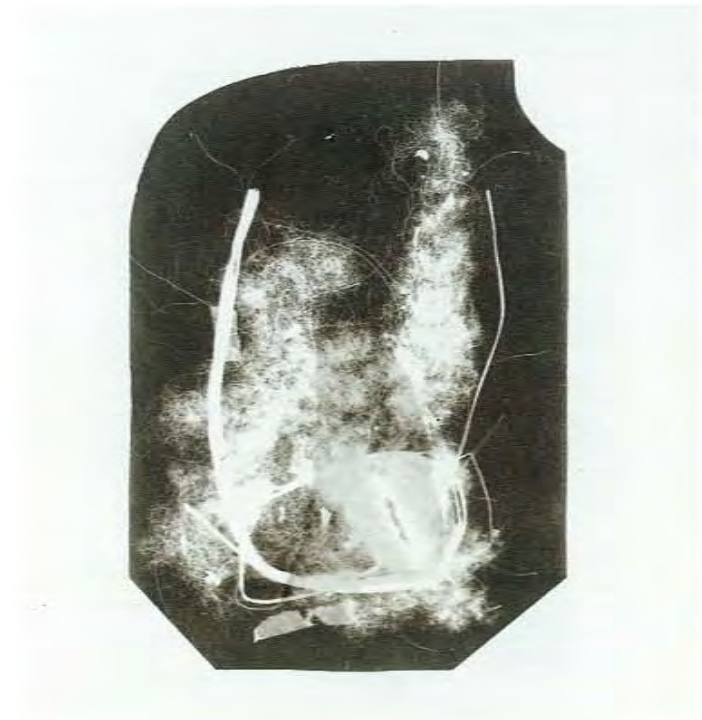
Schadographie Nr. 17, 1919



Schadographie Nr. 21, 1919



Schadographie Nr. 27, 1919



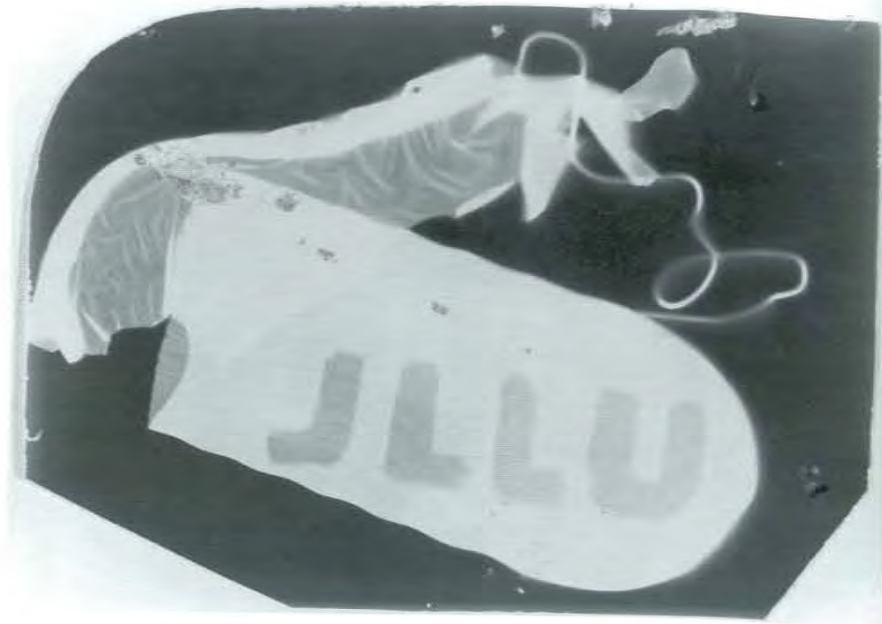
Schadographie, 1919 (a)



Schadographie, 1919 (b)



Schadographie Nr. 18, 1919



Schadographie Nr. 19, 1919



Schadographie Nr. 22, 1919



Schadographie Nr. 23, 1919



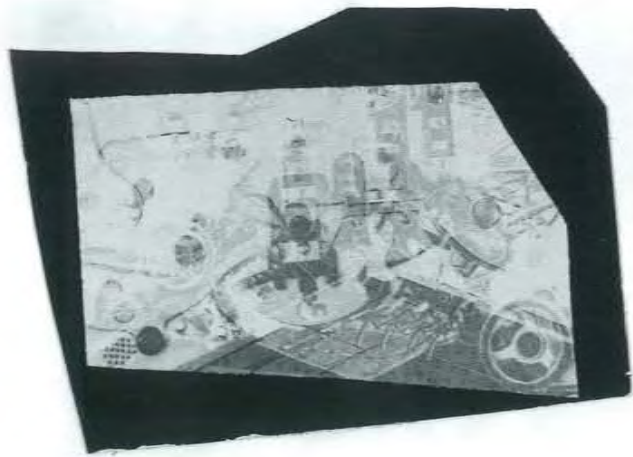
Schadographie Nr. 24, 1919



Schadographie Nr. 12, 1919



Schadographie Nr. 25, 1919



Schadographie Nr. 20, 1919

Bettina Schad

Die Entstehung der Schadographien- ein vierzigjähriger künstlerischer Prozeß

Die Tatsache, daß über die Datierung der ersten Schadographien lange Zeit Unklarheit herrschte, hat mich veranlaßt, hier einmal alle mir zugänglichen Informationen über die Entstehung und das weitere Schicksal dieser mit dem Namen Christian Schads so untrennbar verbundenen Arbeiten zusammenzustellen. Zugleich möchte ich auch einen Überblick geben über die Umstände der späten überraschenden Wiederbegegnung Schads mit seinen seit Jahrzehnten verschollen, zerstört und vergessen geglaubten Genfer Photoexperimenten, den »Photographien ohne Kamera«, und der aus dieser Wiederbegegnung resultierenden Neuaufnahme des von ihm seit vierzig Jahren nicht mehr genutzten Verfahrens mit den ab 1960 entstandenen »neuen Schadographien«.

Ursprung und Entstehungszeit der ersten Schadographien

Christian Schad war im Sommer 1915 nach Zürich gekommen. Im Kreis der dort im Exil lebenden Künstler und Literaten begann seine Freundschaft mit dem österreichischen Schriftsteller Walter Serner, der mit seiner Hilfe die Zeitschrift »Sirius« herausgab.¹ Im Frühjahr 1916 hatten beide - vom neo-religiösen Standpunkt des »Sirius« aus noch mit kritischer Distanz - die Anfänge der Dada-Bewegung miterlebt.

Schad, dessen Name in Zürich bereits durch zwei Einzelausstellungen und durch die Veröffentlichung seiner Holzschnitte im »Sirius« und den literarischen Zeitschriften »Die Aktion« und »Die Weißen Blätter« bekannt geworden war, begann 1916 - damals schon zeitweilig in Genf lebend - expressionistisch-kubistische Bilder zu malen. Ende 1916 zog er endgültig nach Genf. Hier entwickelte sich seine Malerei vom expressionistischen Gestus der Werke von 1916 zu einer mehr porträtistischen, auf das Individuum bezogene Menschendarstellung.

Als Serner, der sich inzwischen in Zürich dem Dadaismus zugewandt hatte, und - neben Tristan Tzara - zum wichtigsten Theoretiker und Propagandisten dieser Bewegung geworden war, nach Genf kam, um die Wintermonate 1918/19 hier zu verbringen, war das für Schad die erste intensive Begegnung mit Dada. Doch das, was

Schad seine »eigentliche Dada-Zeit« nannte, wenn er das Entstehen der Schadographien »in der gemeinsamen Wohnung« mit Walter Serner beschreibt, begann erst Monate später. Wie durch die Serner-Briefe inzwischen offenkundig, sind hier die beiden zeitlich nicht weit auseinanderliegenden Aufenthalte Serners in Genf in Schads Erinnerung zu einem einzigen verschmolzen.

Dieser Beginn seiner persönlichen Dada-Phase manifestiert sich in den beiden Gemälden »Traumatismus« (1918) und »Transmissions« (1919) als ein plötzliches Aufreißen des bis dahin unverletzten Menschenbildes, als ungehinderter Blick in die Mechanik - oder das Chaos - des Inneren. In den später als »Abstraktionen« bezeichneten Holzschnitten zeigt sich das Loslösen vom Gegenstand in der Befreiung aus dem geschlossenen Rechteck des Holzstockes. Mit einem dieser Holzschnitte, »Analyse babylonienne«, erscheint der Name Christian Schad zum ersten Mal in Verbindung mit einer Dada-Publikation, der: »édition de luxe« der »Anthologie Dada« vom 15. Mai 1919.

Ende Februar war Serner nach Zürich zurückgekehrt und hatte, gemeinsam mit Tzara, noch einmal intensiv an den letzten Züricher Dada-Aktivitäten mitgewirkt, bis er Ende September 1919 endgültig nach Genf übersiedelte und zu Schad in dessen Wohnung, Chemin de Roches 2, zog.² Hier fand er ihn beim Experimentieren mit seinen »objets trouvés« und Photopapieren, den damals gebräuchlichen Tageslicht-Auskopierpapieren.

In »Relative Realitäten«³ schrieb Schad über seine Entdeckung wie folgt: »Meine Photogramme, von Tristan Tzara später als »Schadographien« bezeichnet, konnten in dieser Ausstellung nicht gezeigt werden, weil sie sich damals schon nicht mehr in meiner Hand befanden. Sie hätten eigentlich in diese Dada-Schau gehört, da sie ganz im Geist von Dada entstanden waren, etwas Neuartiges darstellten und dabei zum ersten Mal mit chemisch-technischen Phänomenen operiert wurde. Vielleicht war dies mein wesentlichster Beitrag zu Dada. Meine eigentliche Dada-Zeit hatte wohl erst 1918 begonnen, in dem Jahr, als auch Serner nach Genf kam. In der gemeinsamen Wohnung hatte ich damals fast spielerisch begonnen, mit lichtempfindlichen Papieren und mit der Schattenwirkung mir reizvoll erscheinender Gegenstände zu experimentieren, ähnlich wie ich schon als Zehnjähriger Versuche mit einem selbstgebastelten Vergrößerungsapparat, Photopapieren und selbstentwickelten Farbaufnahmen gemacht hatte. Diesmal war es aber 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 der schwerfälligen, zähen Dogmen einer Tradition über sich zu fühlen, alles machen und alles benützen zu können.

Die Technik bestand im Prinzip darin, Gegenstände auf einem lichtempfindlichen Papier zu arrangieren und das Ganze dann einer Lichtquelle auszusetzen. Es versteht sich, daß dieses Verfahren eine Unzahl von Variationsmöglichkeiten in sich birgt. Das Entscheidende jedoch ist auch hier die Auswahl. Alles hängt vom Geschmack ab. Meine Vorliebe - sie begleitet mich heute noch - für alles, was irgendwo auf den Straßen, in den Auslagen, in den Cafés und auch in den Abfallkübeln herumliegt, hatte zu dieser Zeit ihren Höhepunkt erreicht. Mit Opposition, Auflehnung oder anderen psychoanalytischen Belangen hat es bestimmt nichts zu tun, wenn man sich an dem, was andere wegwerfen, entzündet. Diese wertlosen Dinge können Anlaß sein zu einem Spaziergang, vorbei an der ganzen Kunstproduktion, vielleicht ins Traumhafte, vielleicht auch ins Nichts. Phantastereien in einer Roboter sich fühlenden Welt. Dazu die Freude an den - wie man sagt - brotlosen Künsten, die doch immer die schönsten sind.

»Geschmack ist die wesentliche Eigenschaft, die alle anderen Eigenschaften in sich zusammenfaßt«, schreibt einmal der Comte de Lautréamont (Die Schriften von Isidore Lucien Ducasse - Comte de Lautréamont, 1846-1870, hatten großen Einfluß auf die Surrealisten) in seinen »Poésies«. Ich möchte behaupten, daß wirklich Wertvolles in Kunst und Literatur nur entsteht durch die Verbindung von Geschmack und solchen oder ähnlichen »brotlosen« Spielereien. Darum meine ich: was unter den Tisch fällt, sollte man aufheben. Es ist meist besser als das, was auf dem Tisch liegt oder fein säuberlich dorthin gelegt wird. Sollte es einmal doch nichts sein - was auch vorkommen kann -, so ist das Bücken kein Unglück, ein bißchen Demut kann nie schaden. Deutlicher noch als in den Photogrammen habe ich solch Weggeworfenes - Gardinenringe, Spitzenreste, Tapeziernägel, Messingketten, ein altes Ziffernblatt - dann ein Jahr später direkt als Applikationen auf meinen farbigen Holzreliefs angebracht.

Serner fand diese Versuche mit lichtempfindlichen Papieren großartig und beschwor mich geradezu, damit weiterzumachen. Vermutlich sei mir gar nicht bewußt, daß ich ein Tor aufgestoßen habe. Es sei der Einbruch der reinen Technik in die Kunst. Der unmittelbare, technisch-ästhetische Ausdruck sei frappierend. Er fürchte nur, daß ich die Sache zu sehr auf die leichte Schulter nähme. So war er es auch, der, als er wieder einmal nach Zürich fuhr, meine Photogramme - dieses Wort gab es allerdings noch nicht - mitnahm, um sie dort zu zeigen. Auf diesem Weg gelang-

ten sie dann zur Veröffentlichung in den Dada-Publikationen nach Paris.

Während Serner in ständigem brieflichen Kontakt mit Tzara durch Texte, Briefe, Übersetzungen und Zeitungsartikel an der Internationalisierung Dadas mitwirkte und mit einer aufsehenerregenden Pressemeldung über den »Ersten Weltkongreß der Dadaisten« den ganz spezifischen »Dada Genf« zwischen ausklingendem Züricher und aufsteigendem Pariser Dadaismus ins Leben rief, konzentrierte sich Schäd auf seine Photoexperimente ohne Kamera und ohne Objektiv.

Wenn die Schädographien von Serner als »applications«, in einem anderen Brief wieder als »ses photos après ses applications« bezeichnet wurden, und Schäd an Wolf Przygode von »Photos nach Compositionen« schrieb, beweist das, wie unbefriedigend beide das Wort »Photo« empfanden für das, was heute so selbstverständlich Photogramm heißt.

Irgendwann im Dezember 1919 gab Schäd die Wohnung am Chemin de Roches auf und zog mit Walter Serner in die Pension de l'Université. Ab diesem Zeitpunkt machte er in Genf keine Schädographien mehr.

Die zweite Dada-Ausstellung im Salon Nèri in Genf, im April 1920 (Francis Picabia und Georges Ribemont-Dessaignes) konnte Schäd nicht mehr miterleben, da er sich durch immer größer werdende Währungsschwierigkeiten gezwungen sah, die Schweiz nach fast fünfjährigem Aufenthalt zu verlassen. Vorher sandte er zu den dreizehn Schädographien - wie aus den Briefen ersichtlich ist - nochmals eine unbekannte Anzahl Photogramme an Tzara. Am 22. März 1920, dem Tag seiner Abreise aus Genf nach München, übermittelte er an die Pariser Anschrift von Tzara noch die letzten seiner in Genf hergestellten Schädographien. Doch bereits im Dezember 1920 schrieb er einen Brief an Francis Picabia und ersucht ihn um Rückgabe aller seiner an Tzara gesandten Schädographien und Dada-Arbeiten. Erst nach einem längeren Briefwechsel teilte ihm Picabia mit, daß sich Tzara weigere, diese Arbeiten zurückzugeben. Am 25.4.1921 schrieb Christian Schäd aus Neapel an Picabia und teilte ihm seine Enttäuschung über das befremdliche Vorgehen von Tzara mit, läßt aber dann die ganze Angelegenheit auf sich beruhen.⁴

Es ist aber dieser Brief gewesen - in dem Schäd auch Walter Serners Urheber-schaft und dessen großen Anteil am Dadaismus hervorhob und ihn gegen den Alleinherrschafts-Anspruch von Tristan Tzara verteidigte -, der kurz danach heftige Reaktionen auslöste und zu Auseinandersetzungen innerhalb der Pariser Dada-Bewegung führte. Daß dieser Brief eine so wichtige Rolle gespielt hatte, erfuhr Schäd erst 1965 aus dem Buch von Michel Sanouillet, »Dada à Paris«.

Alle Dada-Arbeiten Schäds, mit Ausnahme der Reliefs, die er bei Nèri in Genf gelassen hatte, verblieben in den Händen von Tristan Tzara. Der einzige Beleg für seine Photoexperimente, den Schäd aufbewahren konnte, ist die Abbildung der mit »ARP et VAL SERNER dans le crocodrarium royal de Londres« betitelten Schädographie Nr. 1 in einem Exemplar von »Dadaphone« im März 1920 in Paris publiziert.

Im Oktober 1965 fuhr Christian Schäd mit mir nach Genf, um dort seine »Dada-Reliefs« abzuholen, die Pierre Nèri - nach fünfundvierzig Jahren - in einem seiner unzähligen Abstellschuppen wieder aufgefunden hatte. Am folgenden Tag bat ich Schäd, mir einige Schauplätze seiner Dada-Zeit zu zeigen. Am längsten standen wir auf der Straße vor der Souterrainwohnung im Eckhaus Chemin de Roches 2. Hier hatte er gemeinsam mit Walter Serner gewohnt, hier hatte Alexander Archipenko sie besucht, hier hatten sich noch viele andere, später von Schäd in »Relative Realitäten« geschilderte Begebenheiten abgespielt. Und genau an diesem Ort sind auch die ersten Schädographien entstanden. Schäd zeigte mir das von der Straße aus fast ebenerdige Fenster, in dem er die Photogramme, zumeist in kleinen hölzernen Kopierahmen, dem Tageslicht ausgesetzt hatte. Er erinnerte sich an jedes Detail und sagte mir: »Die Schädographien habe ich nur hier gemacht, nur in dieser Wohnung«. Diese wichtige Aussage wurde während unserer gemeinsamen Gespräche gemacht. Soweit ich mich erinnere, wurde sie aber niemals irgendwo schriftlich niedergelegt. Die Entstehungszeit von Schäds ersten Photogrammen ist durch die zahlreichen Briefe, die Serner aus Genf zwischen 1919 und 1920 an Tzara geschrieben hat, zuerst nach Zürich, dann ab Januar 1920 nach Paris, genau belegt.

Als Christian Schäd nahezu fünfzig Jahre nach den Ereignissen, zwischen 1966 und 1969, seinen Text: »Relative Realitäten - Erinnerungen um Walter Serner« niederschrieb, wußte er nicht, daß Tristan Tzara alle Briefe aufbewahrt hatte, und daß diese aus seinem Nachlaß in die Pariser »Bibliothèque littéraire Jacques Doucet« gelangt waren. Thomas Milch hatte diese Unterlagen erst Anfang der achtziger Jahre entdeckt und für die Ausgabe der »Gesammelten Werke« Walter Serners transkribiert.⁵

Verwirrung um Tristan Tzaras Eigenmächtigkeit

Im amerikanischen Katalog »Fantastic Art, Dada, Surrealism« der inzwischen legendären Ausstellung im Museum of Modern Art in New York finden sich in der Originalausgabe (Dezember 1936) einige interessante und aufschlußreiche Angaben

über die Herkunft der Schadographien. So wird auf Seite 276 Tristan Tzara als der Leihgeber der sieben ausgestellten, unter den Katalog-Nummern 485 bis 491 angeführten Schadographien angegeben, ebenso auch der beiden als Nr. 492 und Nr. 493 bezeichneten Holzschnitte von Christian Schad von 1918. Diese Angaben fehlen dann allerdings in der etwas späteren Katalogausgabe (Juli 1937), wie ebenfalls das Ausstellungsverzeichnis. Auch in den beiden Reprintausgaben des Katalogs von 1947 und 1968 erscheinen diese Angaben von 1936 über die Herkunft der Bilder nicht mehr.⁶ Hingegen wurde der übrige Text über die Angaben zur Person Schads und zur Technik seiner Photogramme wörtlich aus der Originalausgabe von 1936 übernommen. Ein ganz wesentlicher Punkt scheint mir darin der letzte Satz zu sein: »Schadograph is a term invented by Tristan Tzara, 1936«. Es ist also sehr wahrscheinlich, daß Tzara das Wort »Schadograph« oder »Schadographie« erst anlässlich dieser Ausstellung geprägt hatte.

Das frühe Interesse an den Schadographien in den USA war nicht zuletzt bedingt durch die Tatsache, daß das Museum of Modern Art in New York bereits 1937 drei Schadographien in seine Sammlung aufgenommen hatte. Möglicherweise hat auch die damals dort schon intensiv geführte Auseinandersetzung mit dem Medium Photographie dazu geführt, daß im besagten Ausstellungskatalog zum ersten Mal nicht nur der Begriff »Schadographie«, sondern auch die Datierung von 1918 schon sehr früh in den weiteren englischsprachigen Veröffentlichungen festgeschrieben war. Auf diesem Weg wird diese Bezeichnung - als Mitte der fünfziger Jahre hier langsam das Interesse für den Dadaismus zu erwachen begann - nach Europa gelangt sein.

Im Jahre 1958 sah Schad zum erstenmal eine seiner früheren Arbeiten wieder. Er entdeckte die bis heute am häufigsten reproduzierte Schadographie Nr. 2 in dem Buch »Dada. Monographie einer Bewegung«. Und wäre er 1958 nach Düsseldorf zur Eröffnung der Ausstellung »Dada. Dokumente einer Bewegung« gekommen, für die er mehr als zwanzig Leihgaben zur Verfügung gestellt hatte -, dann hätte er dort acht seiner Genfer Original-Schadographien vorgefunden. Diese wurden bei der gleichen Ausstellung in Frankfurt nicht mehr gezeigt, da Tzara sie zurückgezogen hatte. Im Stedelijk Museum in Amsterdam hingegen wurde diese Ausstellung im Winter 1958/59 etwas modifiziert unter dem Titel »Dada« gezeigt, diesmal wieder komplett, nämlich mit den acht Schadographien.

Bei Klipstein & Kornfeld in Bern wurden 1958 zwei Schadographien versteigert, die nach Auskunft von Hans Bolliger von Tzara eingeliefert worden waren, und laut Auktionskatalog »Dokumentations-Bibliothek zur Kunst und Literatur des 20. Jahr-

hunderts« auch rückseitig datiert gewesen sind. Für das eine Blatt, Kat. Nr. 459 war dort ausdrücklich die Datierung »1919« angegeben. Das alles hat mich in der Überzeugung bestärkt, daß Tristan Tzara, in dessen Hand alle Schadographien sich einmal befanden, der sie aufbewahrte, publizierte, auslieh, einige verkaufte oder gegen andere Dada-Objekte eintauschte, und der ihnen den Namen »Schadographie« gab, an der Datierung »1918« keinen Anteil hat.

Die früheste mir bekannte Datierung fand Floris Michael Neusüss, und zwar in der ersten Folge des Artikels »L'esprit Dada dans la peinture« von Georges Hugnet in »Cahiers d'Art« (Paris, 7. Jahrg. Nr. 1-2, 1932).⁷ Darin ist auch die Schadographie Nr. 2 abgebildet, mit der Bezeichnung »Collage photographique de Christian Schad, Zurich, 1919«. Hugnet hatte diesen in weiteren Folgen (bis 1936) veröffentlichten Text in enger Zusammenarbeit mit Tzara verfaßt, in dessen Archiv sich das meiste Dada-Material befand.⁸ Und schließlich: Die Leihgaben von Tzara in den Ausstellungen: »Dada. Dokumente einer Bewegung«,⁹ in Düsseldorf 1958, und in Amsterdam 1958/59, mit den acht gezeigten Schadographien waren ebenfalls in beiden Katalogen nicht datiert.

Erst etwa 1955 erfuhr Christian Schad durch Godo Remszhardt, damals Kunstkritiker der »Frankfurter Rundschau«, dem beim Durchblättern alter Kataloge zufällig der Name Christian Schad begegnet war, daß seine Genfer Photogramme noch existierten, dass sie nach ihm »Schadographien« genannt werden, und daß ihr Entstehungsjahr mit 1918 angegeben wird. Nachdem Godo Remszhardt die Schadographien für Schad wiederentdeckt hatte, versuchte er des öfteren, ihn zur Wiederaufnahme dieser Experimente zu bewegen. Doch ohne Erfolg. Für Schad gehörte das zur Vergangenheit und war höchstens Erinnerung an eine Zeit unbeschwerten, spielerischen Experimentierens - also eine abgeschlossene, weit hinter ihm liegende Epoche.

Wiederaufnahme der Experimente - Entstehung der neuen Schadographien

Ende April 1960 machte Remszhardt überraschenderweise Schad mit dem Sammler und Photohistoriker Helmut Gernsheim bekannt, der mit seiner Frau Alison zur Eröffnung seiner Ausstellung »Hundert Jahre Photographie 1839 - 1939 aus der Gernsheim-Sammlung, London« nach Frankfurt gekommen war. Natürlich erkundigte sich Gernsheim nach den Schadographien. Schad verwies ihn jedoch an Tzara, riet aber, sich vorher an den mit Tzara befreundeten Georges Hugnet zu wenden -

der ihm gerade einen Brief gesandt hatte, um Angaben zu seiner und Serners Biografie zu erfragen und ihn darin auch bat, ihm eine möglichst präzise Definition des Wortes »Schadographie« zu geben. Nach einer weiteren Begegnung besuchte uns das Ehepaar Gernsheim in Aschaffenburg. Gernsheim erwarb damals von Schäd einige neue Grafiken und bat ihn außerdem, ihm für sein neues Buch zwei Schadographien anzufertigen. Er begründete seinen Wunsch damit, daß er einmal etwas anderes zeigen wolle, als das schon so häufig abgebildete Blatt aus dem Museum of Modern Art. Nach einigem Zögern sagte Schäd schließlich zu, allerdings nur für den Fall, daß es Gernsheim nicht gelingen würde, direkt von Tzara eine Abbildung für seine Buchpublikation zu bekommen.

Erst als Gernsheim - der von Tzara aus Paris keine Antwort erhalten hatte - ihn in einem weiteren Brief, diesmal aus London, darum bat, entschloß sich Schäd - eher widerwillig und auch nur, um sein gegebenes Versprechen einzulösen - am späten Abend des 22. Juli 1960 zu einem ersten Versuch. Als er am Morgen aus den in der Nacht entstandenen »neuen« Schadographien zwei Blätter für Helmut Gernsheim heraussuchte, fühlte er sich von dieser so lange ungenutzten Möglichkeit, aus dem Augenblick heraus sich spontan auszudrücken, sofort wieder in den Bann gezogen, wie schon vierzig Jahre vorher. Er macht dabei die Erfahrung, daß sogar der Hinweis auf das nicht mehr verfügbare Tageslicht-Auskopierpapier keine Ausrede sein konnte, um nicht wieder mit den Experimenten zu beginnen. Im Gegenteil: das Arbeiten auf dem Photopapier in der Dunkelkammer bedeutete eher eine Erweiterung der Möglichkeiten. Da der Zufall bei diesen Arbeiten nie ganz auszuschließen ist, erhöhte dies - im Sinne eines permanenten Abenteuers - noch den Reiz an dieser neuen Arbeit.

Am 25. Juli 1960 sandte Schäd die beiden ausgewählten Schadographien an Gernsheim, und bezeichnete sie in einem Begleitbrief als »Repliken«. ¹⁰ Etwas später schrieb er auf Gernsheims Frage nach dem technischen Verfahren: »So nehmen Sie ganz richtig an, daß ich nur Vergrößerungspapier benütze und kein Negativ habe. Deshalb schrieb ich Ihnen auch, daß die Ihnen gesandten Schadographien Originale seien. Die Zusammenstellung mache ich auf empfindlichem Vergrößerungspapier, exponiere und entwickle dann«. Bis Mitte September 1960 entstanden noch weitere fünfundzwanzig »neue« Schadographien. Siebzehn davon wurden - im Katalog »Christian Schäd: Bilder und Blätter« als »Repliken« bezeichnet - in einer Ausstellung im Herbst 1960 im Städtischen Museum Braunschweig, dann im Roemer-Pelizaeus-Museum in Hildesheim, und schließlich in Remscheid gezeigt.

Im September des gleichen Jahres schrieb L. Fritz Gruber an Schäd und erkundigte sich nach den frühen Schadographien. Anfang Januar 1961 trafen wir ihn und seine Frau Renate in Köln. Bei diesem Treffen machte er den Vorschlag, für Schäd als Vermittler beim Museum of Modern Art zu fungieren. Bereits im März 1961 sandte er Schäd einen Fragebogen des MoMA zu, dem ein Photoblatt beigelegt war. Darauf abgebildet waren, neben dem bekannten Holzschnitt »Analyse babylonienne«, die drei Schadographien aus dem Besitz des MoMA, von denen Schäd bisher nur die Nr. 2 wiedergesehen hatte, sowie die Schadographie Nr. 19, die sich jetzt im J. Paul Getty Museum befindet.

Bis 1963 waren zweiundachtzig »neue« Schadographien entstanden. Schäd hatte sie häufig als »Repliken« bezeichnet. Dieser Begriff ist jedoch nur zutreffend, wenn er sich auf das wiederaufgenommene Verfahren bezieht. Echte Repliken, das heißt Nachschöpfungen einzelner »früher« Schadographien, hatte Schäd nie gemacht. Selbst jene Bilder, die diese für viele der frühen Blätter so typischen »freien Formen« aufweisen, sind bei den neuen Schadographien nicht in Anlehnung an die frühen Schadographien entstanden, sondern nur, wenn ihm in einer bestimmten Komposition das geschlossene Rechteck des Photoblattes nicht gefiel. Die ausgeschnittenen Formen finden sich am häufigsten bei den um 1960 entstandenen Arbeiten. Zu diesem Zeitpunkt hatte Schäd, außer der Schadographie, die in »Dadaphone« publiziert worden war, noch keines der frühen Blätter in »freier Form« wiedergesehen.

Im Herbst 1966 wurde das fünfzigjährige Dada-Jubiläum mit einer großen Retrospektive zuerst in Zürich, dann anschließend in Paris begangen. Da es den Veranstaltern nicht gelungen war, auch »frühe« Schadographien als Leihgaben zu erhalten, wurden drei der erst 1962 entstandenen Blätter ausgestellt, die im Katalog als »Photographie sans caméra - Kameralose Photographie« erscheinen. Eine davon war die »Schadographie 60«, die auch 1968 in der Ausstellung »Dada, Surrealism and Their Heritage« sowohl im Museum of Modern Art in New York als auch in Los Angeles und in Chicago gezeigt wurde.

Wie sehr sich Christian Schäd über lange Zeiträume hinweg mit den formalen Problemen seiner fotografischen Experimente und deren Lösungen beschäftigt hatte, zeigen die folgenden Antworten, die er dem italienischen Sammler und Kunsthändler Arturo Schwarz gegeben hatte.

Dieser fragte ihn 1970 in einem Brief: »Pourquoi certaines de vos Schadographies sont-elles découpées aux ciseaux pour leur donner des formes irrégulières? (Warum sind einige Ihrer Schadographien mit der Schere beschnitten? Um ihnen die unglei-

chen Formen zu geben?) Die Antwort Schads darauf: »Parceque cela me plaisait. De même qu'il me plaisait de donner aux reliefs des formes irrégulières. Ces mêmes formes irrégulières paraissaient plus tard dans mes gravures sur bois et linoleum en couleurs à partir de 1955. J'étais très étonné de la ressemblance de ces formes avec celles des Schadographies quand je voyais quelques années plus tard les premières reproductions de mes Schadographies de 1918«. (Weil mir das gefiel. Ebenso wie es mir gefiel, den Reliefs unregelmäßige Formen zu geben. Diese unregelmäßigen Formen erscheinen später auch in meinen Holzschnitten, und ab 1955 auch in meinen farbigen Holz- und Linolschnitten. Als ich zum ersten Mal die Reproduktionen meiner Schadographien von 1918 sah, war ich über die Ähnlichkeit dieser Formen in den Schadographien sehr erstaunt).

Auf die nachfolgende Frage von Arturo Schwarz, warum er wieder begonnen hätte, Schadographien zu machen, antwortete Schäd: »Au temps de Dada je faisais des Schadographies seulement 1918. L'idée des Schadographies était pour moi identique avec Dada, comme les reliefs. A la fin de 1920, lorsque je commençais la peinture réaliste, Dada ne m'intéressait plus. Beaucoup plus tard, 1960, quand on parlait des Schadographies et je n'en avais pas, deux de mes amis (Helmut Gernsheim et Godo Remszhardt) me persuadaient de faire de répliques. Cela me plaisait de nouveau, mais il n'y avait plus de papier à copier à la lumière du jour comme en 1918. Alors j'ai commencé avec le papier usuel dans la chambre noire« (Während der Dada-Zeit machte ich Schadographien nur 1918. Die Idee der Schadographien war für mich identisch mit Dada, wie auch die Reliefs. Ende 1920, als ich mit der Realistischen Malerei begann, interessierte mich Dada nicht mehr. Erst viel später, 1960, als man von den Schadographien sprach und ich keine besaß, waren es zwei meiner Freunde (Helmut Gernsheim und Godo Remszhardt), die mich überredeten, Repliken herzustellen. Das gefiel mir wieder, aber es gab kein Tageslicht-Auskopierpapier mehr. Deshalb begann ich mit den damals gängigen Papieren in der Dunkelkammer zu arbeiten).¹¹

Von der Bezeichnung »Replik« hat Schäd sich erst 1973 im Ausstellungskatalog »Schadographien« der Galleria del Levante in München distanziert: »Etwa vierzig Jahre später habe ich - zuerst auf Drängen von Freunden und als Repliken - wieder begonnen, Schadographien zu machen. Allerdings mußte ich sie den heutigen Gegebenheiten anpassen und was dabei entstand, waren weniger Repliken als etwas Selbständiges und Neues«.

Vom Tageslicht zur Dunkelkammer - das Arbeiten mit dem Tageslicht-Auskopierpapier

Die kleinen Formate der »frühen« Schadographien (1919) sind bestimmt von der Größe der Kopterrahmen aus Holz, in denen Christian Schäd seine Objekte, durch eine Glasscheibe auf das Photopapier gepreßt, dem vollen Tageslicht aussetzte. Die Konstruktion dieser Rahmen erlaubte ihm, das langsame Erscheinen des Bildes auf dem Papier zu beobachten und gegebenenfalls auch Veränderungen vorzunehmen, ohne den Entwicklungsprozess zu unterbrechen. Hatte das Bild die gewünschte Intensität erreicht, entnahm er das Photoblatt dem Rahmen und legte es in ein bereitstehendes Gold-Tonfixierbad, das dem Bild auch die für diese Papiere typische warme Brauntönung verlieh. Später schnitt er das Bild in einer unsymmetrischen freien Form aus dem Photoblatt heraus, um es - ganz im Sinne des Dadaismus - aus dem konventionellen Rechteck zu befreien. Zuletzt wurde die so zugeschnittene Schadographie auf einem Kartonblatt fixiert und unterhalb des Bildes auf diesem Karton - manchmal - mit einem dadaistischen Titel bezeichnet und signiert.

Um auch kleinste Fundstücke an ihrem vorbestimmten Platz innerhalb der kleinen bildgebenden Kompositionen festzuhalten, konnten diese, bevor sie zwischen Glasplatte und Photopapier gelegt wurden, untereinander fixiert werden. Auf den Oberflächen der Photogramme gibt es keine Collagen. Auch die bildübergreifenden Schriftzüge auf manchen Schadographien wurden vor der Belichtung auf die Glasscheibe geschrieben - sind also keineswegs nachträglich aufgebracht worden. Nie hat Schäd den Pinsel verwendet, um an einer Schadographie direkte Veränderungen vorzunehmen.

Das Arbeiten in der Dunkelkammer

Die »neuen« Schadographien (seit 1960) bei Dunkelkammerbeleuchtung und Kunstlicht sind - wegen der in einer Ecke des Ateliers immer nur improvisierten »Dunkelkammer« - in reiner Nacharbeit entstanden. Nur die Zusammenstellung der für das vorgesehene Thema benötigten Materialien konnte bei Tageslicht erfolgen, ebenso die Herstellung der Objekte, wenn es sich dabei um Schablonen handelte. Solche Schablonen begannen eine Rolle zu spielen, als 1962 in den Schadographien erstmals Formen von Tieren und menschlichen Gestalten auftauchten, ausgelöst durch Schads Begegnung mit dem poetischen Werk von Aloysius Bertrand. Schäd schrieb

darüber im Herbst 1981 - es sollte sein letzter Text vor seinem Tode im Jahre 1982 sein: »Die ersten der seit 1960 entstandenen Schadographien knüpften noch weitgehend an meine Versuche von 1918 an, aber das Spiel mit Fläche und Form allein befriedigte mich bald nicht mehr, und als ich 1962 dem Werk des 1841 vierunddreißigjährig in Paris gestorbenen französischen Dichters Aloysius Bertrand begegnete, faszinierte mich die geistige Verwandtschaft seiner Prosa-Gedichte (poèmes en prose) des »Gaspard de la nuit« mit der neuen Dimension meiner Schadographien: hier wie dort eine phantastische, zeitlos-gegenwärtige Welt, durch ein plötzliches Licht für einen Augenblick scharfumrissen aus dem nächtlichen Dunkel geholt, in dem das Vorher und das Nachher für immer verborgen bleibt.«¹²

Wenn ein vorbereitetes Motiv nach stundenlang konzentrierter Arbeit und vielen Versuchen als »gelingen« ins Fixierbad gelegt werden konnte, die »schöpferische Spannung« trotz später Nachtstunde aber noch zu hoch war zum abschalten, abräumen und schlafengehen, dann begann in der nächtlichen Dunkelkammer manchmal eine weitere Phase: das »Phantasieren«. Ein von allen Überlegungen und Zielen freies Hantieren und Komponieren mit in Reichweite befindlichen Objekten und Materialien, und spielerisches Belichten. Augenblicke, in denen der reine Zufall Regie führen durfte. Das Ergebnis solch freien Spiels war oft verblüffend. Und es konnte geschehen, daß ein so improvisiertes Blatt letztlich ein sorgfältig geplantes und vorbereitetes von seinem Platz verdrängte - beispielsweise in der Bildfolge zum »Gaspard de la nuit«.

Eindruckvolles Beispiel eines solchen »aus sich selbst geborenen« Blattes ist die »Schadographie 151«, das »schwebende Pferd«. Wir haben nie herausgefunden, wie und durch welche Bewegung des Objektes oder des Lichts es hatte entstehen können.

Bewegung des Lichts: Bewegliche Lichtquellen wurden erst seit 1963 mitverwendet. Eine kleine Halogenlampe, die auch raschere und tiefere Schwärzung des Papiers ermöglichte, eine Taschenlampe, mit der sogar nachträglich, wenn das Bild bereits im Entwicklerbad sichtbar war, punktuell gezielte Änderungen gemacht werden konnten.

Statische Belichtungsquelle in der »Dunkelkammer« war jedoch die Birne des Leitz-Vergrößerungsgerätes aus der Zeit vor 1934, das sich als zuverlässiges Gerät bei den sehr differenzierten Expositionszeiten erwies. Außerdem ermöglichte es ein völlig neues Verfahren: Ein fotografisches Negativ auf die Filmbühne gelegt, erzeugte durch die Vermischung der beiden unterschiedlichen Realitäten: fotografisches Bild

und direkte Objekt-Exposition geheimnisvolle Effekte. Schad verwendete dafür ausschließlich vor Jahrzehnten mit seiner Leica selbst aufgenommene Negative aus seinem Archiv.

Zeitungsausschnitte hatte Schad schon 1919 auf dem Tageslichtauskopierpapier belichtet. Jetzt waren es Aktfotos aus einem Magazin, das uns von einem Studenten aus Paris geschickt worden war, die vor allem durch die gleichgewichtig im Bild erscheinende ganz anders bedruckte Rückseite des Blattes - kombiniert mit direkt belichteten Objekten - überraschende Strukturen sichtbar werden ließ.

Als in späteren Jahren und mit zunehmendem Alter die Dunkelkammerarbeit - nach erfülltem Arbeitstag - für Schad anstrengender wurde, begann die Collagetechnik - bei Tageslicht - immer breiteren Raum einzunehmen, die er bereits 1960 gelegentlich angewendet hatte. Da er auch ihm nicht gelungene Photogramme selten vernichtete, hatte sich in den Jahren der »neuen« Schadographie ein reicher Fundus an »Spielmaterial« angesammelt, aus dem er nun schöpfen konnte, um mit Schere und Klebstoff bereits bestehende Schadographien mit Teilen anderer zu ergänzen oder aus Teilstücken verschiedener Blätter völlig neue Schadographien entstehen zu lassen. Es war eine ganz neue Art des »Schadographierens« für ihn - mit sehenden Augen, fast wie damals in Genf, und nicht wie in der Dunkelkammer »sozusagen blind« - die er, ein Augenmensch, auch spürbar genoß. Daß er in diesen Collagen niemals anderes Material einfügte als von ihm selbst gemachte Photogramme, versteht sich von selbst.

Weil Schad auch mit seinen »Fundsachen« rücksichtsvoll umging und sie aufbewahrte - vor allem gewisse bevorzugte Objekte, wie die beiden ausgerissenen Puppenarme und der ausgebleichte alte Knochen, alles auf einem Waldweg gefunden - konnten diese auch noch in späteren Jahren in ganz neuen Kompositionen wieder auftauchen. Und nicht nur in den collagierten Schadographien. Das gilt ebenso für die »Nachtgestalten« des »Gaspard de la nuit«.

Tongebung und Format

Die »frühen« Schadographien von 1919 unterscheiden sich in Tongebung und Form wesentlich von den ab 1960 entstandenen Blättern. Das von Schad verwendete Tageslicht-Auskopierpapier gibt ihnen die typische bräunliche Tönung, zumal er die Bilder nach der Belichtung noch mit einem Gold-Tonfixierbad behandelte. Ein weiteres Charakteristikum sind die extrem kleinen Formate. Von den 31 Schadographi-

en sind 19 Bilder nicht größer als 8,7 x 6,5 cm. Sogar die beiden größten Schadographien aus dieser Zeit haben nur die Maße 16,1 x 11 cm und 15,5 x 12,1 cm. 19 Blätter zeigen die auffallend asymmetrisch-ausgeschnittenen Formen. Die meisten dieser »frühen« Schadographien wurden noch in Genf von Schäd auf den Unterlagekarton aufgezogen, sieben davon sind auf dem Karton von Schäd voll signiert und auch handschriftlich betitelt.

Die »neuen« Schadographien hingegen, die zwischen 1960 und 1978 in der Dunkelkammer entstanden sind, zeigen unterschiedliche Grauabstufungen, je nach dem verwendeten Photopapier, und sind vor allem wesentlich größer. Die drei kleinsten Photogramme haben das Format 11,5 x 8,5 cm, während die größte Schadographie 51,5 x 20,3 cm mißt. Im Durchschnitt haben die Schadographien aus diesem Zeitabschnitt das Format 26 x 20 cm. Asymmetrische »freie Formen« haben nur fünf Blätter von den insgesamt im Jahre 1960 entstandenen 27 Schadographien.

In seiner letzten Schaffensperiode hat Schäd das strenge Rechteck nur noch vierzehnmal durchbrochen. Häufig hingegen verwendete er nun das bei den Genfer Schadographien nicht genutzte Mittel der Collage. Dazu entnahm er Teilstücke aus anderen Schadographien und stellte damit neue Kompositionen zusammen.

Titel - Datierung - Numerierung - Signatur - Auflagen

Nach dem Ort der Entstehung können drei Werkphasen unterschieden werden: Die erste datiert 1919 in Genf. Die zweite Phase (1960-1961) umfaßt die 31 in Aschaffenburg entstandenen Blätter. Die dritte beginnt mit der Übersiedlung Schäds nach Keilberg (1962) und umfaßt, unterbrochen von den zehn Jahren, in denen keine Photogramme entstehen (1964-1974), den gesamten Zeitraum bis zur letzten Schadographie (1978).

Schon im Herbst 1960 hatte sich Schäd entschlossen, den »neuen« Schadographien keine Titel zu geben, sondern sie mit Werknummern zu bezeichnen. Sie wurden dann von ihm in der Reihenfolge ihres Entstehens fortlaufend numeriert, und zwar im Sinne einer Weiterführung der Genfer Schadographien. Deren Anzahl hatten wir nach den uns damals bekannt gewordenen Veröffentlichungen auf zwölf geschätzt. Deshalb begannen wir mit der Nummer 13. Als es jedoch 1968 bei der Versteigerung aus dem Tristan Tzara-Nachlaß offensichtlich wurde, daß von den alten Arbeiten noch wesentlich mehr existieren müßten - damals 26 Bilder - gab es plötzlich die Werknummern 13 bis 26 doppelt. Doch das war mehr ein archivarisches Pro-

blem, da die nachträgliche Numerierung der frühen Schadographien vor allem zur Zählung innerhalb des Werkverzeichnisses und zur Kennzeichnung der vielen unbetitelten Blätter dienen sollte, - aber auf den Schadographien selbst nicht erscheint, und deshalb auch keine Bedeutung für den Sammler hat.

Bei den »neuen« Schadographien hingegen ist die Werknummer zugleich der Titel und so von Anfang an integraler Bestandteil des damit bezeichneten Originals. Die korrekte Bezeichnung dafür ist deshalb zum Beispiel »Schadographie 24b« und nicht »Schadographie Nr. 24b«.

Mit Ausnahme der beiden, gleich nach ihrem Entstehen an Gernsheim geschickten Blätter wurde jede neue Schadographie - so wie die frühen Werke - auf einem Unterlagekarton aufgezogen und auf diesem von Schäd handschriftlich bezeichnet und voll signiert. Beispiel: »Schadograph 24b«, »Christian Schäd 60«.

Von 47 der insgesamt 184 neuen Schadographien wurden limitierte Auflagen hergestellt. Die erste im Jahre 1966 von der »Schadographie 24b«. Die weiteren Auflagen entstanden zwischen 1976 und 1981, vorwiegend für die Christian Schäd-Mappenwerke der Edition G. A. Richter, Stuttgart, und wurden teilweise dafür von Christian Schäd mit Titeln versehen.

Da Schäd erst etwa 1969 begonnen hatte, die Schadographien auch zu datieren, hat er bei den vor diesem Zeitpunkt entstandenen Blättern - sofern sie sich noch in seinem Besitz befanden - die Jahreszahl ihrer Entstehung der Signatur nachträglich angefügt. Die bei einzelnen Blättern fehlende Datierung ist jedoch durch Werknummer und Verzeichnis gesichert. Von 1960 bis 1978 hat Christian Schäd 184 »neue« Schadographien gemacht. Diese sind, die Unternummern miteingeschlossen, von 13 bis 173 numeriert.

Schadographien in Sammlungen

Das Werkverzeichnis zählt insgesamt 31 »frühe«, 1919 in Genf entstandene Schadographien. Vier davon gelten als verschollen. Sie sind nur durch Reproduktionen aus den Jahren 1919 und 1920 nachgewiesen.¹³ Von den übrigen 27, deren Besitzer und Maße bekannt sind, befinden sich derzeit 16 im Besitz folgender Museen: Museum of Modern Art, New York (3 Exemplare); Kunsthaus Zürich (4); J. Paul Getty Museum, Los Angeles (7); The Metropolitan Museum of Art, New York (1); Museum of Fine Arts, Houston, Texas (1). Weitere 10 Schadographien befinden sich in privaten Sammlungen der USA, 1 Schadographie befindet sich in einer Berliner Sammlung.

Anmerkungen

- 1 Sirius. Monatszeitschrift für Literatur und Kunst. Zürich 1.10.1915 - 1.5.1916.
- 2 Schreiben der Archives d'Etat, Genève, vom 27. November 1987 an Raimund Meyer, Zürich (den ich gebeten hatte, mir eine Aufstellung der verschiedenen Genfer Wohnungen Schads zu beschaffen). Die fünf hier angegebenen Adressen bestätigen die in Schads Permis de Séjour verzeichneten Wohnungen und ergänzen sie durch die dort fehlende, für die Datierung der Schadographien wichtige Anschrift, Chemin de Roches 2.
- 3 Christian Schäd, Relative Realitäten. Erinnerungen um Walter Serner, in: W. Serner, Die Tigerin, München 1971, S. 211-312.
- 4 Die Korrespondenz Schäd-Picabia findet sich fast vollständig abgedruckt in: Walter Serner, »Das Hirngeschwür«, München 1932. Die Briefe befinden sich in der Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, und im Nachlaß und Archiv Christian Schäd, Keilberg.
- 5 Ebenda.
- 6 Hier ist auf Seite 259 nur die auf S. 201 abgebildete Schadographie Nr. 2 angeführt, die zusammen mit den Schadographien Nr. 3 und Nr. 4 (amourette) zu diesem Zeitpunkt bereits Eigentum des Museums geworden war.
- 7 »L'esprit Dada dans la peinture«, Cahiers d'Art 7, no. 1-2 (1932).
- 8 Mehr als ein Kuriosum wäre hier noch zu erwähnen, daß in dem auf diesem Artikel basierenden Buch von Georges Hugnet »L'aventure Dada«, 1957 zur »Retrospektive Dada« in der Pariser Galerie de l'Institut erschienen, die beiden dort abgebildeten Schadographien, bezeichnet als »Composition photographiques«, völlig irreal mit 1921 und 1926 datiert werden.
- 9 Willy Verkauf, Dada: Monographie einer Bewegung (Teufen/Ch, 1957).
- 10 Helmut Gernsheim, Creative Photography. Aesthetic Trends 1839-1960, London 1962. Dort wird auf S. 162 die »Schadographie 14« abgebildet und als »Replica specially made for this book« bezeichnet.
- 11 Brief von Schäd an Arturo Schwarz vom 25.7.1970.
- 12 Veröffentlicht in: Contemporary Photographers, hrsg. von George Walsh et al., Byfleet 1982, S. 664.
- 13 Nr. 28, Nr. 29, Nr. 30 in Dadaco, Nr. 1, in: Dadaphone, Paris, März 1920.

Anna Auer

Das Photogramm - ein phantasievoller Beitrag zur Kunst

Variationen auf eng begrenztem Raum - durchdrungen von Licht und Schatten, in denen andeutungsweise die Phantome der Lichtspiegelungen der projizierten Objekte vermerkt sind - das ist das Thema dieser Fotografie. Dem Betrachter bleibt nur ein von Wirklichkeitsbezügen befreites Gedicht, in denen das Objekt voll aufgehoben ist und nur die reine Form erscheint.¹

Jaromir Funke, 1940

Die Geschichte der Fotografie beginnt mit dem ersten Photogramm. Sie wurde einmal sehr treffend mit einem Zeichenpapier verglichen, das nicht auf den Bleistift, sondern auf Licht anspricht.² »Durch die Energie des Lichts entstanden die ersten fixierbaren Bilder des Schattens, bei denen die »reale Spur eines Körpers«,³ die feine Linie zwischen der zweiten und dritten Dimension ausmacht. Es entsteht eine Umkehrung der Werte, hell wird zu dunkel, und dort, wo die Strahlen des Bromsilbers am intensivsten auftreffen, zerfallen sie es am stärksten und das meiste Silbermetall wird freigesetzt. Licht schafft so Finsternis.«⁴

Da das Experimentieren die Grundlage für jede Naturforschung ist, waren es Anfang des 19. Jahrhunderts nicht die Künstler, sondern die Naturwissenschaftler, welche als erste versuchten, Objekte von Pflanzen- und Tierformen auf eine lichtempfindliche Schicht zu übertragen, lange bevor sich das Bild überhaupt fixieren ließ. So teilte zum Beispiel Thomas Wedgwood 1802 der »Royal Society« mit: »Die Rippen von Blättern und Insektenflügel lassen sich so exakt herstellen.«⁵ In dem Augenblick jedoch, wo man diese Bilder dem Sonnenlicht aussetzte, schwärzte sich die Silbernitratlösung, wurde dunkel, der Schatten der Konturen verblaßte bis das vormalige Bild gänzlich verschwand.

Die Faszination des frühen »latenten Bildes«

Nur wenige Jahrzehnte später war es William Henry Fox Talbot, dem es 1834 zum ersten Mal gelungen war, ein »latentes Bild« herzustellen, das er »photogenische

Zeichnung« nannte, welches er mit Hilfe eines Sonnenmikroskopes und durch direktes Auflegen von Objekten und Pflanzenblättern auf mit Chlorsilber sensibilisiertem Papier erreichte. Er gab diesem Vorgang 1839 den Namen »words of light = Photo/graphie«. Dieses allmähliche Erscheinen der Entdeckung eines »latenten Bildes« veranlaßte Talbot zu folgender Mitteilung an die »Literary Gazette«: »Im weiten Bereich der Wissenschaft kenne ich nur wenige Dinge, die einen mehr überraschen können, als das allmähliche Erscheinen eines Bildes auf einem leeren Blatt, insbesondere, wenn man zum ersten Mal Zeuge dieser Erscheinung wird ...⁶ Von all diesen, ihren Vorgängen unterscheidet sich die gegenwärtige Erfindung in dieser Hinsicht vollkommen ..., nämlich, daß es mit Hilfe dieser Vorrichtung nicht der Künstler ist, der das Bild macht, sondern, daß es das Bild ist, das sich selber macht.«⁷

Galt bis Ende des 18. Jahrhunderts noch der Zeitbegriff von Pierre S. Laplace, der da lautete: »Zum Maße der Zeit eignet sich die Bewegung, denn da ein Körper nicht gleichzeitig verschiedene Orte einnehmen kann, so geht er von der Stellung in die andere über, indem er alle zwischenliegende Punkte durchläuft.«⁸ Bereits 1854 hatte der Mathematiker Bernhard Riemann seine für die spätere Moderne so umwälzende Theorie entwickelt, die die drei Dimensionen des Raumes mit der Dimension der Zeit verbindet.⁹

Es kam deshalb nicht von ungefähr, daß der Futurist Anton Giulio Bragaglia seine futuristische Hypothese (1911-1913) für den Fotodynamismus als ein Übersetzen von Zeit in Raum verstanden wissen wollte und meinte: »Zeit wird in entscheidender Weise als eine vierte räumliche Dimension von uns hervorgebracht ... daß Bewegung den Körper wirkungsvoll zerstört ... daß auch Licht den Körper zerstört und die Farben von Bildern in ihre Bestandteile zerlegt.«¹⁰

Die Loslösung von Abbild der Wirklichkeit

Die um 1910 aufkommende ungegenständliche Malerei (Picasso, Bracque, Kandinsky) sicherte der kameralosen Fotografie - dem Photogramm - bald einen adäquaten Platz in der Kunst. Daß es vorwiegend Künstler waren, die sich dieser neuen Ausdrucksform zuerst bedienten, bei der sie das materielle Wesen der Fotografie mit dem Immateriellen der Gedanken (Ideen) in Einklang zu bringen hofften, tritt in Bragaglias Traktat »Fotodinamismo Futurista« deutlich zutage. Bragaglia schlägt darin die totale Abkehr vom »statischen Realismus fotografischer Wirklichkeitsabbildung« vor und meint: »Der Apparat, die Maschine, müsse vom Künstler überwältigt werden,

bis er auch das wahrnimmt, was seine fotografische mechanische Natur an sich übersteigt: die Idee der Bewegung, den Rhythmus des Lebens.«¹¹ Weiter artikuliert er seine Vorstellungen: »Wir wollen eine Revolution der Fotografie bewirken: Sie soll bereinigt, nobilitiert und zu einer wirklichen Kunst erhoben werden. Ich behaupte, daß aus mechanischen Mitteln der Fotografie nur dann Kunst werden kann, wenn man die einfache fotografische Wiedergabe der unbewegten Wirklichkeit oder der in einer Momentaufnahme eingefrorenen Wirklichkeit überwindet und mit Hilfe anderer Mittel und Versuche erreicht, daß die Fotografie auch Ausdruck und Schwingung des lebendigen Lebens wird.«¹²

Vom Gegenständlichen zur Abstraktion

Die Idee Bragaglias, auch das Unsichtbare in der Fotografie abzubilden, wurde von den Futuristen in erster Linie deshalb strikt abgelehnt, weil er sich eines Fotoapparates bediente. Sie distanzierten sich, indem sie erklärten »... daß alles, was sich auf »Fotodynamismus« bezieht, ausschließlich Innovationen im Bereich der Fotografie betrifft.«¹³

Anders in England. Unter Anlehnung an den Kubismus in Frankreich, gab es in London um 1912 die Avantgardebewegung »Vortizismus«. Ihr Hauptvertreter war der amerikanische Maler Max Weber. Dieser Gruppe gehörte auch Alvin Langdon Coburn an, der einer der ersten Fotografen war, welcher eine Loslösung der Fotografie vom Abbild zur reinen Abstraktion des Gegenstandes vorschlug. Er erreichte seine Darstellungen von fragmentierten Gegenständen durch den Einsatz von Prismen und Spiegeln, denn »... das kubistische Bild zerbricht die Großform der Dinge und verteilt sie in einem Feld von Feinstrukturen, die anfangs tatsächlich aus kleinen Kuben bestehen.«¹⁴

Im Jahre 1916 war in London das Fotojahrbuch »Photograms of the Year« mit dem Aufsatz »Über die Zukunft der bildmäßigen Fotografie« von Alvin L. Coburn erschienen, der nicht nur in Künstlerkreisen für großes Aufsehen sorgte. Zukunftsorientiert schlägt Coburn darin vor: »Wir denken an die Kamera als ein ziemlich handfestes Mittel des Selbstausdrucks - wenn wir uns überhaupt Gedanken machen. Aber ist sie das wirklich? Halten wir einen Augenblick inne und betrachten wir die geheimnisvolle Qualität des Lichts, das sich in der empfindlichen Gelatine aufzeichnet - die ganze Poesie der Wissenschaften liegt im Wort »latentes Bild«.«¹⁵

Bereits 1917 präsentierte Coburn in einer Einzelausstellung in London achtzehn

vollkommen abstrakte Kompositionen. Der Dichter Ezra Pound gab diesen ersten abstrakten Fotografien der Welt seines Freundes den Namen »Vortographien« (Vortographs) und schrieb: »Sie befreit die Fotografie von der Gebundenheit der gegenständlichen Darstellung. Durch ihre Verwendung kann die Fotografie Arrangements von Formen bilden, die sich selbst genügen, genau wie es ein Musiker tut.«¹⁶

Der Dadaismus

Die Fotografie als bizzares Medium, als neue Form der Halluzination, »ein verrücktes, ein vom Wirklichen abgeriebenes Bild«¹⁷, hat immer wieder Künstler inspiriert und diese zum Experimentieren herausgefordert. Die dadaistische Ablehnung aller Logik stand der bislang klassischen Kunstauffassung diametral gegenüber, da sie nicht mehr auf die ausgleichende, harmonisierende Fähigkeit der menschlichen Sinnesorgane vertraute, sondern scheinbar wesensfremde Elemente aufeinanderprallen ließ, denn »reiner Übermut und Hohn der Verzweiflung, Kulturhaß und Kulturliebe, politische Radikalität und asketische Religiosität, Spekulation, Skandalerfolg und Publikumshaß durchdrangen sich unentwirrbar.«¹⁸

Proklamierte der Dadaismus mit Vehemenz die totale Auflösung des gängigen Kunstbegriffes, so entdeckten die Künstler nun bislang ungeahnte Freiräume für sich, die sie zu nutzen wußten. Auch Christian Schad sah in der dadaistischen Negierung der Kunst die Möglichkeit einer »Loslösung von den Zwängen der Gewohnheitslogik«,¹⁹ welche ihn 1919 zum Experimentieren mit lichtempfindlichen Fotopapier veranlaßte.

Mit nahezu wissenschaftlicher Präzision ging er auf die Eigenheit der Materialien ein, kombinierte akribisch die verschiedenen Strukturen von Netzteilen, Schnüren, Papierschnitzeln, Zeitungsausschnitten, Bändern und Stofftexturen zu variantenreichen kleinen Tableaus - ähnlich seinen Holzreliefs, die zur gleichen Zeit entstanden. Frappierend ist dabei die nahe Verwandtschaft zu den Werken von Hans Arp und Kurt Schwitters. Er arrangierte, beschnitt und zerstückelte diese Findlinge oder überlagerte sie mit Schriften aus der erzählenden Literatur (ein wesentliches Merkmal des Dadaismus). Spielerisch gruppierte der Künstler diese abstrakten Gebilde zu immer neuen Arrangements. Losgelöst und sinnentleert verwandelten sich diese »Objets trouvés« in ein heiteres Photogramm-Puzzle mit dadaistischem Witz. Christian Schad gab ihnen den Namen »Foto-Kompositionen«. Erst Jahrzehnte später, 1936, anlässlich der Ausstellung »Fantastic Art Dada Surrealism« im Museum of Mo-

dern Art in New York, tauchte plötzlich der von Tristan Tzara geprägte Begriff »Schadographie« für die Photogramme Christian Schads auf. Auch diese Bezeichnung scheint noch einem dadaistischen Wortwitz zu entspringen, da »Shadowgraphs« der gebräuchliche englische Ausdruck für Schattenspiele ist.²⁰

Bereits 1912 hatten Pablo Picasso und Georges Bracque begonnen, sogenannte »Collagen« aus dem Abfalleimer herzustellen. Kurt Schwitters gab 1916 diesem Material aus dem Müll den Namen »Objet trouvés« und erklärte alle daraus entstandenen Bilder und Objekte zu Kunstwerken. »Er folgte damit, ohne es zu wissen, dem alchemistischen Leitspruch, daß die gesuchte Kostbarkeit im Dreck gefunden werden kann.«²¹ Die »geheime Beseelung«, die diese Dinge durch den Künstler erfuhren, übten auf den Betrachter eine magische Wirkung aus, da ja der Künstler damit auch einen Teil seiner Seele in das Werk hineinprojizierte.²² Sie lösten damit jene »poetische Zündung« aus, die Max Ernst in der Kunst verwirklicht sehen wollte.²³

In den Photogrammen von Christian Schad scheint dieses alchemistische Prinzip voll wirksam zu werden. Denn diese Zufallsprodukte des wieder Aufgelesenen bekommen ihre Eigendynamik und scheinen mit der »Wiedergabe der Wirklichkeit in einer Neuerfindung der Realität«²⁴ transformiert, wirken »beseelt« durch die Bedeutung, die ihnen der Künstler gegeben hatte (siehe die Photogramme »Amourette« und »Transmission ischiatique«).

Kandinsky hatte, als er 1912 die Koexistenz der beiden Pole »Große Abstraktion« und »Große Realistik« definierte, diese nicht als Gegensätze, sondern komplexitär aufgefaßt.²⁵ Für die Moderne aber beinhalten diese beiden maßgebende Positionen der »absolut (magischen) Form« und des »absoluten (magischen) Dinges« die gesamte Skala an künstlerischen Erfahrungen der Innen- und Außenwelt.²⁶

Der Surrealismus

Im Surrealismus nahm das Photogramm, da »kunsthistorisch und ästhetisch nicht vorbelastet«²⁷, einen bedeutenden Platz ein. Galt die »Absurdität als eigentliche surrealistische Devise«,²⁸ so spielten die Traumerfahrungen und Schriften Sigmund Freuds dabei eine nicht unerhebliche Rolle. Um diesen Gegensatz von Traum und Wirklichkeit aufzuheben, begann André Breton mit der Methode der freien Assoziation zu experimentieren und schlug »ein Diktat des Denkens unter Ausschaltung jeglicher von Vernunft ausgearbeiteten Kontrolle, außerhalb jeglicher ästhetischer und moralischer Bedenken« vor.²⁹ Nur im Freimachen von inneren Barrieren und äuße-

ren Zwängen sollten sich in Zukunft die künstlerischen Aktionen realisieren lassen.

Das Photogramm war für diese Botschaft wie geschaffen, da sich in ihm Gedankenauzeichnung und Wiedergabe gleichermaßen transzendieren. Unter Weglassung der üblichen fotografischen Hilfsmittel wurde das auf solche Art kreierte *Œuvre* als eine rein geistige Tätigkeit angesehen, oder wie Salvador Dalí es ausdrückte: »Die Hand greift nicht mehr ein. Feine physikalisch-chemische Harmonien. Platte, die empfänglich ist, für die zartesten Nuancen ... Wenn die Hände aufhören einzugreifen, beginnt der Geist die Abwesenheit der verworrenen Blüten der Finger kennen zu lernen; die Inspiration trennt sich vom technischen Prozeß ab...«³⁰ Man Ray bekannte 1935 in den »Cahiers d'Art«: »Der Surrealismus allein hat es bislang vermocht, aus der Camera obscura die wahren lichtvollen und beeindruckenden Formen herauszuarbeiten.«³¹ Auch László Moholy-Nagy sah im Licht das neue gestaltende Element. Er verwendete »die Fotografie nicht mehr zum Abbilden und Vielfältigen, sondern erfand damit ungegenständliche Bilder«,³² mit denen er als Konstruktivist ein Werk schaffen wollte, das mehrfache optische Überlagerungen aufweist.³³ Programmatisch schlägt er deshalb vor: »Es scheint so, daß das Photogramm die Brücke zu einer neuen optischen Gestaltung ist, die nicht mehr mit Leinwand, nicht mehr mit Pinsel, nicht mehr mit Farbstoff, sondern mit filmreflektorisches Spielen, mit »Beleuchtungsfresken« durchgeführt werden wird.«³⁴

Ausweitung der Gestaltungsmöglichkeiten

Ein entscheidender Schritt jedoch war, daß durch die Verfeinerung und Perfektion optischer Möglichkeiten die seit der Renaissance bestehende Tiefenraumdarstellung durch eine dezentrierte Raum- und Flächenkunst abgelöst wurde.³⁵ Mit der Auflösung der Zentralperspektive, die von El Lissitzky vertreten und gefordert wurde – welche mit dem Umwandlungsprozeß des Sehens durch die Fotografie in den 20er und 30er Jahren einherging –, entstand, was Walter Gropius den »neuen Kontrapunkt des Raumes« genannt hatte. Damit ergaben sich auch vollkommen neue Voraussetzungen für die kameralose Fotografie – dem Photogramm.

Am eindrucksvollsten hatte 1940 wohl Jaromir Funke in seinem Essay »Vom Photogramm zur Emotion« diesen magischen Prozeß beschrieben: »Mit diesen abstrakten Fotografien ist deutlich bewiesen, daß schlichte Realität viel Geheimnisvolles an sich hat und – was der Fotografie eine Phantastik gibt – einen Neuigkeitswert und einen evozierenden poetischen Reiz. Von dieser Auffassung der Fotografie ist es nur

ein kleiner Schritt zur Suche nach phantastischen Elementen in der Natur selbst. Allerlei Schatten auf vielfältig gebrochenen Flächen bilden wunderbare Kurven und Muster, die durch die fotografische Auffassung zur selbständigen Fotografie werden, von der Bildvorlage unabhängig ... So erscheinen Strukturen, deren farbliche Fleckigkeit wunderbare Phantasien märchenhafter Gespenster und Mysterien herbeizaubert ... Auch mit struktureller Häufung von verschiedenen Mustern, Spiralen, Formen und einfachen Realitäten kann man eine überraschende Konfiguration erreichen, die durchleuchtet und als reines Schattenspiel projiziert, eine fotografische Bezauberung des Alltäglichen hervorruft.«³⁶

Die Malerei der »Neuen Sachlichkeit« ist der Fotografie nah verwandt. Maximale Bildschärfe und größtmögliche Feinstruktur der Dinge sind ihre bestimmenden Kriterien. Spricht man in der Fotografie vom »eingefrorenen Augenblick«, so begegnen uns in der Malerei der »Neuen Sachlichkeit« – zu deren bedeutensten Vertretern Christian Schad zählt –, die Gesichter und Menschen auf sonderbare Weise wie »in ihrer Bewegung angehalten, erstarrt und verzaubert.«³⁷ Dieser »fotografisch genaue Naturalismus« einer Malerei »von kalter, supergenauer Dingdarstellung« hatte Franz Roh, in Anlehnung an das romantische Gedankengut von Novalis des »Magischen Idealismus« (das Ich nicht als Vernunft, sondern als Gemüt), als »Magischen Realismus« bezeichnet.³⁸

Hatte nach dem Ersten Weltkrieg der Dadaismus die Aufhebung des bürgerlichen Ordnungssinnes gefordert – dem jede merkantile Verwertbarkeit widerstrebte –, so entwickelten hingegen die Konstruktivisten eigene Programme, da sie »ihre Kunst direkt in die industrielle Produktion aufgehen und Massenprodukte für die Massengesellschaft entwerfen wollten.«³⁹

Nach dem Zweiten Weltkrieg und den Anknüpfungsversuchen des Surrealismus und des Konstruktivismus, erfolgte ein deutlicher »Rückzug ins Subjektive«.⁴⁰ So begann Raoul Hausmann erst 1944 das Photogramm in seine künstlerische Arbeit aufzunehmen, wobei er sich ausschließlich auf das Material (nicht auf das Licht) und auf sich selbst bezog, indem er es »zum Dokument der Entfaltung eines individuellen Augenblicks« machte, das er »Individualzeit« nannte.⁴¹

Ähnlich der Entwicklung von Hausmann scheint auch jene von Christian Schad verlaufen zu sein, als er in den sechziger Jahren wieder begonnen hatte, sich mit dem Photogramm als künstlerischer Ausdrucksform zu beschäftigen. Zunächst sind es visuelle Zitate, die sein fotografisches *Œuvre* bestimmen, welche an seine frühen dadaistischen Experimente von 1919 erinnern: Feinstrukturen von Gitterwerk und

Netzstückchen, oder die Draufsicht auf die Anhäufung kleiner Kreise, die sich über eine Bildfläche zu bewegen scheinen. Sie alle jedoch gehören zum »Teil einer Vergangenheit, die sich in die Zukunft einfrißt.«⁴² Denn nicht mehr allein das »Spiel mit Fläche und Form«⁴³ vermag Christian Schad auf die Dauer zu fesseln, sondern die Entdeckung der Prosalyrik eines Dichters der Romantik ist es, welche die künstlerische Neuorientierung seines Spätwerkes nun bestimmen sollte.

Als Christian Schad 1962 den schmalen Gedichtband »Gaspard de la Nuit - Fantasia à la manière de Rembrandt et de Callot« von Aloysius Bertrand (1807-1841) aufspürte, glaubte er darin Parallelen einer »phantastischen und zeitlos gegenwärtigen Welt«⁴⁴ zu entdecken, die seiner eben gelebten Erfahrung bei der Wiederaufnahme seiner Arbeit mit dem Photogramm sehr ähnlich war. Es kommt nicht von ungefähr, daß sich schon die Surrealisten von der geheimnisvollen Sprachsymbolik Bertrands hatten inspirieren lassen. Analog den Prosagedichten Bertrands bevölkern nun märchenhafte Spukgestalten das Schattenspiel der zweidimensionalen Fläche Christian Schads: Salamander, Zwerge, manchmal auch ein flügelloser Pegasus gleiten gespensterhaft durch offene Bildräume, verlieren sich hier wie dort, oder lösen sich auf in den oft vielfach gebrochenen Linien der verschobenen Perspektiven. Fast scheint es, als würde in den neuen Schadographien etwas sichtbar gemacht, was bereits Wassily Kandinsky zu Beginn unseres Jahrhunderts über Formen gedacht und geschrieben hatte: »Jeder Gegenstand (ohne Unterschied, ob er direkt von der Natur geschaffen wurde oder ob er durch menschliche Hand entstanden ist), ist ein Wesen mit eigenem Leben und daraus unvermeidlich fließender Wirkung.«⁴⁵

War die »angehaltene Bewegung« charakteristisch für die Malerei Christian Schads gewesen, so gelang es ihm, im Photogramm gerade diese Erstarrung zu lösen und sie in Bewegung umzuwandeln. Fast alle Schadographien, die im letzten Zeitabschnitt seines Lebens entstanden, sind gekennzeichnet von unerwarteten Raumöffnungen, dem sparsamen Einsetzen von Strukturen und Formen, was ihnen eine große Dynamik verleiht, nach dem Motto: »Jede Form ist so empfindlich wie ein Rauchwölkchen: das unmerklichste geringste Verrücken jeder ihrer Teile verändert sie wesentlich.«⁴⁶ Möglicherweise waren die darin abbildhaften Figurationen das letzte Zugeständnis an die »absolute Realistik« seiner Malerei, die verhindern sollten, daß sich seine Schadographien vollkommen in der Abstraktion verlieren.

Als Metapher für die »späten Schadographien« könnte auch jener Gedanke stehen, mit dem die »Schwabinger Schattenspiele« (1907-1912) sehr treffend charak-

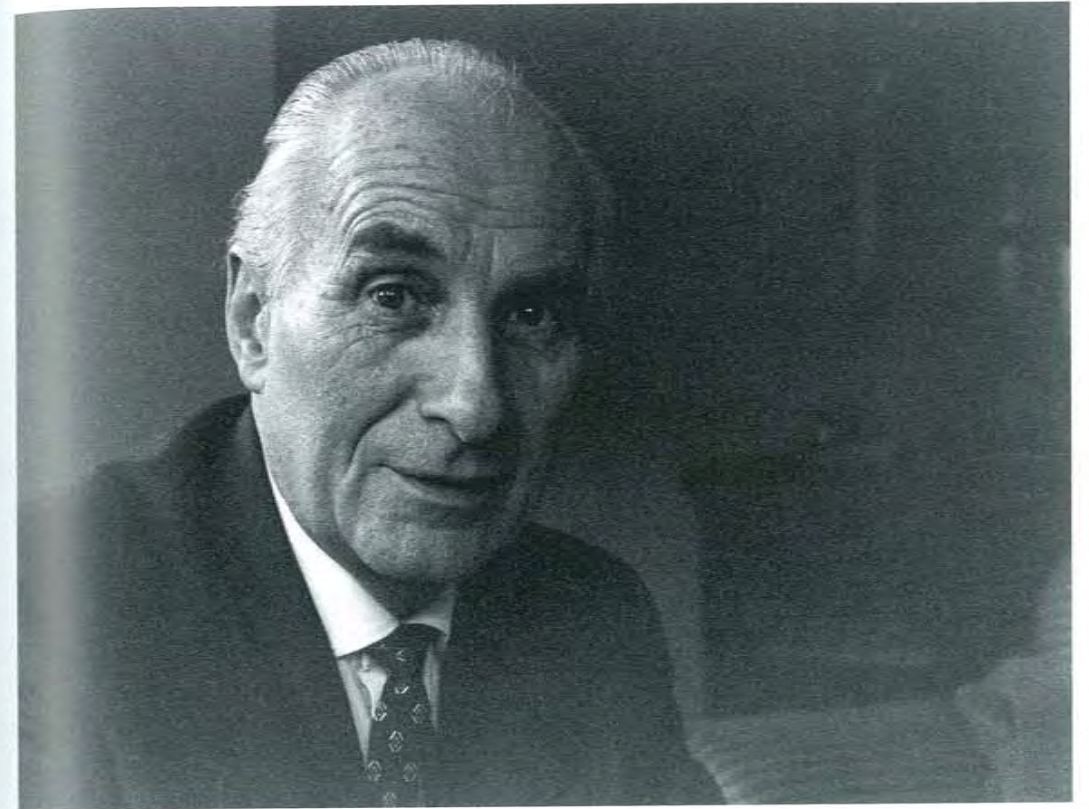
terisiert wurden: »Das Eigentümliche und tief Ergreifende des Schattenspiels liegt ... im Seelischen. Es spiegelt am reinsten die entmaterialisierte Welt der wachen Träume, die feinste Linie zwischen Sein und Schein, es ist im eigentlichen Sinn romantisch. Und also trägt es stets auch einen leisen Zug von Ironie, die still und geistig ist ...«⁴⁷

Anmerkungen

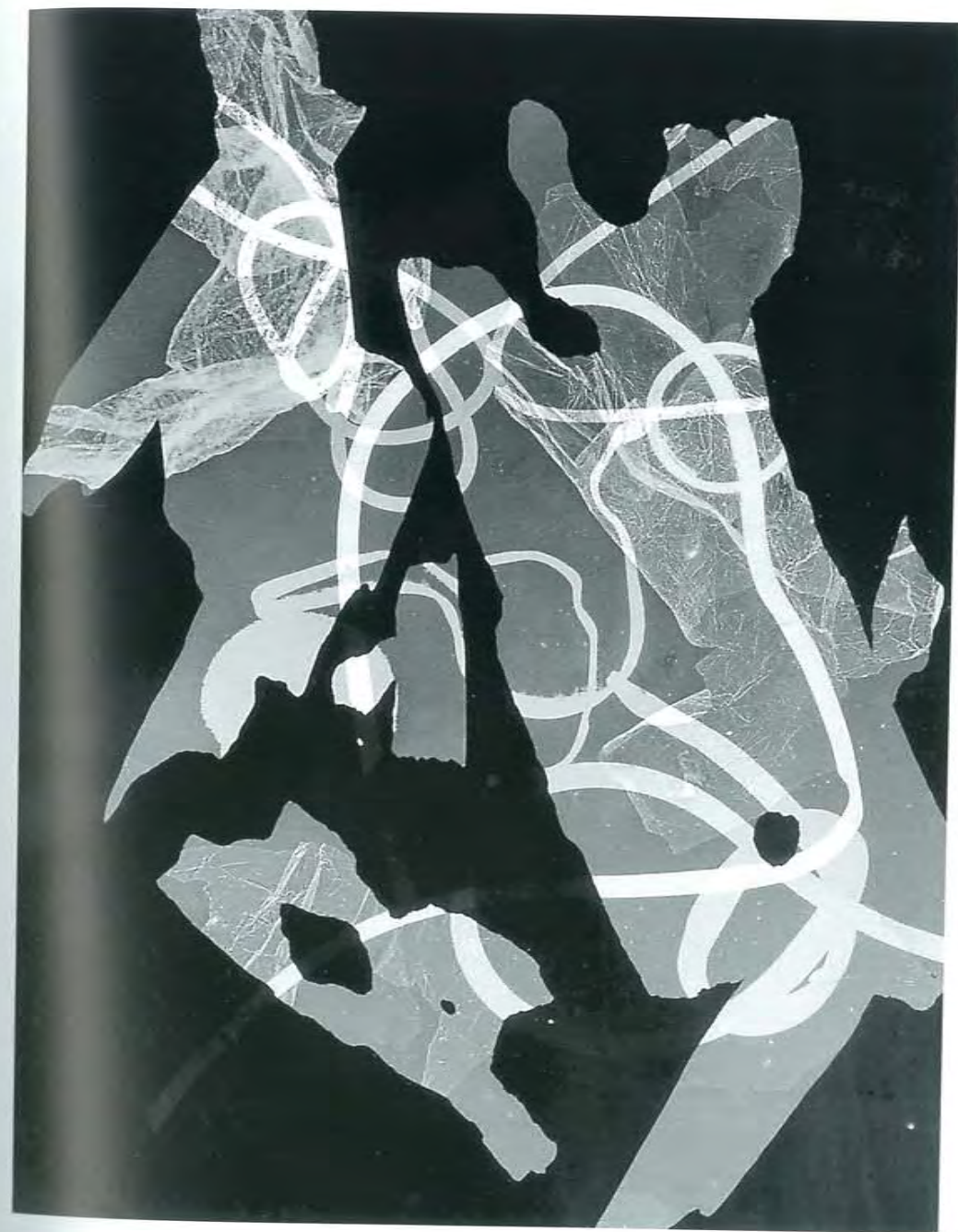
- 1 Zit. aus Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie II, 1912-1945, München 1979, S. 255.
- 2 Herbert W. Franke, Kunst und Konstruktion, München 1957, S. 9.
- 3 Ulrich Raulff, Umbrische Figuren, in: Floris M. Neusüss, Fotogramme - die lichtreichen Schatten, Kassel 1983, S. 15.
- 4 Ebenda, S. 17.
- 5 Helmut Gernsheim, Geschichte der Fotografie, Die ersten hundert Jahre, Frankfurt 1983, S. 39.
- 6 Hubert von Amelnunx, Die aufgehobene Zeit, Berlin 1989, S. 36.
- 7 Ebenda, S. 30.
- 8 Ebenda, S. 28.
- 9 Otto Stelzer, Kunst und Photographie, München 1966, S. 104.
- 10 Marta Braun, Anton Giulio Bragaglia und die Fotografie des Unsichtbaren, Katalog der Ausstellung: Im Reich der Phantome, Fotografie des Unsichtbaren, Mönchengladbach 1998, S. 112f.
- 11 Wie Anm. 1, S. 14.
- 12 Ebenda, S. 50.
- 13 Wie Anm. 10, S. 113.
- 14 Wie Anm. 9, S. 77.
- 15 Wie Anm. 1, S. 56.
- 16 Malerei und Photographie im Dialog, Kunsthau Zürich, Zürich 1977, S. 304f.
- 17 Roland Barthes, Die helle Kammer, Frankfurt 1985, S. 126.
- 18 Theo Kneubühler, Die Künstler und Schriftsteller und das Tessin (von 1900 bis zur Gegenwart), Katalog der Ausstellung: Monte Verità, Berg der Wahrheit, Venezia-Martellago 1978, S. 154.
- 19 Daniela Palazzoli, Katalog der Ausstellung: Schadographien, Galleria del Levante, München 1973, S. 1.
- 20 Wie Anm. 9, S. 70.
- 21 Carl Gustav Jung, Der Mensch und seine Symbole, Olten und Freiburg im Breisgau 1968, S. 253f.
- 22 Ebenda, S. 254.

- 23 Wie Anm. 9, S. 97.
- 24 Wie Anm. 19, S. 4.
- 25 Wie Anm. 9, S. 156.
- 26 Ebenda, S. 157.
- 27 Floris M. Neusüss in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1990, S. 13.
- 28 Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie, München 1984, S. 167.
- 29 Wie Anm. 21, S. 257.
- 30 Wie Anm. 1, S. 96f.
- 31 Wie Anm. 28, S. 162.
- 32 Wie Anm. 27, S. 14.
- 33 Wie Anm. 28, S. 169.
- 34 Ebenda.
- 35 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Vom Sinn der Photographie, München 1980, S. 25.
- 36 Wie Anm. 1, S. 253-257.
- 37 Wie Anm. 9, S. 159.
- 38 Ebenda, S. 158.
- 39 Wie Anm. 27, S. 14.
- 40 Ebenda, S. 17.
- 41 Ebenda, S. 15.
- 42 Günter A. Richter, Nachrichten vom Menschen zu den Bildern von Christian Schad, Katalog der Ausstellung: Christian Schad 1894-1982, Kunsthaus Zürich, Köln 1997, S. 36.
- 43 Christian Schad, in Katalog der Ausstellung: Hommage à Schad, Schadographien 1962-1977, Aschaffenburg 1994, S. 9.
- 44 Ebenda.
- 45 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern 1970, S. 74f.
- 46 Ebenda, S. 77.
- 47 Wie Anm. 27, S. 14.

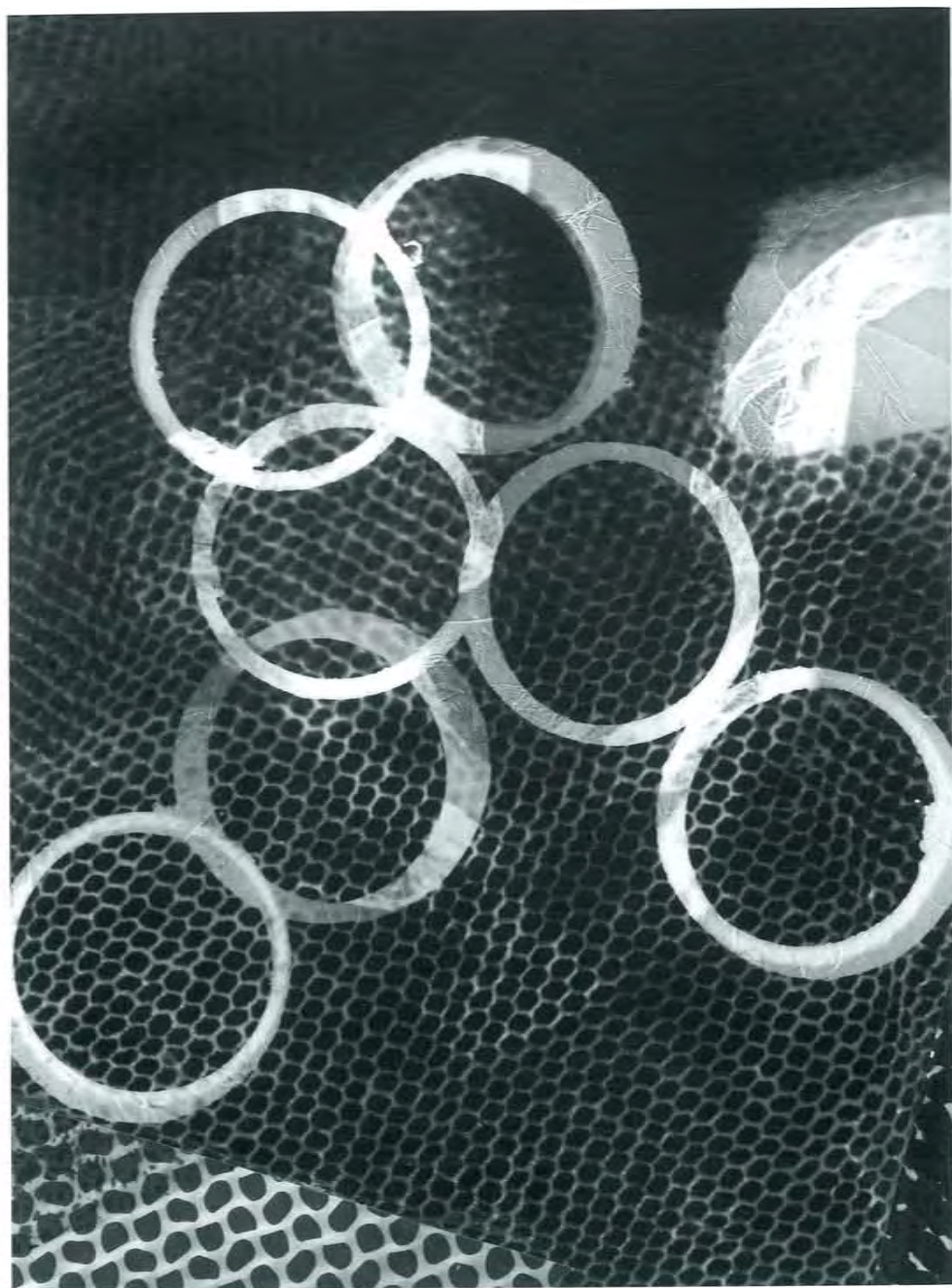
ZWEITE SCHAFFENSPHASE (1960-1963)



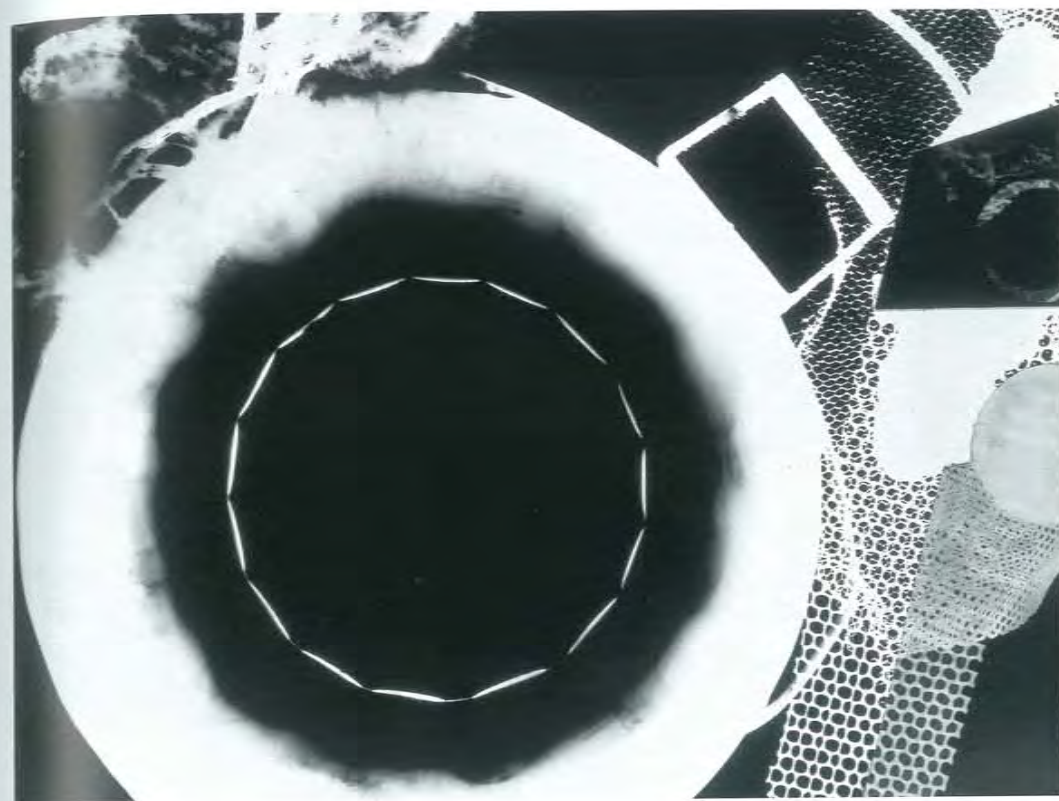
Christian Schad, 1961 (Photo: L. Fritz Gruber)



Schadographie 14, 1960



Schadographie 16, 1960



Schadographie 29, 1961



Schadographie 32, 1960



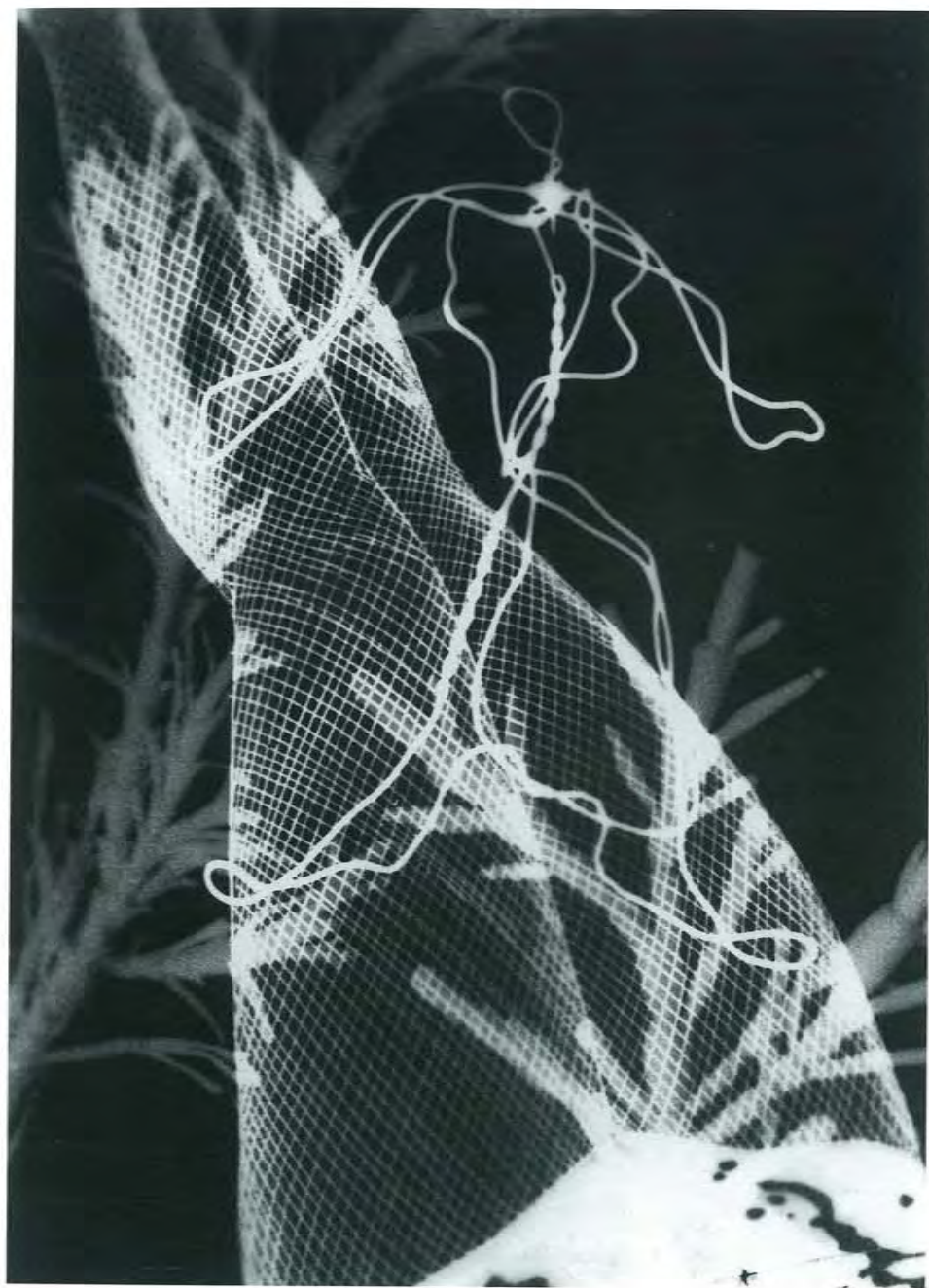
Schadographie 33, 1961



Schadographie 67a, 1963



Schadographie 26, 1960



Schadographie 40, 1962



Schadographie 41, 1962



Schadographie 42, 1962



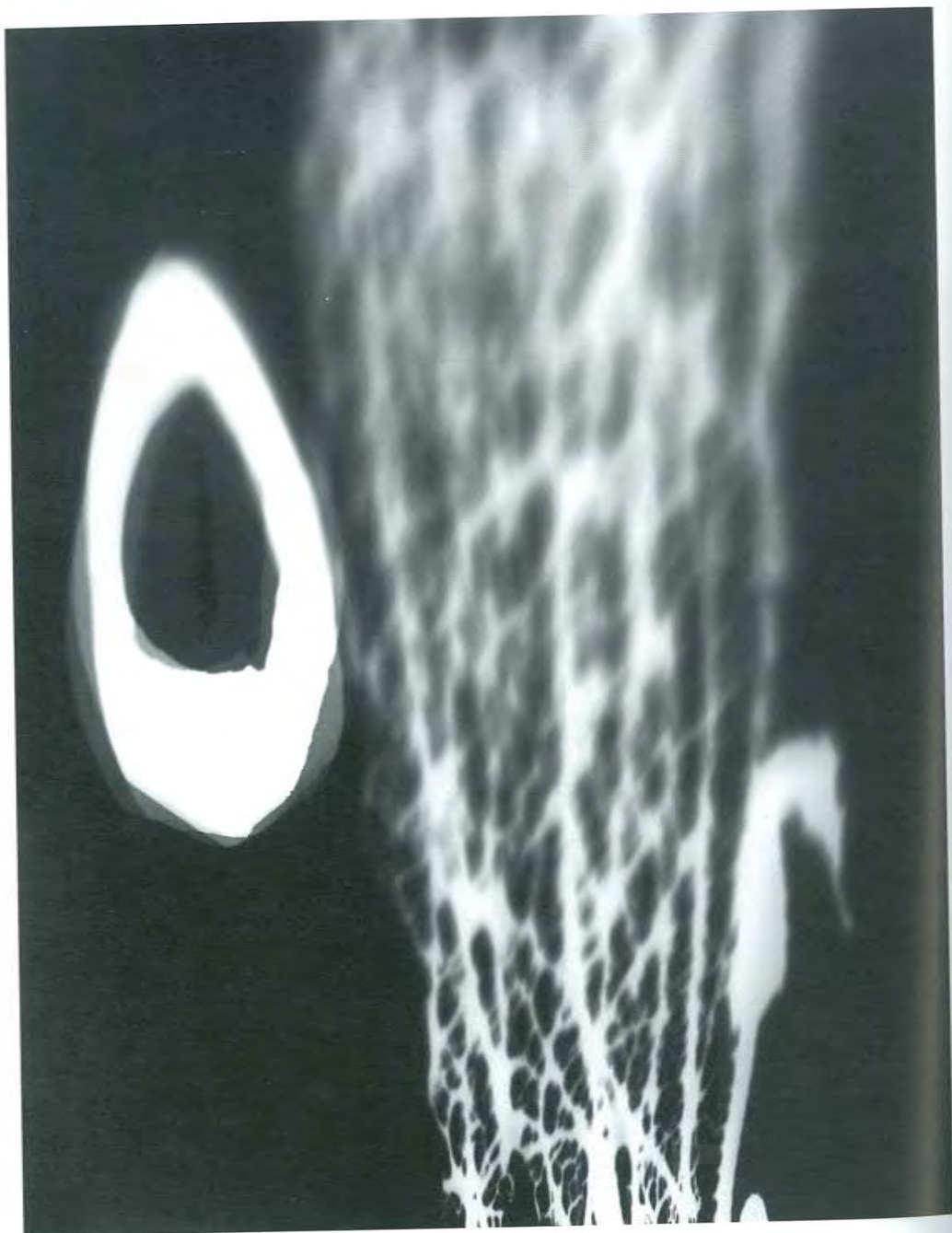
Schadographie 37, 1962



Schadographie 43, 1962



Schadographie 44a, 1962



Schadographie 52, 1962



Schadographie 53, 1962



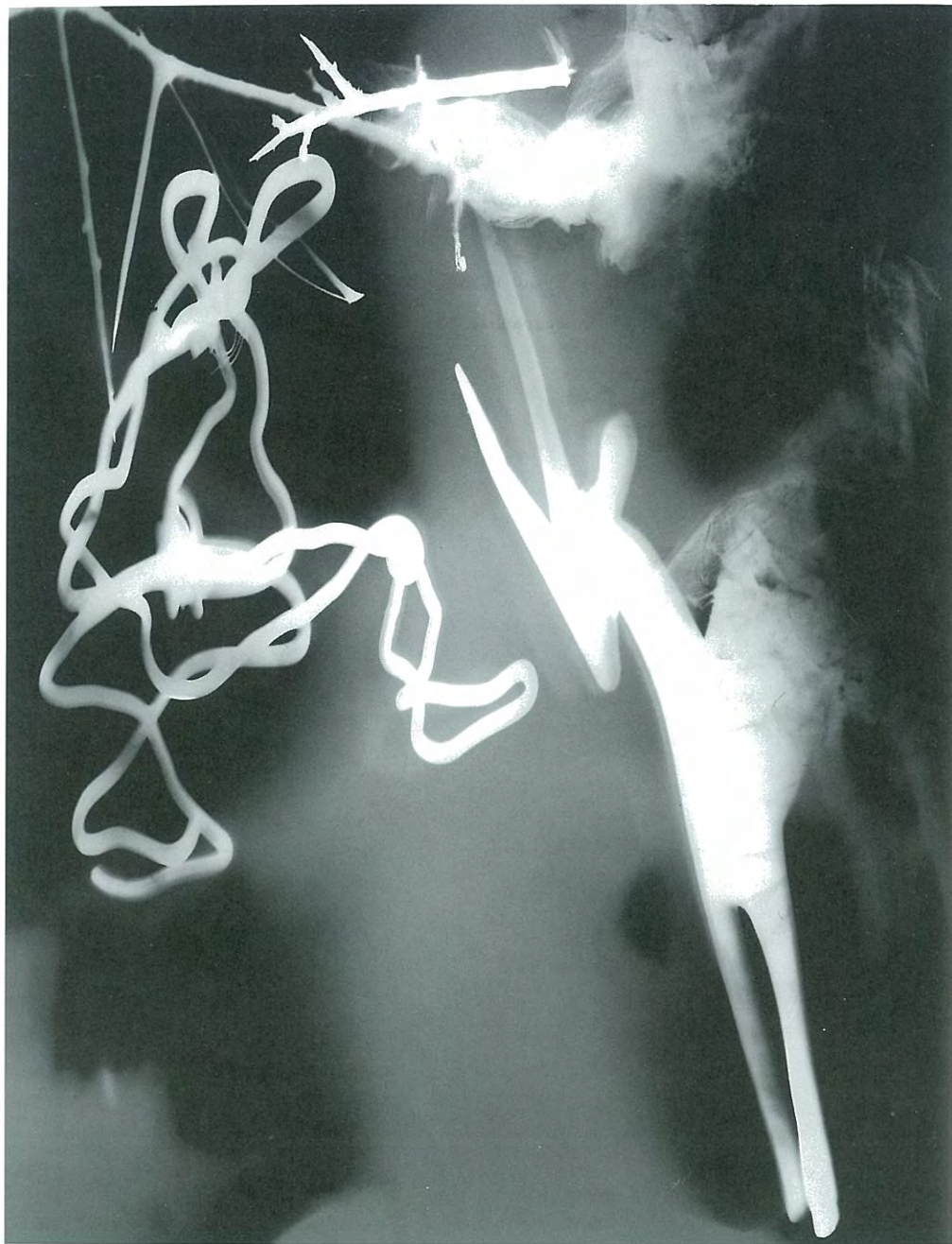
Schadographie 46

Christen Fiksd

Schadographie 46, 1962



Schadographie 48, 1962



Schadographie 57, 1963



Schadographie 58, 1962



Schadographie 62, 1962



Schadographie 66, 1963



Schadographie 68, 1963



Schadographie 63, 1962



Schadographie 74, 1963



Schadographie 73, 1963



Schadographie 77, 1963



Schadographie 76, 1963



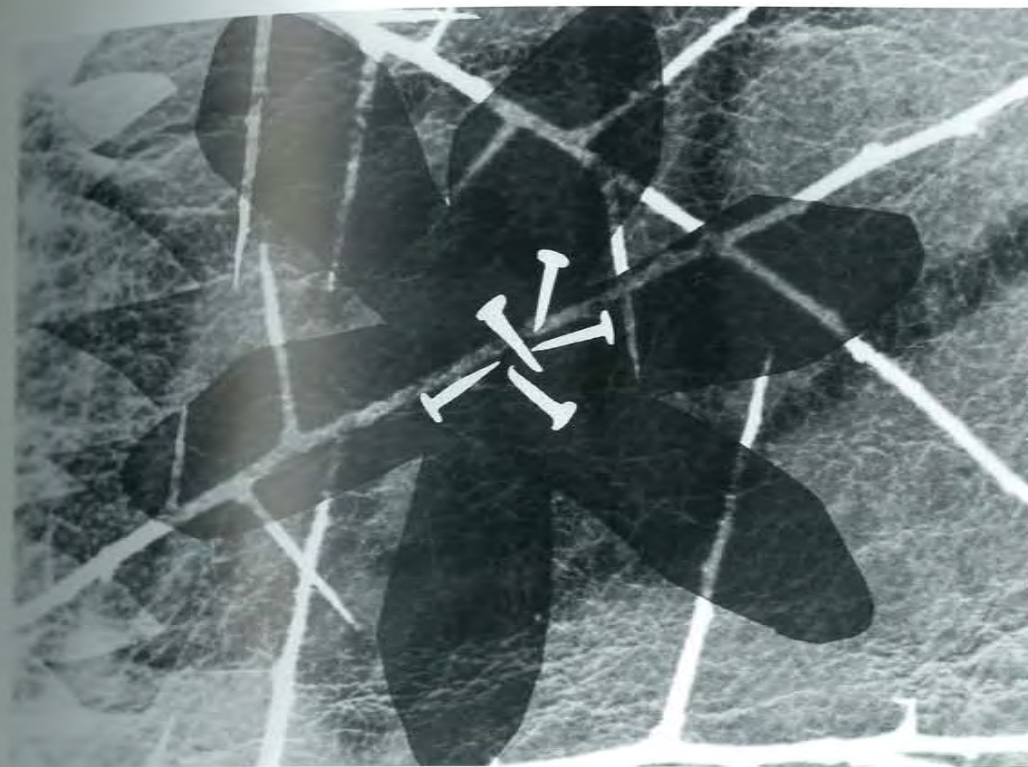
Schadographie 78, 1963



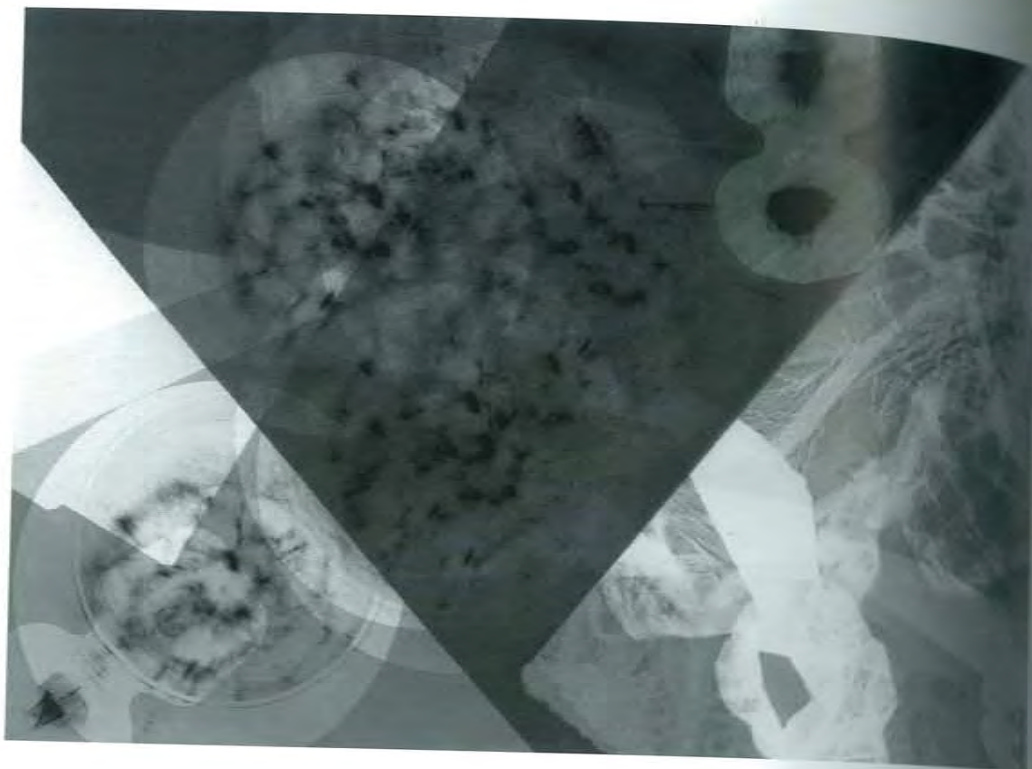
Schadographie 59, 1962



Schadographie 30, 1961



Schadographie, 70, 1963



Schadographie 19, 1960



Schadographie 50, 1962

Nikolaus Schad

Schadographien - die Transparenz der Form

Aus Christian Schads Aufzeichnungen, die Arturo Schwarz 1970 veröffentlichte, erfahren wir, wie er - drei Jahre nach seiner ersten Begegnung mit der dadaistischen Gruppe in Zürich -, in Genf 1918 und 1919 Photogramme erfand. Später bezeichnete Tristan Tzara diese Photogramme als »Schadographien«. Die technischen Gesichtspunkte bei der Erstellung dieser photographischen Bilder ohne Kamera sind im Einzelnen von Bettina Schad beschrieben. Sie half Ihrem Mann bei dessen Experimenten der späteren Photogramme. Bevor mein Vater die ersten Photogramme machte, schuf er eine Reihe von Holzschnitten, auf denen der Mensch im Mittelpunkt der Aussage steht. Sie spiegeln das Leben einer bestimmten Gesellschaftsschicht von Menschen wieder. Immer spricht der Ausdruck ihrer Augen und Gesichtszüge direkt zum Betrachter.

Schad kam aus einer liberalen Familie. Er war frei von jeglicher Bindung an Dogmen, erlag nie extremen Ansichten, wie der nihilistischen Verneinung des Geistes oder der Ablehnung jeglicher Religiosität. Diese Einstellung tritt klar in seinem ersten Holzschnitt »Stufen« zutage, den er 1913, im Alter von 19 Jahren, entwarf. Auf diesem Holzschnitt sind die Stufen einer fortschreitenden, individuellen Entwicklung und Reifung zu sehen, die lediglich durch die persönliche Fähigkeit zum Wachstum und zur Transzendenz begrenzt ist. Indem man eine Reihe solcher Stadien und Ebenen der Differenzierung durchschreitet, weitet sich die Grundstruktur unseres Bewußtseins. Am Ende der Leiter steht ein Weiser mit dem Lotus im Scheitelzentrum (Kundalini-Joga). Dieser sehr frühe Holzschnitt könnte Hermann Hesses Buch »Siddharta« begleiten, das auf dem Leben Buddhas fußt und neun Jahre später veröffentlicht wurde.

Auf Schads letztem Holzschnitt, der 64 Jahre später entstand, blickt uns Buddha direkt in die Augen. Die Symbolik von Buddhas rechter Hand fordert uns auf »wachsam« zu sein und deutet auf Buddhas Mitgefühl und auf seine vollkommene Weisheit. Zwischen dem Symbolgehalt dieser beiden Holzschnitte spannt sich der gesamte Bogen von Schads Leben. Zen-Buddhismus und Taoismus führten ihn auf der Reise zu seinem Inneren dazu, sich zu öffnen und zu entfalten. Aus diesem geistigen Hintergrund und inneren Umfeld entsprangen alle seine Kunstwerke.



Stufen - Nikolaus Schäd 13
s-a

Stufen, Holzschnitt, 1913



Uma 4. Schäd 89
Handdruck

Uma, Holzschnitt, 1981

Zeitlose Formen

Licht verleiht jeglicher Gestalt ihre leuchtende Form, die auf dem Photogramm ihren Schatten zur Wahrnehmung anbietet und uns auffordert, Aufmerksamkeit und Vorstellungsgabe zu betätigen. Die Schatten der Formen erscheinen in ihrem schützenden, physischen Raum, auf dem Photogramm in der Regel durch den dunklen Hintergrund dargestellt. Allen Schadographien ist ein Spiel von Spannungen eigen, die durch die aufeinander einwirkenden einzelnen Gegenstände und durch deren bleibende Kontraste erzeugt werden. Letztere werden durch ein räumliches Gleichgewicht und den Rhythmus der sie tragenden Elemente zusammengehalten. Die Position der Objekte und deren Schatten im Raum ist deshalb ausschlaggebend und verlangte nach einer außergewöhnlichen künstlerischen Vision.

Schadographien sind wie jede Kunstform ein spontaner Ausdruck der Geisteshaltung des Künstlers, seiner Gefühle und der Symbole seiner Vorstellungswelt. Anna Auer untersucht und beschreibt die verschiedenen photographischen Elemente des Photogramms und deren historisches Erscheinungsbild in der traditionellen Photographie.

Die auffallenden Unterschiede in der Komposition und der strukturellen Anordnung innerhalb der Schadographien in den drei chronologisch getrennten Entstehungsphasen, werfen – vor allem im Hinblick auf die tiefgreifenden Veränderungen in ihrem Entwurf – natürlich eine Reihe von Fragen auf. Im Photogramm zählt topischer Weise das Ganze mehr als die Summe seiner Teile. Manche Photogramme führen den Betrachter direkt ins »Herz« ihrer Kreation und ihres Sinngehalts, andere wiederum fordern von ihm die eigentliche Idee hinter ihrer Komposition zu entdecken. Im Gegensatz zum zeitgebundenen Charakter der dokumentarischen Photographie, werden die Objekte im Photogramm ausschließlich durch Licht projiziert und werden deshalb in einem weiten Bereich zu abstrakten, »zeitlosen« Formen. In den späten Schadographien tritt anstelle des zeitlichen Ablaufs der Rhythmus der Bewegung. Entwurf und Struktur der frühen Werke unterscheiden sich in bedeutsamer Weise von Schads Spätwerk.

Die erste Schaffensphase (1918-1919) – Dadaismus

Mein Vater war zu Beginn seiner künstlerischen Arbeit überzeugt, daß ausschließlich der größtmögliche Kontrast, das heißt zwischen reinem Weiß und Schwarz, die ge-

wünschte Klarheit der Aussage ohne jegliche Einschränkung ergeben konnte. Diese Überzeugung erklärt Schads damalige Vorliebe für Holzschnitte und seine frühen photographischen dadaistischen Experimente in Genf. Nach Arturo Schwarz war Dada eine Geisteshaltung, hervorgerufen durch die historische Krise des Krieges. Er betrachtet Schäd als einen Vorläufer des dadaistischen Geistes.¹ Schon bevor mein Vater die dadaistische Gruppe in Zürich traf, stand er nicht nur im Gegensatz zur akademischen, dogmatischen Haltung, sondern verurteilte auch das sinnlose, inhumane, zynische Morden von Menschen während des ersten Weltkrieges. Dies bewegte ihn, Deutschland zu verlassen und in die Schweiz zu gehen. In Genf begann sein dadaistischer Weg.

Die schattengebenden Gegenstände der frühen Schadographien (zerrissenes Papier, bedruckte Zeitungsausschnitte und Gewebe) liegen in ungeordneter, oft chaotischer und provozierender Weise auf einem Blatt photographischen Papiers. Im Zentrum bricht Schäd mit der überkommenen rechteckigen Symmetrie. Um sich auf den Bildinhalt zu konzentrieren, wird der Rand unregelmäßig zugeschnitten, wodurch auch der Hintergrund eingeschränkt wird. Der dadaistische Wunsch, sich vom Gegenstand zu trennen, sollte dem Betrachter eine chaotische innere Situation erfahren lassen. Da die hölzernen Kopierahmen Kleinformat waren, sind auch alle frühen Schadographien von kleinem Ausmaß. Obwohl sie flach und zweidimensional erscheinen, ist ihre Wirkung eine unmittelbare, da sie unsere Vorstellungskraft aktivieren. 1970 hatte Arturo Schwarz zum erstenmal die dadaistischen Werke meines Vaters in seiner Galerie in Mailand ausgestellt.

Der Dadaismus versuchte »tabula rasa« zu machen und mit der Vergangenheit zu brechen. Es herrschte die allgemeine Ansicht, daß die Motive für die Malerei erschöpft seien, daß die alten Formen zerstört werden müßten und daß alles wieder von vorne beginnen sollte. Schäd war hingegen vom Menschen und seiner inneren Welt fasziniert. Er suchte nicht nach Motiven, sondern nach Inhalten, die nach Ausdruck verlangten. 50 Jahre später schrieb Schäd über den Dadaismus: »Das Experiment des Schocks gelang, jedoch nur im Formalen, weil ein geistig – dynamischer Mittelpunkt nicht vorhanden war ... Selbst die Sinnlosigkeit muß, um Wirkung zu erzielen, irgendwie doch auf das Sinnvolle gerichtet sein, sie kann nicht im leeren Raum unipolar bestehen, ohne zu zerfließen.«²

Der Dadaismus war eine wichtige, intermediäre Stufe in der Entwicklung der modernen Kunst. Anscheinend aber vernachlässigte er den Gedanken, daß jenseits der von den Menschen sich selbst aufgebürdeten Unordnung mit all ihren Wider-

sprüchen und Konflikten eine ewige kosmische Ordnung besteht. Deshalb ließ Schäd den Dadaismus bald hinter sich und unterbrach 1920 seine Arbeit am Photogramm. Für ihn begann eine neue schöpferische Phase, die in seiner Malerei der »Neuen Sachlichkeit« und des »Magischen Realismus« ihren Ausdruck fand.

Magischer Realismus – Zen Buddhismus

Von 1920 bis 1959 beschäftigte sich Schäd nicht mehr mit dem Photogramm. Was aber geschah während dieser langen Zeit? Mein Vater suchte immer nach dem Menschen und seiner inneren Welt. Diese Suche läßt sich schon an den Holzschnitten von 1915 erkennen. Noch bevor er mit seinen dadaistischen Photogrammen begann, besuchte er die geschlossene Abteilung der Genfer medizinischen neurologischen Klinik, um die Geisteskranken zu studieren. Mit besonderem Interesse beobachtete und malte er den Gesichtsausdruck dieser »verwirrten« Patienten, angezogen von der extremen Situation ihres Menschseins. Während seiner Aufenthalte in Italien, Wien und Berlin entstanden in den zwanziger und dreissiger Jahren die bekannten Ölgemälde der »Neuen Sachlichkeit«.

Schäds Malerei war jedoch nie rein sachlich, er brandmarkte auch nicht die unhaltbaren sozialen Zustände an wie George Grosz in seinem Werk. Sie war ebenso wenig einer ausschließlich technischen, rational orientierten Welt verhaftet ohne Emotionsgehalt und ohne Geheimnisse; vielmehr entspringt die Kraft seiner Ölgemälde einer symbolischen Sprache, die durch eine große Klarheit der Formen und Schärfe ihrer Konturen gekennzeichnet ist. Diese formgebenden Elemente sind für die meisten seiner Gemälde charakteristisch, gelten aber auch für die Schadographien der zweiten und dritten Phase. Aus den Porträts treten uns die Menschen ernst entgegen und lassen aus der geheimnisvollen Tiefe ihrer Augen in ihr Innerstes blicken. Objektive Formen der Körper, menschliche Intimität und kulturelles Umfeld vereinigen sich in der Malerei Schäds zu einer harmonischen Einheit, die er selbst als »Magischen Realismus« bezeichnete.

Mein Vater interessierte sich schon früh für mystische, esoterische und okkulte Literatur. Seinem Wunsch, die innere Bewußtseinswelt zu weiten und zu entfalten, kam seine Begegnung mit der Spiritualität Chinas, Indiens und Japans, vor allem mit dem Taoismus und Zen-Buddhismus entgegen. Er studierte an der Berliner Universität chinesische Kalligraphie und half einem chinesischen Freund bei der Übersetzung chinesischer Manuskripte. Er erklärte mir die Bedeutung einiger Schriftzeichen,

denn die Kunst der chinesischen oder japanischen Schriftzeichen mit Pinsel und Tusche erfordert ein besonderes Gefühl für die Proportion und Präzision einer Zeichnung. Diese, von ihm erworbene Technik, gepaart mit der Sensibilität des Künstlers, findet in seinen Aquarellen mit präzise gezeichneten Blumen und Landschaften ihren Ausdruck, wie auch später in den Schadographien mit der sorgfältig gewählten räumlichen Ordnung und Anordnung von Gegenständen.

Die Anhänger des Zen-Buddhismus betrachten unbedeutende Äußerlichkeiten als Hindernisse für ein klares Verständnis der Wahrheit und für einen geistigen Austausch mit der inneren Natur der Dinge. Dementsprechend kann man die buddhistische Tendenz erkennen, die Kunst und deren Entwurf auf die reinste Form zurückzuführen. Sie ist das wesentliche Element der chinesisch-japanischen Schwarz-Weiß-Tuschemalerei. Auch das grafische Werk von Christian Schäd (von 1954 an) wie auch die später entstandenen Schadographien sind davon gekennzeichnet. Im Frühjahr 1951 schrieb er: »Das »Auslassen« innerhalb eines Ablaufs ist immer eines der stärksten und spannendsten künstlerischen Elemente gewesen. Vielleicht das stärkste und auch edelste – und schwerste. Man muß nur wissen, was und wo auszulassen ist.«³

Während unserer langen Spaziergänge sprach mein Vater eben über diese Tendenz des Auslassens und Loslassens. Die weißen, leeren Zonen oder der entsprechend schwarze Raum auf dem Photogramm, sollen ein Gefühl erwecken, daß sich die Leere ewig ergießt und hier die vereinfachten Formen entstehen. Beides, die Leere und die reinen Formen enthüllen eine innere Ordnung, welche die äußere Vielfalt durchdringt und sich in der menschlichen Psyche widerspiegelt. Indem wir diese verschiedenen Formen in uns wiederfinden, wird der Betrachter eins mit dem Betrachteten. Dieser innere Prozeß ist immer wieder in mystischen Texten des Ostens und Westens beschrieben worden. So ist der Rhythmus der späten Schadographien immer analog dem traditionellen östlichen Entwurf zu sehen, das heißt getragen von einem inneren Klang, dem Rhythmus. Das Muster sind Form und Stille, ein visuelles Analogon unseres emotionellen Lebens.

Schäd sah das Verwenden von verschiedenen Grautönen innerhalb des Schwarz-Weiß-Bildes ehrlicher als den Einsatz von kräftigen Farben an, welche die innere Wirklichkeit des Bildes verdecken oder ganz verbergen konnten. Dennoch faszinierte ihn die Transparenz der Farben. So finden wir transparente Farben nicht nur in seinen Ölbildern, sondern auch in den zahlreichen Aquarellen und Pastellzeichnungen der dreißiger und vierziger Jahre. Ähnlich wird in der chinesischen und japani-

schen Malerei des Zen-Buddhismus die Farbe als entbehrlich erachtet oder transparent und nur sehr zart gehalten. Wang Wei (698-795), der Begründer der Tuschmalerei, beschreibt diesen künstlerischen Prozeß, bei dem man im Spiel von Licht und Schatten die Farbe vergessen kann.

Das Hauptziel des Dadaismus war die »chaotische« Desorganisation der überkommenen Dogmata. Er übersah aber die Tatsache, daß innerhalb des Chaos wesentliche formgebende Elemente erhalten bleiben können, die im Verborgenen als »latente Fragmente« (»deterministisches Chaos«) wieder aufscheinen. Nach Überwindung der Krise oder Stagnation werden diese latenten Teile zu neuem Leben erweckt und können mit verändertem Gewicht neue Muster bilden. Jene Fragmente aber, die nicht in die neuen Einheiten passen und nicht integriert werden können, degenerieren und werden abgestoßen. Die »Karten werden neu gemischt« und der kreative Prozeß kann von neuem beginnen.

Die zweite Schaffensphase (1960-1963)

1954 hatte mein Vater seine Arbeit am schwarz-weiß-graphischen Werk wieder aufgenommen, wobei er die Farbe häufig zur Akzentuierung - mehr als Beigabe - in der Zeichnung einsetzte. Als Helmut Gernsheim ihn 1960 besuchte und ihn dazu drängte, zwei Schadographien für sein Buch »The History of Photography« und seine Sammlung zu machen, nahm Schad seine Experimente mit dem Photogramm wieder auf. Zunächst komponierte er einige Photogramme dadaistischer Art, ähnlich seiner Genfer Zeit, aber wie er feststellte und später schrieb: »Die ersten der seit 1960 entstandenen Schadographien knüpfen noch weitgehend an meine Versuche von 1918 an, aber das Spiel mit Fläche und Form allein befriedigte mich bald nicht mehr.«⁴

Bald jedoch - analog dem Entstehen neuer Muster aus dem »Chaos« - , tauchten neue Formen aus dem dunklen Hintergrund auf. Die nun übliche Dunkelkammertechnik mit ihren manchmal zufälligen Ergebnissen einer vorgegebenen Komposition sowie die Überraschung, die Wahl des »entscheidenden Momentes« (Roland Barthes)⁵ genau bestimmen zu können, begeisterten Schad.

Je mehr sich das Bewußtsein eines Künstlers weitert, umso mehr drängen auch neue Inhalte zu immer wieder neuen Ausdrucksformen. Die vergangenen Formen genügen bald nicht mehr, die neuen Inhalte wiederzugeben, denn in Zeiten turbulenter Veränderungen verlieren sich alte Sicherheiten, nur Zeit und Raum bleiben

Das Photogramm vermittelt als künstlerischer Ausdruck ein Gefühl, das den Menschen mit kosmischen Ereignissen in Beziehung zu setzen vermag. Schads spätere Photogramme mit ihren subtilen Formen, die in einen offenen Raum magisch einfließen, können als Vorläufer einer neuen Ordnung natürlicher Harmonie gesehen werden. In den neuen Schadographien erscheinen sowohl elementare Formen der Natur als auch verlorene, weggeworfene Objekte, die Schad auf seinen täglichen Spaziergängen sammelte. Diese Gegenstände bieten ihre materielle Gestalt dem Spiel mit Licht und Schatten und der künstlerischen Komposition an, wobei das ganze Objekt oder manchmal nur dessen Umrisse Schatten werfen. Konturen natürlicher Formen haben schon immer Menschen begeistert, wie prähistorische Höhlenzeichnungen beweisen. Es muß sich aber dann bald die Fähigkeit entwickelt haben, diese Umrisse mit Inhalten der menschlichen Vorstellung zu füllen.

In den neuen Schadographien findet man anfangs rein geometrische Formen, die durch ihre Einfachheit sehr ausdrucksstark sind, da sie unsere räumliche Wahrnehmung ansprechen. Dann sieht man Schatten von Pflanzen, Geweben und Stoff, die flach auf einer zweidimensionalen Oberfläche liegen. Von 1962 an nimmt der Eindruck dreidimensionaler Anordnung von Gegenständen zu. Dies wird einerseits durch wechselnde Graustufen und verschiedene Grade von Unschärfe erreicht, andererseits dadurch, daß zunehmend mehr Schatten von Tieren und Menschen hinzugefügt werden. Letzteres erzeugt eine sinnliche, manchmal erotische Atmosphäre, selbst wenn der Körper als grauer Schatten im Hintergrund verbleibt.

Stark abstrahierende Formen entspringen nicht einer zerstörerischen, desorganisierten Abstraktion, sondern fügen sich als harmonischer Teil in die gesamte Komposition ein. Sie sind gleichbedeutend das Tor zur geistigen Essenz des Bildes. Selten nur werden typographische Symbole benutzt. Um den Eindruck der räumlichen Tiefe weiter zu verstärken, werden aus Photographie und Malerei bildnerische Effekte entlehnt, wie die Perspektive oder der Verlust an Schärfe im Hintergrund oder in den transparenten Zonen. Teile, die »rückwärtig« liegen, werden in verschiedenen Graustufen gestaltet; sobald sie aber durch weiße, scharfe Strukturen nahe der Oberfläche durchscheinen, werden sie aufgehellt und nach vorne »gezogen«. Je komplexer und asymmetrischer die Formen sind, umso stärker tritt auch ihre Transparenz zu Tage. Auf unnötige Zugaben verzichtet der Künstler. Alle Details folgen einer kreativen Logik, deren räumliche Orientierung zu einer visuellen Einheit des Bildes führt.

Die dritte Schaffensphase (1975-1978)

Es sollten weitere zehn Jahre vergehen, bis sich Schad erneut den Schadographien widmete. Bis zu dieser letzten Phase benützte er die Komposition in erster Linie, um ein Feld von Spannungen zwischen den dargestellten Objekten aufzubauen. In der letzten Phase hingegen versuchte er die erzeugten Spannungen zwischen den dargestellten Formen und dem »Nichtdargestellten« zu lösen, indem er den Blick des Betrachters auf die Leere des Umfeldes oder den dunklen Raum lenkte.

Die Schwärze des Raumes, welche die Formen umgibt, scheint sich weit über den Bildrand hin auszudehnen, wird selbst Teil des Universums, um sich im Unendlichen zu verlieren. Nur für einen kurzen Moment erleuchtet Licht die räumliche Szene, wirft Schatten von lebendigen, teils abstrakten und komplexen Formen. Man fühlt die Magie der Spannung zwischen dem, was zu liegen und zu schweben scheint, zwischen den vorüberziehenden Schatten und dem statisch Festem; zwischen Formen, die sich gegenseitig durchdringen, und zwischen der Fülle und der Leere des Raumes. Letzere ist ausgedehnter als in den früheren Schadographien. Manchmal sind sogar die leeren Zwischenräume mit mehr Energie geladen als die »gefüllten« Zonen.

1951, zehn Jahre bevor mein Vater sich wieder mit Schadographien beschäftigte, schrieb er in einem Essay über Tuschmalerei: »Das Verborgene, das »Nicht-Sichtbare« verliert sich in der Leere des Hintergrundes ... Der Raum weitet sich, wird unaßbar und zugleich entsteht das Gefühl des Friedens und der inneren Stille.«⁶

In den meisten Schadographien der ersten und zweiten Phase fehlt etwas, das sie von ihrem statischen Abbild befreit, sie mit der Idee der Bewegung lädt und sie in ein pulsierendes, rhythmisches Kontinuum erhebt. Ganz intuitiv wollte Schad ein dynamisches Element in die Zeichnung einbringen, indem er »lebende« Formen in einen geweiteten Raum einfügte, die beim Betrachter das Gefühl von Leben erwecken. In den Schadographien der letzten Phase wird der Eindruck einer scheinbaren Bewegung durch die Befreiung der Schatten von enggesetzten Grenzen und durch die Lösung der anhaftenden Spannungen erzielt. Dies erfolgt auf verschiedene Weise. Bewegung kann durch eine minimale Verschiebung und erneute Exposition von lebenden Körpern symbolisiert werden (z. B. die zitternden Flügel eines Schmetterlings, oder eine sich bewegende Hand), durch tanzende Umrisse von Figuren, durch Änderungen an Intensität und des Einfallwinkels der Lichtquelle und der projizierten Schatten. Unschärfe und Verschiebung der Ränder können in der

Vorstellung auch als Bewegung empfunden werden. In der Regel wird der Ansatz einer Bewegung gezeigt, das heißt die Beschleunigung mit ihrem größten Energiebedarf. Durch Öffnung der Formen in einen Raum ohne Hindernisse werden deren Grenzen transparent für das Licht und für unsere Imagination.

Andere Mittel, um Spannungen zu mildern oder zu lösen, sind Andeutungen von Humor, dem sich spielerische Formen anschließen. Diese »Winke« legen uns nahe, die Dinge und das Leben leichter zu nehmen und sie nicht als in ständiger Krise zu betrachten. Zudem laden sie uns ein, zu spielen und zu tanzen. Gleichzeitig offenbaren sie den Rhythmus im Raum. Eine poetische Atmosphäre kann eine ähnliche Wirkung haben, solange sie nicht in das Sentimentale abweicht. Schad entdeckte sehr früh das spielerische Element, aber er erlag nie dem »Spieldämon«. Das magische Spiel der Formen und deren Humor führten ihn zu einer tieferen Wahrheit.

Spiegelungen durch Spiegelbilder können ebenfalls dazu dienen, Spannungen zu lockern. Wie in der Natur, ist die abgebildete Symmetrie nie komplett. In der Stille und in den gelösten Spannungen der Schadographien der dritten Phase erahnt man die sich wiederholenden Ereignisse, manifestiert durch die Bewegung. Jede Andeutung von Bewegung erzeugt in unserer Vorstellung das Bild von einem wachsenden, dreidimensionalen Raum. Schwebende Formen scheinen zum Leben erweckt, sodaß der Betrachter deren rhythmische Veränderungen gleichsam miterlebt, ähnlich wie Taoismus und Zen-Buddhismus das Leben und den Kern der wahren Natur sehen.

Dynamik und Transparenz

Nach heutiger Sicht haben dynamische Systeme in der Natur die inhärente Tendenz, sich rhythmisch zu verändern, sich zu verstärken und stabile Muster zu erzeugen, das heißt unabhängig zu werden. Früher oder später jedoch können sie konträre Reaktionen hervorrufen, die schrittweise die Aktivität der Systeme verringern oder diese völlig zum Erliegen bringen. Schadographien entspringen der schöpferischen und intuitiven Vision des Künstlers Christian Schad. Er haftete jedoch nie am Erreichten, sondern schritt ständig voran in seinem Schöpfungsprozeß, im Zusammenbringen von differenzierten Formen, wie sich aus dem Vergleich der drei gesonderten Phasen von Photogrammen erkennen läßt. Jede Phase der Entstehung seiner Photogramme spiegelt die jeweilige geistigen Heimat von Schad wieder. Die eher flache Fragmentierung seiner frühen Werke wandelte sich später in eine suggestive räumliche Dynamik. So kann ein Kunstwerk als Ausdruck von Inhalten auch von der Sei-

te seiner stabilen Form aus betrachtet werden. Diese Illusion der Stabilität kann uns helfen, unsere Ängste zu überwinden, daß das Leben nichts anderes ist als ein hoffnungsloses Chaos und ein sinnloses Leiden. Hinter der Szene, das heißt in den Formen jedoch, sieht man ein Zusammenspiel konkordanter Beziehungen, die eine einzige Einheit zwischen Geist, Raum und Bewegung offenbaren.

In den Photogrammen geben Licht und Schatten den Objekten ihre Form und Transparenz. Verschiedene Grautöne entstammen verschiedenen Graden der Transparenz der Gegenstände im Licht. Zunächst vermehren diese den Eindruck der Dreidimensionalität des gesamten Bildes. Je transparenter aber die Objekte sind, umso weniger scheinen ihre Schatten durch die Schwere ihrer Körper nach unten gezogen. Indem die Schatten sich gleichsam schwebend bewegen, erhalten sie eine stark dynamische Qualität. Dies läßt sich schon in einigen Schadographien der zweiten Phase beobachten.

Wenn allein Konturen sichtbar bleiben, scheint das Licht sie völlig zu durchdringen. Diesen transparenten Formen wird ein beschleunigendes Moment beigegeben, das wir als Lebendigkeit erfahren. Die Umrisse scheinen zu »tanzen«, wie dies auf einigen der späten Schadographien wahrzunehmen ist (Schadographie 83). Ein transparenter »Hof« kann auch von unscharfen oder sich auflösenden Konturen von Körpern umgeben sein, wodurch diese in unserer Vorstellung zu vibrieren beginnen und zum Leben zu erwachen scheinen (Schadographie 168). Infolge der Transparenz der Formen löst sich schließlich die gegensätzliche Polarität von Licht und Dunkel und wird in ihrer Einheit zu einer Quelle der Energie des Lebendigen.

Die Berührung des Unendlichen

Die einzelnen Formen fügen sich in ihrer Anordnung harmonisch ineinander. Zusammenwirkend deuten sie auf den Geist, der alles Leben durchdringt und mit ihm im Einklang ist. Schadographien entziehen sich dem Zeitfaktor, weder Vergangenes noch Zukünftiges hat mehr Bedeutung, denn sie sind stets gegenwärtig, man findet in ihnen nur Gegenwärtiges. Aus der Schönheit dieser Lichtprojektionen strahlt eine Kraft, die sich dem Magischem nähert.

Die kosmische Symbolik, vor allem des Schadschen Photogramms der dritten Phase, ist augenfällig und besonders ausgeprägt. Sie hebt das Werk in eine andere Dimension und gibt ihm deshalb einen neuen Wert, ohne dessen bislang unmittelbare Werte in Frage zu stellen oder zu beeinträchtigen. So werden die Schadogra-

phen, dank ihrer Einfachheit und ihrer Tendenz, zum Wesentlichen vorzudringen, zu transparenten Spiegeln der Wirklichkeit, analog der Aussage von Paul Caponigro, »die innere Realität der Dinge sichtbar zu machen«.⁷

Wenn auch die Ausdruckskraft des Photogramms von der Aufnahmefähigkeit und Offenheit des jeweiligen Betrachters abhängt, wie auch von der Intensität seiner Wahrnehmung, so können die Schadographien unsere Augen für eine andere Dimension öffnen. Als künstlerische Vermittler weiten sie unser Bewußtsein von der Welt, indem sie uns zeigen, wie der Fluß der Energie die Dinge ständig ändert, entwickelt, wachsen und langsam vergehen läßt. Der Betrachter kann die Hand unsichtbarer, ewiger, dynamischer Wirkungen fühlen. Damit kann die Erfahrung eines Photogramms zu einem sehr persönlichen Akt werden. Man fühlt sich eins mit dem Rhythmus des Bildes, mit der Unendlichkeit von Raum und Bewegung und deren ständiger Wiedergeburt. So schließt sich der Kreis zwischen Kunstwerk und Mensch.

Im Gegensatz zur Photographie, die Ereignisse dokumentiert, die meist klar durch die Zeit begrenzt sind, ist in Schadographien das, was »stattfand« lediglich durch weggeworfene, scheinbar nutzlose Gegenstände dargestellt. Diese Objekte wirken als Symbole für zeitlose menschliche Gefühle. Die sich daraus entwickelnden Photogramme sind deshalb frei von jeglicher individueller Zeit. Ihre Wahrheit muß von jedem neu entdeckt werden und ist in ihrem Symbolgehalt zu finden. Das Photogramm als ein Teil der künstlerischen Photographie vereinigt in sich: Die Freude an der Natur und an der Oberfläche von Objekten wie auch am Spiel zwischen den Formen und der Struktur von Geweben. Ähnlich der künstlerischen Photographie dringen die auch Schadographien von der Oberfläche zum Kern der Dinge vor. Sie zeigen, wie geringe Änderungen in der Lage der Objekte und der entsprechenden Wahrnehmungsreize zu unvorhersehbaren, künstlerisch unterschiedlichen Bildern führen können. Im zeitlosen Strom von Spannungen und deren Auflösung laden sie uns ein, der Stimme des ewigen Wandels zu lauschen und »mitzuschwingen«.

Ist das Signum der Photographie das »Punctum« (Roland Barthes),⁸ so symbolisieren die Schadographien »das universelle Maximum«. Ihr erhellendes Licht erstrahlt aus der Liebe für alles Leben und für eine unteilbare Wahrheit. Der Weg des Tao und der Zen-Weisheit, dem Schad folgte, ließ ihn die Welt von einem anderen Blickpunkt aus betrachten. Indem er alle Beschränkungen der Vergangenheit hinter sich ließ, versuchte er in den Schadographien der 60er und 70er Jahre das unbedingt »Neue« zu schaffen. 1981 schrieb Schad über die Entwicklung seiner letzten zwei Photogrammphasen: »Das Spiel mit Fläche und Form allein befriedigte mich bald

nicht mehr und als ich 1962 dem Werk des 1841 vierunddreißigjährig in Paris gestorbenen französischen Dichters Aloysius Bertrand begegnete, faszinierte mich die geistige Verwandtschaft seiner Prosa-Gedichte (poèmes en prose) des »Gaspard de la nuit« mit der neuen Dimension meiner Schadographien: hier wie dort eine phantastische, zeitlos gegenwärtige Welt, wie durch ein plötzliches Licht für einen Augenblick scharfumrissen aus einem nächtlichen Dunkel geholt, in dem das Vorher und das Nachher für immer verborgen bleibt. Die absolute Gegenwärtigkeit der Prosagedichte Bertrands - ohne Vergangenheit, ohne Zukunft - hat mich dann in den folgenden fünfzehn Jahren immer wieder beschäftigt und die meisten der in diesem Zeitraum entstandenen Schadographien tragen direkt oder indirekt den Stempel des »Gaspard de la nuit.«⁹

Die Schadschen Photogramme sind vollkommen losgelöst von seinen Gemälden. Ihr Ausdruck ist keineswegs auf einen gefälligen, nur poetischen Entwurf begrenzt. Ihre Realität ist zeitlos und unmittelbar, da sie die Magie des Momentes erfaßt. Nur für einen kurzen Augenblick lang versuchen die Schadographien Unendliches in eine endliche Gegenwart übergehen zu lassen. Geboren aus einem freien Geist, transzendieren sie das Reale. Die von 1962 an geschaffenen Schadographien haben ihre Wurzeln im sich bewegenden Universum. Eine unsichtbare Kraft strahlt aus dem Photogramm auf den Betrachter, die ihn zur Meditation einlädt und - in Resonanz mit dem Kunstwerk - seine Seele in Schwingung versetzt. Dank der räumlichen Komposition der Formen ihres Schöpfers, öffnen diese Photogramme ob ihrer Transparenz Auge und Herz für eine innere Welt. Wir erahnen den Geist, der alles durchdringt und zum Leben erweckt - und berühren Unendliches.

Anmerkungen

- 1 Arturo Schwarz, Christian Schäd, Dada, auch. S. 18.
- 2 Christian Schäd, Relative Realitäten, Erinnerungen um Walter Serner (erweitertes unveröffentlichtes Manuskript).
- 3 Christian Schäd, Das Wesentliche in der Gedankenwelt Ostasiens, II. Teil, Ostasiatische Schriftbilder und Tuschemalerei, Frühjahr 1951, unveröffentlichtes Manuskript.
- 4 Christian Schäd, Aufzeichnungen zur Entwicklung des Photogramms in George Walsh, Colin Naylor, Michael Held, Contemporary Photography, London 1982, p. 664.

- 5 Roland Barthes, Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt 1985.
- 6 Wie Anm. 3.
- 7 Zit. in Anna Auer, Die Wiener Galerie die Brücke. Ihr internationaler Weg zur Sammlung Fotografis, Passau 1999, S. 120.
- 8 Wie Anm. 5.
- 9 Wie Anm. 4.

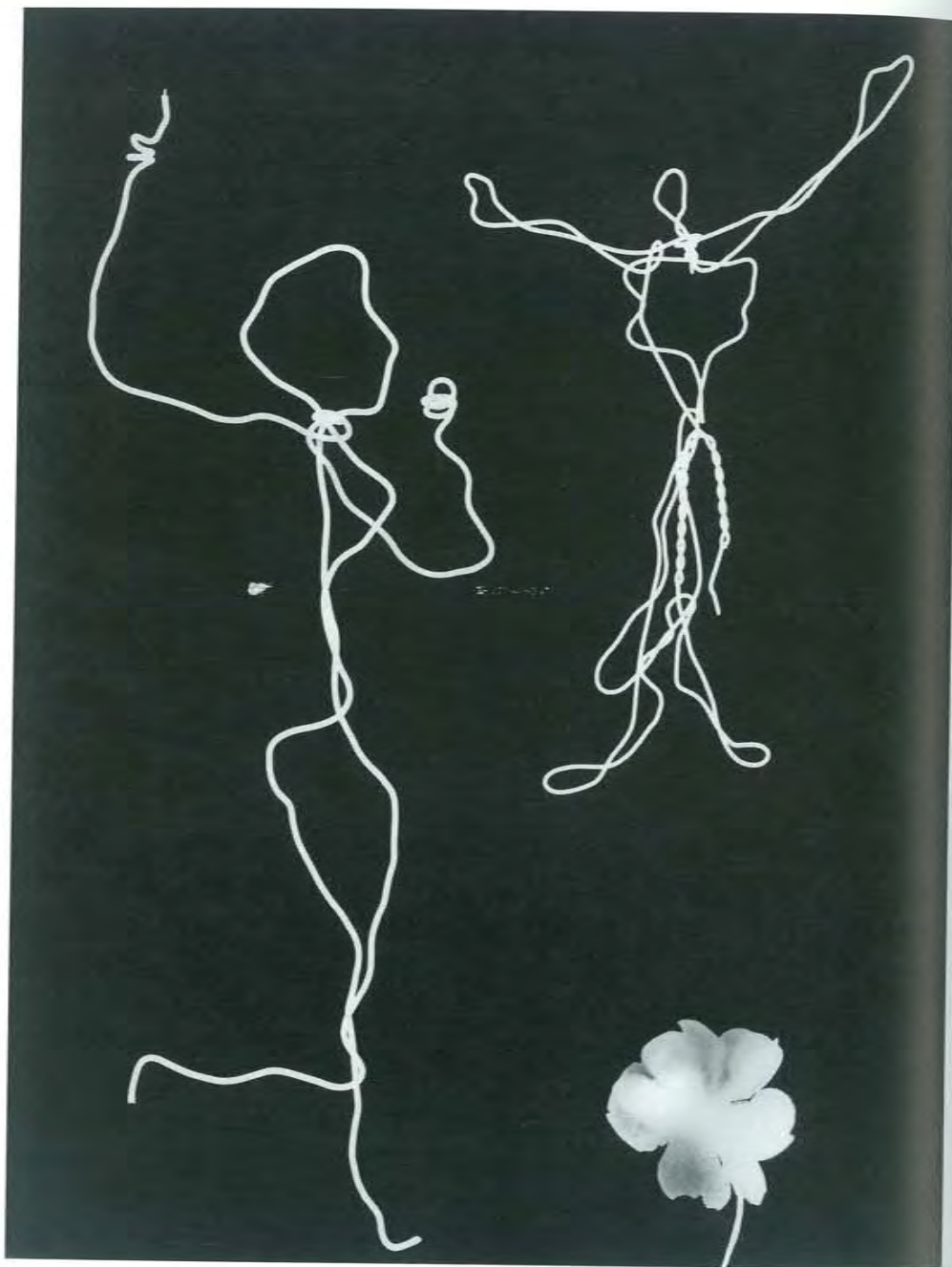
DRITTE SCHAFFENSPHASE (1975-1978)



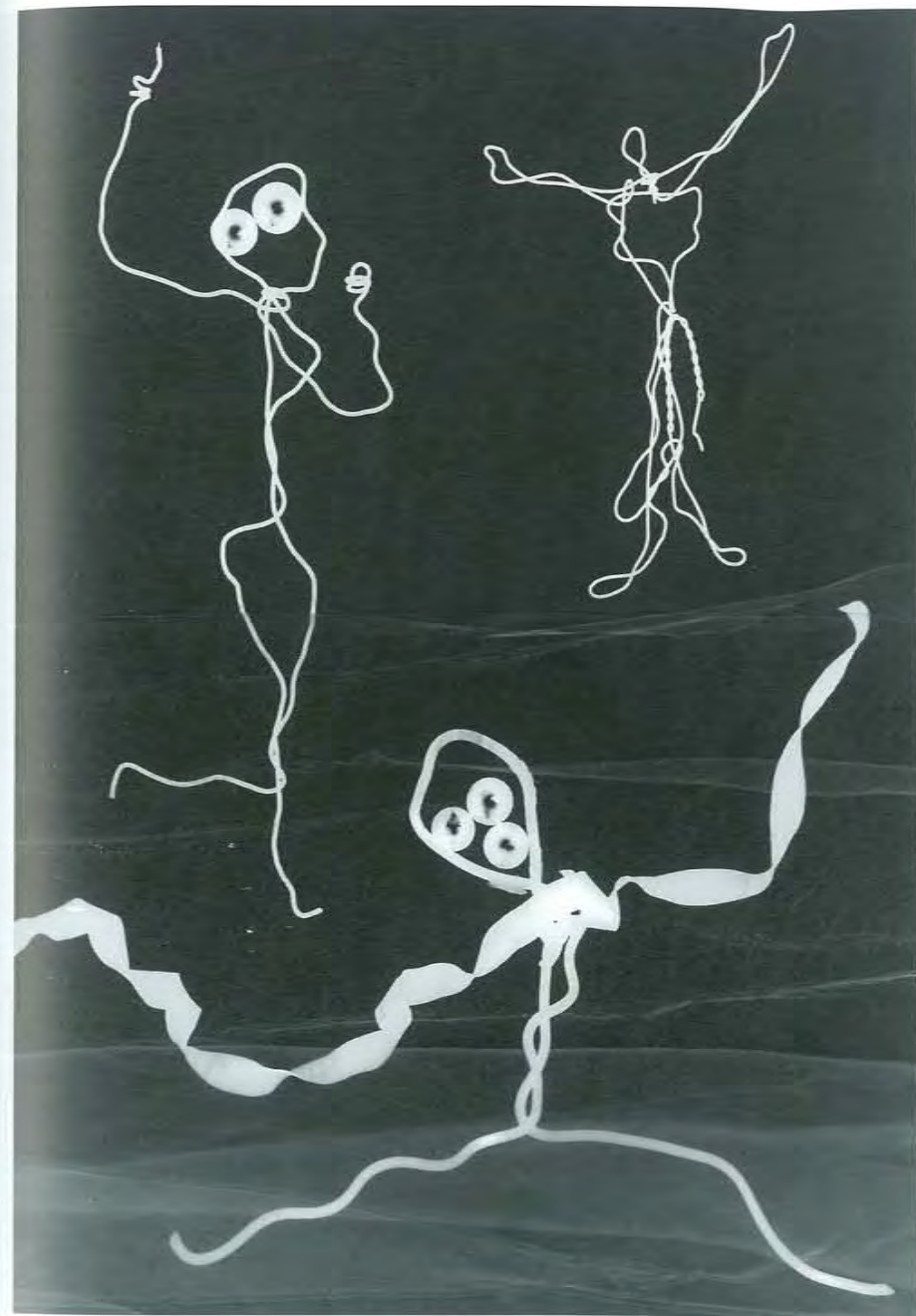
Christian Schad, 1981 (Photo: Bettina Schad)



Schadographie 120, 1975



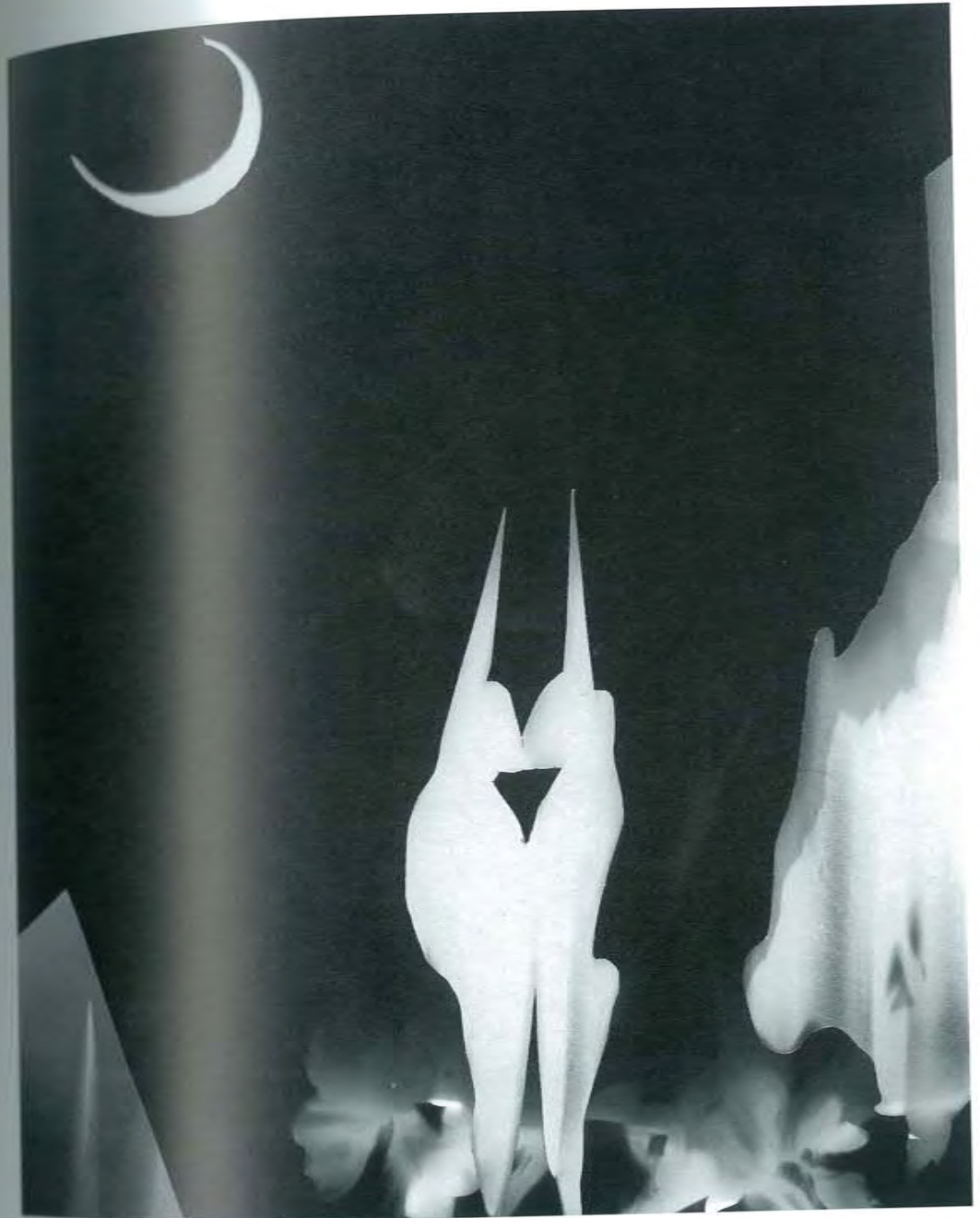
Schadographie 83, 1975



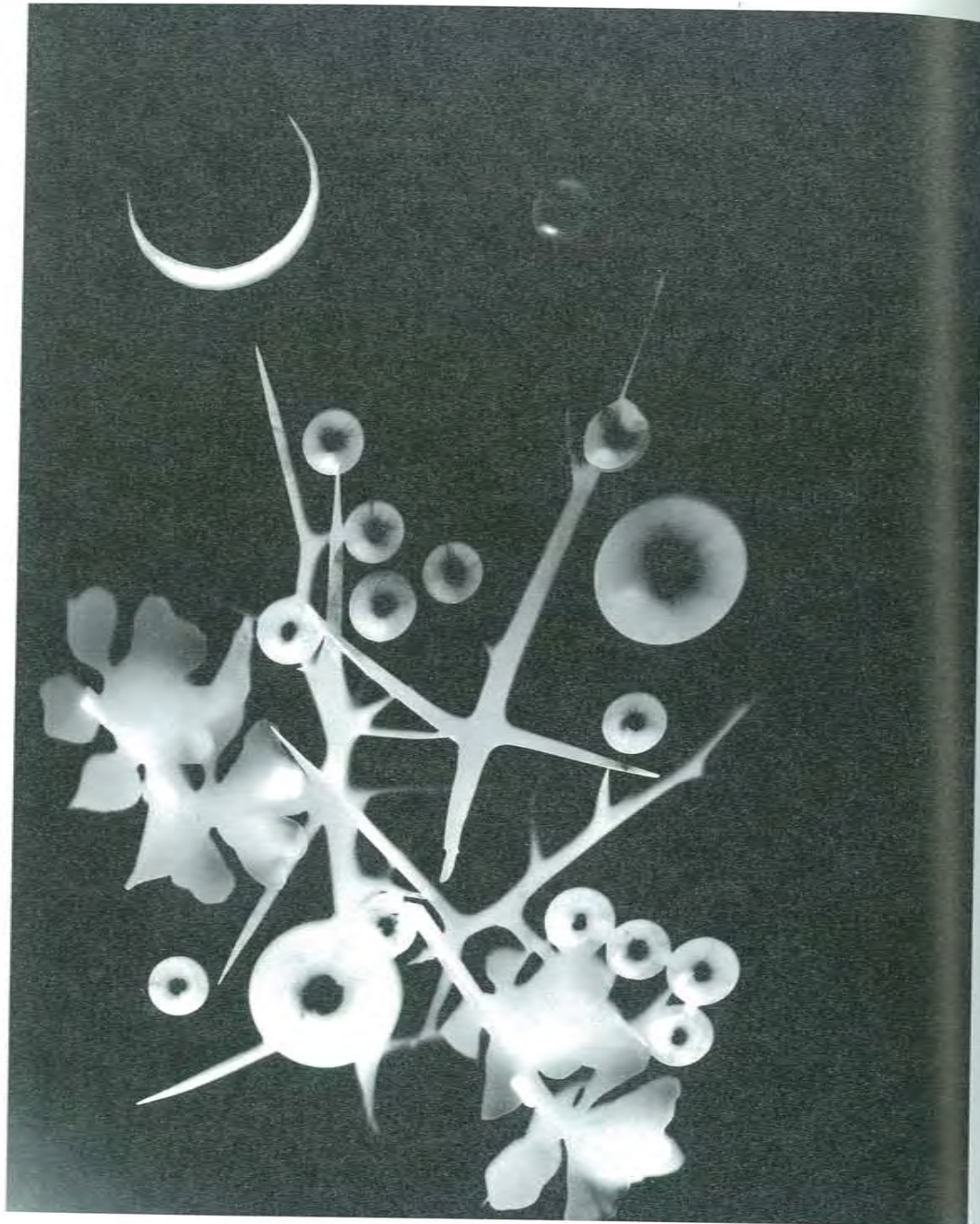
Schadographie 84, 1975



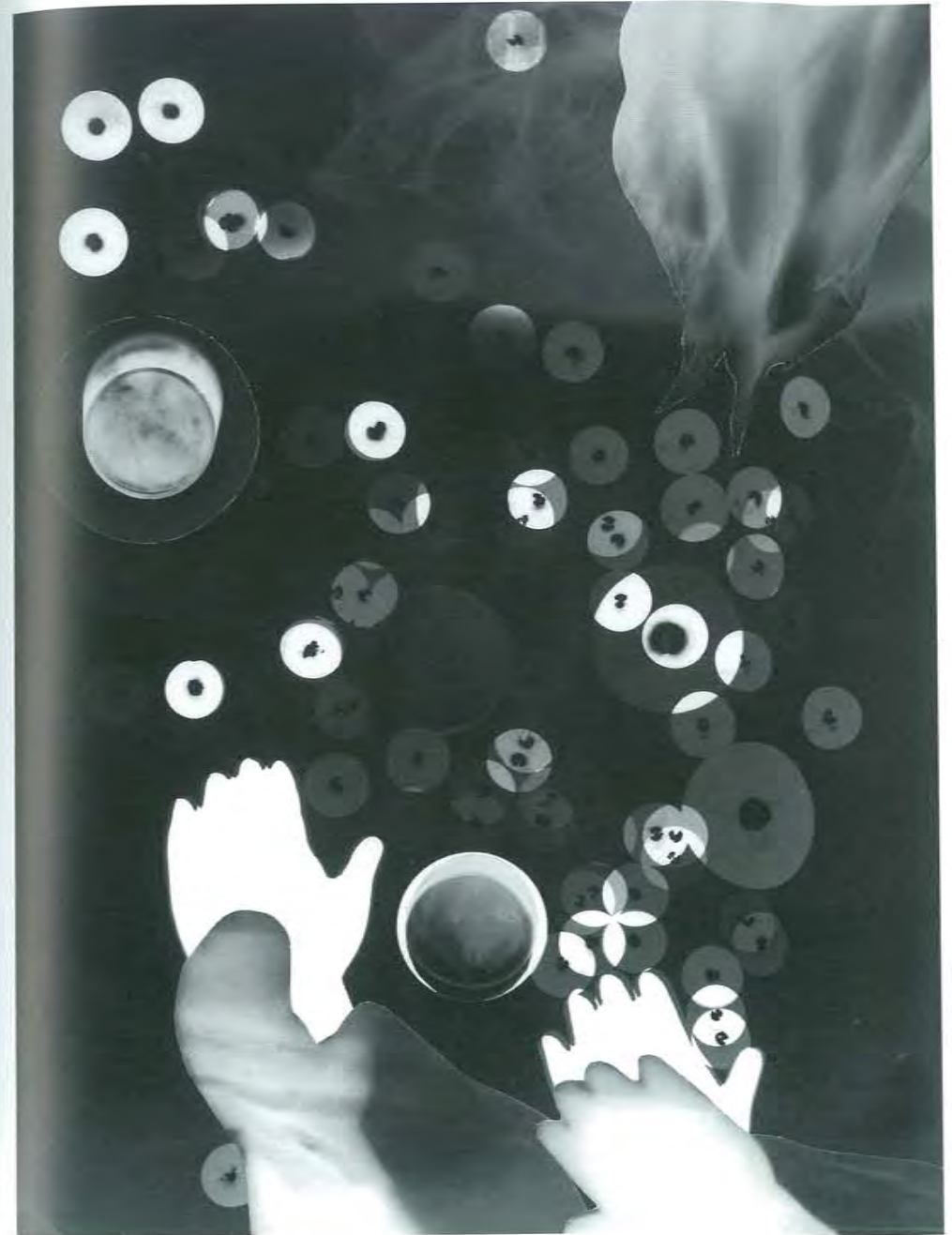
Schadographie 90, 1975



Schadographie 92, 1975



Schadographie 88, 1975



Schadographie 93, 1975



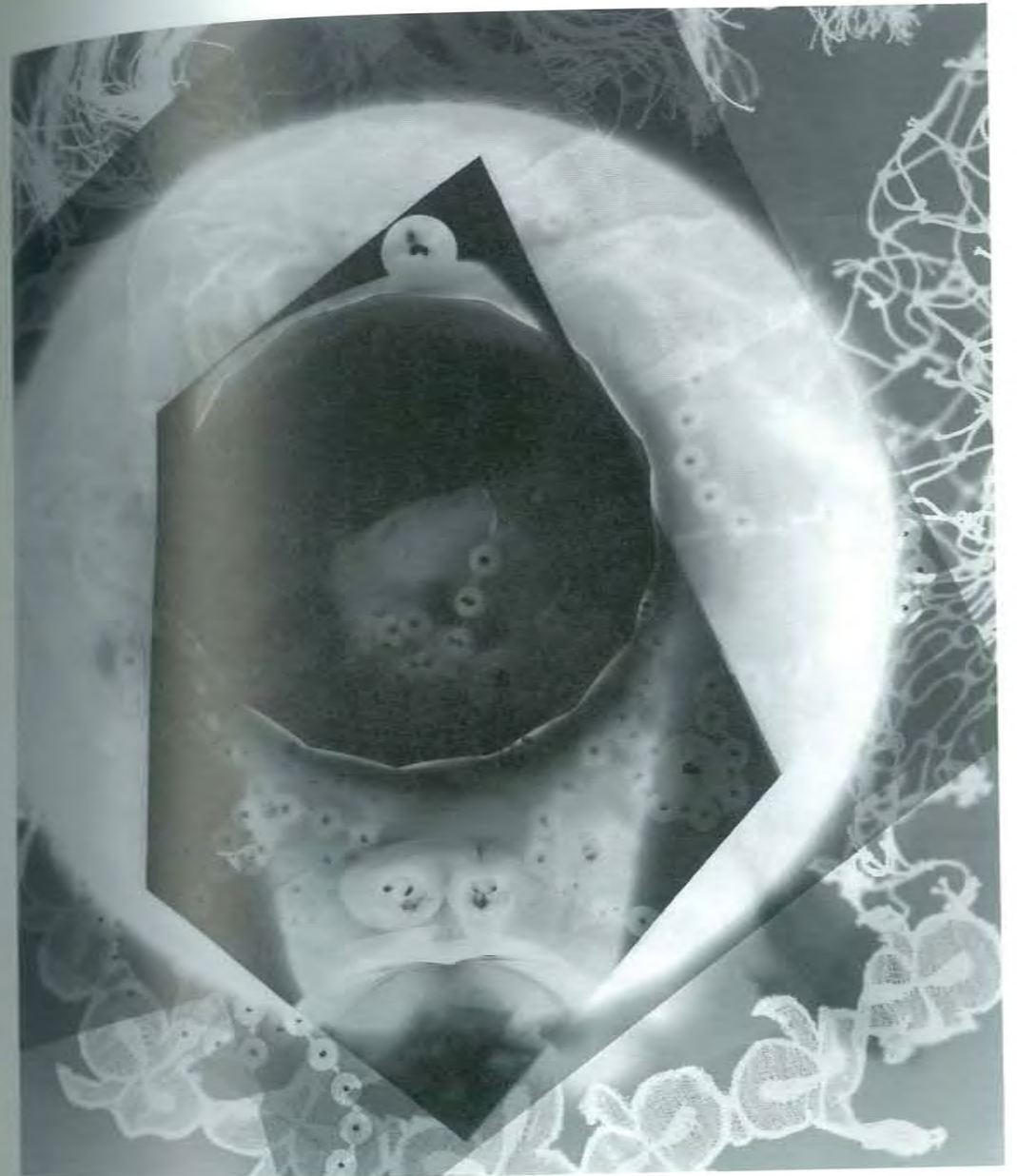
Schadographie 168, 1977



Schadographie 169, 1977



Schadographie 167, 1977



Schadographie 166, 1977



Schadographie 112, 1975



Schadographie 109, 1975



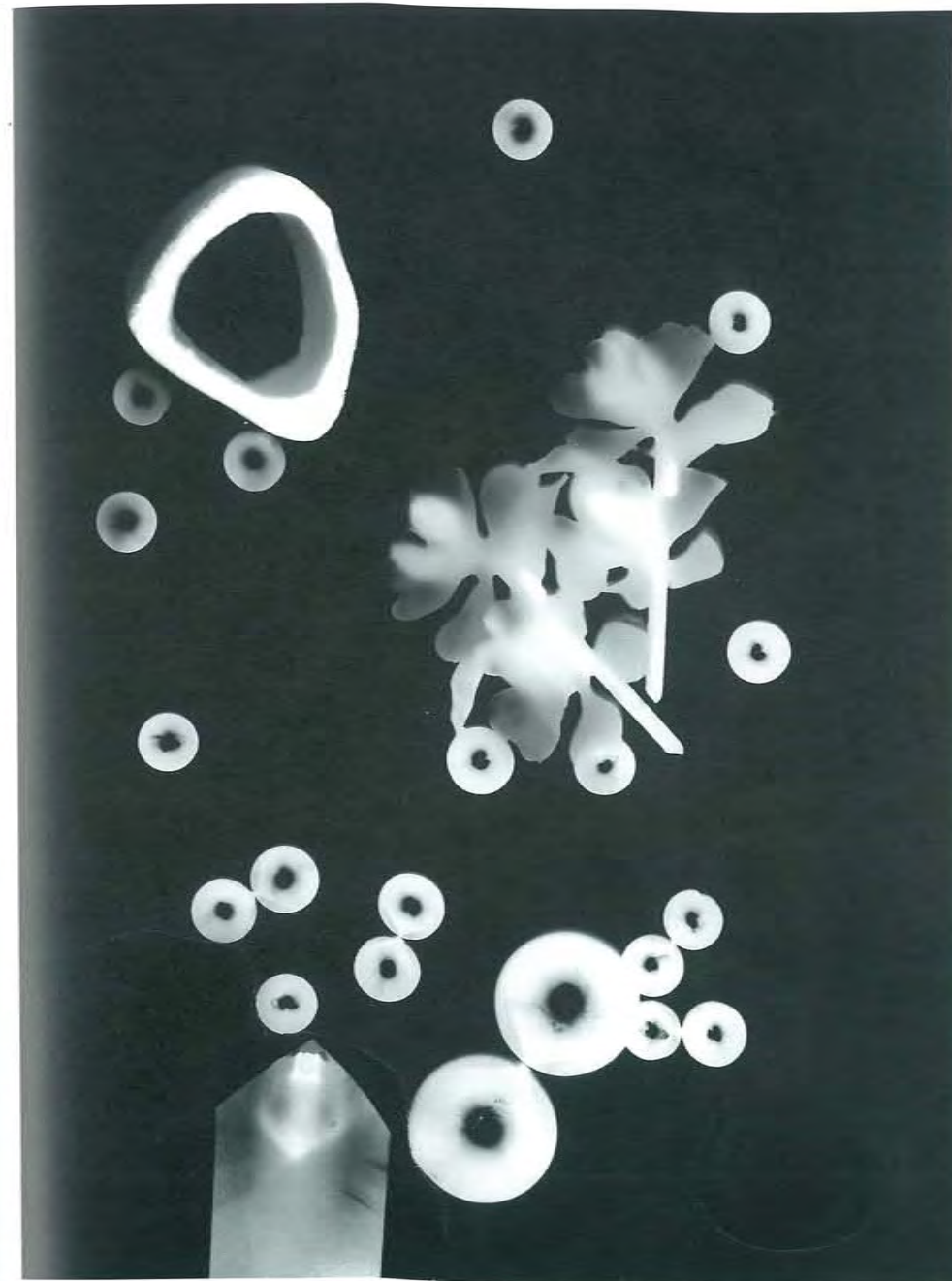
Schadographie 146, 1977



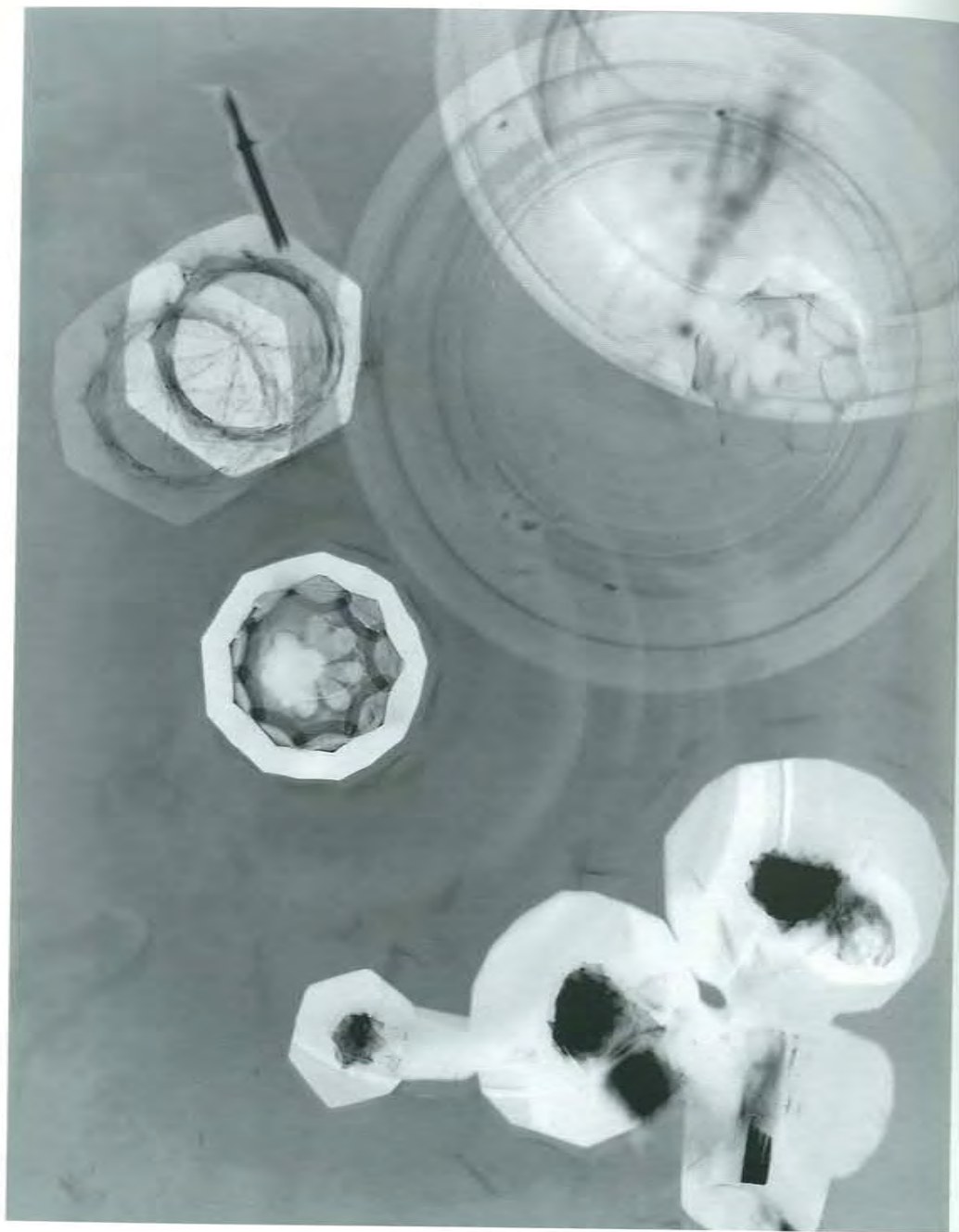
Schadographie 171, 1977



Schadographie 125, 1975



Schadographie 114, 1975



Schadographie 127, 1975



Schadographie 123, 1975



Schadographie 144a, 1977



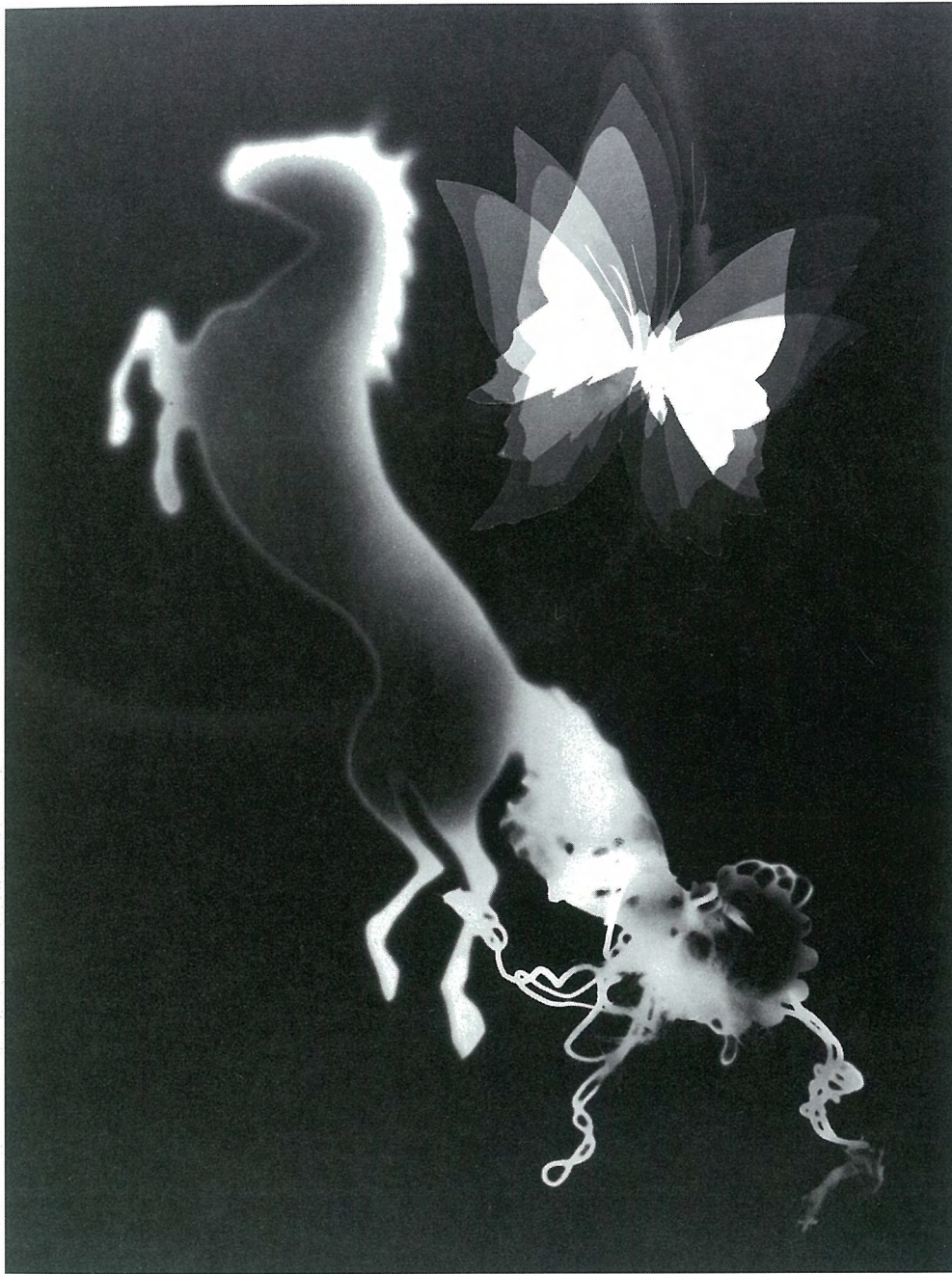
Schadographie 152, 1977



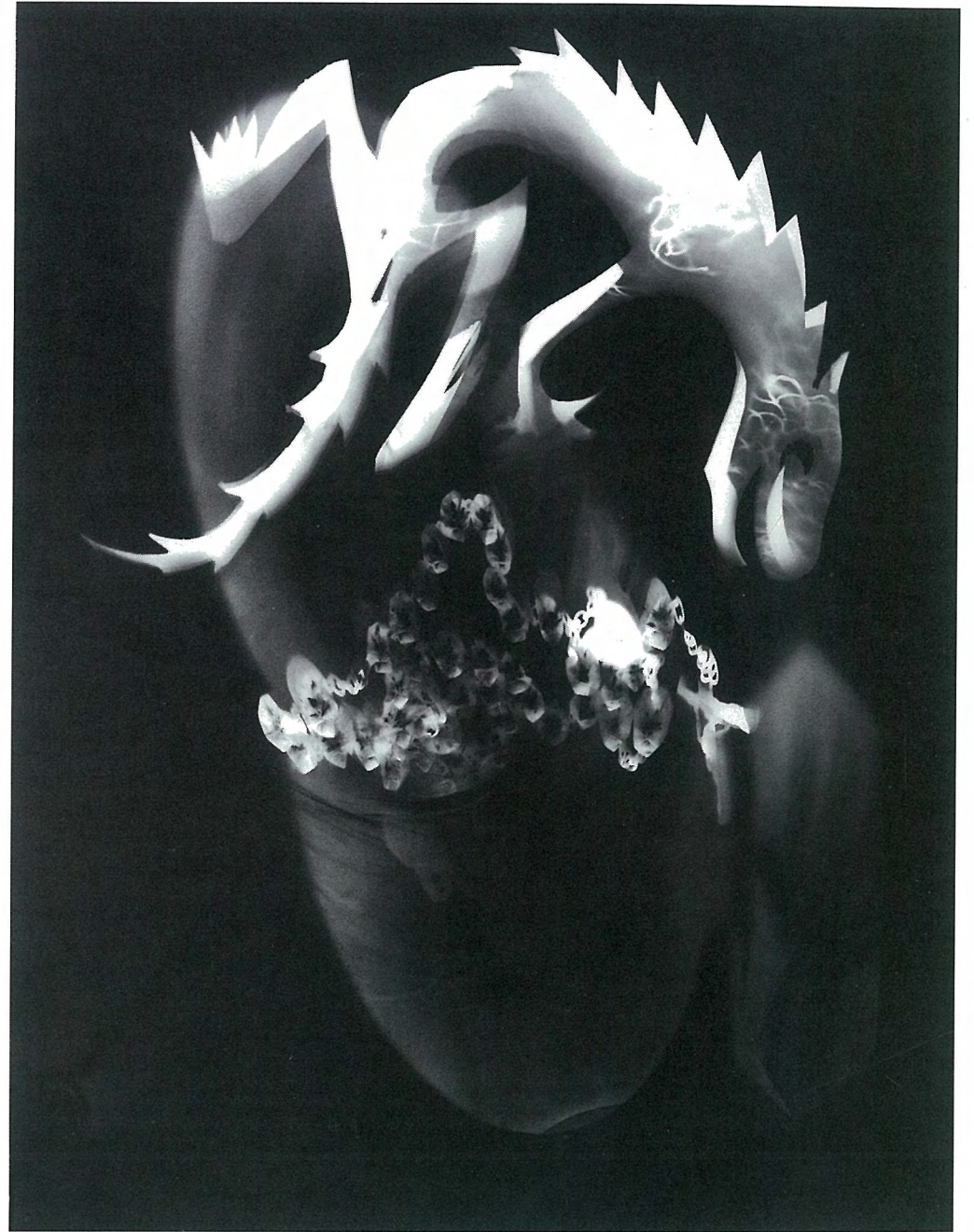
Schadographie 154, 1977



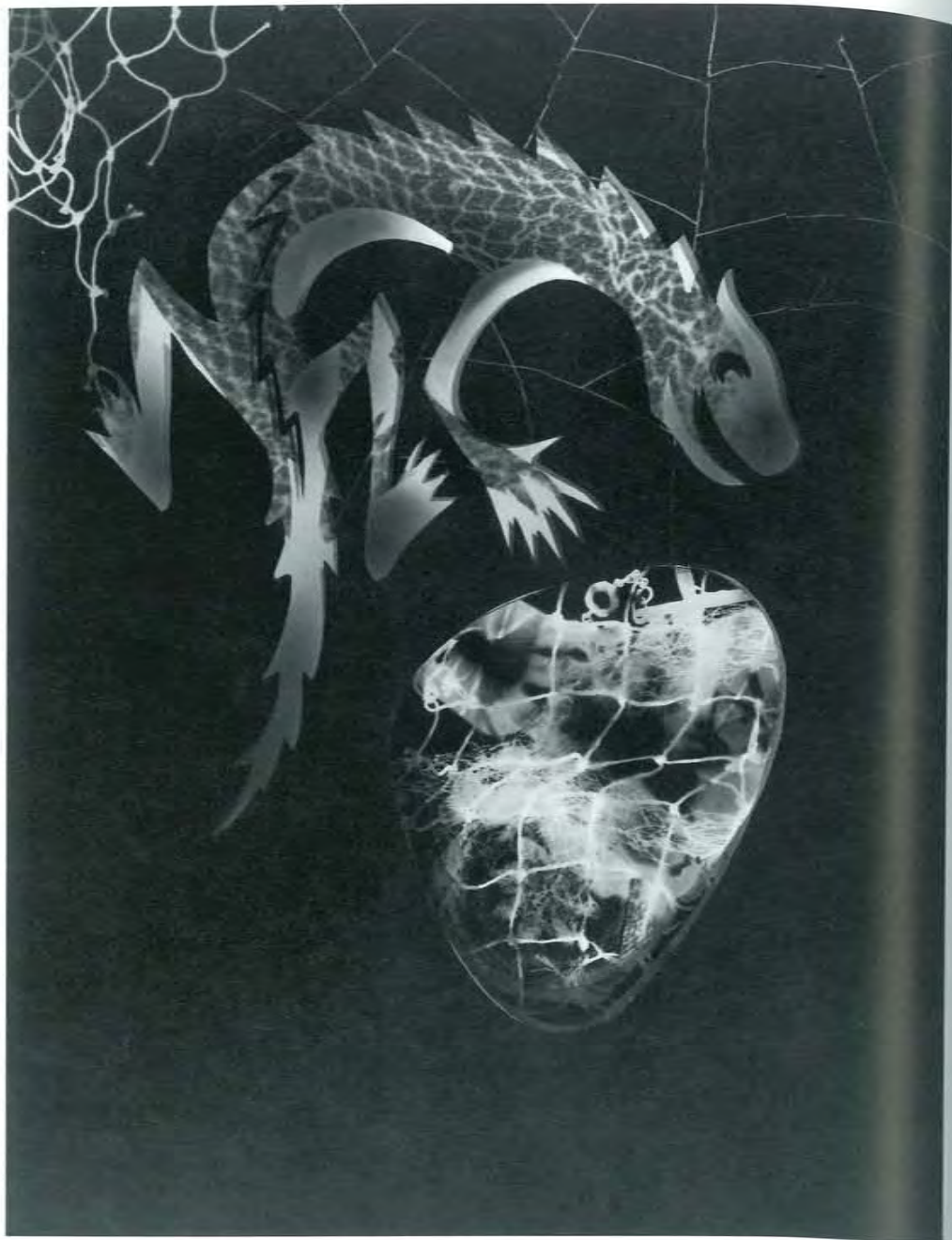
Schadographie 149, 1977



Schadographie 141, 1977



Schadographie 163, 1977



Schadographie 137, 1977



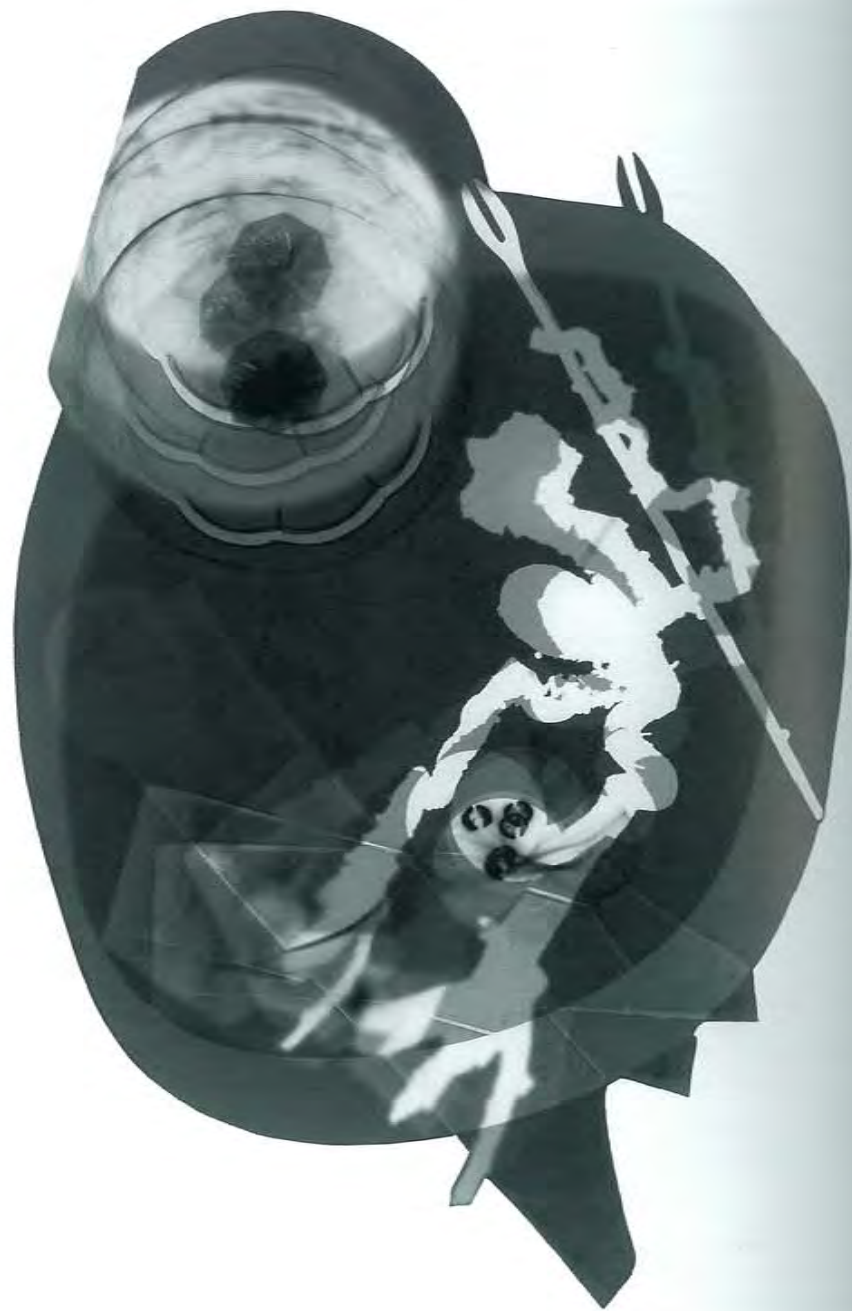
Schadographie 159, 1977



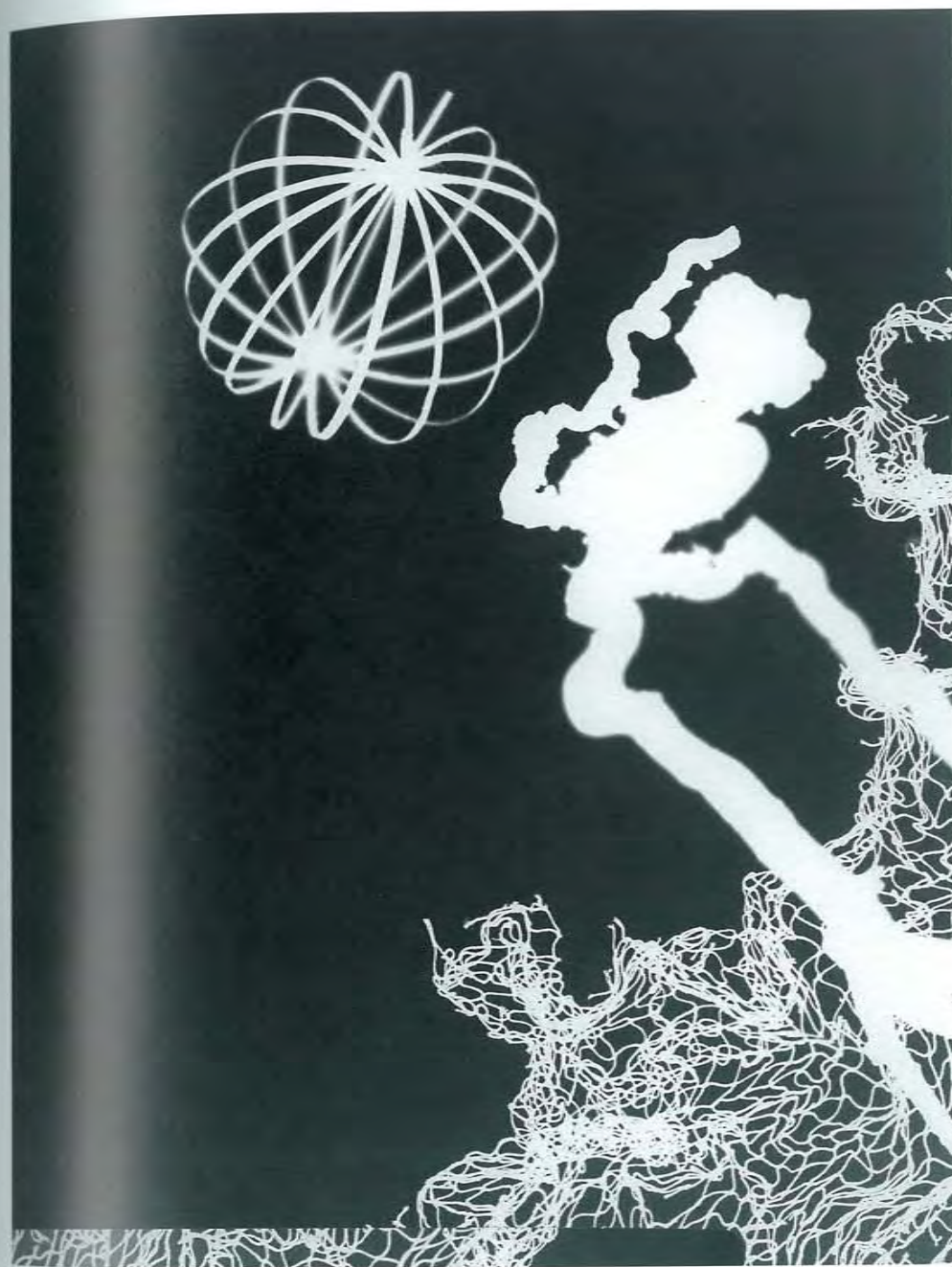
Schadographie 157, 1977



Schadographie 143, 1977



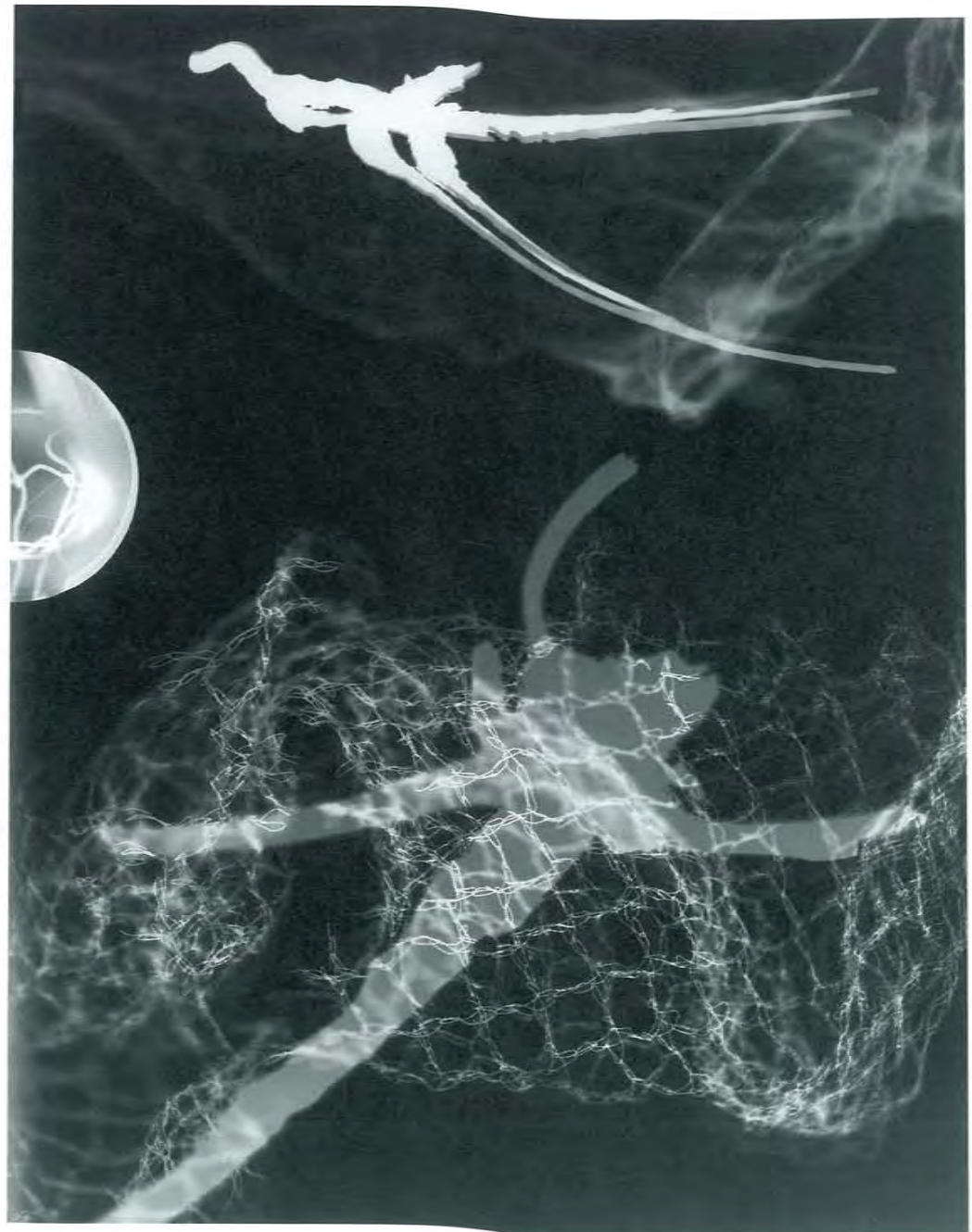
Schadographie 118, 1975



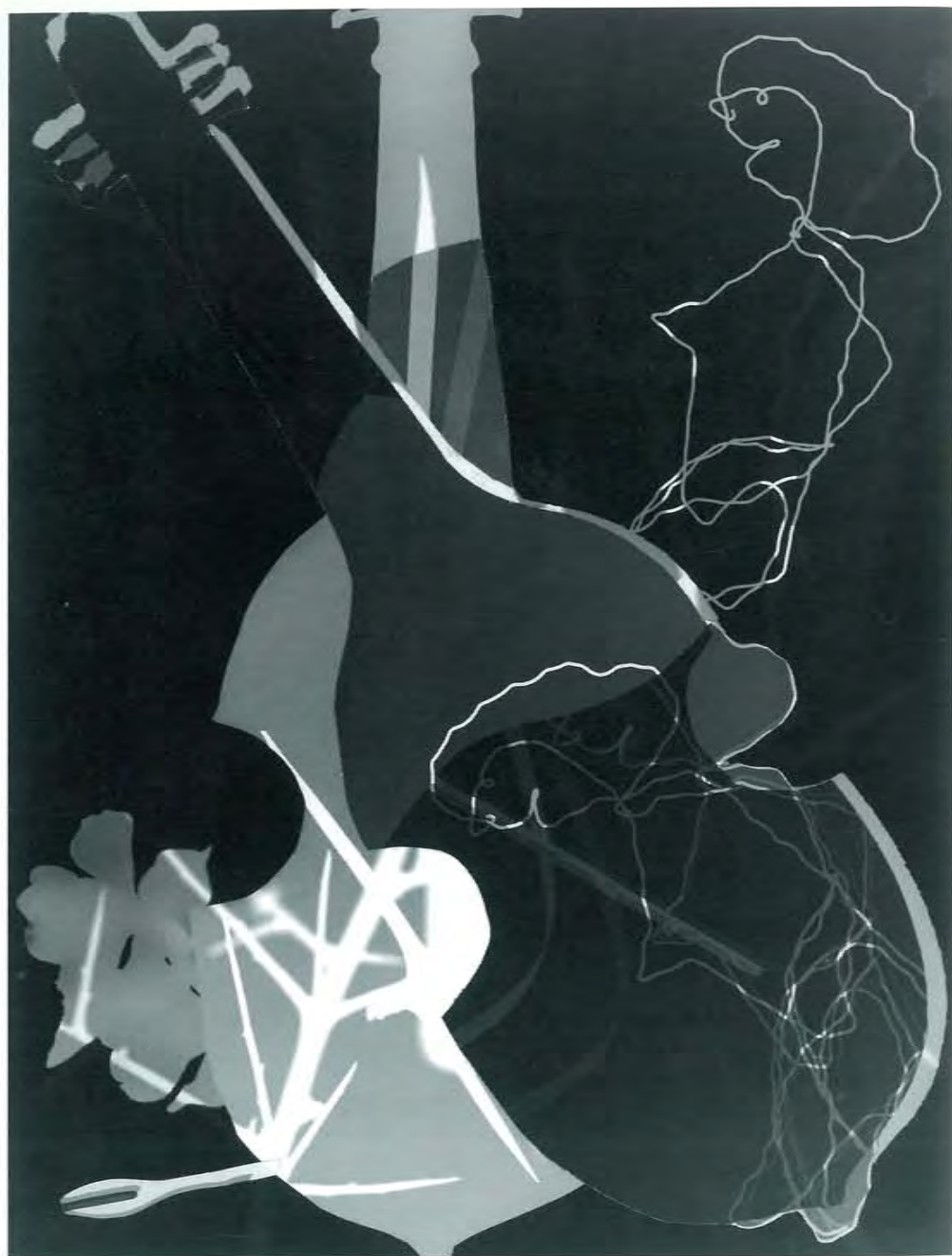
Schadographie 136, 1975



Schadographie 139, 1977



Schadographie 165, 1977



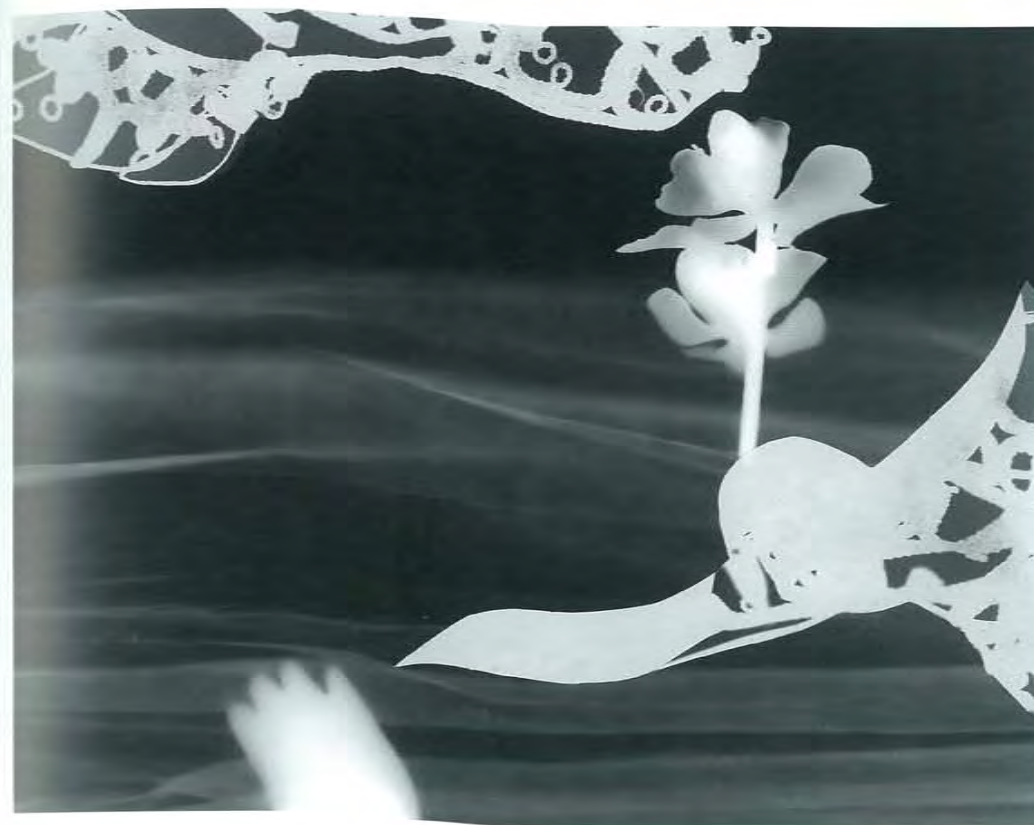
Schadographie 101, 1975



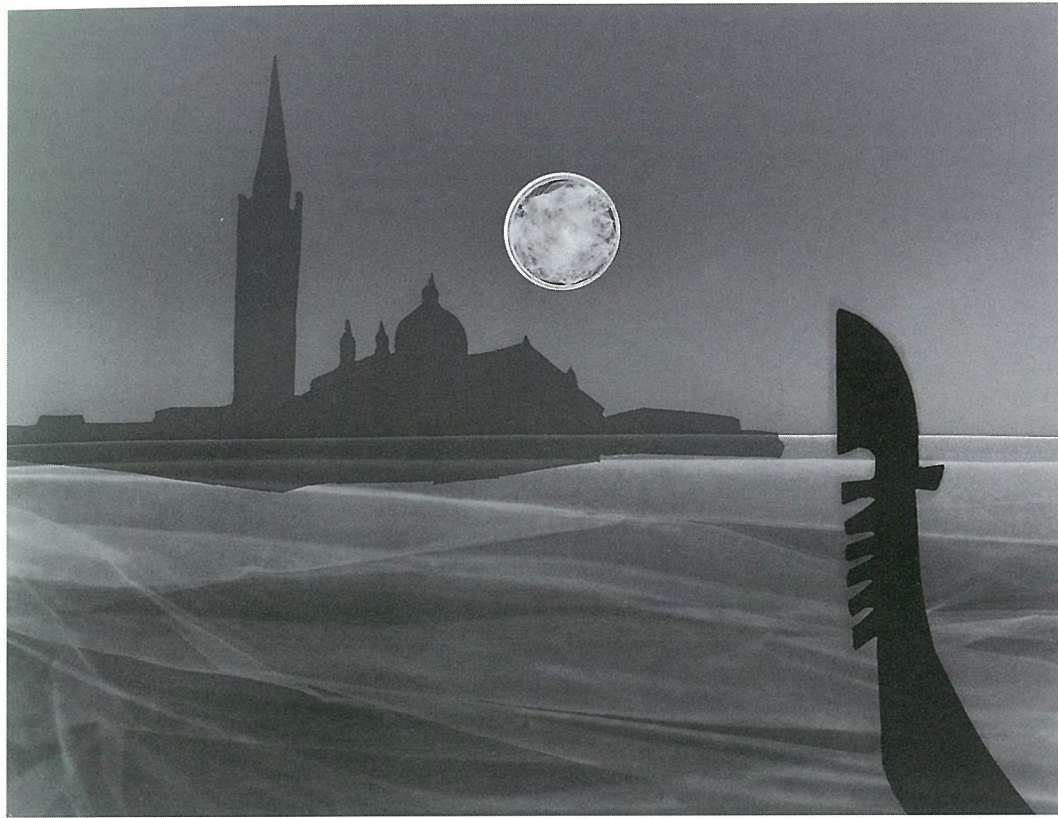
Schadographie, 100, 1975



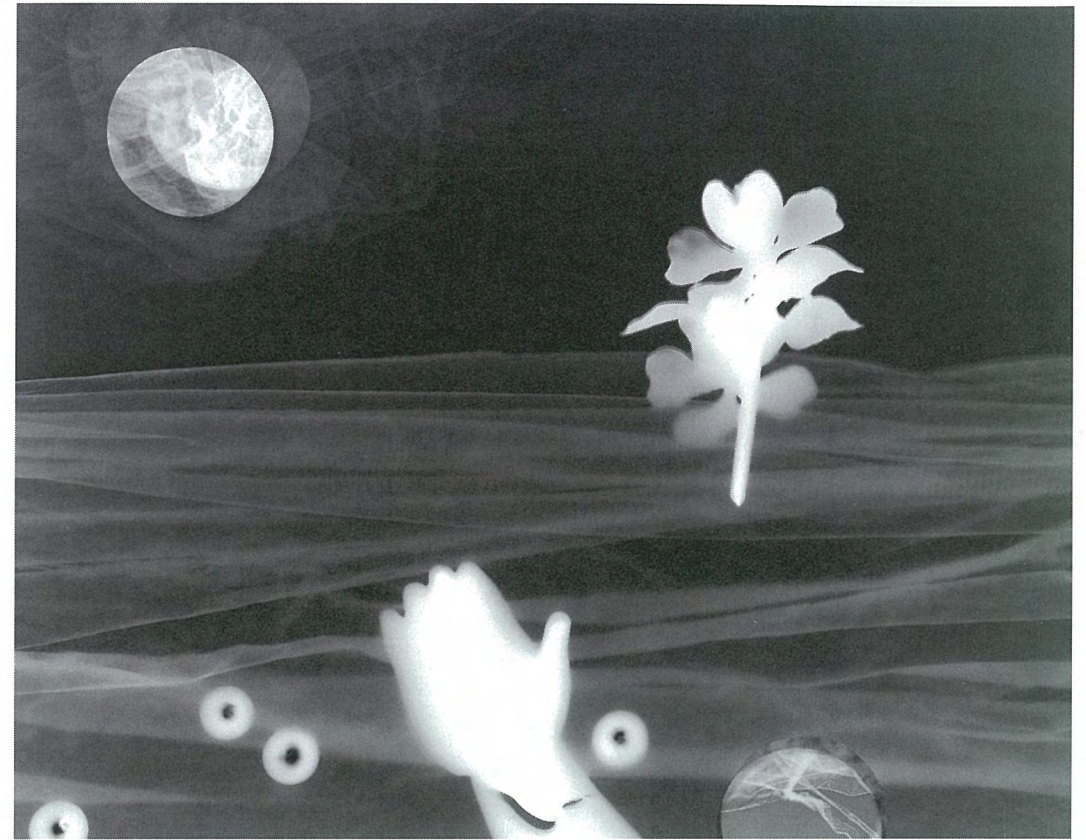
Schadographie 151, 1977



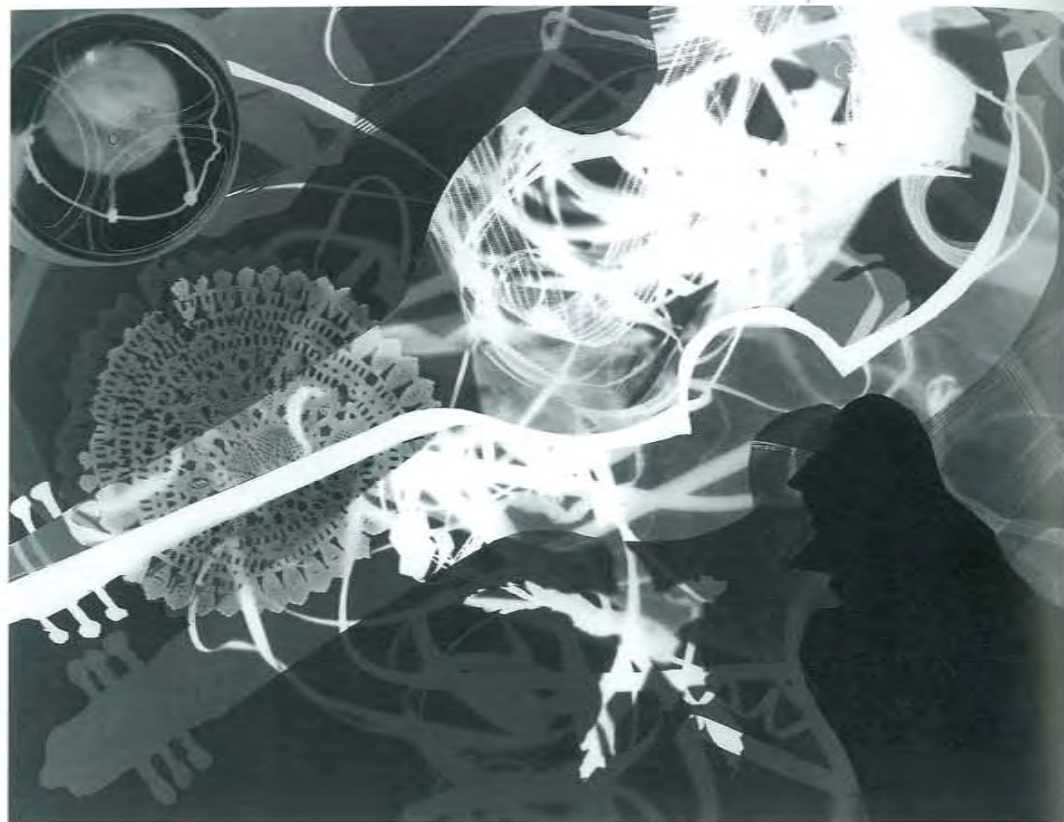
Schadographie 131, 1975



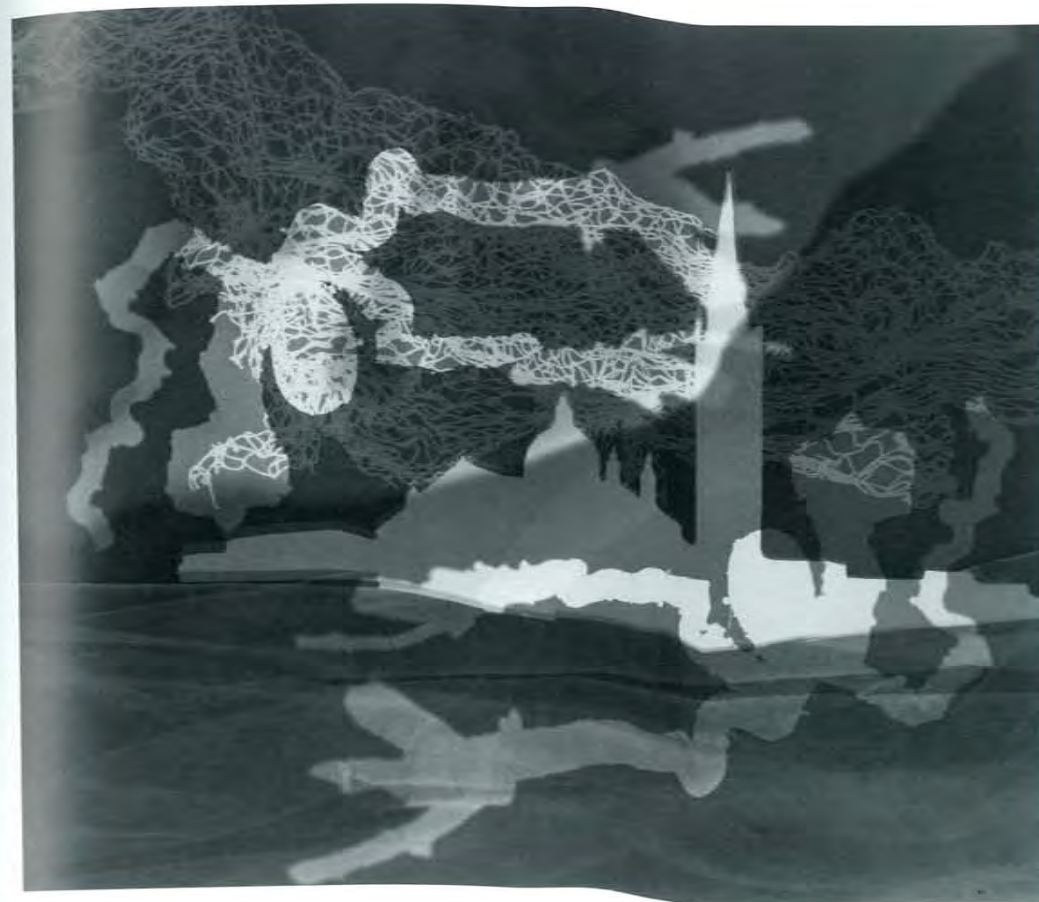
Schadographie 80, 1975



Schadographie 99, 1975



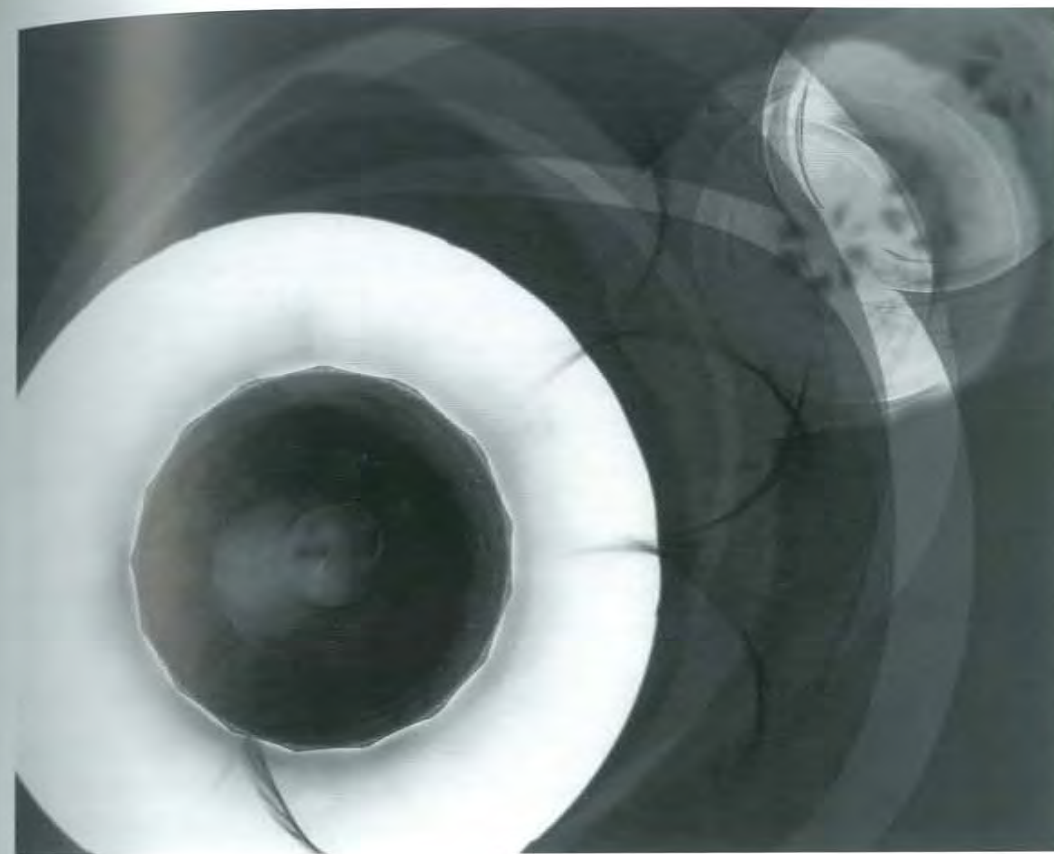
Schadographie 117, 1975



Schadographie 133, 1975



Schadographie 121, 1975



Schadographie 134, 1975

Biographie

1894

Christian Schad wird am 21. August in Miesbach, Oberbayern, geboren. Seine Mutter, eine geborene Marie Fohr, ist die Tochter des Bergwerksdirektors Carl Anton Fohr und der Brauereibesitzerin Susanna Waitzinger. Beide Familien haben die Stadt Miesbach geprägt. Marie Fohr ist außerdem eine Großnichte des romantischen Malers Carl Philipp Fohr. Christian Schad wächst in München auf, wo sein Vater Notar und geheimer Justizrat ist. In dieser kultivierten, bildungsbürgerlichen Atmosphäre unterstützen seine Eltern schon früh die künstlerischen, vorerst musikalischen Neigungen ihres Sohnes.

1910

Schad beginnt sich intensiv für die Photographie zu interessieren und experimentiert mit der eben entstehenden Farbphotographie.

1913

verläßt Schad das Gymnasium noch vor dem Abitur, um in die Münchener Akademie der Bildenden Künste als Schüler des Sezessionisten Heinrich von Zügel, eines erfolgreichen Landschafts- und Tiermalers, einzutreten. Bald wechselte er in die Aktklasse zu Becker-Gundahl. Starke Einflüsse durch die Lektüre von Nietzsche und Schopenhauer sowie von Franz Pfemferts Zeitschrift »Die Aktion«. Nach einem Semester verläßt Schad die Akademie und bezieht ein Atelier in Schwabing. Bekanntschaft mit dem rheinländischen Expressionisten Ernst Moritz Engert und mit Georg Schrimpf. Es entstehen expressionistische Hozschnitte.

1914

Reise in das holländische Malerdorf Volendam. Erste expressionistische Ölbilder. Zu Beginn der Mobilmachung Rückkehr nach München. Durch ein ärztliches Attest gelingt es ihm, zu einem Sanatoriumsaufenthalt in die Schweiz zu gehen.

1915

Ankunft in Zürich. Bekanntschaft mit dem polnischen Maler Marcel Slodki und mit dem österreichischen Schriftsteller Walter Serner, den er bei der Gründung seiner

Zeitschrift »Sirius« unterstützt. Kontakte zu den Künstlern im Umfeld des Dadaismus: Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp. Publikationen in den Zeitschriften »Die Aktion«, »Weisse Blätter« und »Sirius«.

1916

Übersiedelung nach Genf, wo die meisten seiner dadaistischen Werke entstehen werden.

1918

Ausstellungen im Foyer de la Comédie Genève und der Société Mutuelle Artistique. Kontakte zu Masereel Elisabeth Epstein, Gustave Buchel, Alexander Archipenko.

1919

Aufenthalte seines Freundes Serner in Genf. Es entstehen etwa 14 abstrakte Holzschnitte. Erste künstlerische Experimente mit gefundenen, weggeworfenen Objekten, die ohne Verwendung einer Kamera direkt auf photographisches Tageslicht-Auskopierpapier in Komposition gelegt und zur Belichtung dem Sonnenlicht ausgesetzt werden. Es entstehen die ersten Photogramme, einer Kunstform, die später als »Schadographien« bezeichnet werden. Durch Vermittlung von Serner erhält Tristan Tzara Schadographien als Leihgaben zur Veröffentlichung. Es entstehen gleichzeitig die ersten reliefartigen Holzassemblagen mit Materialapplikation.

1920

Weitere Holzreliefs. Im Salon Néri »Exposition Dada - Gustave Buchet et Christian Schad« Kontakte zu den französischen Dadaisten. Tristan Tzara, der sich nun in Paris aufhält, erhält weitere Schadographien geliehen. Rückkehr nach München. »Schreibmaschinenbilder«. Schad erlebt angesichts des kriegszerstörten Deutschland eine Sinnkrise und löst sich vom Dadaismus. Auf Rat seines Vaters Abreise nach Italien. In Rom flüchtige Kontakte mit den Futuristen Julius Evola und Enrico Pampolini. Weiterreise in das »kulturärmere« aber lebensvollere Neapel.

1922

Von München aus Reisen nach Italien. Gemeinsam mit Walter Serner Aufenthalte in Genua, Rom und Venedig.

1923

Im Dom von Orvieto, Heirat mit der Römerin Marcella Arcangeli. Reisen und längere Aufenthalte in Pesaro, München und in Rom. Niederlassung in Neapel.

1924

Geburt des Sohnes Nikolaus. Sommeraufenthalt in der Schweiz. Einwilligung des Vatikans, Papst Pius XI. zu porträtieren.

1925

Übersiedlung nach Wien.

1927

Ausstellung in der Galerie Würthle in Wien. Teilnahme an der Ausstellung »Neue Sachlichkeit« und Ende des Jahres Einzelausstellung bei Neumann-Nierendorf in Berlin. Die erste Monographie über Christian Schad wird von Max Osborn verfaßt. Schad und seine Ehefrau trennen sich.

1928

Übersiedlung nach Berlin. Gemeinsam mit Felix Bryk längerer Aufenthalt in Schweden.

1929

Frankreichreise. Beteiligung an der Ausstellung »Neue Sachlichkeit« im Stedelijk Museum Amsterdam und Einzelausstellung bei Wolfgang Gurlitt in Berlin.

1930

Beginn der Beschäftigung mit der Spiritualität Asiens, Chinas, Indiens und Japans. Begegnung mit dem Taoismus und Zen-Buddhismus, die von nun an zu Schads geistiger Heimat werden.

1931

In Ostia bei Rom stirbt Schads Ehefrau Marcella bei einem Badeunfall.

1935

übernimmt Schad die Geschäftsführung des Berliner Depots der niederbayerischen Brauerei Aldersbach. Die Geschäftsstelle dient Schad als Wohnung und Atelier.

1936

Im Museum of Modern Art in New York werden - ohne Wissen Schads - in der Ausstellung »Fantastic Art, Dada, Surrealism« mehrere der Genfer Schadographien aus dem Besitz Tristan Tzaras ausgestellt. Sommeraufenthalte auf der Jagdhütte des Vaters in der Valep (Oberbayern). Blumen- und Landschaftsaquarelle, Aquarellporträts.

1938/39

Studium der chinesischen Sprache an der Universität Berlin.

1942/43

Porträtaufträge in Aschaffenburg. Zerstörung des Berliner Ateliers. Schad erhält den Auftrag eine Kopie von Grünewalds »Stuppacher Madonna« anzufertigen. Umzug nach Aschaffenburg.

1947

Fertigstellung der »Stuppacher Madonna«. Heirat mit Bettina Mittelstädt.

1948

Satirische Zeichnungen.

1950/51

Existenzielle Krise mit magisch-imaginären Bildern. Schad entwickelt den Stil des für das Spätwerk charakteristischen »Magischen Realismus«. Die im Besitz des Museums of Modern Art befindlichen Schadographien werden erneut ausgestellt, ohne daß Schad davon etwas erfährt.

1954

Wiederaufnahme verschiedener graphischer Techniken (Farbe als Zugabe).

1955

Ausstellung in Aschaffenburg. Erste Auslandsreisen nach dem Krieg führen ihn nach Paris und nach Italien. Pläne zur Übersiedlung nach Italien. Erfuhr von Godo Remszhardt, damals Kunstkritiker der »Frankfurter Rundschau«, daß seine Genfer Photo-gramme noch existieren und daß sie nach ihm »Schadographien« genannt werden.

1958/59

Acht der ersten Schadographien werden nach der Ausstellung in New York nun in Düsseldorf in der Ausstellung »Dada, Dokumente einer Bewegung« und anschließend im Stedelijk Museum in Amsterdam unter dem Titel »Dada« gezeigt. Reisen nach Tunesien und Italien.

1960

Über Godo Remszhardt macht Schad die Bekanntschaft mit Helmut Gernsheim, London, der sich nach den Schadographien erkundigt. Bei seinem Besuch in Aschaffenburg drängt Gernsheim Schad neue Schadographien anzufertigen: Beginn der zweiten Schaffensphase, die bis 1963 andauert. Briefliche Kontaktaufnahme von L. Fritz Gruber, der sich ebenfalls nach den Schadographien erkundigt.

1961

Besuch bei Renate und L. Fritz Gruber in Köln; letzterer stellt den brieflichen Kontakt Schads mit dem Museum of Modern Art in New York her. Bau des Atelierhauses in Keilberg im Spessart.

1963

Aufenthalt in der Schweiz. Reisen nach Tunis und Djerba.

1964

Reise nach Südfrankreich. Erste umfassende Ausstellung der Bilder der zwanziger Jahre in der Galerie Brockstedt in Hamburg.

1968

Beginn der spät einsetzenden internationalen Entdeckung Schads, vermittelt durch den Galeristen Kunsthistoriker Arturo Schwarz sowie den Galeristen Emilio Bertoni in Mailand.

1970

Erste Einzelausstellung seiner Dadaistischen Werke in der Galleria Schwarz in Mailand und der Bilder der »Neuen Sachlichkeit« in Bertoni's Galleria del Levante in Mailand.

1972

Große Retrospektive im Palazzo Reale in Mailand.

1975-1978

Dritte Schaffensphase der Schadographien (Magie der Dynamik).

1980

Umfassende Retrospektive in der Kunsthalle Berlin. Ehrenprofessur in Berlin.

1982

Christian Schad stirbt am 25. Februar in Stuttgart.

Verzeichnis der abgebildeten Schadographien

Alle im Buch abgebildeten Werke befinden sich, sofern nicht anders vermerkt, in Privatbesitz. Die Schadographien 66, 70, 73, 76, 77, 93, 120, 133, 137, 139, 141, 143, 146, 149, 151, 152, 154, 159, 168, 169, 171 sind auch enthalten in den Kassetten Christian Schad: »Gaspard de la Nuit« oder die Hochzeit der Romantik mit dem Geist Dada, 1978 (Auflage 40) oder Christian Schad: 10 Studien zu Aloysius Bertrand, 1981 (Auflage 20), beide Kassetten Edition G. A. Richter, Stuttgart.

Erste Schaffensphase (1919)

Schadographie Nr. 2
1919
17 x 12,8 cm
The Museum of Modern Art,
New York

Schadographie Nr. 3
1919
6,4 x 8,3 cm
The Museum of Modern Art,
New York

Schadographie Nr. 4
1919
6,4 x 9 cm
Bez. u. l.: Amourette
u. r.: Christian Schad
The Museum of Modern Art,
New York

Schadographie Nr. 5
1919
6 x 8,3 cm
Bez. u. l.: Transmission ischiatique
u. r.: Christian Schad
Gillman Paper Company Collection,
New York

Schadographie Nr. 6
1919
8 x 5,8 cm
Kunsthaus Zürich

Schadographie Nr. 7
1919
7,4 x 6,7 cm
Kunsthaus Zürich

Schadographie Nr. 9
1919
5,9 x 8,5 cm
Bez. u. l.: renseignement sp/li
u. r.: Christian Schad
The Quillan Collection
(courtesy Jill Quasha)

Schadographie Nr. 10
1919
8 x 6 cm
The Museum of Fine Arts, Houston
(funds provided by Isabell
and Max Herzstein)

Schadographie Nr. 11
1919
8 x 5,2 cm
Verso signiert
Privatbesitz

Schadographie Nr. 12

1919
8 x 5,8 cm
Kunsthaus Zürich

Schadographie Nr. 15

1919
9 x 12,1 cm
Bez. u. l.: Oneirodynie en Kova
u. r.: Christian Schad
Kunsthaus Zürich

Schadographie Nr. 16

1919
15,5 x 11,8 cm
Collection Arnold H. Crane

Schadographie Nr. 17

1919
5,8 x 8,2 cm
Collection Arnold H. Crane

Schadographie Nr. 18

1919
8 x 6 cm
The J. Paul Getty Museum

Schadographie Nr. 19

1919
5,8 x 8 cm
The J. Paul Getty Museum

Schadographie Nr. 20

1919
5,7 x 7,9 cm
The J. Paul Getty Museum

Schadographie Nr. 21

1919
10,8 x 8,5 cm
Bez. u. l.: renseignement sp/mo
u. r.: Christian Schad
Privatbesitz

Schadographie Nr. 22

1919
5,9 x 8,1 cm
Bez. u. l.: BENZINE DEMI-AMPLEXICAULE
u. r.: Christian Schad
The J. Paul Getty Museum

Schadographie Nr. 23

1919
7,2 x 5,8 cm
The J. Paul Getty Museum

Schadographie Nr. 24

1919
7,1 x 6,1 cm
The J. Paul Getty Museum

Schadographie Nr. 25

1919
5,4 x 7,9 cm
The J. Paul Getty Museum
(Einzig bekannter Abzug der einzigen Schadographie, die Schad als Negativ auf Film angefertigt hat. Der Verbleib dieses Negativs ist unbekannt.)

Schadographie Nr. 27

1919
8,2 x 6 cm
Bez. u. l.: jeudi IV
u. r.: Christian Schad
The Metropolitan Museum of Art, New York
Ford Motor Company Collection

Schadographie

1919 (a)
8,2 x 5,9 cm
Bez. Rückseite: Schad 1919
Privatbesitz

Schadographie

1919 (b)
8,7 x 6,5 cm
Bez. Rückseite: Schad 1919
Privatbesitz

Zweite Schaffensphase (1960-1963)

Schadographie 14

1960
18 x 24 cm
Bez. Rückseite: Schad
Gernsheim Collection: The University of Texas at Austin

Schadographie 16

1960
11,5 x 8,5 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schad 60
Privatbesitz

Schadographie 19

1960
12,2 x 17,5 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 60
Privatbesitz

Schadographie 26

1960
23,3 x 17,5 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schad 60
Privatbesitz

Schadographie 29

1961
23,4 x 17,5 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schad 61
Kunsthaus Zürich

Schadographie 30

1961
17,7 x 23,0 cm
(irrtümlich 1961 datiert)
Bez. u. r.: Christian Schad 61
Privatbesitz

Schadographie 32

1960
23,3 x 17,7 cm
(irrtümlich 1961 datiert)
Bez. u. r.: Christian Schad 61
Privatbesitz

Schadographie 33

1961
16,6 x 12,0 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 61
J. Paul Getty Museum

Schadographie 37

1962
17,3 x 12,3 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 62
Privatbesitz

Schadographie 40

1962
17,2 x 12,4 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 62
Privatbesitz

Schadographie 41

1962
17,8 x 12,2 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schad 62
Privatbesitz

Schadographie 42

1962
17,2 x 12,3 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 62
Privatbesitz

Schadographie 43

1962
23,3 x 17,6 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 62
Privatbesitz

Schadographie 44a

1962
23,1 x 16,8 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 62
Privatbesitz

Schadographie 46
1962
40,4 x 26,4 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd
Privatbesitz

Schadographie 48
1962
26,6 x 20,4 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd
Privatbesitz

Schadographie 50
1962
26,5 x 20,3 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd 62
Privatbesitz

Schadographie 52
1962
26,6 x 20,3 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd 62
Privatbesitz

Schadographie 53
1962
26,6 x 20,3 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd 62
Privatbesitz

Schadographie 57
1963
26,6 x 20,3 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd 62
Privatbesitz

Schadographie 58
1962
26,5 x 20,3 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd 62
Privatbesitz

Schadographie 59
1962
26,5 x 20,4 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schäd 62
Privatbesitz

Schadographie 62
1962
44 x 20,3 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schäd
Kunsthaus Zürich

Schadographie 63
1962
23,3 x 15,5 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd 62
Privatbesitz

Schadographie 66
1963
17,4 x 12,1 cm
Bez. u. l.: Abflug zum Sabbat, e. a.
u. r.: Christian Schäd 63
Privatbesitz

Schadographie 67a
1963
17,3 x 12,2 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd 63
Privatbesitz

Schadographie 68
1963
17,4 x 12,5 cm
Bez. u. r.: Schäd 63
Privatbesitz

Schadographie 70
1963
12,5 x 17,4 cm
Bez. u. l.: Der Tulpenhändler, e. a.
u. r.: Christian Schäd 63
Privatbesitz

Schadographie 73
1963
17,3 x 12,5 cm
Bez. u. l.: Scarbo I, e. a.
u. r.: Christian Schäd 63
Privatbesitz

Schadographie 74
1963
17,3 x 12,4 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd 63
Privatbesitz

Schadographie 76
1963
17,4 x 12,2 cm
Bez. u. l.: Das gotische Zimmer, e. a.
u. r.: Christian Schäd 63
Privatbesitz

Schadographie 77
1963
17,3 x 12,5 cm
Bez. u. l.: Scarbo II, e. a.
u. r.: Christian Schäd 63
Privatbesitz

Schadographie 78
1963
23,1 x 16,7 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd
Privatbesitz

Dritte Schaffensphase (1975-1978)

Schadographie 80
1975
20,3 x 26,4 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd
Privatbesitz

Schadographie 83
1975
26,4 x 20,3 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd 75
Privatbesitz

Schadographie 84
1975
37,3 x 26,4 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schäd "BadeFreuden"
Privatbesitz

Schadographie 88
1975
25,4 x 20,3 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd
Privatbesitz

Schadographie 90
1975
26,5 x 20,4 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd 75
Privatbesitz

Schadographie 92
1975
25,1 x 20,3 cm
Bez. u. r.: Christian Schäd 75
Privatbesitz

Schadographie 93
1975
26,3 x 20,3 cm
Bez. u. l.: e. a.
u. r.: Schäd 75
Privatbesitz

Schadographie 99
1975
19,9 x 25,4 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 100
1975
19,3 x 12,7 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 101
1975
24,6 x 20 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 109
1975
26,2 x 19,7 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 112
1975
25,7 x 20,2 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 114
1975
26,3 x 20,3 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 117
1975
20,4 x 26,5 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 118
1975
29,4 x 19 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 120
1975
23 x 17,7 cm
Bez. u. l.: Schad
Privatbesitz

Schadographie 121
1975
42,7 x 19 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 123
1975
26,5 x 20,4 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 125
1975
24,7 x 19,8 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 127
1975
24 x 18,7 cm
Bez. u. r.: Christian Schad
Privatbesitz

Schadographie 131
1975
18,2 x 23,9 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 133
1975
20,3 x 24,3 cm
Bez. u. l.: Abend auf dem Wasser, e. a.
u. r.: Christian Schad
Privatbesitz

Schadographie 134
1975
20,4 x 25,3 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 136
1975
24,4 x 18,6 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schad 75
Privatbesitz

Schadographie 137
1977
25,6 x 19,6 cm, Collage
Bez. u. l.: Der Alchimist, e. a.
u. r.: Christian Schad 77.
Privatbesitz

Schadographie 139
1977
25,8 x 19,6 cm
Bez. u. l.: Der Raffinierte, e. a.
u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 141
1977
25,7 x 19,5 cm
Bez. u. l.: Der Zwerg, e. a.
u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 143
1977
25,7 x 19,8 cm
Bez. u. l.: Der Salamander, e. a.
u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 144a
1977
25,8 x 19,8 cm
Bez. Rückseite u. l.: Nachlaß Bettina Schad
Privatbesitz

Schadographie 146
1977
26,3 x 19,7 cm, Collage
Bez. u. l.: Der Galgen, e. a.
u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 149
1977
25,5 x 19,8 cm, Collage, e. a.
Bez. u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 151
1977
20,2 x 24,7 cm
Bez. u. l.: e. a.
u. r.: Christian Schad
Privatbesitz

Schadographie 152
1977
25,7 x 19,9 cm
Bez. u. l.: e. a.
u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 154
1977
32,2 x 20 cm, Collage, e. a.
Bez. u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 157
1977
25,6 x 19,7 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 159

1977
25,3 x 21,1 cm
Bez. u. l.: e. a.
u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 163

1977
25,5 x 19,7 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 165

1977
24,3 x 19,4 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 166

1977
22,5 x 19,6 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 167

1977
23,4 x 18,1 cm, Collage
Bez. u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 168

1977
25,3 x 19,9, Collage, e. a.
Bez. u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 169

1977
24,8 x 21,7 cm
Bez. u. l.: e. a.
u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Schadographie 171

1977
25,5 x 19,7 cm
Bez. u. l.: e. a.
u. r.: Christian Schad 77
Privatbesitz

Holzschnitte

Stufen

1913
Erster Holzschnitt
17,5 x 12 cm
Bez. u. r.: Christian Schad 13
Privatbesitz

Uma

1981
Letzter Holzschnitt
17,1 x 9,3 cm
Bez. u. r.: Schad 81
Privatbesitz

Auswahlbibliographie

- Ades, Dawn: Photomontage, London 1976.
Barr, Alfred H.: Fantastic Art, Dada and Surrealism, New York 1936/37.
Bertonati, Emilio: Das experimentelle Photo in Deutschland 1918-1940, München 1978.
Bezzola, Tobia: Christian Schad, Kunsthaus Zürich, Köln 1997.
Billeter, Erika: Photographie im Dialog (Katalog), Kunsthaus Zürich 1977.
Bolliger, Hans, Magnaguagno, Guido, Meyer, Raimund und Elisabeth Raabe: Dada in Zürich, Kunsthaus Zürich 1985.
Bondi, Inge: Renaissance of the Schadograph, in: print letter, Zürich März / April 1976.
Bondi, Inge: Wandlungen der Schadographie, in: print letter Nr. 21, Zürich May / June 1979.
Coke, Van Deren: The Painter and the Photograph, Albuquerque 1964.
Coke, Van Deren, Ute Eskildsen und Bernd Lohse: Avant-Garde Photography in Germany 1919-1939 (Katalog), San Francisco 1980.
Cooke, Robert W.: Designing with Light on Paper and Film, Worcester, Massachusetts 1969.
Gautrand, Jean-Claude: Les Grands Maîtres de l'Art Photographiques, in: Point de Vue, Paris 1. März 1974.
Gernsheim, Helmut und Alison: A Concise History of Photography, London 1965.
Gernsheim, Helmut: Creative Photography, London 1962.
Gruber, L. Fritz und Renate: Das imaginäre Photo-Museum, Köln 1981.
Heynold von Graefe, Blida: Christian Schad und »Neue Sachlichkeit« in italienischer Sicht, in: Die Weltkunst, München 15. Dezember 1972, S. 1900.
Holter, Patra: Photography without a Camera, New York 1972.
Hommage à Schad, Schadographien 1962-1977, Ausstellung zum 100. Geburtstag von Christian Schad im Schloßmuseum der Stadt Aschaffenburg, Köln 1994.
Hughes, Robert: The Twenties' Bleak New World, in: Time, New York 10. November 1980, S. 50f.
Hugnet, Georges: Dictionnaire du Dadaïsme 1916-1922, Paris 1976.
Im Reich der Phantome, Fotografie des Unsichtbaren, Mönchengladbach - Krems - Winterthur 1998.
Jagals, Kah: Schadographien (Katalog), Wuppertal 1975.

- Lecuyer, Raymond: Histoire de la Photographie, Paris 1945.
- Lebeer, Irmelin: Christian Schad, in: Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Paris Juli 1979.
- Kramer, Hilton: Revelation of the Weimar Era, in: New York Times 5. Oktober 1980.
- Milrad, R. R.: Christian Schad, in: Prager Tagblatt 22. Dezember 1915.
- Museum Ludwig: Photographie des 20. Jahrhunderts, Köln 1996.
- Museum Ludwig: Sammlung Gruber, Photographie des 20. Jahrhunderts, Köln 1984.
- Naef, Weston: Handbook of the Photographs Collection, The J. Paul Getty Museum, Malibu, California 1995.
- Neusüss, Floris M. und Renate Heyne: Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1990.
- Neusüss, Floris M.: Fotogramme - die lichtreichen Schatten, Kassel 1983.
- Newhall, Beaumont: A Short Critical History, New York 1938.
- Newhall, Beaumont: The History of Photography, The Museum of Modern Art, New York 1964.
- Osborn, Max: Der Maler Christian Schad, Berlin 1927.
- Palazzoli, Daniela: Schadographien (Katalog), München 1973.
- Partens, Alexandre: Développement de l'Art Dadaïste, in: Le Mondain, Genf 14. Februar 1910.
- Pierre, José: Le Futurisme et le Dadaïsme, Lausanne 1966.
- Pollack, Peter: The Picture History of Photography, New York 1970.
- Remszhardt, Godo: Christian Schad im Frankfurter Kunstverein, in: Frankfurter Rundschau 20. Juli 1956.
- Richter, Günter A.: Christian Schad, Druckgraphiken und Schadographien 1913-1981, Rottach-Egern 1997.
- Roden, Max: Christian Schad, in: Volkszeitung, Wien 25. Januar 1927.
- Rohsmann, Arnulf: 40 Schadographien von Christian Schad (Katalog), Linz 1978.
- Rotzler, Willy: Photographie als künstlerisches Experiment, Luzern und Frankfurt 1974.
- Sanouillet, Michel: Dada à Paris, Paris 1965.
- Schad, Nikolaus: Schadographs, The Transparency of Form, in: Sonoma County Physician, Santa Rosa, Kalifornien März / April 1999.
- Scharf, Aaron: Art and Photography, London 1968.
- Schwarz, Arturo: Almanacco Dada, Milano 1976.
- Sello, Gottfried: Christian Schad, in: Die Zeit, Hamburg 6. November 1964.

- Stelzer, Otto: Kunst und Photographie, München 1966.
- Tausk, Petr: Geschichte der Photographie im 20. Jahrhundert / Photography in the 20th Century, Köln 1977 und London 1980.
- Testori, Giovanni: Christian Schad (Katalog), Mailand 1970.
- The New Gallery of Contemporary Art: Photographic Surrealism, Cleveland, Ohio 1980.
- Trog, Hans: Christian Schad, in: Neue Zürcher Zeitung 10. Oktober 1915.
- Verkauf, Willy: Dada, Monographie einer Bewegung, Teufen 1957 und London 1973.
- Walsh, George, Naylor, Colin und Michael Held: Contemporary Photographers, Surrey 1982.
- Weiermair, Peter: Photographie als Kunst 1879-1979 / Kunst als Photographie 1949-1979 (Katalog, 2 Bde.), Innsbruck 1979.
- Wescher, Herta: Die Collage, Köln 1968.
- Wirth, Günther: Medium Foto, in: Das Kunstwerk, Stuttgart Juli 1976.

Autoren

Anna Auer, geboren 1937 in Klagenfurt (Österreich), lebt in Wien. Studium an der Akademie für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg. Gründung der ersten Fotogalerie Österreichs (Die Brücke, 1970-78). Initiatorin und Kuratorin der Sammlung »Fotografis«, heute Bank Austria (1976-1986). Leitung (gemeinsam mit Peter Weibel) der 5. Internationalen Biennale »Erweiterte Fotografie« in der Wiener Secession (1981). 1992 Studienaufenthalt für das Forschungsprojekt »Österreichische Foto-Emigration« am »J. Paul Getty Museum«, Los Angeles und Abschluß des Projekts mit der Ausstellung »Übersee. Flucht und Emigration österreichischer Fotografen 1920-1940« in der Kunsthalle Wien im Museumquartier (März 1998). Ausstellung und Publikation »Die vergessenen Briefe und Schriften. Niépce, Daguerre, Talbot« im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (Mai 1998). Publikation »Die Wiener Galerie Die Brücke - Ihr internationaler Weg zur Sammlung Fotografis« (1999). Zahlreiche Publikationen über die Geschichte der Photographie. Vortragstätigkeit, Auszeichnungen.

L. Fritz Gruber, geboren 1908 in Köln, lebt dort. Studium an der Universität Köln. Emigration nach England. Später in Deutschland, Inhaber von Photokopie- und Mikrokopie-Betrieben. Maßgeblich an der Vorbereitung und Formung der »photokina« beteiligt. Nach 1960 ausschließlich für ihren kulturellen Teil verantwortlich. Initiator der 1951 gegründeten »Deutschen Gesellschaft für Photographie e. V.« (DGPh). Ab 1968 deren geschäftsführender Vorsitzender, seit 1970 Vizepräsident, seit 1984 Ehrenpräsident. Umfangreiche internationale Publikationen und Medienproduktionen (ca. 300 internationale Bilder-, Dokumentar- und Demonstrationsschauen. Sammler von Photographien des 20. Jahrhunderts. 1977 wurde die »Sammlung Gruber« (800 Bilder) von der Stadt Köln für das »Museum Ludwig« erworben. Persönliche und berufliche Akte, Manuskripte sowie alle dokumentarischen Photographien und sonstige Unterlagen wurden im »Historischen Archiv der Stadt Köln« unter »Bestand Gruber 1319« einverleibt. Diverse Auszeichnungen.

Bettina Schad, geboren 1921 in Eden bei Oranienburg, lebt in Aschaffenburg. 1942 Bekanntschaft mit Christian Schad in Berlin. Zog 1945 nach Aschaffenburg. Heirat 1947. Gemeinsam mit Schad erlebte sie 1960 die Wiederentdeckung seiner Scha-

dographien als eigene künstlerische Ausdrucksform und das Entstehen der neuen Schadographien. Begann 1969 ein Verzeichnis von den frühen Schadographien anzulegen. Seitdem Erstellung aller Werkverzeichnisse des Gesamtöuvres von Christian Schad. Verwaltung des Nachlasses.

Nikolaus Schad, geboren 1924 in Neapel, lebt in Passau. Sohn von Christian und Marcella Schad (geb. Arcangeli). Studium der Medizin in Rom und München. Promotion an der Universität München. Facharztausbildung in Pädiatrie, Chirurgie und Radiologie. Dozent für Radiologie an der Universität Zürich. Professor für Radiologie an der Washington University, St. Louis (USA). Zweite Promotion zum Doktor der Medizin an der Universität Florenz. Außerordentlicher Professor an der Technischen Universität München. Emeritierter Direktor des Radiologischen Instituts der Universität Siena (Italien). Lehrtätigkeit an verschiedenen Universitäten in Europa und USA. Mitglied und Fellow mehrerer amerikanischer, europäischer und anderer internationaler Gesellschaften. Experimentelle Studien und Forschungsaufträge über die Radiologie und Bildanalyse des Herzens. Verfasser von zahlreichen wissenschaftlichen Beiträgen und mehreren Büchern über die Bildgebung sich rasch bewegender Herzstrukturen und Kontraste, über Bildwahrnehmung sowie über die digitale Erstellung parametrischer und funktioneller Computer-Bilder der regionalen Herzfunktion. Vorträge zu diesen Themen in Europa, Japan und Indien.

Arturo Schwarz, geboren 1924 in Alexandria (Ägypten), lebt in Mailand. Sammler, Kunsthistoriker und Essayist. Autor zahlreicher Schriften und Bücher über die Kabbalah, den Tantrismus, die Alchemie, die prähistorische Kunst sowie über die Kunst und Philosophie Asiens. 1961 stellte er in seiner Mailänder Galerie Künstler des Surrealismus und Dadaismus sowie der Avantgarde der Nachkriegszeit aus. Manche wurden von Schwarz ab 1954 zum erstenmal in Italien vorgestellt. 1975 schloß Schwarz seine Galerie, um sich ganz dem Schreiben zu widmen. Es erschienen Essays über den Dadaismus, André Breton, Man Ray, Marcel Duchamp und über Trotsky. Zusammenstellung von Ausstellungen und Herausgabe eigener Kataloge über den Dadaismus, Marcel Duchamp und die Surrealisten. Seit 1945 auch intensive Beschäftigung mit der Dichtkunst; Publikation von 25 eigenen Gedichtesammlungen. Seine Vortragsreisen erstrecken sich über Nord- und Südamerika, Canada, Europa und Asien. Diverse Auszeichnungen.

Christian Schad schuf 1919 als erster künstlerische Photogramme, indem er ohne Verwendung einer Kamera verschiedenartige Gegenstände auf lichtempfindliches Papier legte, dieses belichtete und entwickelte. Dadurch wurden die Schatten dieser Objekte abgebildet. In über 100 Abbildungen entfaltet sich vor den Augen des Lesers die Schönheit und magische Aussagekraft dieser Schadographien.

Beiträge von:

Christian Schad: Autobiographische Aufzeichnungen über seine ersten vom Dadaismus inspirierten künstlerischen Photogramme.

Arturo Schwarz: Kunsthistorische Bedeutung Schads für den Dadaismus und die Moderne.

L.Fritz Gruber: Über den für Schad vermittelten Kontakt mit dem Museum of Modern Art, New York, wegen der verschollen geglaubten frühen Schadographien.

Bettina Schad: Über Schads erste Photogramme und die Wiederaufnahme dieser künstlerischen Technik in der Dunkelkammer.

Anna Auer: Das Photogramm als phantasievoller Beitrag zur Kunst und Schad als dessen großer Erneuerer.

Nikolaus Schad: Die Kraft von Licht und Schatten erwächst aus der Transparenz der Dinge. Ihre formgebenden und kompositorischen Elemente durchziehen die Schadographien aller drei Schaffensphasen.