Martin Pracher

CHRISTIAN SCHAD (1894-1982) - STUDIEN ZUR MALTECHNIK UND KUNST-METHODE

Würzburg 2009

Kontakt:

Dr. phil. Martin Pracher

Kunstsachverständiger BVK
ö.b.u.v. Sachverständiger
Kunstschätzungen, Recherche und Schadensgutachten

Gerbrunner Weg 8 Büro
Textorstraße 24-26 Atelier
97074 Würzburg

Mobil: +49(0)179-2127690
www.kunst-gutachter.de
pracher@kunst-gutachter.de

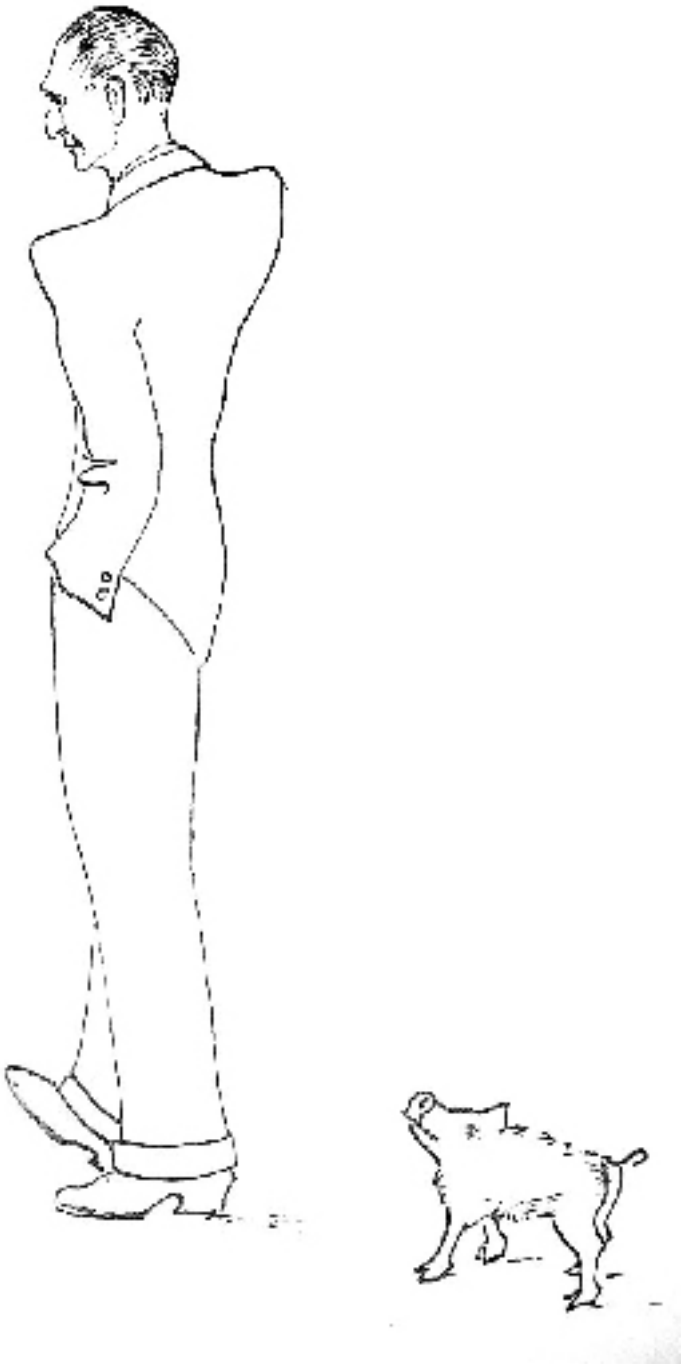
Layout und Design:

Ursula Urner
www.flish.de

Für
Sabine und Lenz und Falk

„Was gibt es Mysteriöseres als die Klarheit?“

(Christian Schad)



INHALT

Teil I Studien zur Maltechnik und Kunstmethode

Vorwort 10
Dank 12

I Thematische Einführung

Gegenstand der Untersuchung 13
Rahmenbedingungen und praktische Umsetzung 13
Methodik der Untersuchung 13
Zielsetzung 14

II Christian Schad, Künstler und Mensch

Der Lebensweg des Malers Christian Schad 16
Übersicht über das künstlerische Œuvre 45
- Malereien 45
    - •• Staffeleibilder 57
    - •• Zweitverwendung von Gemälden 57
    - •• Resopalbilder 57
    - •• Putzplattenbilder 58
    - •• Wandmalereien 58
    - •• Hinterglasbilder 59
- Übersicht zu weiteren Feldern der bildenden Kunst
    - •• Aquarelle 59
    - •• Zeichnung 60
    - •• Collagen 60
    - •• Plastische Arbeiten 63
        - ••• Modellierungen 63
        - ••• Reliefs 63
    - •• Druckgraphiken 63
    - •• Schadographien 65
    - •• Dichtung und Schriftstellerei: eine Übersicht 66
    - •• Restaurierungen 69

Kapitelzusammenfassung II: Christian Schad, Künstler und Mensch 69

III Die Spiritualität im Leben und im Œuvre von Christian Schad

Die Suche nach einer höheren Ordnung 70
- Zen Buddhismus und Taoismus 70
- Okkultismus, Kaballah und Tarot 71
- Thelema: Friedrich Lekve und Aleister Crowley 71
    - •• Der Briefwechsel zwischen Schad und Lekve 72
    - •• Christian Schads Stele der Offenbarung 76
    - •• Der Astra- Fragebogen 77
- Traumdeutungen und Traumbilder 78
- Ein astrologisches Signet auf Pergament 79
- Atemheilkunst: Dr. Ludwig Schmitt 80
- Geburts- Horoskope nach Johannes Vehlow 80

Das Spätwerk im Kontext der Spiritualität 84
Kapitelzusammenfassung III: Die Spiritualität im Leben und Œuvre Christian Schads 85

IV Neue Theoreme und Aufsätze von Christian Schad

Neue Theoreme und Aufsätze
- Von Dada zur Neuen Sachlichkeit 86
- Moderne Kunst als Ausdruck unserer Zeit 89

Kapitelzusammenfassung IV: Neue Theoreme und Aufsätze von Christian Schad 90

V Die Maltechnik von Christian Schad

Der Stand der maltechnischen Forschung 91
Die kunstmethodische Voraussetzung 91
- Maler- Modell- Arbeit 91
- Der Goldene Schnitt und die Proportionslehre 92
- Physiognomik 96
- 47 Regeln: Über Linie, Farbe, Licht und Schatten 106
- 29 Regeln: Theorie der Farbe 109
- Farbsymbolik 111
- Inspiration aus Büchern 112

Maltechnische Primärquellen zum Œuvre von Christian Schad 114
- Maltechnische Bibliothek 114
- Handschriftliche Aufzeichnungen 118
    - Thematische Zusammenführung aller Rezepte 119
        - Gruppe 1) Komposition und Formate 120
        - Gruppe 2) Rezepte Bildträger 121
        - Gruppe 3) Grundierungen 122
        - Gruppe 4) Rezepte Untermalungen 125
        - Gruppe 5) Rezepte Ölmalerei 126
        - Gruppe 6) Rezepte Temperamalerei ohne Bildträgerunterscheidung 126
        - Gruppe 7) Rezepte Kasein und Kasein- Emulsionen 127
        - Gruppe 8) Rezepte Wachsemulsion und Wachsseife 128
        - Gruppe 9) Rezepte Firnis und Überzüge 129
        - Gruppe 10) Rezepte Mattierungsmittel Firnis 130
        - Gruppe 11) Rezepte Malerei auf Wand und Putz 130
        - Gruppe 12) Rezepte Malerei auf Papier und graphische Techniken auf Papier 130
        - Gruppe 13) Resopal 130
        - Gruppe 14) Rezepte Skulptur und Relief 130
        - Gruppe 15) Rezepte Zubereitung Zeichenmaterial 131
        - Gruppe 16) Allgemeine Rezepte zur Herstellung und Aufbereitung von Malmaterial 131
        - Gruppe 17) Rezept Glühen von Pigmenten 132
        - Gruppe 18) Rezepte Vergoldung 132
        - Gruppe 19) Rezepte Restaurierung 133
        - Gruppe 20) Rezepte mit Bildzuordnung 135
        - Gruppe 21) Rezepte Wand- und Putzbilder mit Bildzuordnung 139

Materialproben 141
Die Kunstmaterialien von Christian Schad 144
Überleitung 150
Bildbeschreibungen 150
Der Weg zur Haut. Versuch einer Herleitung 156
Die Genese eines Kunstwerkes am Beispiel von dem Gemälde „Das Geld (Pecunia non Olet)“ 159
Kapitelzusammenfassung V: Die Maltechnik von Christian Schad 162

VI Freunde und Nachfolger

Freunde 165
- Kurt Weinhold und Christian Schad- ein ungelöstes Rätsel 166

Schads Erben: Einfluss auf zeitgenössische Künstler 166
- Michael Triegel 167
- Jared Joslin 168
- John Currin 169

VII Zusammenfassung aller Ergebnisse und Ausblick

Zusammenfassung aller Ergebnisse 172
Ausblick 173

VIII Appendix

Interviews 174
- Nikolaus Schad 174
- Günter A. Richter 190

Interpretation eines astrologischen Signets 196
Literaturverzeichnis 198
Bildverzeichnisse 203
Endnoten 206

Teil II Materialsammlung

Materialsammlung 216
Arbeitsmaterial A1- A81 217
Fotomaterial FT1- FT12 230
Bildträger und Leinwandreste B1- B15 232
Lösemittel Malmittel L1- L156 234
Gebrauchsfertige Farben F1- F32 255
Pigmente P1- P287 (inkl. 175 genommene Farbproben) 260
Pigmente Wandmalerei WP1- WP24 293

Teil III Rezepte

Rezepte 298
Rezepte Schwarzes Notizbuch Zügel RS0,1 Zügel- RS28 Zügel 298
Allgemeine Rezepte ohne Bildzuordnung R1a- R47 307
Rezepte Stuppacher Madonna STU1- STU14 323
Rezepte mit Bildzuordnung, Gemälde G1- G21 336
Rezepte Wandmalerei und Putzbilder WR 1A- WR27B 348
Farbproben 363

Vorwort

„Christian Schad ist eine tantrische Gottheit, deren Einheit sich in mehreren Köpfen und vielen Armen manifestiert. Der ewige Yab-Yum[1] - denn ohne Shakti[2] ist er nicht denkbar - stellt die Vereinigung des Geistigen mit der Materie dar."

Mit diesen Worten beginnt Carl Laszlo 1972 die erste große monographische Publikation[3] über Christian Schad seit 1927[4]. Es ist ein erstes, ernstzunehmendes „Lebenszeichen" eines bis dahin fast vergessenen Malers.

Der direkte Bezug auf den indischen Buddhismus und die Vater-Mutter- Vereinigung des Yab-Yum mag heute, auf den ersten Blick, etwas verstörend wirken[5], er gibt aber genau das wieder, was Christian Schad war: ein multidisziplinärer Künstler, ein Forscher, Gelehrter, Mystiker, Magier und Religionswissender. Mehr noch aber ein Verlorener[6], stets auf der Suche nach dem großen Plan und Regelwerk des menschlichen Seins.

Er versucht in jedem Kunstwerk, das Wesen und den Charakter der Dinge wiederzugeben. Er macht aus dem reinen Handwerk des Malens wieder etwas Geistiges[7].

Im Laufe der Wiederentdeckung Schads ab den späten 1960er Jahren wurde dieses Wissen um die Geistigkeit im Œuvre zugunsten einer breiteren Popularität, bzw. einer besseren Konsumierbarkeit der Kunstwerke, immer stärker in den Hintergrund gedrängt, bis sie nur noch als lapidare Randnotiz[8] erhalten blieb. Der „kühle Blick"[9] des „Malers mit dem Skalpell"[10], dem „härtesten aller Veristen"[11] überblendete die tiefe, meditative Verinnerlichung der Werke, deren äußere Form bei ihm immer nur Abbild und Transportmedium der inneren Wahrhaftigkeit in der Kunst sind.

Er wird als Hauptvertreter einer Stilrichtung gewürdigt, der er jedoch nie wirklich angehörte. Finden sich auch formalästhetische Aspekte dieser „Neuen Sachlichkeit" in seinen bekanntesten Werken der 1920er Jahre wieder, so entstehen diese jedoch nicht als eine Reaktion auf den Salonexpressionismus der späten 1910er Jahre oder den I. Weltkrieg und seiner verheerenden Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung. Sie haben auch keinen sozialkritischen oder belehrenden Charakter, wie er bei fast allen Veristen vorhanden ist.

Schads Kunst entsteht einzig und alleine aus der Suche nach dem Wesen des Menschen. Oder, wie er es selbst in einem Text von 1966 beschreibt:

„Mittelpunkt meiner Arbeit war und ist der Mensch und seine Zustände. Der Mensch als Einzelwesen, nicht in der politischen Masse. Wirklich Menschliches ist ohne Norm. Jeder Mensch ist zugleich auch ein anderer. Gerade in letzter Zeit bekommt diese Spaltung für mich mehr und mehr Wirklichkeit. Spiegelungen einer inneren Welt, wo nichts festgelegt ist, in eine äußere Welt, wo alles festgelegt scheint."[12]

Heute, 2008/09, ist Christian Schad als Künstler präsenter als je zuvor. Besonders in den letzten Jahren findet eine Rezeption[13] des Œuvres im Kontext moderner und zeitgenössischer Kunst statt. Vorläufiger Höhepunkt war die große Retrospektive[14] 2008 im Leopoldmuseum in Wien, bei dem jeweils Parallelen zu nationalen und internationalen Künstlern gezogen wurden. Auch das lang erwartete Werkverzeichnis der Gemälde der CSSA hat dem Künstler zu neuer Popularität verholfen.

Kunsttechnik und Kunstmethode haben jedoch noch keine ernsthaftere Aufmerksamkeit gefunden, obwohl dies zu den zentralen Anliegen des Künstlers gehört.

Wie also der Transfer einer immateriellen Bildidee zu einer materiellen Erscheinung der immateriellen Bildidee gelingt und wie Schad dies technisch so umsetzen konnte, dass dies auch heute noch, ohne den zeitlichen Kontext , erlebbar ist, davon handelt diese Arbeit.

Ein ganzes Leben, geordnet und verpackt in 84 Umzugskisten mit Unterkartons, Unterordnern, Heftern, Schubern, Klatten und Sammelordnern, befindet sich im Nachlassdepot der „Christian-Schad-Stiftung-Aschaffenburg". Dank einer gut gewählten Systematik war eine grobe Orientierung in den fast unübersichtlichen Mengen an Dokumenten gut durchführbar. Es war wichtig, das, was den Künstler bewegte, zu verstehen, den Künstler „persönlich" kennen zu lernen, um Rückschlüsse auf seine Methode ziehen zu können.

Besonders bei Christian Schad sind die Lebensumstände und vor allem die persönlichen Schicksalsschläge mit dem künstlerischen Willen und Wollen untrennbar verflochten. Ein Vorstoß in seine komplexe und oft ungewöhnliche Gedankenwelt und Verfassung bleibt daher unausweichlich.

In der Sichtung und Auswertung von persönlichen Korrespondenzen und Tagebüchern, von Bücherrandnotizen, von Arbeits-, Alltags- und Kunstgegenständen, gerät der Wissenschaftler manchmal gefährlich nahe an eine Grenze,

die, bei Überschreitung, eine Verletzung der Intimsphäre des Nachlassgebers zur Folge hätte. Es stellt sich in diesem Zusammenhang dann die Frage, mit welchen Filtern Informationen verwendet und verwertet werden können, verwertet werden müssen oder auch verwendet werden dürfen.
Verschiedene Interessensgruppen bemühen sich um das materielle, künstlerische und geistige Erbe von Christian Schad. Es wundert daher nicht, dass aus den einzelnen Lagern auch unterschiedliche Verständnismodelle zu und über den Künstler propagiert wurden und werden. Ich hatte das Glück, von allen Beteiligten breite Unterstützung erfahren zu haben, auch wenn ich ab und zu angehalten wurde, in der Untersuchung die eine oder andere Erkenntnis stärker oder schwächer darzustellen. Wichtig war es mir, möglichst viele Eindrücke von verschiedenen Seiten mit in die Arbeit einfließen zu lassen und daraus mein ganz persönliches „Konstrukt Christian Schad" zu entwickeln. Wesentliche Impulse sind jedoch klar durch die Gespräche mit Günter. A. und Marie- Luise Richter und Nikolaus Schad entstanden. Weiterhin war ich bemüht, den Künstler, durch viele unveröffentlichte Zitate und Dokumente, selbst zu Wort kommen zu lassen. Man möge mir daher verzeihen, wenn einige neuere Erkenntnisse das gewachsene „Schad-bild" teilweise in Frage stellen und, wenn auch nur marginal, neu definieren.
Um mit den Worten Herrmann Hesses, 1941, zu sprechen:
„Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde!"[15]

Dank
Während meiner Arbeit über Christian Schad habe ich von vielerlei Seiten wohlwollende Unterstützung erfahren. Mein größter Dank gilt den Museen der Stadt Aschaffenburg und der CSSA (Christian Schad Stiftung Aschaffenburg), besonders aber Frau Dr. Ingrid Jenderko, die mir den Zugang zu dem Nachlass ermöglicht hat und Herrn Dr. Thomas Richter, Leiter der Museen, der mich diesbezüglich ebenfalls unterstützte, Frau Ines Otschik danke ich für den intensiven und immer herzlichen Austausch und die hilfreichen Anregungen. Herrn Franz Schwendner für seine Geduld, Unterstützung und Hilfe, Frau Straub für Ihre strategische Koordination, Kommunikation und Vermittlung. Den beiden Damen des Stiftsmuseums Aschaffenburg die, auch wenn es mal später wurde, den Schlüssel des Archivs immer freundlich entgegengenommen haben.

Herrn Prof. Erwin Emmerling danke ich für die stetigen Ermutigungen weiterzumachen. Danke! Frau Dr. Cristina Thieme und ihren Studenten, besonders Frau Lanskowski, für die Analyse ausgewählter Pigmente.

Herrn Günter A. Richter und Frau Marie-Luise Richter der Edition G. A. Richter, Rottach-Egern gilt mein Dank für ihre uneingeschränkte Offenheit, für die langen, intensiven Gespräche und das aufschlussreiche Material, das sie mir zur Verfügung gestellt haben. Herzlichen Dank!

Herrn Prof. Dr. Nikolaus Schad (†) für ein erfrischendes Interview und den neuen, unverstellten Einblick in die Denkstrukturen seines Vaters. Frau Anna Auer, Wien, für die Ermöglichung des Interviews.

Herrn Jean-Matthieu Kleemann, Ordo Templi Orientis, Italien, danke ich für die Interpretation ausgewählter Texte und Zeichnungen Schads, Herrn Dr. Sid Amos, Braunschweig, für die Entschlüsselung eines astrologischen Pergamentsignets aus dem Nachlass.

Herrn Peter R. Koenig gilt mein Dank für seine detailreichen Ausarbeitungen über Friedrich Lekve und seine neue „Abtei Thelema“ in Hildesheim sowie für die aufschlussreiche Korrespondenz.

Michael Triegel, Jared Joslin und John Currin gilt Dank für die bereitwillige Auskunft zu ihren Kunstmethoden.

Herrn Dr. Wolf Jbach und Frau Heide Jbach sei gedankt, die im entscheidenden Moment zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Meinen Eltern danke ich für die Unterstützung.

Meiner Familie, Christel, Gerd, Sabine, Lenz und Falk schulde ich den allergrößten Dank für die große Unterstützung, die Geduld und für all die vielen Stunden, die sie auf mich verzichten mussten.

Zu guter Letzt aber gilt mein Dank Herrn Prof. Christian Schad, der, wenn auch posthum, erheblich zur Erweiterung meines Horizontes beigetragen hat.

Martin Pracher, im Dezember 2009

I Thematische Einführung

In der thematischen Einführung werden die äußeren Umstände und die Überlegungen, die zum Entstehen dieser Arbeit geführt haben, beschrieben.

Gegenstand der Untersuchung
Der Gegenstand der Untersuchung sind die theoretischen und praktischen Grundlagen, die zur Umsetzung einer Bildidee durch Christian Schad führen. Mit dem Ziel, ein Verständnis für die maltechnischen und kunstmethodischen Vorgehensweisen, Beweggründe und Entscheidungen des Malers zu schaffen, wurde besonders auf die Auswertung von bisher unveröffentlichten Materialien und Quellenschriften Wert gelegt. Mit der Recherche konnten, neben der kunstmethodischen Dokumentation, wichtige Lücken im Lebenslauf geschlossen werden.

Rahmenbedingungen und praktische Umsetzung
Im Herbst 2003 wurde mir von Frau Dr. Ingrid Jenderko, der damaligen Leiterin der Museen Aschaffenburgs, der Zutritt zum Nachlass Christian Schads der CSSA[16] ermöglicht. Die CSSA wurde im Jahre 2000 als unselbständige Stiftung durch Bettina Schad gegründet und nach ihrem Tod in die Stadt-Verwaltung Aschaffenburg überführt. Der Nachlass umfasst etwa 800 künstlerische Arbeiten, wie Gemälde, Handzeichnungen und Entwürfe, Druckgraphiken, Schadographien, Collagen, Resopalbilder, Arbeiten auf Putz, aber auch schriftliche Aufzeichnungen und sämtliche Malmaterialien aus Christian Schads Atelierhaus „Krähennest“ in Keilberg, Spessart.
In unregelmäßigen Abständen konnten, durch langwierige Archivarbeit, die relevanten Informationen herausgefiltert, gesammelt und ausgewertet werden.
Alle hier verwendeten Daten und Originaldokumente liegen dem Autor auch als Scan vor.

Methodik der Untersuchung
Die vorliegende Arbeit ist in 3 Teile gegliedert. Im dritten Teil sind die im Text genannten, gesammelten handschriftlichen Rezepte Schads transkribiert. Der zweite Teil beinhaltet die Listen des Kunstmaterials im Nachlass, wie z.B. alle Trockenpigmente, Bindemittel, Malmittel und Lösemittel, Arbeitsmaterial etc. Alle gelisteten Gegenstände wurden auch fotografiert, sodass die Identifizierung, im Sinne eines Materialinventars, zukünftig erleichtert wird. Der erste Teil der Arbeit fasst die gewonnenen Informationen in Text form zusammen. Interviews mit Zeitzeugen und zeitgenössischen Künstlern sind dem ersten Teil, bzw. dem Appendix beigefügt.

Alle folgenden Arbeitsschritte, bis auf die Ausformulierung, wurden im alten „Depot Museum Schloss Johannisberg“ und im „neuen Depot Löwenapotheke“ in Aschaffenburg durchgeführt.

In der Vorgehensweise wurden zuerst alle Kunst- und Werkmaterialien Schads fotografiert, beschrieben und thematisch geordnet. Proben der Trockenpigmente von Schads Schreibtisch und Arbeitsplatz und jene, die vom Künstler selbst hergestellt wurden, wurden entnommen und archiviert und in einem weiteren Schritt die umfangreiche kunsthistorische, maltechnische, religionswissenschaftliche und okkulte Bibliothek Schads gesichtet und nach Relevanz dokumentiert. Parallel dazu entwickelten sich freundliche Kontakte zu Nikolaus Schad und Günter A. Richter, die sich später für Interviews in Wien und Rottach-Egern bereitstellten.
Der eigentliche Grundstein für diese Arbeit bildet aber der unpublizierte schriftliche Nachlass. Alle (!) handschriftlichen Aufzeichnungen Schads zum Thema „Kunsttechnik“ und angrenzenden Bereichen wurden gesichtet, und bei Relevanz, gescant und transskribiert[17].
Die Untersuchung der Gemälde gestaltete sich schwieriger. So wurden Anfragen zur zerstörungsfreien Untersuchung der Hauptwerke „Selbstportrait mit Modell, R.87“ (1927) und „Agosta der Flügelmensch und Rasha die schwarze Taube, R102“ (1929) erst durch die Tate Gallery, London, zugesagt, später aber vom Stiftungsrat der Privatsammlung wieder abgesagt. Bedingt durch die Empfindlichkeit, Rahmung, Rückseitenschutz, Verglasung u.a. konnten nur limitierte Fakten zu Erhaltung und Maniera der Malereien gesammelt werden. Lediglich die Werke des Museums Aschaffenburg und der CSSA konnten detailliert aufgenommen und fotografiert werden.

In der Zusammenführung aller Informationen aus den genannten Quellen verdichteten sich ein Bild, das sich in der vorliegenden Arbeit nun manifestiert hat.
Alle genannten Kunstwerke Schads sind nach dem Titel mit dem Buchstaben „R" und einer Nummer versehen. Die Nummer bezieht sich auf das 2008 erschienene „Werkverzeichnis Band I: „Malerei"[18] von Thomas Ratzka und dient zur Identifizierung der Werke.

Zielsetzung
Der ursprüngliche Titel dieser Arbeit lautete „Studien zur Maltechnik von Christian Schad". Es ist also eine Arbeit, die sich im Prinzip mit der praktischen Umsetzung einer malerischen Idee auseinandersetzt. Der Begriff „Maltechnik" ist jedoch bis heute nicht klar definiert. Geht man rein vom technischen Aspekt aus, so kann man Max Doerner folgen, der 1921 über die Regeln der Materialverwendung schreibt:

„Die Gesetze des Materials gelten für alle Maler, gleichviel welcher Richtung sie angehören. Wer das Material richtig verwenden und ausnützen will, muss diese Gesetze kennen und befolgen, sonst rächen sich früher oder später die begangenen Fehler. Erst die freie Beherrschung des Materials gibt die feste Grundlage, die eine Steigerung persönlichster Ausdrucksweise erlaubt und die Dauer und die Unveränderlichkeit der Bilder gewährleistet ist. Ohne diese Grundlage sind wir Sklaven des Materials oder, wie Böcklin sagte, Abenteurer gegenüber der festgefügten Tradition der Alten, bei denen einer auf den Schultern des anderen stand."[19]

Es fragt sich nun, ob es ausreicht, einen rein handwerklichen Mechanismus zu untersuchen oder ob man damit das gewachsene Gesamtkonzept der Genese des Kunstwerks auf eine reine Maniera bzw. eine äußere Verpackung reduziert.

Um hier mit den Worten Schads zu sprechen:

„Kunst kommt wohl vom Können, bedeutet aber nicht malen und zeichnen können. [Das] sind handwerkliche Voraussetzungen, die man mit Fleiß erlernen kann. Sondern bedeutet unterscheiden, auswählen, Umsetzen können." [...][20] Farbe, Linie, Form dürfen nie Endzweck werden, da sie nur Mittel sind.

Im Englischen wird der Begriff „Maltechnik" präziser als „Method of painting" eingesetzt. Die „Malmethode", und erweitert „Kunstmethode", greift besser, da hier der Technikaspekt nicht omnipotent gesetzt wird. Laut Duden bedeutet „Methode" „wissenschaftlich planmäßiges und folgerichtiges Verfahren; Art des Vorgehens."
Überträgt man nun die „Art des Vorgehens" auf den „künstlerischen Prozess", so ermöglicht dies, mehr Faktoren zur Genese des Kunstwerkes hinzuziehen zu können.
Nach welchen Faktoren soll aber eine maltechnische bzw. kunstmethodische Abhandlung fragen, um zu einem vertretbaren und schlüssigen Ergebnis zu kommen? Auch hier gibt wieder Schad den Schlüssel vor:

„Das Technische muss man nur können, Geduld sich erringen, das Andere aber, das Große, fühlen, wissen und lieben."
Christian Schad, November 1947[21]

Nach meinem Verständnis lässt sich Maltechnik und weitergefasst die Kunsttechnik in diesem Sinne als Kunstmethode über drei Punkte bzw. Grundlagen definieren, die, wenn sie bei einem Künstler gleichwertig vorhanden sind, zu einem „guten Kunstwerk" führen. Diese drei Punkte sind:

1) die geistige Grundlage
2) die technischen Grundlagen
3) die Motivation

Ein Punkt 4), „der künstlerische Genius", der aus einem guten Bild ein Meisterwerk macht, ist aus dieser Überlegung bewußt ausgenommen, da es sich dennoch um eine rein technisch betrachtende und nicht um eine künstlerisch interpretierende Untersuchung handelt.

Als „geistige Grundlage" versteht man das theoretische Wissen um die Regeln und Gesetze der Kunst. Dies können technische Aspekte, wie z. B. die Perspekti-

ve, der goldene Schnitt, die Proportionslehre, Anatomie oder Farbtheorie sein. Wie werden welche Bildideen in Form, Farbe und Komposition dargestellt. Es können aber auch kunsttheortische, kunsthistorische oder literarische Auseinandersetzungen mit Fragestellungen der darstellenden Kunst sein. Es geht um die Fähigkeit des Künstlers zu wissen, wie innere Wirklichkeit durch die äußere Wirklichkeit dargestellt werden kann.

Die „technische Grundlage" beschreibt die praktische, materialbedingte Umsetzung des theoretischen Wissens. Es wird nach Farbstoffe, Farbmittel, Bindemittel Materialwirkung, Materialkombination und deren Interaktion, dem Zusammenspiel und Alterungsverhalten gefragt. Sie beschreibt die Fähigkeit, das Gesehene und Gedachte virtuos über die Hand im Material zu manifestieren.

Ein entscheidender Faktor zum Gelingen des Kunstwerks ist die „Motivation" des Künstlers. Die Motivation, sich mit einer Thematik im Vorfeld auseinanderzusetzen aber auch die Motivation, diese Thematik dann tatsächlich umzusetzen.[22] Es ist erst der Wille, der das Gedachte mit großer Mühe in die Wirklichkeit übermittelt.

Überträgt man die Punkte auf ein Diagramm, lässt sich der Kausalzusammenhang dieser „3 kunstmethodischen Grundlagen" gut erkennen. Im Zentrum steht, um mit den Worten Walter Serners zu sprechen, das „gute neue Bild"[23].



2: Die drei kunstmethodischen Grundlagen. Graphik: M. Pracher

Setzt man nun exzentrische Punkte in das Diagramm, so ergeben sich interessante, nachvollziehbare Fallbeispiele:

1)Ein verkopfter Theoretiker, der durchaus motiviert ist, ein Kunstwerk zu erschaffen, wird letztendlich an der fehlenden praktischen Grundlage scheitern.

2)Der hochmotivierte, solide Techniker wird vielleicht die Natur hervorragend konterfeien können. Dennoch wird sein Werk blutleer und langweilig bleiben, da ihm die geistige Grundlage fehlt.

3)Der belesene Techniker, der sich nicht entscheiden oder sich aufraffen kann, sein Kunstwerk zu beginnen oder endlich fertig zu stellen, wird auch zu keinem Ergebnis kommen.

In meiner nun vorliegenden Arbeit „Christian Schad- Studien zur Maltechnik und Kunstmethode" habe ich versucht, die „drei kunstmethodischen Grundlagen" darzustellen, um damit, und das möglichst umfassend, für die Entwicklung, die Entstehung und die Umsetzung der Werke des Malers eine neue Verständnisgrundlage zu schaffen.

II Christian Schad, Künstler und Mensch



Dok.1: Matrikeleintrag Schad. Quelle: http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/matrikelbuecher.



Dok.2: Schad und Pryce auf einem Foto 1914. CSSA.



Dok.3: Schad, Serner und Archipenko. CSSA.

Der Lebensweg des Malers Christian Schad
Der Lebensweg des Künstlers wird anhand von prägenden Stationen, Persönlichkeiten und Gegebenheiten nachgezeichnet.[24]

Miesbach und München, Eltern und Großeltern
Schad stammt aus großbürgerliche Verhältnissen. Sein Großvater mütterlicherseits, Carl Anton Fohr (1834 - 1889), war Bergwerksdirektor in Hausham und Bregenz. Zusammen mit seiner Frau, Susanne Fohr, geb. Waitzinger, bewohnte er die Villa Fohr in Miesbach, Oberbayern.[25] Carl Anton Fohr realisierte 1882 eine „Freileitung" zur Energieübertragung vom Bergwerk Miesbach zum Müncher Glaspalast[26]. Die Fohrs in Miesbach sind Verwandte des Romantikers Carl Philipp Fohr (1895 - 1918), der als Frühvollendeter im Alter von 23 Jahren im Tiber ertrank.
Der Großvater väterlicherseits, Christian Nikolaus Schad, betrieb einen Fahrradgroßhandel und ein Velodrom in München. Seine Frau Pauline stammte aus dem Erzgebirge.[27]
Christian Schads Vater, Dr. Carl Schad, ist Notar und wird Vermögensverwalter von Carl Theodor, Herzog in Bayern, ein Bruder der Kaiserin Elisabeth von Österreich.[28] Schads Mutter, Marie Schad, geborene Fohr, gibt in der Münchner Villa am Lenbachplatz Empfänge für Künstler, Schriftsteller und Musiker. Christian Schad wächst dort mit seiner Schwester geborgen auf. Dienstpersonal, englische und französische Gouvernanten kümmern sich um die Kinder. Der Wohlstand und die künstlerische Offenheit sorgen für Liberalität und Toleranz im Hause Schad.

München und Akademiezeit
Christian Schad kommt am 21. August 1894 im Haus des Großvaters in Miesbach als Erstgeborener zur Welt und wird in München großgezogen. 1912/1913 verlässt Schad mit dem Einverständnis der Eltern das Gymnasium ohne Abschluss. „Für mich gab's nur Musik oder Malerei, und ich habe mich für die Malerei entschieden, vielleicht weil es nahe liegend war. Wir hatten einige Bekannte, die Maler waren".[30] Er geht an die Kunstakademie München, verweigert jedoch die Aufnahmeprüfung und schreibt sich am 5. April 1913[31] (Dok. 1) in die freie Malklasse des Heinrich von Zügel ein.
Weitere Mitstudenten der Klasse von Zügel im WS 1913 sind:[32]
Georg Lämmermann (Eintritt 5. April. 1913 (gleicher Tag wie Schad),
August Arnold (Eintritt 16. April 1913),
Adolf Wüster (Eintritt 13. Oktober 1913),
Hermann Sattler (Eintritt 13. Oktober 1913),
Geza Kieselbach (Eintritt 13. Oktober 1913)
Theodor Kärner (Eintritt 31. Oktober 1913)

In München befreundet sich Schad mit dem Bohemien Ernst Moritz Engert (1892 - 1986). Engert ist Silhouettenschneider und 1913/14 bereits eine „Größe" in Künstlerkreisen. Engert wurde 1913 Mitbegründer der „Rheinischen Expressionisten" und stellte in deren ersten Ausstellung im Kunstsalon von Friedrich Cohen in Bonn mit August Macke und Max Ernst aus.[33] Schad freundet sich in München näher mit Georg Schrimpf an.
Er wechselt von der Malklasse in die Aktzeichenklasse von Johann Becker-Gundahl. „Dort war ich einige Zeit, doch er hat mich nie korrigiert. Ich habe ihn damals gestellt und gefragt, warum er mich nicht korrigiere, darauf sagte er: es habe keinen Sinn, ich sei so selbstständig und eigenwillig in meiner Arbeit, dass er da nichts sagen wollte."[34] 1914 verlässt Schad die Kunstakademie München.

Am 18. April 1914 tritt der 22 jährige John Pryce in die Malklasse von Zügel ein.[35] Pryce stammt aus Batavia/Indien (Jakarta, Indonesien, Holländische Provinz). Schad hat zwar nur 2 Semester (SS 1913 und WS 1913/14) an der Akademie verbracht, der Kontakt zu den Studenten muss dennoch weiterhin bestanden haben. Die Herkunft Pryces aus der holländischen Kolonie Batavia erklärt möglicherweise die asiatische Tracht von Schad und Pryce auf einer Fotografie[36] in Volendam (Dok. 2) von 1914. Schad hat mit ihm eine Reise nach Scheveningen, Niederlande, unternommen. In Volendam nehmen sie Quartier. Es entstehen dort zahlreiche expressionistische Gemälde, von denen jedoch nur zwei nachweisbar sind. Mit Anbruch des 1. Weltkriegs am 1. August 1914 muss Schad zurück nach Deutschland.
Seit 1913 hat er ein Atelier in Schwabing gemietet. Er arbeitet dort nun autodidaktisch. Er liest Franz Pfremerts „Die Aktion" und veröffentlicht 1915 einen

Holzschnitt in dieser Zeitung. In der Frühjahrsausstellung der „Neuen Münchener Secession“ des gleichen Jahres ist er mit einem Gemälde vertreten.[37] Trotzdem er siebenmal zurückgestellt wird, wird er im 1915 zur Infanterie eingezogen. Er simuliert einen Herzfehler durch Haschisch- Konsum und darf, mit Hilfe eines Arztes, zur Gesundung in die Schweiz ausreisen.

Zürich und Dr. Walter Serner

In Zürich trifft er in einem Farbengeschäft in der Bahnhofstraße den polnischen Maler Marcel Slodki (1892-1944)[38]. Slodki hatte, wie Schad, in Pfremerts Zeitschrift „Die Aktion“ veröffentlicht. Slodki macht Schad mit der Schriftstellerin Angela Hubmann und Dr. Walter Serner bekannt. Es entwickelt sich eine enge respektvolle Freundschaft zwischen Serner und Schad, die bis 1925 andauern sollte und die Schad in seinem Buch „Relative Realitäten“ detailliert beschreibt. Wie G. A Richter berichtet, hätten sich Schad und Serner, aus Respekt, bis zuletzt gesiezt.[40]

Dr. Walter Serner, Schriftsteller, Kriegsflüchtling und Pazifist ist promovierter Jurist aus Karlsbad und Immigrant.[41] Schad und Serner nehmen sich zusammen eine Wohnung und geben bereits im Oktober 1915 eine Zeitschrift heraus. Die „Sirius, Monatsschrift für Literatur und Kunst“ veröffentlicht Schads Holzschnitte und Text e. In seinem Beitrag „Köpfe“ setzt sich Schad erstmals schriftlich mit der Portraitdarstellung auseinander.

„...nicht das Objekt einem Schema anzupassen, sondern es als Objekt bestehen zu lassen und optisch in seine Tiefe zu dringen zu suchen.
...Allein so darf ein Kopf gestaltet werden: dass in ihm das Göttliche gesucht wird...“[42]

Diese beiden Aussagen, die von Schad im Alter von 21 Jahren formuliert wurden, stellen das zentrale Anliegen des Künstlers dar, welches er sein Leben lang verfolgen wird. Mit diesen beiden Sätzen erübrigen sich im Grunde alle Diskussionen und Interpretationen über Schads Oeurvre. Alles ist damit gesagt!
Nach nur sieben Ausgaben wird die „Sirius“ eingestellt. Nach verstärkter graphischer Tätigkeit 1915 fängt Schad 1916 wieder das Malen an. Seine Gemälde sind weitgehend in schwarz-weiß gehalten. Er arbeitet kubofuturistisch und es entstehen u.a. „St. Sebastian, R.4“ (Foto 1) und „Kreuzabnahme, R.8“ (Foto 2) bei dem Serner Portrait stehen muss. Schad lernt Hans Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Leonhard Frank und Ludwig Rubiner kennen.
Hugo Balls „Cabaret Voltaire“ wird eröffnet. Mit der Veröffentlichung einer „Revue Internationale“ manifestiert sich dort im Mai 1916 „Dada“. Schad reist in dieser Zeit öfters nach Genf. Im November zieht er ganz dorthin, während Serner in Zürich bleibt und „Chronist der Dada-Szene“[43] wird.



Foto 1: „St. Sebastian, R.4“, 1916, CSSA, Foto CSSA.



Foto 2: „Kreuzabnahme, R.8“, Ausschnitt, 1916, CSSA, Foto CSSA.

Genf und Dada

In Genf beginnt Schad sich wieder stärker mit dem Expressionismus auseinanderzusetzen. Er lernt den Graphiker Franz Masereel und die Malerin Elisabeth Epstein kennen und mietet ihr ehemaliges Atelier an. Über sie lernt er Alexander Archipenko kennen. Mit Epstein stellt Schad gemeinsam in der „Societé Mutuelle Artistique" in Genf aus. Er signiert seine Gemälde, in Anlehnung an seinen Vorfahren, und um eine Verwechslung mit einem gleichnamigen Künstler auszuschließen, Schad-Fohr. Er malt nun in der Irrenanstalt in Chêne bei Genf zurückhaltende, aber kraftvolle, expressive Gemälde. Die expressionistischen Gemälde „Katja, R.41" (Foto 3) und „Chantal, R.47" (Foto 4) entstehen. Sener schreibt Ende 1918 sein Dada-Manifest „Die letzte Lockerung". Schads Bildumsetzung ändert sich. „Traumatismus, R.42"und „Transmission, R.43" (Foto 5) zeigen eine aufgewühlte, dynamische Komposition. Er beschreibt „Starke seelische Eindrücke, die im Innern des Betroffenen als Traum sich einnisten ..."[44] Es ist das erste und letzte Mal, dass Schad aktive Bewegung in seinen Gemälden darstellt.

Der Maler Gustave Buchet (1888 - 1964) ist in dieser Zeit ein Bekannter Schads. Er taucht auch auf dem berühmten Foto[45] (Dok. 3) mit Schad, Serner und Archipenko auf, das aus derselben Zeit in Genf (nach Ende 1919[46]) datiert wird. Buchet steht seit einem Parisaufenthalt 1916/17 unter dem „Einfluss der „Futuristen". Er stellt 1918 in Genf eine Reihe Gemälde mit „neuartiger und provokanter „Formensprache" aus.[47] Auffallend sind besonders die parallelen Bewegungselemente in den Werken Buchets und Schads zu dieser Zeit.[48] Eine gegenseitige, wenn auch unbewusste, Beeinflussung ist nicht auszuschließen. Buchet wird später wegen seiner Kunstauffassung und seiner Verbindung zu Dada angefeindet und muss Genf 1920 verlassen.[49]

Ende 1918 zieht Dr. Walter Serner nach Genf. Schads eigentliche dadaistische Phase beginnt erst jetzt. Schad hat sich als junger Mann intensiv mit der Fotografie auseinandergesetzt.[50] Es ist das Licht und der Kontrast, die ihn interessieren.[51]

1919 findet bzw. erfindet er beim Spielen mit „Objets trouvé" und Belichtungspapier die kameralose Fotografie. Später werden diese Fotogramme „Schadograhien" (Foto 6) genannt (Schadographie Nr. 5, 1918/19, Transmission ischiatique, 6 X 8,3cm, Gilman Paper Company collection NY). Es ist Serner, der die Bedeutung dieser Entdeckung erkennt. Er nennt es: „den Einbruch der Technik in die Kunst".[52]

Als konsequenter Schritt folgen auf die Schadographien dreidimensionale Applikationen, ebenfalls mit „Objets trouvées". Schad lässt sich von einem „kopfschüttelndem Schreiner"[53] seine Formen aus Holzplatten aussägen und zusammenleimen. Er bemalt die Stücke mit „Ripolin-Farbe"[54] (Dok.4). und appliziert seine Fundstücke darauf (Foto 7) (Trépanation indienne, R.257, 47 X 38 X 6).

1920 stellen die „artistes Dadaistes" Schad und Buchet gemeinsam im Salon Néri in Genf aus. Schad zeigt sieben seiner Reliefs. Zum „Grand Bal Dada" im Frühjahr desselben Jahres entwirft Schad die Dekorationen.

Schad kehrt nach München zurück. Er empfindet Dada mittlerweile als Sackgasse. Einige „Schreibmaschinenbilder" entstehen. Mit seiner Schreibmaschine fährt er Muster und dadaistische Text fragmente ohne Ausrichtung zu Papier. Mit dem Ausspruch: „Dir fehlt Italien" ermutigt der Vater Carl Schad seinen Sohn zu einer künstlerischen Neuorientierung.



Foto 3: „Katja, R.41", 1918, CSSA, Foto M. P..



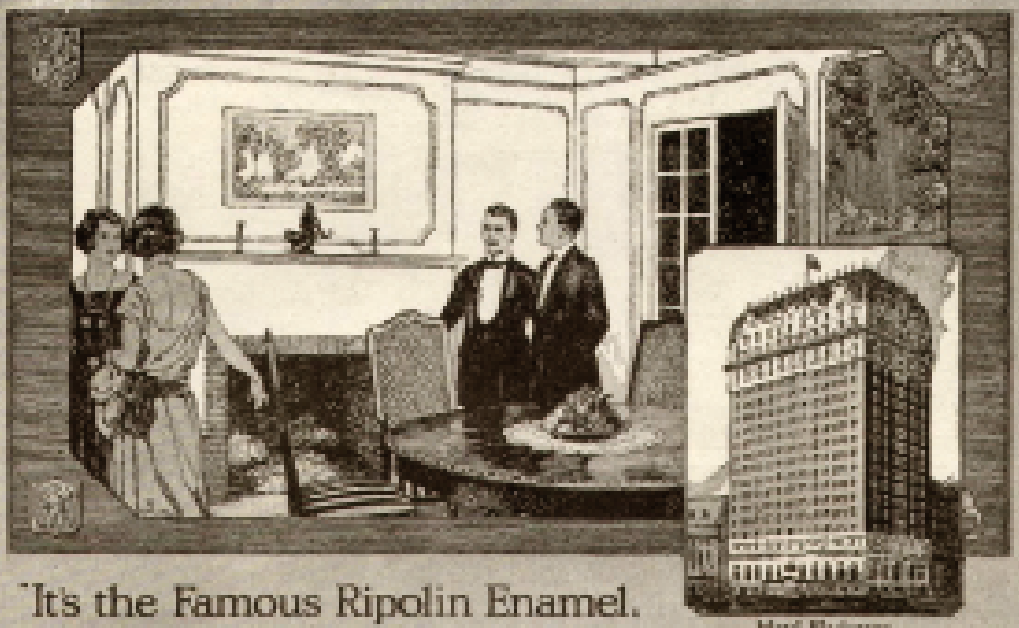
Foto 4: „Chantal, R.47", 1919, Privatsammlung, Foto CSSA.



Foto 6: Schadographie Nr. 5, 1918/19, Transmission Ischiatique, 6 X 8,3cm, Gilman Paper Company collection NY.



Foto 5: „Transmission, R.43“, 1919, Kunsthaus Zürich, Foto CSSA.



Hotel Blackstone
Chicago, Ill.

"It's the Famous Ripolin Enamel. I saw it in The Blackstone"

"Isn't it a lovely white finish! So rich, soft and velvety. Yes, and not costly either because it goes so far and lasts so long!

"I saw it first in London. It's the same enamel they used in the Blackstone."

Ripolin was first used in the most prominent hotels and public buildings in Europe. Then it came to America, eighteen years ago. Here it won instant recognition among the architects and decorators of the largest hotels, clubs and prominent buildings. Its success, its beauty and particularly its economy have influenced its choice for the decorating of American homes of the better type.

This wide use of Ripolin has been made possible by country-wide distributors. There are Ripolin dealers now in nearly every locality.

Telephone to your local TEL-U-WHERE Bureau for free booklet and name of the nearest dealer, or write to the nearest distributor listed below.



This design is the distinctive mark for genuine Ripolin Enamel. All Europe knows the famous Ripolin trade mark. The same process of making Ripolin was discovered in Holland thirty years ago. Since that time Ripolin has become known throughout the civilized world.

American Importers and Distributors of RIPOLIN

The Glidden Company	Cleveland
Heath & Milligan Mfg. Co.	Chicago
Adams & Elting Company	Chicago
Campbell Paint & Varnish Co.	St. Louis
Campbell Paint & Varnish Co.	Dallas
The A. Wilhelm Company	Reading, Pa.
T. L. Blood & Co.	St. Paul, Minn.
American Paint Works	New Orleans
The Glidden Co. of California	San Francisco
Twin City Varnish Co.	St. Paul, Minn.
The Forest City Paint & Varnish Co.	Cleveland
Nubian Paint & Varnish Co.	Chicago
The Glidden Company of Mass.	Boston
The Glidden Company of Texas	Dallas
In Canada:	
The Glidden Co., Limited	Toronto, Ontario

RIPOLIN

RIPOLIN

THE ORIGINAL HOLLAND ENAMEL PAINT



Foto 7: "Trépanation indienne, R.257". 1920, The Israel- Museum Jerusalem.

Italien und Raffael

Schad reist nach Rom und trifft sich mit den Dadaisten Julius Evola[55] und Enrico Prampolini. Eine gemeinsame Dada-Veranstaltung lehnt Schad jedoch ab. Er reist weiter nach Neapel.

In seinem Manuskript „Über den Ursprung der Kunst", das 1920 entstanden sein muss, konstruiert Schad, in einem logisch hergeleiteten Ausschlussverfahren, seine neue Bildauffassung.

Sein Resultat:

„...durch persönliche Auswahl technisch vollendeter Mittel das Vorhandene so deutlich machen, dass eine Rätselhaftigkeit um so klarer wird."[56]

In Neapel entstehen erste realistische Bilder wie z.B. das Gemälde „Die schöne Loge, R.50" (Foto 8)

1921 reist Schad nach Frankfurt und stellt im „Salon Goldschmitt" aus. Er geht nach Berlin und mietet später im Jahr in München in der Türkenstraße ein Atelier an. Auf Schloss Tegernsee malt er das Portrait der „Marie-Jose, Herzogin in Bayern, R.63".

Er reist erneut nach Italien. 1923 heiratet Schad die Römerin Marcella Arcangeli. Schad entdeckt in der Galleria Barberini das Bildnis „La Fornarina" von Raffael (Foto 9). Das Gemälde beeinflusst ihn stark. Nikolaus Schad beschreibt die Faszination des Gemäldes:

„...es ist die Transparenz der Farbe sowohl durch die schimmernde Haut wie auch am durchscheinenden Schleier, der den sinnlichen Körper der Frau teilweise bedeckt. Er sah die vielen feinen Farbschattierungen, die ineinander übergehenden Töne die dem Gemälde seinen seidigen Schimmer verleihen. Von nun an begeisterte ihn diese subtile transparente Farbgebung sein Leben lang."[57]

Schad und seine Frau wohnen in Neapel. Er malt die „Zigeunerkinder, R.73" und „Maria und Annunziata vom Hafen, R.74" (Foto 10) in neusachlicher Bildauffassung. 1924 wird Nikolaus Schad geboren. Es entsteht nur ein einziges Bild dieses Jahr, das „Bildnis einer Unbekannten, R.75" (Foto 11). 1924/25 portraitiert Schad Papst Pius X I. Schad verkauft die Rechte an dem Bild an die „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst", Berlin. Im Kupferdruckverfahren erscheint das Bildnis in unterschiedlichen Größen. Sie bewirbt den Druck mit dem Slogan: „Das schönste Bild für Haus und Schule gelangt soeben zur Ausgabe, nach dem Gemälde Christian Schad: Pius X I." Es folgen Kommentare von weltlichen und kirchlichen Autoritäten. Pater Aquilinius Reichert, den Schad zuvor ebenfalls gemalt hatte: „Geheimnisvolle Gewalt üben die Christian Schadschen Bilder aus". „E lui, ganz wie er leibt und lebt" wird der Maestro di Camera des Papstes, Graf Caccio Domioni, in der Anzeige zitiert.[58]



Foto 8: „Die schöne Loge, R.50", 1920, Privatsammlung, Foto CSSA.



Foto 9: Raffael, „La Fornarina", 1518-20, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom.



Foto 10: „Maria und Annunziata vom Hafen, R.74“, 1923, Museo Thyssen Bornemisza. Foto CSSA.



Foto 13: „Baronesse Vera Wassilko, R.82“, 1926, Foto CSSA.





Wien und Glanzzeit

Schad verlässt im Sommer 1925 Neapel und zieht mit seiner Familie nach Wien. Das Gemälde „Frau aus Pozzuoli, R.79“ (Foto 12), das Schad in Italien begonnen hatte, wird dort vollendet. Schad bewegt sich in der „Wiener Gesellschaft“.

Er malt seine bekannten Gemälde „Der Engländer, R.83“, „Baronesse Vera Wassilko, R.82“ (Foto 13), “Marcella, R.85“(Foto 14) und „Triglion, R.84“(Foto 15). Die letzteren drei nimmt Schad 1927 in seinem Aufsatz „Mein Lebensweg“ im Ausstellungskatalog der Galerie Würthle in Wien, als Demonstration seiner Meisterschaft.[59] Das Portrait der Galeriebesitzerin „Lea Bondi, R.89“, sein „Selbstbildnis mit Modell, R.87“ (Foto 16) und der „Graf Saint-Genois d’Anneaucourt, R.91“. Max Osborn veröffentlicht die erste Monographie[60]. Schad nimmt an der Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit“[61] der Galerie Neumann-Nierendorf in Berlin teil.



Foto 14: „Marcella, R.85“, 1926, Privatsammlung, Foto CSSA.



Foto 15: „Triglion, R.84“, 1926, Privatsammlung, Foto CSSA.

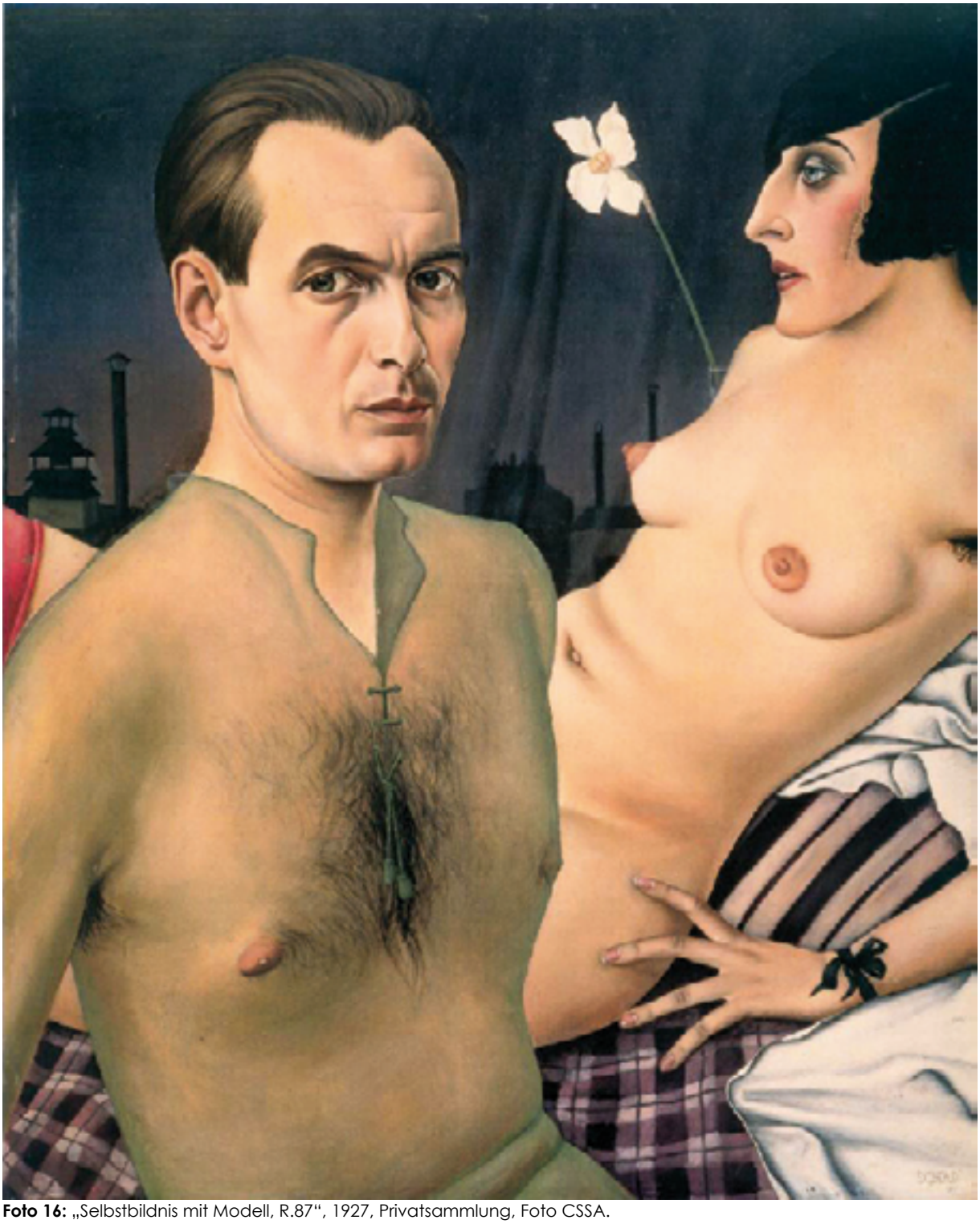


Foto 16: „Selbstbildnis mit Modell, R.87“, 1927, Privatsammlung, Foto CSSA.

Berlin und Kriegsbeginn

Schad trennt sich von seiner Ehefrau Marcella und siedelt nach Berlin.
Weiter Hauptwerke wie „Sonja, R.95“ (Foto 17), „Lola, R.94“, „Lotte, R.99“ (Foto 18) und „Zwei Freundinnen, R.100“ (Foto 19) entstehen. Anbei seien die zwei neuen Bleistiftstudien zu dem Gemälde „Zwei Freundinnen“ erwähnt (Foto 19a,b). Mit dem schwedischen Entomologen und Ethnologen Felix Bryk (1882-1957) entsteht eine enge Freundschaft. Schad illustriert für Bryk in dessen Werk „Neger-Eros“[62] erigierte Penes nach Beschneidungen (Foto 20). Sie reisen im Sommer 1928 nach Schweden. Bryk wird später, 1929, auch als Modellpatient in Schads „Operation, R.109“ (Foto 21) eingesetzt. Im selben Jahr, 1928, malt Schad auch das Portrait des Reporters Egon Erwin Kisch (1885 - 1948) (R.98) (Foto 22). Schad hatte ihn im „Romanischen Café“ in Berlin getroffen. Kisch hatte von seinen Asienaufenthalten zahlreiche Tätowierungen auf dem Körper. Als Schad ihn fragte, ob er ihn mit diesen malen könne, erwiderte Kisch “Das trifft sich gut, George Grosz wollte das auch schon. Wir sind aber augenblicklich überkreuz. Jetzt machen wir es.“[63] Freundin und Modell ist 1929 „Maika“ Marie Luise Spangemacher. Mit ihr reist er nach Frankreich, wo der gleichnamige Halbakt (R.105) entsteht (Foto 23). Es folgt die Teilnahme an der Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ im Stedelijk Museum und eine Einzelausstellung bei Gurlitt in Berlin. Im selben Jahr malt Schad das Gemälde „Agosta der Flügelmensch und Rasha die schwarze Taube, R.102“[64] (Foto 24) Beide Schausteller führen, neben dem Rummel, ein bürgerliches Leben mit Familie und Kindern. Der Stuhl, auf dem Agosta posiert, befindet sich heute noch im Nachlass in Aschaffenburg.
1930 liefert Schad Zeichnungen für Curt Morecks „Führer durch das lasterhafte Berlin“[65]. Illustratoren sind u. a. Georg Grosz und Jeanne Mammen. Trotz aller Anerkennung kann Schad seine Bekanntheit nicht wirtschaftlich nutzen. Er verkauft kaum Gemälde. Eine Zusammenarbeit mit Galeristen lehnt er ab.[66] Seine wirtschaftliche Lage verschlechtert sich zusehends. Er malt „Die Mexikanerin, R.114“ (Foto 25) und die „Freundinnen, R.115“. Letzteres erscheint im UHU-Magazin als farbiges Titelbild. Er hat eine Sonderausstellung im „Haus der Juryfreien“ in Berlin.



Foto 17: „Sonja, R.95“, 1928, Sprengel Museum Hannover. Foto CSSA.



Foto 18: „Lotte, R.99“, 1927, Staatliche Museen zu Berlin. Foto CSSA.

Schad beginnt Anfang der 1930er Jahre, sich mit fernöstlicher Philosophie, esoterischen Schriften und Geheimwissenschaften zu beschäftigen. Der Okkultismus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann als Massenbewegung gewertet werden. Zahlreiche grenzwissenschaftliche Magazine, Zeitschriften, Vorträge, Logen und Zirkel unterschiedlichster Ausrichtungen buhlen um Anhänger. Die Popularität und Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung mit Magie zeigt sich in populären Büchern wie Prof. Dr. Ludwig Staudenmaiers „Magie als experimentelle Naturwissenschaft“[67]. Staudenmaier versucht als Naturwissenschaftler in systematischen Selbstversuchen magische Phänomene zu erklären. Einer seiner Erklärungsansätze ist, dass der menschliche Geist im Sinne eines Gesellschaftskörpers mit Einzelindividuen bevölkert ist, die, ohne voneinander zu wissen, die Persönlichkeitsstruktur des Menschen hierarchisch organisieren. Diese „Mehrschichtigkeit“ der Person und der Persönlichkeitsstruktur findet sich, in Form des „Dualismus“[68] auch in Schads Weltverständnis und in der kompositorischen Umsetzung von Kunstwerken der späten Jahre wieder.

1931 muss Schad sein Atelier in Berlin aus finanziellen Gründen aufgeben. Er hat Mietschulden und zieht in ein Atelier am Steglitzer Schloss. Lange arbeitet er in dieser Zeit an dem Idealbildnis „Magdalena, R.126“ (Foto 26), das er aus vielen unterschiedlichen Gesichtszügen zusammenbaut. Vielleicht ein erster wissenschaftlicher Versuch, die griechische Idealisierung mit der ägyptischen Geistigkeit zu verschmelzen.[69]
Er entdeckt, dass, je länger man an einem Bild arbeite, desto grüner würde die Gesamterscheinung. Er setzt dies in Kontext zur „Mona Lisa“ die, seiner Meinung nach, ebenfalls grünstichig sei. Dass Schad zu dieser Zeit nichts vom grünen Verdaccio der Renaissance wusste, ist auszuschließen, da ja schon Max Doerner in seinem „Malmaterial und seine Verwendung im Bilde“ 1921 auf die Untermalungstechniken der alten Meister hinweist.



Foto 19: „Zwei Freundinnen, R.100“, 1928, Neue Galerie New York. Foto CSSA.



Foto 19a: Studien zu „Zwei Freundinnen, R.100“, o.J., CSSA, Foto CSSA.



Foto 19b: Studien zu „Zwei Freundinnen, R.100“, o.J., CSSA, Foto CSSA.



Foto 20: “Penes nach der Beschneidung“, o.J., CSSA, Foto M. P..



Foto 21: „Operation, R.109“, 1929, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Foto Städtische Galerie im Lenbachhaus.



Foto 23: "Halbakt, R.105", 1929, Von der Heydt- Museum Wuppertal, Foto CSSA.



Foto 22: "Kisch, R.98", 1928, Hamburger Kunsthalle, Foto CSSA.



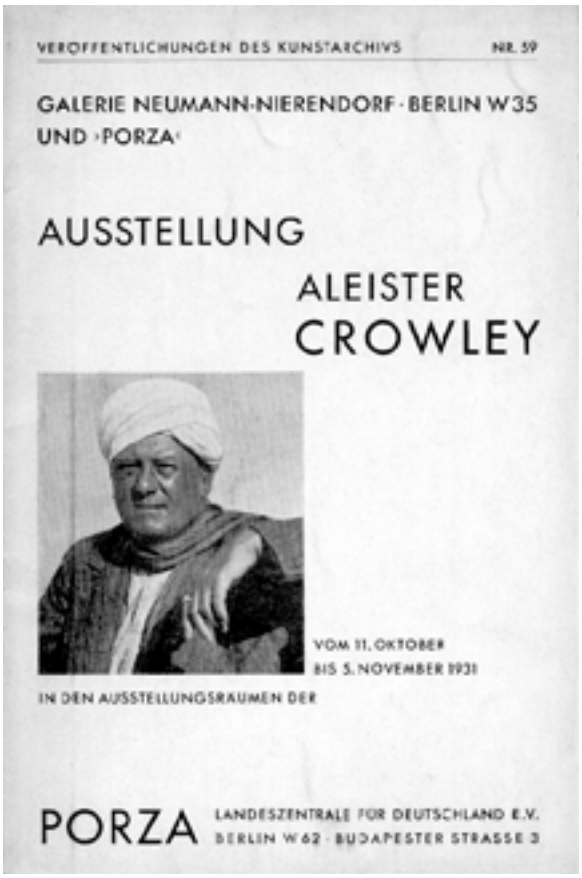
Foto 25: „Die Mexikanerin, R.114“, 1930, CSSA, Foto M. P.



Foto 26: „Magdalena, R.126“, 1931, Privatsammlung, Foto CSSA.



Foto 24: „Agosta der Flügelmensch und Rasha die schwarze Taube, R.102“, 1929, Privatsammlung, Foto CSSA.



Dok.5: Katalog Crowley. Neumann-Nierendorf, CSSA, Graphik: M. P..









Schad sieht die „Ausstellung Aleister Crowley“[70] (Dok.5a,b) der Galerie Neumann-Nierendorf und Porza. Crowleys Arbeiten beeindrucken ihn nachhaltig.[71]
Schad beteiligt sich im selben Jahr an der „Großen Berliner Kunstausstellung“ und der „Poträt-Ausstellung“ in Düsseldorf. Marcella, Schads Ehefrau, stirbt bei einem ungeklärtem Badeunfall in Italien. In den frühen 1950er Jahren erscheint sie ihm wieder geisterhaft in seinen Träumen[72]. Der Sohn Nikolaus wächst bei den Großeltern in München auf.
Am 1. Mai 1933 tritt Christian Schad, auf Drängen seines Vaters, in die NSDAP ein.[73] Er begründet diesen Schritt mit der finanziellen Unterstützung die ihm der Vater angedeihen lässt. Carl Schad, selbst „Nazigegner“[74], sagt seinem Sohn, dass „einer von der Familie dabei sein müsse“.

Christian Schad schreibt später dazu:
„Politisch vollkommen uninteressiert, trat ich wie in einen Verein ein, besuchte Anfangs einige Versammlungen, ich glaube 3 oder 4, die mir - Feind jeder militärischer Betätigung - so verlogen und widerwärtig vorkamen, dass ich jede Betätigung dafür, ebenso wie Mitgliedschaft bei anderen Organisationen, von da an sofort ablehnte und mich weitgehend vom Zahlen zu drücken versuchte, was mir auch öfters gelang, mir aber auch wiederholte Vorladungen und Schikanen eintrug. Man warf mir Belastung der Partei vor und wollte mich vors Parteigericht bringen. Ich konnte letzteres gerade noch durch ein ärztliches Zeugnis und Wohnungswechsel abbiegen, wurde aber im Jahre 1942 schließlich doch aus der Partei herausgeworfen“.[75]

Aus Angst vor Entdeckung und infolge der Aufregung und der Schikanen bekommt er ein chronisches Magengeschwür mit Magenblutungen. Seine Zerrissenheit und die Anspannung dieser Zeit zeigt sich deutlich in den beiden Selbstbildnissen „Zacharias I und II“ (Foto 27). Der biblische Zacharias wird im Tempel vom Erzengel Gabriel mit Stummheit geschlagen. Die zusammengebissenen Lippen auf Schads Zeichnungen geben ein gleiches Bild ab. Schad ist erstarrt, hält buchstäblich die Luft an. Gemäß der Forderung Leonardo da Vincis[76], dass der ganze Körper und besonders die Hand die innere Situation und Befindlichkeit wiedergeben muss, ist Schads überspannte Hand/ Daumensituation zu deuten.[77]
Schads Vater vermittelt ihm 1935, zur wirtschaftlichen Absicherung, die Leitung der Berliner Vertretung der Bayerischen Brauerei Aldersbach im Klosterwinkel. Er wird das Depot bis 1942 leiten.
1936 verbringt Schad den Sommer in der Jagdhütte seiner Eltern in Oberbayern. Er skizziert die Bergsilhouette für das Monumentalgemälde „Hochwald, R.135“ (Foto 28) das er im gleichen Jahr in Berlin in Mischtechnik umsetzt. Das gleiche Thema, der Blick von der Hütte über das Bergpanorama, mit der gewaltigen Tanne im Vordergrund, dient später für eine maltechnische Probeplatte mit Firnisaufstrichen (siehe Kapitel Materialproben). Die maltechnischen Studien häufen sich. Es ist offensichtlich eine Auseinandersetzung mit der Malerei, die nicht zwangläufig einen Weg in die Öffentlichkeit sucht. Auch die okkulten Studien werden intensiviert. (1938 reist Schad noch einmal nach Neapel.) Zurück in Berlin findet er in dem Lektor für Chinesisch, Dr. Wei Hsiung, einen Freund und Gleichgesinnten in philosophischen Fragen. Schad interessiert sich für Kalligraphie. Er merkt jedoch schnell, dass das tiefere Verständnis nur über die Sprache zu erreichen ist. Er schreibt sich in das Fach Sinologie der Universität Berlin ein und beginnt Mandarin zu lernen. Er sieht Dr. Wei Hsiung nun täglich. Zahlreiche handgeschriebene Übungsblätter mit chinesischen Zeichen (Dok.6) zeugen von der intensiven Auseinandersetzung. Nach nur zwei Semestern muss Hsiung, mit Anfang des Kriegs, das Land verlassen. Er hatte angefangen, mit Schad das Tao Teking von Lao Tse neu zu übersetzen.[78]

Als der Krieg ausbricht, unterstützt Schad seine jüdischen Vertreter der Brauerei, indem er „unter Verdeckung ihres Judentums“ bis zuletzt Provisionen auszahlt. Da der Name des Vertreters „Kahn“ zu jüdisch klingt, tarnt er ihn in den Büchern unter dem Namen „Müller“.[79]
1939 erscheint im „Völkischen Beobachter“ der Artikel: „Juden die wir nicht vergessen, Bagatellen für ein Selbstportrait“[80], die Schmähschrift über den „Rasenden Reporter“ Egon Erwin Kisch (1885-1948). Darin wird Schad namentlich als Portraitist Kischs für die Kunsthandlung Gurlitt genannt. Schad fürchtet Entdeckung und Verfolgung.[81]
Wichtig für Schad ist die Begegnung mit dem Atemheilkundler Dr. Ludwig Schmitt, der ab 1934 in Berlin praktiziert, nachdem seine Münchener Klinik, aufgrund von Konflikten mit den Machthabern, beschlagnahmt worden war.[82]
Schad lernt Schmitt wohl bei seinen ostasiatischen und okkulten Studien ken-



Foto 27: „Zacharias II“, 1935, Privatsammlung, Cécile Brunner.

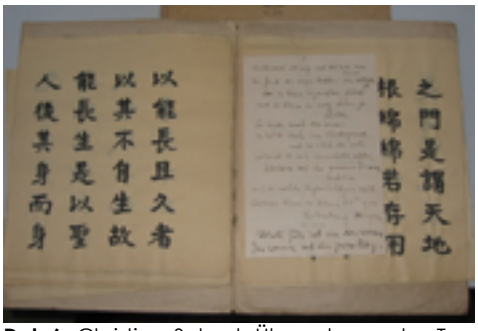


Foto 28: „Hochwald, R.135“, 1936, Privatsammlung, Foto M. P.

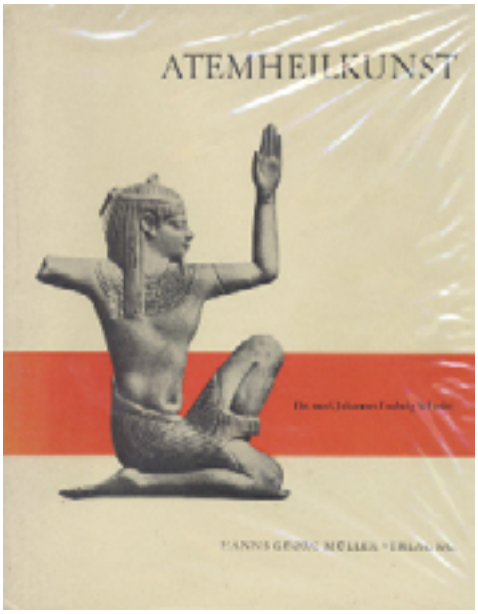
nen. Er schätzt Schmitts zentrales Werk „Das Hohelied vom Atem“[83] von 1927 sehr.[84] Als Schmitt 1941 ins KZ Sachsenhausen deportiert wird, erledigt Schad „Arbeiten für ihn“[85]. Schmitt gelingt es im KZ, einen Großteil seiner „Atemheilkunst“[86] (Dok. 7) zu schreiben. Es ist anzunehmen, dass Schad ihn, in welcher Form auch immer, dabei unterstützte.[87] Dr. Schmitt ist 1946 im Entnazifizierungsprozess Zeuge für Schad.[88]
1942 wird das Bierdepot „wegen Knappheit der Transportmittel“[89] geschlossen. Schad verliert damit seine Lebensgrundlage in Berlin. Er mietet sich ein kleines Gartenhaus in Berlin Lichterfelde-Ost.[90] Er beschäftigt sich nun noch intensiver mit maltechnischen Fragestellungen. Er möchte „vom Material her neue Wirkungen erzielen“[91]. Für ein Gemälde in Mischtechnik, Temperagrund mit Harz- Öllasuren, sucht er ein Modell und findet Bettina Mittelstädt, seine spätere Frau. Sie ist eine aufstrebende UFA-Schauspielerin. Bettina sitzt ihm Modell für das erste Tafelbild in Mischtechnik (R.141) (Foto 29).

Aschaffenburg und Stuppacher Madonna
Portraitaufträge des Baron Gorup von Besanez führen ihn 1942 nach Aschaffenburg. Er erhält dort vom Magistrat der Stadt den Auftrag, die „Stuppacher Madonna“ von Matthias Grünewald zu kopieren. Schad pendelt zwischen Bad Mergentheim, dem Aufstellungsort, und seinem Atelier in Aschaffenburg. Er malt auch weiterhin Portraits. Wegen der Materialknappheit malt er diese auch verstärkt in Pastellkreiden. Als bei einem Bombenabgriff 1943 sein Berliner Atelier brennt, organisiert Bettina Mittelstädt den Transport seiner unbeschädigten Werke und Arbeitsmaterialien nach Aschaffenburg. Er arbeitet weiter an den Vorbereitungen zur Umsetzung des Großauftrags. Unter schwierigsten Umständen organisiert er die Arbeitsmaterialien. Schad möchte keine Kopie von Grünewalds Madonna machen, sondern eine Rekonstruktion. Er versucht sich in den mittelalterlichen Meister hineinzuversetzen um seinem Wesen nahezukommen.[92] Er fertigt eine Bleistiftzeichnung in Originalgröße, Kartons und Farbstudien an. „Es kam mir bei diesen [Farbstudien] ausschließlich auf die Farbähnlichkeit mit dem Original an und nicht auf die zeichnerische Exaktheit“.[93] 1944 muss er die Arbeit unterbrechen, da die Kopie ausgelagert wird. Erst im Sommer 1945 kann er die Arbeit fortsetzen. Schad bekommt ein kleines Zimmer in einem überfüllten Mietshaus zugeteilt.

1946 wird er in seinem Entnazifizierungsprozess in die „Gruppe IV der Mitläufer“ eingeordnet und zur relativ geringen Summe von RM 500,-- Sühneleistung verurteilt.[94]
Seine maltechnischen Studien gehen weiter. Es entsteht ein reines Temperabild „Bettina, 1946, R.161“ (Foto 30). Er heiratet im gleichen Jahr Bettina Mittelstädt und verbringt seine Hochzeitsreise in Bad Mergentheim. Schad macht dort auch letzte Vergleiche am Original der Stuppacher Madonna. Im Dezember 1947 kann er endlich seine „Rekonstruktion“ abschließen. Seine „Kopie“ (R.162) kommt in den originalen Rahmen Grünewalds in der Maria-Schneekapelle der Stiftskirche Aschaffenburg (Foto 31).



Dok.6: Christian Schad: Übersetzung des Tao Teking, CSSA, Foto M. P.



Dok.7: Schmitt: Atemheilkunst, Humata Verlag. 8. Auflage, 1986.



Foto 31: “Stuppacher Madonna, R.162”, 1943-47, Museen der Stadt Aschaffenburg. Foto CSSA.



Foto 29: "Bettina, R.141", 1942, CSSA, Foto M. P..



Foto 30: „Bettina“, 1946, R.161, CSSA, Foto M. P..

Aschaffenburg und Jahre der Krise

Nach Beendigung der „Stuppacher Madonna“ Ende 1947, ist die Situation für Schad äußerst angespannt. Das Honorar, das die Stadt gezahlt hat, verliert durch die Währungsreform stark an Wert.[95] Schad zieht in eine Wohnung in der Leinwanderstraße in Aschaffenburg. Der Lärm, der vor allem durch spielende Kinder verursacht wird macht ihm zu schaffen. In der Wohnung richtet er sich ein „provisorisches Atelier“ im Schlafzimmer ein, da dieser Raum der einzig ruhige ist. Es entstehen die so genannten „satirischen Blätter“[96] (Foto 32, 33). Sie beruhen einerseits aus der angespannten, gereizten Situation Schads, andererseits auf seine okkulten Studien. Schad schreibt an den Thelemiten, Okkultisten und späteren Bürgermeister von Hildesheim, Friedrich Lekve, am 6. Dezember 1950, dass er bereit sei, eine „okkulte Bilder- und Graphikausstellung“ zusammenzustellen, die „[…] nicht etwa illustrative Arbeiten irgendwelcher okkulter (beschriebener) Phänomene, sondern aus dem Selbsterleben heraus entstandene Arbeiten“ sind. „[…] Es müssten also kräftige Sachen sein ohne Rücksicht auf Epigonen- und Bürgertum [...]“.[97] Schad beruft sich bei diesen Arbeiten auf die Gemälde Aleister Crowleys, die er 1930 in Berlin[98] gesehen hat und teilt mit, dass er bereits Arbeiten dieser Art angefertigt hätte. Titel wie „Beelzebub“ und „Skarabäus, das Wundertier“ deuten auf diesen Zusammenhang hin. Dass einige Zeichnungen dieser so genannten „Schlafzimmerzeit“ mit kleinen Gedichten zusammenhängen, ist in Kapitel: 7.g. „Dichtung und Schriftstellerei“ dargestellt.

Nach dem Krieg ist Schad als realistischer Maler nicht mehr gefragt. Es herrscht das Informell, international der abstrakte Expressionismus, der geschickt durch Regierungsprogramme gefördert wird.[99] Alles Realistische wird argwöhnisch beäugt, abgelehnt oder einfach als „altmodisch“ betrachtet. Schad versucht trotzdem aktiv zu bleiben und sich auch anderweitig kulturell zu engagieren. Er ruft 1948 die „Kulturliga Aschaffenburg“ ins Leben und gründet zusammen mit dem Bildhauer Otto Gentil die Künstlergruppe „Der Kreis“. Er schreibt Ausstellungsrezensionen für das Main-Echo und unterrichtet Französisch an der Volkshochschule Aschaffenburg.

Aus finanzieller Not nimmt Schad den Auftrag für die Restaurierung der klassizistischen Wandbilder des Pavilion des Parks Schönbusch bei Aschaffenburg an. Der Auftrag geht über 2 Jahre. Es folgen weitere 2 Restaurierungsphasen 1954-1956 und Anfang der 1960er Jahre.[100]

In der Zeit der finanziellen und körperlichen Krise verstärken sich die okkulten Tendenzen bei Schad wieder. Sein Gesundheitszustand verschlechtert sich. Er wird in der Münchener Klinik von Dr. Schmitt behandelt. 1950 entsteht mit dem Gemälde „Baphomet“ (Foto 34) die erste [sic!] „dualistische“[101] Teilung des Gesichts. Die „magischen“ Bilder und Blätter werden umgesetzt. Er formuliert und hält die vierteilige Vortragsreihe „Das Wesentliche in der Gedankenwelt Ostasiens“ an der Aschaffenburger Volkshochschule. 1952 malt Schad das Portrait „Otto Gentil, R.177“ (Foto 35). Ein Jahr später bringen Schad und seine Frau in dem Dreiecksgiebel des „Drei Dippe Haus“ in Aschaffenburg eine Wandmalerei an, die den Persephone-Mythos (R.303) nach Homerischem Vorbild zeigt. Das Haus wird 1968 abgerissen.

Mit seiner Frau eröffnet er ein „Zimmertheater“ in dem sie „Das Gaslicht“ von Hamilton und andere Stücke aufführen. Aus wirtschaftlicher Not muss Schad seinen Anteil an der Jagdhütte im Valepp verkaufen.[102]



Foto 32: “Das Maulhelden Tier”, 1948, Privatsammlung, Foto CSSA.



Foto 33: „Vision”, 1950, Kunstkabinett G.A. Richter, Rottach-Egern. Foto Kunstkabinett G.A. Richter.



Foto 34: „Baphomet“, 1950, Privatsammlung, Foto CSSA.





Foto 36: „Der grüne Spiegel, R.199“, 1955, Privatsammlung, Foto CSSA.

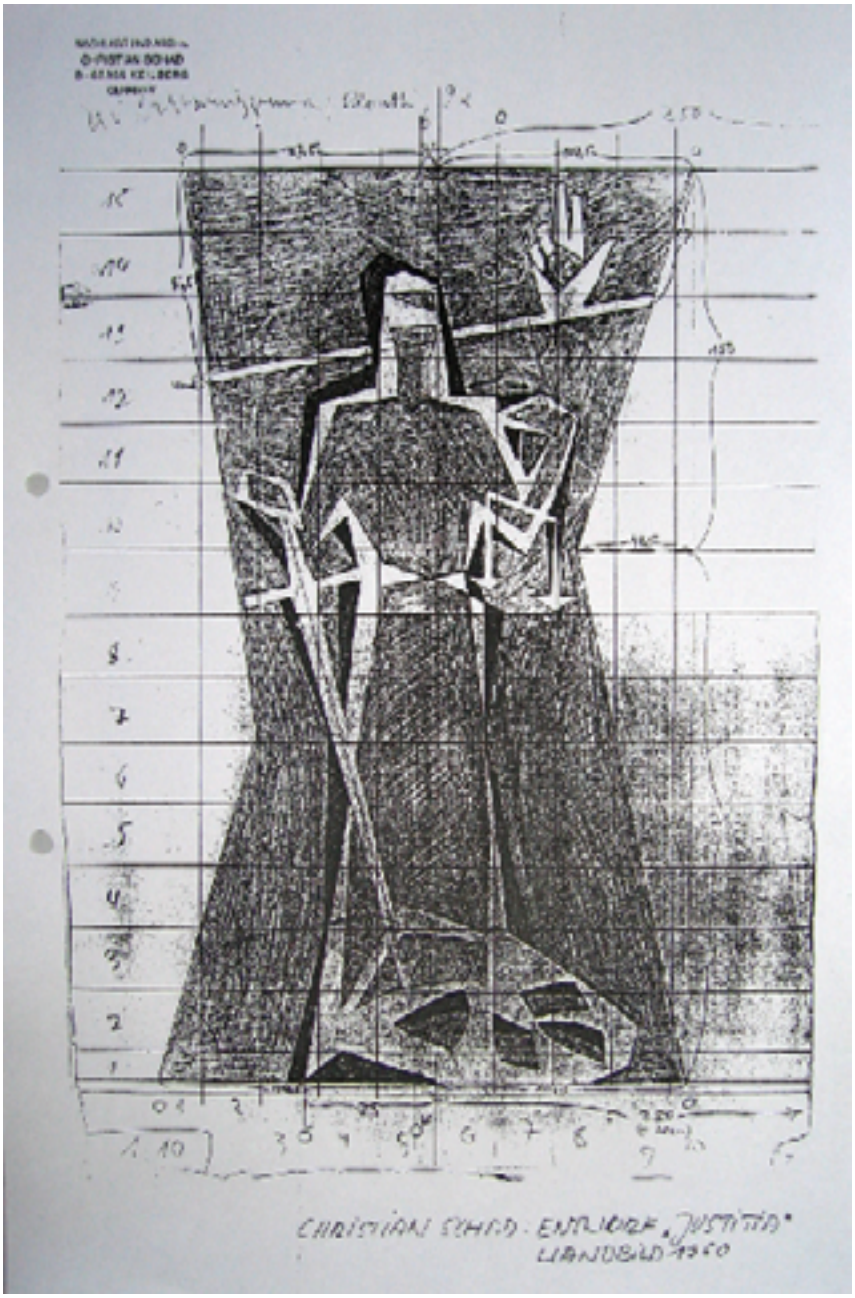


Foto 37: "Justitia, R.309", Foto CSSA.

Reisen und ein Neubeginn
Am 14. Februar 1954 stirbt Schads Mutter.[103] Schad wird krank und wird wieder bei Dr. Schmitt in München behandelt.[104] Der Tod der Mutter ist Zäsur und Neuanfang. Er wendet sich wieder stärker graphischen Techniken zu und beginnt sich mit Resopal als Darstellungsmedium auseinanderzusetzen. Er erhält von der Stadt den Auftrag, ein Bildnis des Clemens Brentano (R.195) zu malen. Im Schloss Johannisburg, Aschaffenburg, stellt Schad 1955 ältere und neue Arbeiten aus. Ein Jahr später folgt eine Einzelausstellung in der Galerie Gurlitt, München und im Frankfurter Kunstverein. Er reist nach Italien, in die Schweiz und nach Tunesien.[105]
Yogaübungen und Atemmeditation intensivieren sich. Schad und seine Frau posieren, beide mit nackten Oberkörpern, mit Yogastellungen vor Bergpanorama und am Strand für Dr. Schmitts Buch „Atemheilkunst“[106] , das 1956 erscheint (, Dok 9). Schad ist zu dieser Zeit 62 Jahre alt.
Es entsteht 1955 das Gemälde „Der grüne Spiegel, R.199“ (Foto 36), eine reliefartige Arbeit mit Wachstempera, einziges Gemälde des Jahres.

1956 schafft Schad seine einzige „Bauplastik“. In der Kantine des Ämterhauses in Aschaffenburg ummantelt er eine Stahlsäule mit einem positiv/negativ Gipsrelief (R.306). Passend dazu wird in die Wände mit Glättetechnik abstrakte Muster gelegt. Im Autobahnamt der Stadt Aschaffenburg wird von ihm ein Wandbild in Glättetechnik, Wachskasein auf Feinputz, angefertigt, dass jedoch schon in den 1960er Jahren einem Umbau zum Opfer fällt. Ein weiteres wird 1957 in der Kleiderfabrik Keßler & Mathes, Aschaffenburg ausgeführt (R.307). 1959 ein letztes großformatiges Wandbild im Justizgebäude (R.309) (Foto 37). Alle Wandmalereien folgen dem klassischen Form- und Farbkanon der 1950er Jahre.

Keilberg und langsame Anerkennung
Schad nimmt an Ausstellungen in Paris, Düsseldorf, Frankfurt und Amsterdam teil. 1959 reist er nach Tunesien und Italien. Ab 1960 beginnt er, auf Anregung von Helmut Gemsheimer, wieder Schadographien anzufertigen.
Nach den Plänen Bettinas baut er ein Atelierhaus in Keilberg im Spessart, das 1962 fertig gestellt wird. „Der Traum des Dompteurs, R.217“ und „Engel im Séparée, R. 218“ entsteht. Er illustriert „Gaspard de la nuit“ von Aloysius Betrand 1897-1841) mit Schadographien.
Mitte der 1960er Jahre wird in Deutschland und der Schweiz „Dada“ wiederentdeckt. Die Fluxusbewegung, mit ihren Protagonisten Beuys, Spoerri, Ono, Paik, Vostell, Vautier und Kirkeby, beruft sich auf die Antikunst der 1920er Jahre und propagiert mit Fundstücken des Alltags, Happenings und Aktionskunst das zweck- und oft sinnentleerte Ineinandergreifen von Kunst und Leben.
Schad beginnt Papiercollées, Crumblagen und Collagen zu erstellen, die zwischen den klassischen Arbeiten Hanna Höchs, John Heartfields und den damals zeitaktuellen Pop-Art-Künstlern und Nouveaux Réalistes steht. Seine verschollenen Holzreliefs werden in der Schweiz wieder gefunden.

In Zürich und Paris beteiligt er sich 1966/67 an der „Dada- Ausstellung zum 50. Jubiläum“ in Zürich. Das große Selbstbildnis „Die Umgebung, R.225“ (Foto 38) entsteht. Narrativ, aber in gewohnter Klarheit, setzt sich Schad, wie in seinem Selbstbildnis von 1927, in Szene. Aus der „Sfragetta“, der narbigen Schönheit, ist eine Frisierpuppe geworden. Vielleicht eine Kassiopeia, die wegen ihrer Eitelkeit ihre Tochter Andromeda opfern soll. Die „steinerne Andromeda“ aus dem Gemälde sieht er im Schlossgarten in Veitshöchheim. Sie wird der Sage nach durch Perseus, dem Göttersohn, vor dem Meeresungeheuer gerettet. Griechische Mythologie, ist, ein immer wiederkehrendes Thema bei Schad.
Der fleischfarbene[107], ausgebrochene Stier am linken Bildrand „versucht aus dem Nebel heraus über die Mauer zu kommen. Das bin vielleicht ich“[108]. Der Stier symbolisiert im „Liber III vel Jugorum“[109] von Crowley von 1909, nach dem Schad seine Meditationen und Exerzitien[110] ausrichtet, „den Gedanken“. Für Schad den „ausgebrochenen, freien Gedanken“.
Das Buch über Schads Züricher und Genfer Zeit „Relative Realitäten, Erinnerungen um Walter Serner“, das 1971 erscheint, wird begonnen.

Im Nachlass von Tristan Tzara tauchen 1968 Schads frühe, verloren geglaubte Schadographien wieder auf. In der „Neuen Müchener Galerie“ wird erstmals das Spätwerk vorgestellt. Durch Emilio Bertonati und Arturo Schwarz, in Deutschland durch G. A. Richter, setzt langsam die Wiederentdeckung des Künstlers in Aschaffenburg ein. In Bertonatis „Galeria del Levante“ in Rom, Mailand und München zeigt er Gemälde der 1920er Jahre.
Das zentrale Werk, „Der Irisgarten, R.228“ (Foto 39), wird 1969 fertig gestellt.


Foto 38: „Die Umgebung, R.225“, 1967/68, Museen der Stadt Aschaffenburg, Foto CSSA.


Foto 39: „Der Irisgarten, R.228“, 1968/69, CSSA, Foto M. P..

Schad meint dazu:
„Was ich aber wollte: das noch ungewusste Geheimnis eines ganz jungen Mädchens- einer werdenden Frau- sichtbar werden lassen. Und das schien mir in Spiegelungen am ehesten möglich zu sein.“[111]
1970 malt Schad das Gemälde „Alain, R.231“ (Foto 40) eine Allegorie auf David mit dem Haupt des erschlagenen Goliath.
Eine Werkübersicht (Arbeiten von 1915-1971) wird im Palazzo Reale in Mailand gezeigt. Im gleichen Jahr, 1972, verfasst Carl Laszlo die Dokumentation zu Christian Schad. Das Ölgemälde „Das Geld (Pecunia non olet), R.239“ (Foto 41) entsteht in mehreren Phasen[112] Schad feiert 1974 seinen 80. Geburtstag. Er wird Ehrenbürger der Gemeinde Bessenbach-Keilberg und hat eine Jubiläumsausstellung bei G. A. Richter in Stuttgart. Zwei weitere Ausstellungen im selben Jahr „Realismes en Allemangne“ in Saint-Etienne und Chambéry und „Realismus und Sachlichkeit“ in der National-Galerie Berlin-Ost, DDR, würdigen ihn.
In der Ausstellung „Drei Generationen“ in der Nürnberger Kunsthalle wird Schad erstmals mit zeitgenössischen Künstlern, namentlich Eberhard Schlotter und Peter Sorge, in Kontext gesetzt. Als Mappenwerk erscheinen die „Ödipiade“, „Orbis sensualium pictus“ und „Hommage a Dada“.
In den Jahren 1977-1979 ist Schad in fast jeder wichtigen Ausstellung zu Dada, Neuer Sachlichkeit und Photokunst der westlichen Welt vertreten.[113]
1980 erfolgt, auf Initiative von Günter A. Richter, die erste große Schad-Retrospektive in der Staatlichen Kunsthalle Berlin. Schad bekommt den Titel Professor e.h. verliehen. Es folgen weitere Ausstellungen im In- und Ausland.[114] 1981 verbringt Schad größtenteils in Teneriffa. Die Radierung „Selbstportrait“ (Foto 42) entsteht.

Schad stirbt 1982 im Alter von 87 Jahren in einer Klinik in Stuttgart.



Foto 40: „Alain, R. 231“, 1969/70, Privatsammlung, Foto CSSA.


Foto 41: „Das Geld (Pecunia non olet), R.239“, 1973/74, Privatsammlung, Foto CSSA.

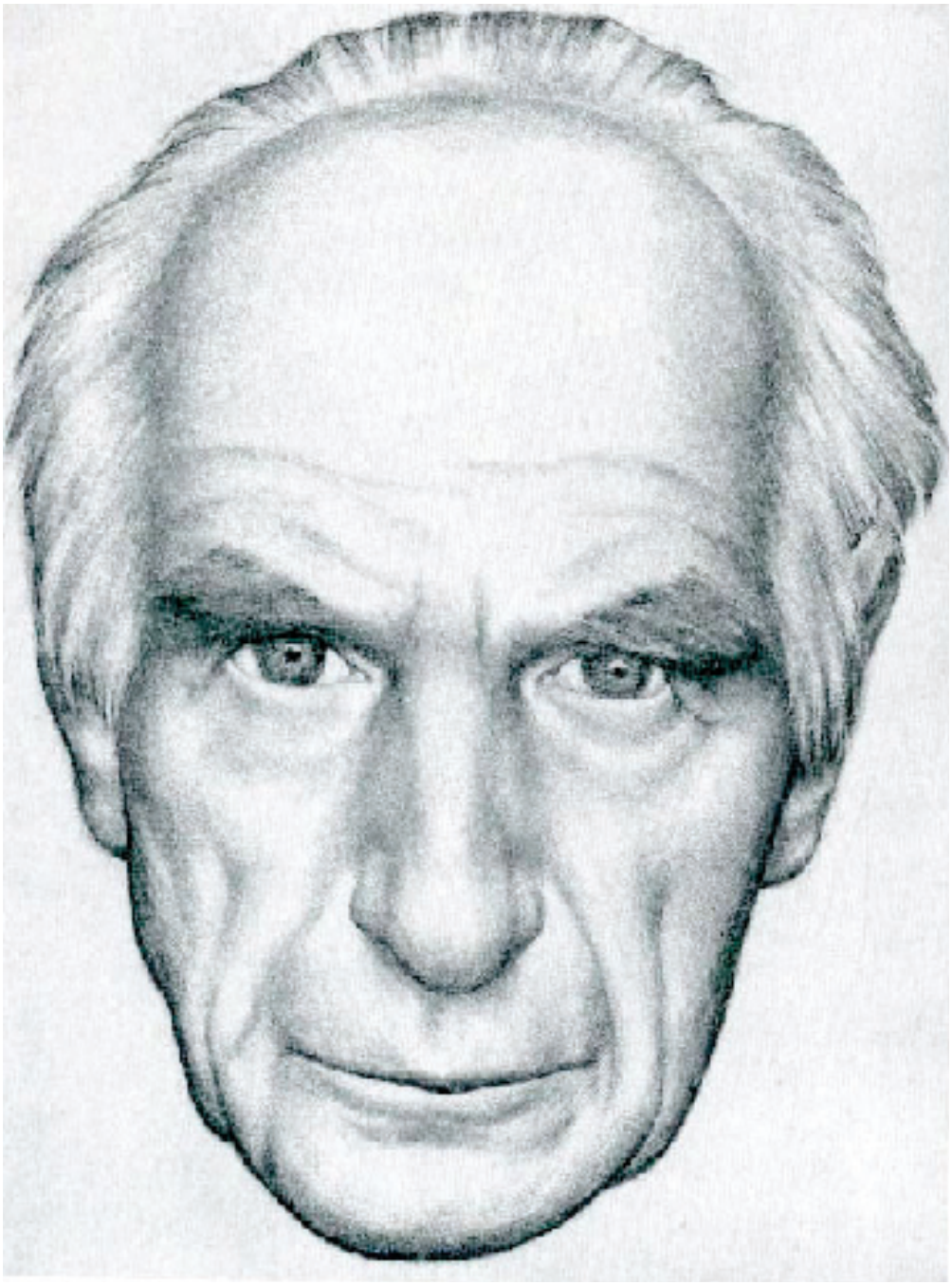


Foto 42: "Selbstportrait", Radierung, 1981, Foto www.kettererkunst.de.

Übersicht über das künstlerische Œuvre nach kunsttechnischen und kunstmethodischen Gesichtspunkten

Christian Schad hat ein multidisziplinäres Œuvre hinterlassen. Mit einem Querschnitt über die unterschiedlichen künstlerischen Phasen und Ausdrucksformen sollen vor allem die unbekannteren Seiten Schads vorgestellt und aufgewertet werden. Jeweils stellvertretend für eine Reihe aus der jeweiligen Werkphase werden ein oder mehrere Kunstwerke vorgestellt.

- Malereien

•• Staffeleibilder

In dieser ersten Vorstellung sollen exemplarisch einige Gemälde erwähnt werden. In späteren Kapiteln, z.B. in den ausführlichen „Rezepten" im Kap. 18 und besonders noch einmal im Kapitel 21 „Bildbeschreibungen" werden diese und anderen Gemälde detailliert beschrieben. Die Gemälde sind hier in Gesamtabbildung und mit zahlreichen Details aufgenommen. Es wurden bewusst auch unbekanntere Werke gewählt.

1) „Fischer von Volendam, R.2", 1914, Öl auf Leinwand auf Keilrahmen, 60 X 45cm (Foto 43 a,b). Das erste bekannte Bildnis Schads. Die Darstellung zeigt ein beliebtes Motiv, wie man es bei anderen Malern (z.B. Jan Toroop) wieder findet. Interessant ist die unterschiedliche malerische Behandlung des Vorder- und Hintergrundes. In der Detailaufnahme erkennt man eine gezielte Farbmodulation. Anatomisch sind noch Schwachstellen vorhanden (Wangenknochen linke Seite).



Foto 43: „Fischer von Volendam, R.2", 1914, CSSA, Foto M. P.
Untersuchung der Werksphasen.

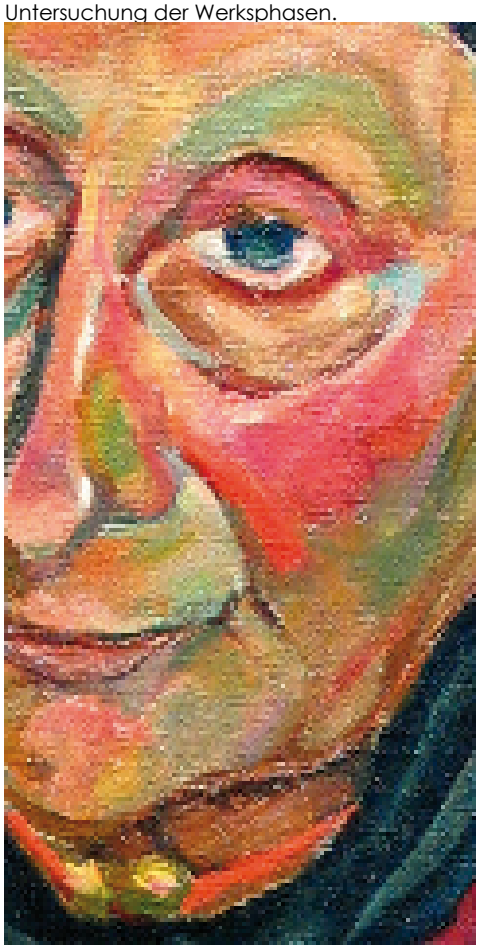


Foto 43: „Fischer von Volendam, R.2", 1914, CSSA, Foto M. P.
Untersuchung der Werksphasen.

2) „St. Sebastian, R. 4", 1916, Öl auf Leinwand, 60 X 45cm (Foto 44 a,b). Die Darstellung des „St. Sebastian" wird im 1. Weltkrieg häufig in der bildenden Kunst als Kriegs- und Leidensthema verarbeitet. Man erkennt das intensive Ringen mit der Form durch Übermalung, Auswischen und Einlasieren. In den Detailaufnahmen erkennt man, wie dünn die Grundierung und wie grob die verwendete Leinwand (Sackleinen?) ist.

3) „Katja, R.41", 1918, Öl auf Leinwand, 61,5 X 49,5cm (Foto 45 a,b). Impulsiv und kraftvoll gestaltet er das Bildnis aus. Mit hartem kleinem Pinsel setzt er die Farbe. Mit dem Pinselstiel kratzt er Formen aus den noch nassen Farbe. Der Malschichtaufbau ist dichter und komplexer.

4) „Nenette, R. 46", 1919, Öl auf Malpappe, 33 X 25,6cm (Foto 46 a,b). Bei „Nenette" ist die Impulsivität zugunsten einer klareren Form zurückgenommen. Die Komposition ist überlegter, die Malschicht wesentlich dünner als vorher.

5) „Marianne von Meixner, R.65", 1922, Öl auf Leinwand auf Keilrahmen, 50 X 36cm (Foto 47 a,b). Eine graugrüne Grundierung oder Imprimitur bestimmt die Darstellung. Auf diesen Grundklang ist die Form mit Lichtern herausmodelliert. Der Untergrund ist auch gleich Schatten und bettet die Portraitierte in ihre Umgebung ein.

6) „Mexikanerin, R.114", 1930, Öl auf Leinwand, 81 X 66cm (Foto 48 a,b). Der Höhepunkt der Lasurmalerei (Glasurmalerei) ist erreicht. In den Details erkennt man den Schmelz (besonders in den Haaren) der Farben der, laut Max Doerner, nur in Öl-Harztechnik erreicht werden kann. Durch die Schichtenüberlagerung erscheint das Bildnis plastisch.

7) „Bettina (Portrait Bettina Mittelstädt), R141" Berlin 1942, Öl auf Holztafel, 55 X 41cm (Foto 49 a,b,c,d). Bettina ist weicher in der Ausführung. Es ist nun eine Mischtechnik mit Kaseintempera und Öl-Harzlasuren. Die Malschicht ist wesentlich dünner und homogener aufgetragen. Man beachte besonders den Tempera-charakteristischen „Wasserstrich" der Haare auf Foto 49d.

8) „Bettina, R.161", 1946, Wachstempera auf Holz,1946, 29,5 X 25,2cm (Foto 50 a,b). Ein weiterer Versuch neue darstellerische Möglichkeiten zu gewinnen manifestiert sich in dem Wachstemperabild. Eine äußerst zeitaufwendige Technik. Strich für Strich wird trocken nebeneinander gelegt und das Auge des Betrachters komponiert daraus die Farben.

9) „August Leopolder (Rosarote Spiegel), R.214" 1954 und 1960, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 78 X 54,4cm (Foto 51 a,b). Das Bild wird nach

Fertigstellung, sechs Jahre danach noch einmal komplett überarbeitet. Geblieben ist die in Wellen aufgeklebte Textilstruktur, die dem Portrait des Musikers eine Rhythmisierung verleiht.

10) „Tut Anch Amun, R.230“, 1969,Mischtechnik auf Spanplatte, 49,3 X 37,2cm (Foto 52 a,b). „Tut Anch Amon“ wurde durch eine Postkarte inspiriert. Im Detailfoto sind sehr gut die mit Tempera aufgesetzten Lichter bzw. „Verstaubungen“ erkennbar.

11) „Jutta, R.232“, 1970, Mischtechnik auf Malpappe, 36,2 X 29,8cm (Foto 53 a,b). Schad malt das Gemälde nach dem Gedächtnis. Er hatte die Dargestellte ein Jahr nicht vor Augen gehabt. Die Malerei ist feiner, fast wieder lasierend wie in den 1920er Jahren. Auch ist die Härte bzw. die Klarheit dieser Zeit wieder stärker erkennbar. Es ist wohl öl-harz-lastiger. Auch die Haare zeigen im Detail keinen „Wasserstrich“ mehr auf.

12) „Portrait G.A. Richter, R. 252“, 1979, Mischtechnik auf Leinwand, 60 X 50cm (Foto 54 a,b). In das das Portrait seines Freundes setzt Schad im Hintergrund ein Versatzstück einer Schadographie. Das Gemälde ist sehr stark untermalt. Die dunkle, beige Form ist in den Schatten noch gut sichtbar. Auch sind weniger Schichten als vorher aufgebracht. Die Leinwandstruktur ist durch alle Schichten hindurch sichtbar und verleiht eine gewisse Lockerheit, die bei Tafelbildern durch ihre barrierenartige Dichte manchmal zu vermissen ist.



Foto 44: „St. Sebastian, R. 4“, 1916, CSSA, Foto M. P., Untersuchung der Werksphasen, Gesamtansicht.



Foto 44a: „St. Sebastian, R. 4“, 1916, CSSA, Foto M. P.
Detail Gesicht.



Foto 44b: „St. Sebastian, R. 4“, 1916, CSSA, Foto M. P.
Detail rechtes Bein.



Foto 44c: „St. Sebastian, R. 4“, 1916, CSSA, Foto M. P.
Detail beige Grundierung und grünliche Imprimitur/Untermalung.



Foto 45a: „Katja, R.41“, 1918, CSSA, Foto M. P. Untersuchung der Werksphasen, Gesamtansicht.



Foto 45d: „Katja, R.41“, CSSA, Foto M. P. Detail, Werkspuren, gekratzte Malschicht.



Foto 45b: „Katja, R.41“, 1918, CSSA, Foto M. P. Streiflicht, Pinselduktus.



Foto 45e: „Katja, R.41“, 1918, CSSA, Foto M. P. Graublaue Untermalung (?).

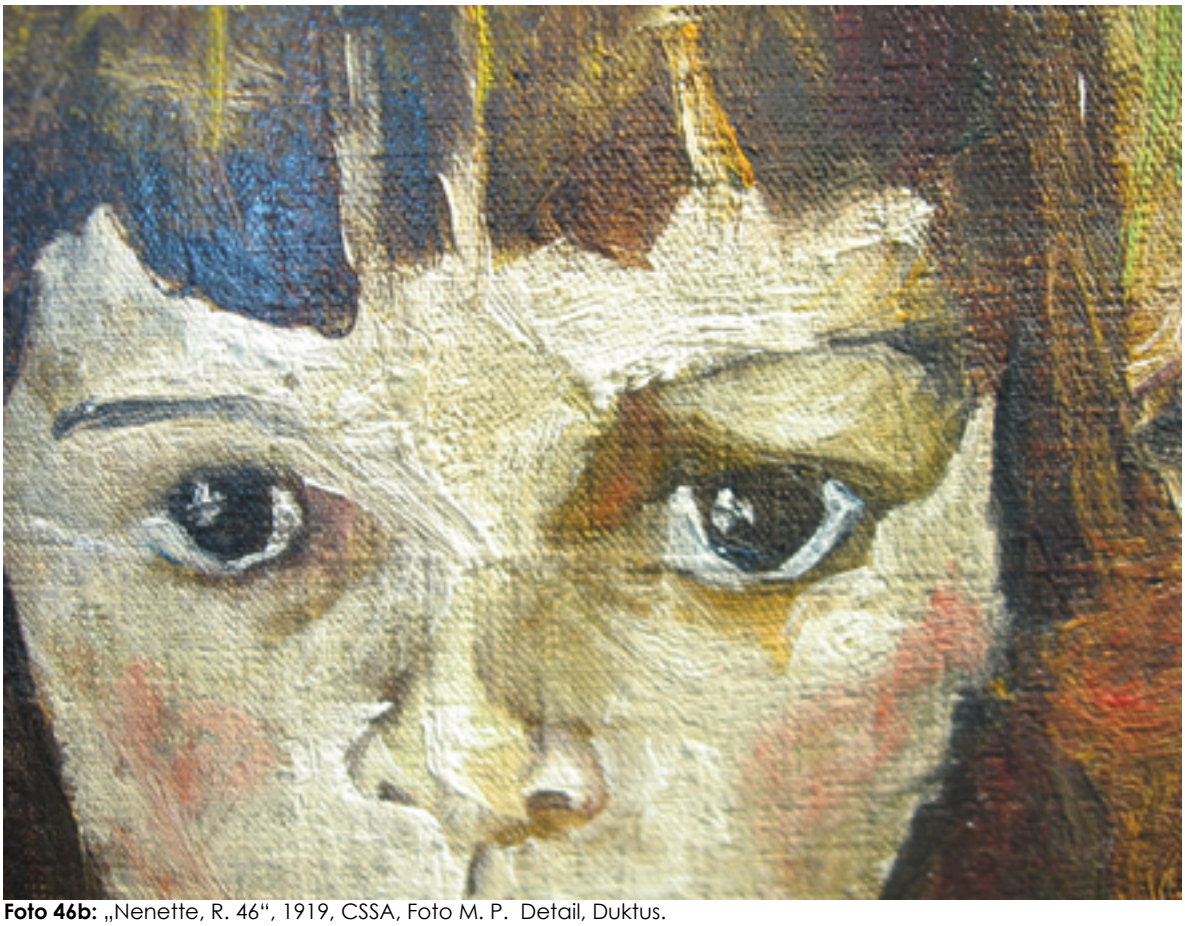


Foto 46b: „Nenette, R. 46“, 1919, CSSA, Foto M. P. Detail, Duktus.





Foto 47b: „Marianne von Meixner, R.65“, 1922, CSSA, Foto M. P. Detail, ockerfarbene Grundierung/Imprimitur.





Foto 48b: „Mexikanerin, R.114“, CSSA, Foto M. P.
Detail, Craquelé.



Foto 48c: „Mexikanerin, R.114“, 1930, CSSA, Foto M. P.
Detail, Schmelz der Haare, kein Wasserstrich.



Foto 48d: „Mexikanerin, R.114“, 1930, CSSA, Foto M. P.
Reflex licht, plastische Struktur des Inkarnats.



Foto 48a: „Mexikanerin, R.114“, 1930, CSSA, Foto M. P.
Untersuchung der Werksphasen, Gesamtansicht.

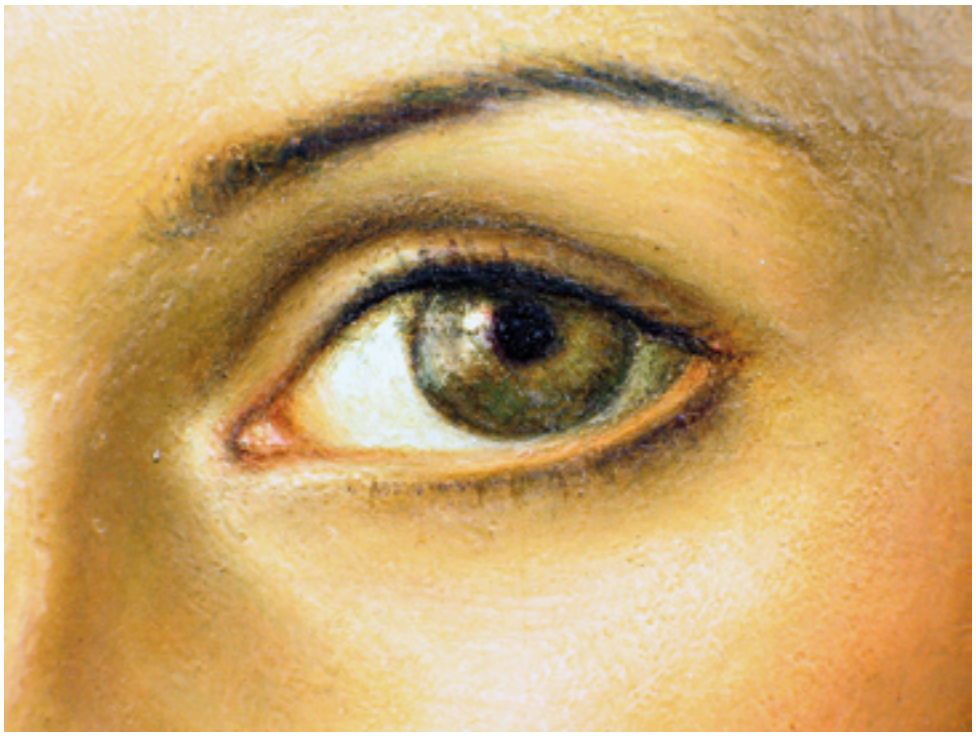


Foto 49b: „Bettina (Portrait Bettina Mittelstädt), R141“, 1942, CSSA, Foto M. P. Detail, weichere Mischtechnik.



Foto 49c: „Bettina (Portrait Bettina Mittelstädt), R141“, 1942, CSSA, Foto M. P.
Detail, Oberflächenduktus,Pentiment.





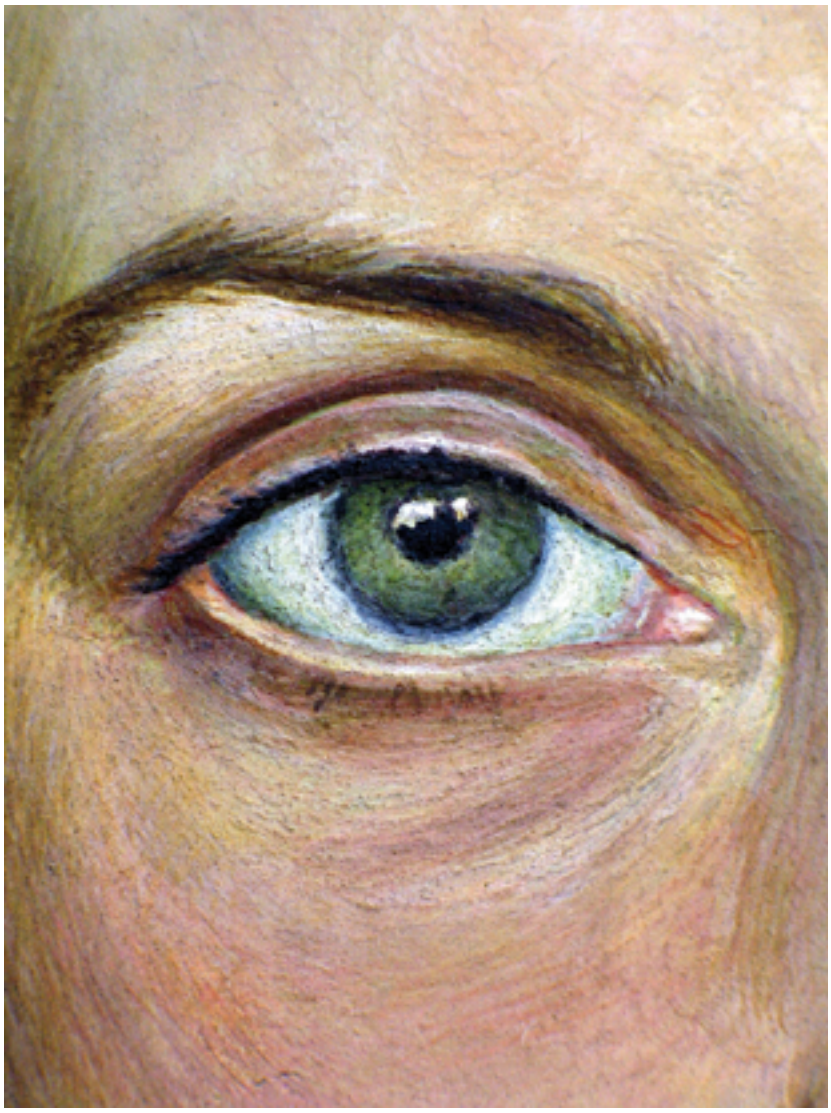


Foto 50b: „Bettina, R.161“, 1946, CSSA, Foto M. P.
Trateggioartige Strichführung.



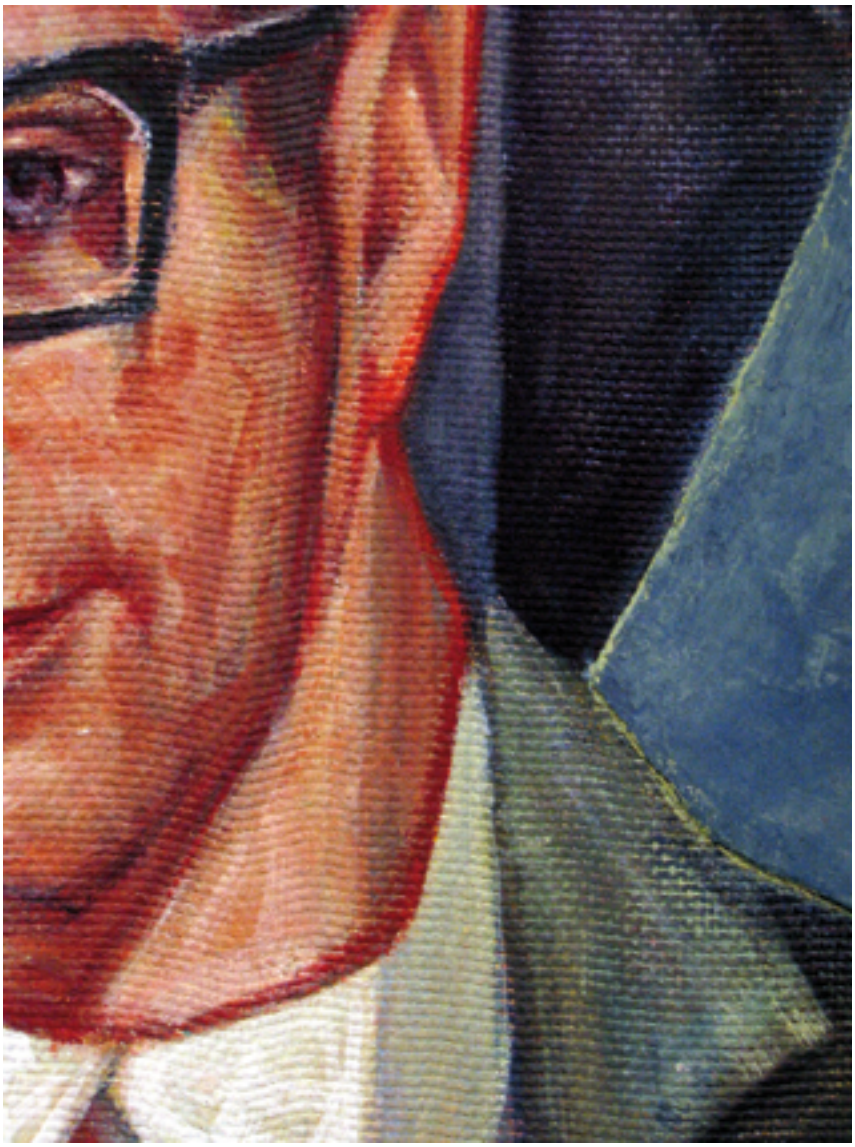


Foto 51b: „August Leopolder (Rosarote Spiegel), R.214“, 1960, CSSA, Foto M. P.
In Wellen strukturierter Bildträger.



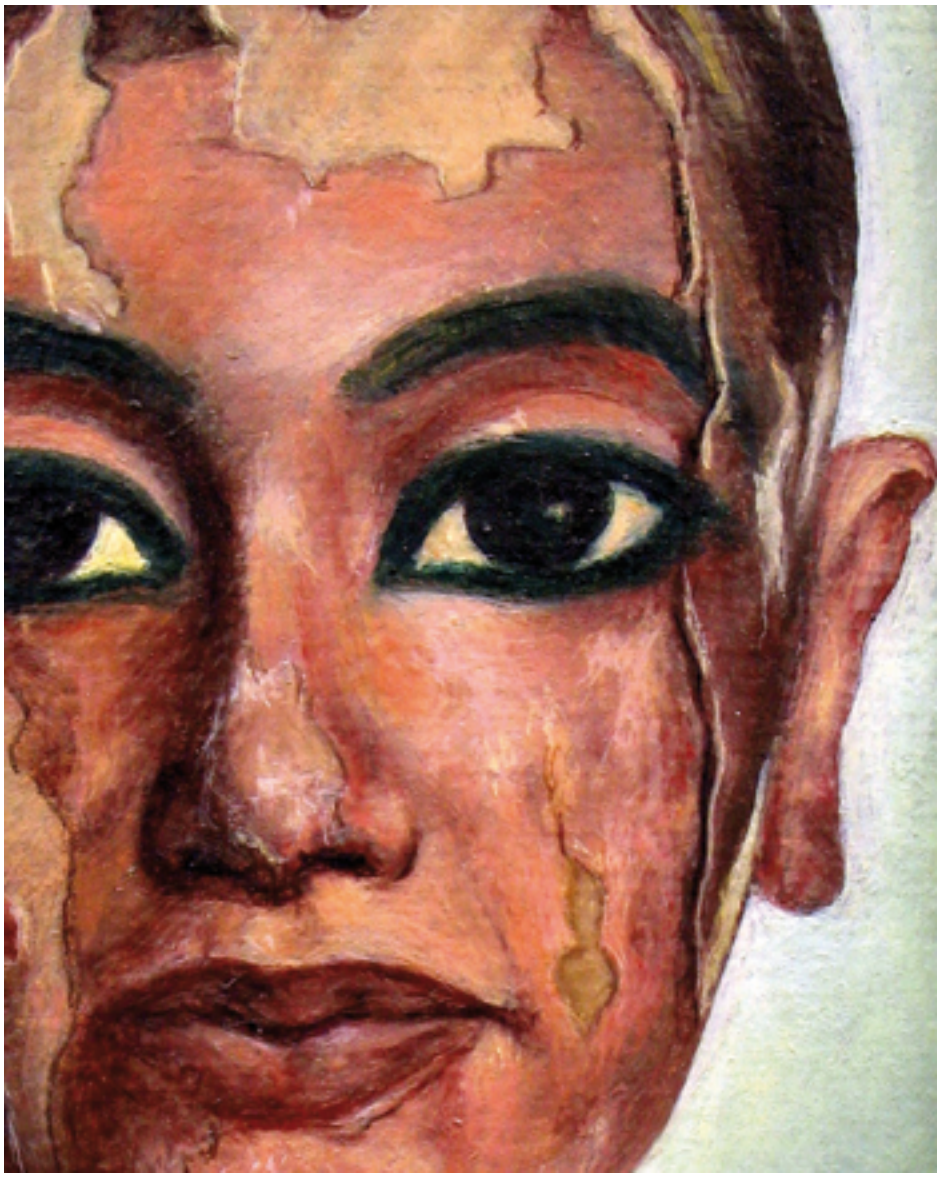


Foto 52b: „Tut Anch Amun, R.230“, 1969, CSSA, Foto M. P.
Detail.





Foto 53b: „Jutta, R232“, 1969/70, Privatsammlung, Foto M. P.
Detail.



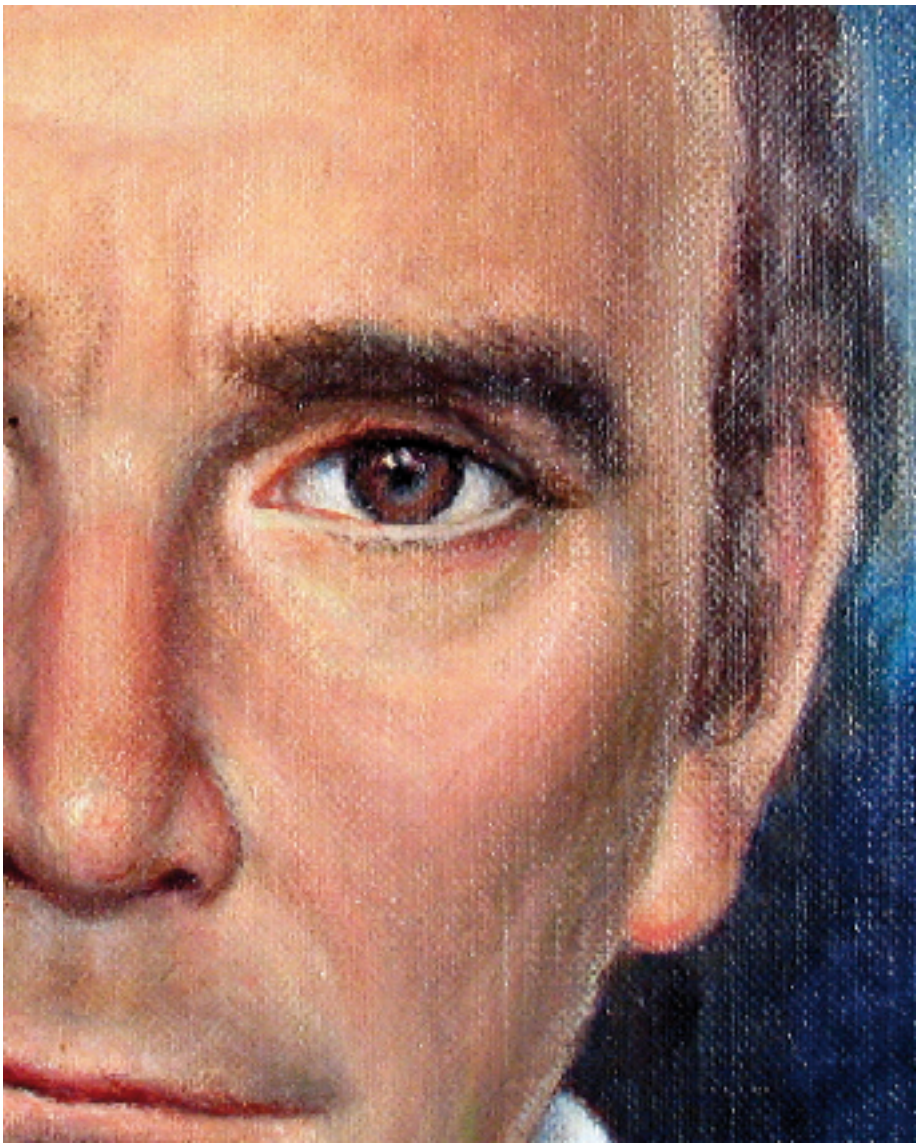
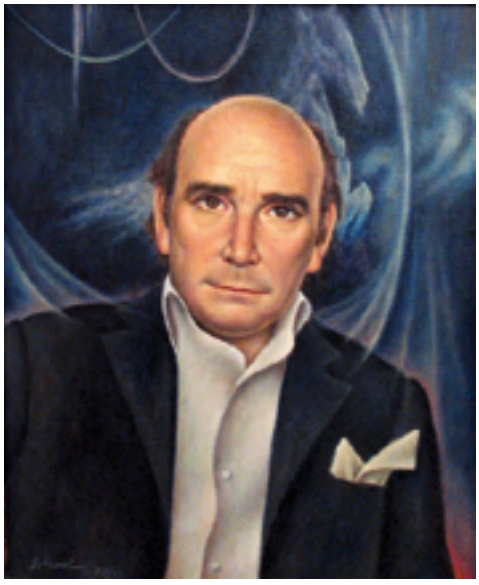


Foto 54b: „Portrait G.A. Richter, R. 252“, 1979/80, Privatsammlung, Foto M. P. Detail.



•• Zweitverwendung von Gemälden

Schad hat zahlreiche Gemälde übermalt. Ein prominentes Beispiel ist sein frühes kubisches „Selbstbildnis, R.6“ von 1916, im Werkverzeichnis Ratzka als übermalt oder zerstört klassifiziert. Die Gemälde „Esther, R.119“ von 1930 und „In der Puppenspielkulisse (Jochen Helferich), R.189“ 1953 wurden nachweislich übermalt. Letzteres wurde laut Schad abgeschliffen und der Bildträger für das monumentale Werk „Im Irisgarten, R.228“ von 1968 verwendet.[115] Ein Nachweis für eine Zweitverwendung einer Leinwand findet sich in dem Gemälde „Abziehendes Gewitter, R.188“ von 1953, Mischtechnik auf Leinwand auf Keilrahmen. Die bemalte Rückseite ist durch eine grüngraue Farbschicht verdeckt. Im Streiflicht sind kubische Formen zu erkennen. Am Umspann ist eine blaugraue Malschicht sichtbar. Falls es sich um ein übermaltes Gemälde Schads handelt, so deutet alles auf eine Entstehung in der schwarz-weißen kubo-futuristischen Phase Schads in Zürich hin. Ein Formvergleich mit dem oben genannten Selbstbildnis oder den anderen Übermalten mit Abbildung ergab leider keine positive Übereinstimmung.

•• Resopalbilder 1954

Schad war stets auf der Suche nach innovativen Maltechniken. So wundert es kaum, dass er das „vom Material wertlose Resopal“[116] als Kunstmedium entdeckte. Vom Prinzip ist die Materialform nicht sehr verschieden zu seinen Staffelei-Malereien. Ein leuchtkräftiger, farbiger Grund unter einer transparenten „diaphanen“[117] Schicht, die eine große Tiefe vermittelt.

Der Begriff Resopal ist ein Kunstwort aus den ersten Silben von „Resina“ (Harz) und „Pallida“ (unbunt, bleich). Seit den 1930er Jahren werden beschichtete Platten hergestellt, die unter dem genannten Markennamen als Werk- und Designmaterial zum Einsatz kommen.

„Resopal ist ein geschichteter Pressstoff, bestehend aus Papierbahnen, die mit Aminoplastharz als Bindemittel zu Platten gepresst sind“.[118] Der Werkstoff Resopal an sich ist opak milchig trüb. Die bekannten, stark farbigen und oft gemusterten Flächen entstehen durch Auflage und Einbettung eines Dekorpapieres in eine sehr harte und klare Melaminschicht.

1954 sieht Schad im Kunstkabinett Frankfurt einige Resopalbilder.[119] Schad meint, es handle sich um eine Art Hinterglasbilder und schreibt an den Hersteller, die Firma Römmler, Groß-Umstadt. Römmler schreibt zurück und schlägt Schad zwei Verfahren zur künstlerischen Nutzung vor. Schad entscheidet sich für das Resopal-Unterdruckverfahren, bei dem farbige Papiere als Scherenschnitte oder als bemalte Vorlagen eingebettet werden. Bemalt wird ein Resopal-Spezialpapier mit Aquarellfarben, Tempera, Plakafarben und Castell-Kolorstiften[120]. Nachträglich bietet sich auch die Möglichkeit, mit Ölfarbe, Kunstharzlacken (Ducolux , Patex)[121] (kratzfest) und Plakafarben, Temperafarben (für innen) nachzuarbeiten.[122] Schad arbeitet auf Resopal-Spezialpapier. Nach einem farbflächigen (dunklen) ersten Versuch, den er dann mit Ölfarbe nacharbeitet (Foto 55), vermerkt er, dass ein graphischeres Arbeiten auf hellerem Grund sinnvoller erscheint. Er schafft scharfe Linien, greift für Flächen auf seine Spritztechnik[123] zurück, die er schon in den 1920er Jahren für Illustrationen verwendet hatte.

Da im Laufe der Entwicklung auch größere Arbeiten angefertigt werden, geht er dazu über, diese auf Sperrholzplatten zu laminieren. Es entstehen insgesamt etwa zehn Arbeiten mit Titeln wie: „Zahnärztliches, R. 263“, „Persephone, R.265“, „Ein Bouquet drängt sich ins Zimmer, R. 262“ und „Undine II, R. 264“ oder die Wiederholung des zu dunklen Motives „Zwilling hinter der Maske, R.268“ (Foto 56).

Die Entwicklung und praktische Auseinandersetzung der Resopalbilder dauert nur knapp ein Jahr. Parallel zu den Resoplabildern arbeitet Schad auch an den Putzplattenbildern.



Foto 55: “Zwilling hinter der Maske, R.198”, 1954, CSSA, Foto CSSA.

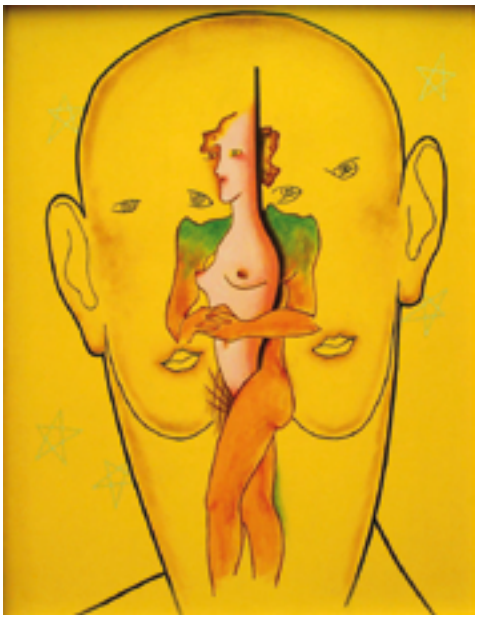


Foto 56: Zwilling hinter der Maske, R.268”, 1954, CSSA, Foto CSSA.

•• Putzplattenbilder 1954-1955

Die Putzplattenbilder gehen wohl auf die Restaurierungs- und Gestaltungsarbeiten am Speisesaal Schönbusch 1948, 1950 und 1954-56 sowie dem „Drei Dippe-Haus“ 1953 zurück. Schad erhofft sich in der Wand und Baugestaltung lukrative Einnahmen. Er schreibt 1953 an Prof. Kurt Wehlte in Stuttgart und bittet ihn um Beantwortung der Frage, ob man bei der Malerei auf Innenwänden in das „Kalk-Kaseinbildemittel“ auch „Ammonium Terpentin Wachsseife“ geben könne, um den Glanz zu erhöhen und welche Wachsseife für Stucco Lustro zu verwenden wäre.[124] 1954 fertigt Schad einen Entwurf zur Wandgestaltung für das Wasser- und Schifffahrtsamt Aschaffenburg, das jedoch nie zur Ausführung kam. Er arbeitet auf einer verputzten Bimssteinplatte mit Glättespachtel eine Unterwasserlandschaft[125]. Was als Entwurf gedacht war, entwickelt sich im laufenden Jahr zu einer eigenständigen Kunstform. Glättespachtel bzw. Glättetechnik auf starren Bildträgern wie eben Bimssteinplatte (Kleinformate und Mittelformate), Leichtbauplatte (Mittelformate) oder Heraklithplatte (höhere Mittelformate) schließen sich zu einer Werkphase, die bis 1955 andauert. Es entstehen Titelseiten wie: „Pinguine, R.285“, „Fische, R.293“, „Ikarus, R.295“, „Aufsteigender Mond, R.286“ (Foto 57) und „Frosch und Spinne, R. 289“.[126]

Die Arbeiten sind farbkräftig und hochpoliert, was sie sehr nahe an die Resopalbilder bringt. Die Malerei ist mit Kalkkasein (z. B. „Tänzerin“, WR 16F), Plastogrund, -dur und –muls (vgl. nächster Abschnitt) (z. B. „Ikarus“) und Wachs-Kasein-Emulsion (z.B. „Orpheus“) und Pigmenten umgesetzt (siehe Rezepte Wandbilder WR16A- WR25, Teil III, Rezepte). Geglättet wurden alle Platten mit reinem Wachs oder mit Wachskasein kalt gebügelt oder abgezogen.

Reizvoll ist der haptische und visuelle Gegensatz der rauen Bimssteinseiten und der glatten, fließenden Malseite.



Foto 57: „Aufsteigender Mond, R, 286“, 1954, Privatsammlung, Foto CSSA.



Foto 58: „Drei Dippehaus, R. 303“, 1953, Foto CSSA.



Foto 59: “Justitia, R.309“, 1969, Foto CSSA.

•• Wandmalereien

Die Phase der Wandmalereien bzw. der -gestaltung und der Kunst am Bau erstreckt sich von 1953–1960. Wiederum in der Zeit der Neufindung und der intensiven Auseinandersetzung mit Putztechniken (der Putzbilder) ist ein Weiterführen der Wandgestaltungen ein konsequenter Schritt. Nachdem die Gestaltung der Außenfläche des „Drei Dippehaus, R. 303“ (Foto 58) in Kalk-Kasein[127] ausgeführt wurde, setzt Schad bei seinen Innendekorationen auf Spachtel-Glättetechnik (s. Rezepte Wandbilder, Teil II WR1a-WR27b. Schad arbeitet hauptsächlich mit „Plastodur“ (Isolieranstrich) und „Plastogrund“ (Emulsions-Spachtel) und „Plastomuls“ (Bindemittel für Pigmente)[128] seltener mit Latex spachtel. Es ist ein langsames Arbeiten, da die einzelnen Schichten immer erst nach Durchtrocknen und Abschleifen wieder weiter bearbeitet werden können. Schad folgt weitgehend den Rezepten[129] Wehltes aus dessen Buch „Wandmalerei“. Seine Arbeiten sind in klassischer, flächiger Formsprache der 1950er Jahre gehalten. Möglicherweise geht dies einerseits auf seine Eindrücke der Parisreise[130] zurück, auf der er dekorative, gemalte Werbeflächen fotografiert hatte, andererseits auf den Einfluss Bettinas, die maßgeblich auch Entwürfe fertigte, die gemeinsam umgesetzt wurden[131]. Er schafft ein Putzmosaik und Wandmalereien („Sonnenuhr, R. 304“) in Glättetechnik am Privathaus Dr. Ludwig Müller, Aschaffenburg (nach Umbau überputzt). Im „Autobahnamt, R. 305“, Aschaffenburg, ein Wandbild in gleicher Technik (abgerissen), in der Kantine des Ämterhauses Wandschmuck in Glättetechnik und die ummantelte Säule (noch vorhanden). Für die Kleiderfabrik Kessler und Mathes malt er ein Wandbild für die Eingangshalle (zerstört) und im Aschaffenburger Justizgebäude schafft er Dekorationen und eine große Justitia, ebenfalls in Glättetechnik (s. Rezepte WR1a und ff.) (Foto 59).

•• Hinterglasbilder

Nur zwei Hinterglasbilder sind bekannt: „Fatima, R.269“ und „Achmed, R.270“ (Foto 60) stammen von 1960 und 1961. Über die Technik der etwa blattgroßen Arbeiten ist nichts überliefert. Ein möglicher Hinweis darauf erschließt sich aus Materialproben im „Karton 30“ in der Bibliothek. Schad hat dort im Rahmen umfassender Probefelder mit Cera Colla als Bindemittel für Pigmente auch Aufstriche auf Glasscherben angefertigt (Foto 61). Cera Colla (nach Schad) ist eine Wachsseife, die mit Kasein-Leim emulgiert wird. Dass es sich um Versuche für Hinterglasbilder handelt, kann angenommen werden, da er einen maltechnischen Aufbau, mit Malfarbe (roter Bolus), der mit Venetianer Terpentin überstrichen und mit Weiß hinterlegt wird, andeutet.
Im schwarzen Notizbuch „Zügel“ findet sich ein Rezept zur Malerei mit Ölfarben auf Glas (RS10, 11 Zügel). Dieses bezieht sich jedoch auf die Malerei auf dem Bildträger „Glas“.

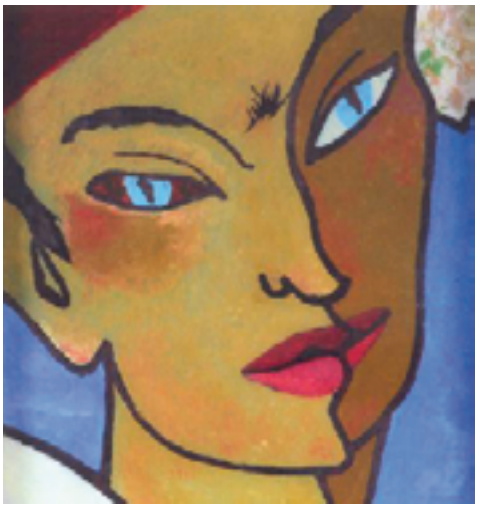


Foto 60: „Achmed, R.270“, 1961, CSSA, Foto CSSA.



Foto 61: Cera Colla, Foto M. P..

• Übersicht zu weiteren Feldern der bildenden Kunst

•• Aquarelle

Schad vergleicht seine Lasurtechnik der Gemälde mit dem Arbeitsprozess der Aquarellmalerei. Ein heller Untergrund (s. auch Rezepte zur Aufbereitung des Aquarellgrundes Gruppe 2, RS6 Zügel und RS10/11 Zügel) bildet die Reflektionsschicht für unzählige übereinander gelagerte Farbschichten. Diese Form der „Schichtaquarellierungen“ findet sich erst ab den 1930er Jahren in einigen Landschaftsaquarellen. Die Aquarelle der 1920er Jahre sind farbkräftige, atmosphärisch dichte Momentaufnahmen. Als Beispiel für die frühen Jahre sei das Aquarell „Pariser Stadtlandschaft“, 1929, Aquarell auf Karton, 26 X 18,3 cm
(Foto 62) genannt. Neben der selbstständigen Gattung Aquarell fertigt er auch kleinere Studienblätter und Skizzen an, die zur Bild- oder Farberinnerung dienen.
Ab 1927 entstehen feine Illustrationen, die später als Titelbilder für Dr. Walter Serners Publikationen gesetzt werden. Diese Arbeiten sind zwar keine klassischen Aquarelle, können aber als Komposittechniken hier genannt werden. Mit feinstem Tuschfederstrich setzt Schad konstruierte Szenen um (s. dazu auch Kap. 16 c) Physiognomik). Mit Buntstift, leichten Aquarellierungen oder der „Spritztechnik“ setzt er Farb- und Strukturakzente. Die „Spritztechnik“ setzt er mit einer Maskierung der Tuschzeichnung und einem „Fixateur-Röhrchen“ um. Ein „Fixateur“ besteht aus zwei, durch ein Gelenk verbundenen Metallröhrchen, die in der Regel zum Aufsprühen von Fixativen und dünnflüssigen Firnissen mit dem Mund verwendet werden. Zur lokalen Verdichtung der Fläche, „pünktelt“ er später, wie beim „Tanzmeister 1, Witwenball“, Federzeichnung und Spritztechnik auf Velin, 25,6 X 18,2 cm, 1929 (Foto 63) mit der Feder auch nach.

Aquarelle der 1930er Jahre sind, von einigen starken, fast bedrückenden[132] Arbeiten abgesehen, von sehr zarter Natur. Nikolaus Schad beschreibt sie als „wie hingehaucht“
„Er hat gedacht die Farbe ist gefährlich, die verdeckt ja immer etwas. Deswegen war er für die Transparenz der Farbe. Er hat die Transparenz der Farbe gesucht. Sie sehen es hier an dem Aquarell auch. Das ist nur ein Hauch […]“.[133]
In diesen Arbeiten, z. B. „Landschaft“, Aquarell auf Papier, 1936, (Foto 64) sind in Komposition und Technik schon deutlich ostasiatische Einflüsse zu spüren.
Ab den 1950er Jahren experimentiert er hier, wie in allen anderen Bereichen auch. Eine interessante Technik ist das „Aquarell über Pastell“, das Schad in dem Bild „Frl. von Hacks“[134], Aquarell über Pastell, 38 X 27 cm, 1957, verwendet. Die klassischen matten und rauen Pastellschraffuren werden einerseits durch das Wasser mit der Aquarellfarbe zu homogenen Farbflächen zusammengezogen, andererseits bleiben festere Striche bestehen und bilden inhomogene Strukturen in der Farbfläche.



Foto 63: „Tanzmeister1, Witwenball“, 1929, Privatsammlung, Cécile Brunner.

•• Zeichnung

Schad hat ein großes und reichhaltiges zeichnerisches Werk geschaffen. Viele Zeichnungen, besonders aus den frühen Jahren, sind jedoch verschollen. Es muss auch wieder zwischen zweckgebundener Arbeits- und Entwurfszeichnung, Studienzeichnung und Zeichnung als künstlerischem Selbstzweck unterschieden werden. Zu dem oben genannten Aquarell besteht eine Bleistiftzeichnung „Pariser Häuser, Pere Cafard", 1929, 28,8 X 18,3 cm (Foto 65) auf Papier. Schad beschreibt dort exakt die Farben und Farbmischungen, die er später im Aquarell umsetzt.[135]

In den Zeichnungen offenbart sich der Künstler am ehesten, da sie spontan und fern jeder Konstruktion und Korrektur intuitiv verfasst werden. Die Vorbereitung, bis es zu diesem Akt kommt, ist aber dennoch aufwendig. In den Rezepten zur Papierbereitung für verschiedene Zeichenmedien folgt Schad den Vorgaben Max Doerners und seines Lehrers der Münchener Akademie.[136] Bei Tusche unterscheidet er in wasserlösliche chinesische und deutsche Tusche, die eben nicht wasserlöslich ist, und sich so erst für die aquarellierten Federzeichnungen der 1920er Jahre qualifiziert.[137]

Ein Querschnitt der Vielfältigkeit der Zeichnungen und der Variationen der Materialien findet sich im Ausstellungskatalog des Kunst & Auktionshauses Poorhosaini, Seeheim Jugenheim.[138]

Bleistiftzeichnung auf Papier („Weiblicher Akt" 1930);
Tuschpinsel auf Chinapapier („Enzian", 1939)
Tuschfeder gespritzt („Schwestern", 1929)
Federzeichnung und Aquarell auf Aquarellkarton („Molusken", 1948)
Tempera auf gesandeltem Aquarellpapier („Kilometerstein 666",1954)
Farbige Japantusche auf Manilapapier („Kind", 1959)
Farbige Japantusche und Deckweiß auf Manilapapier („Kairouan", 1959)
Farbige Filzstiftzeichnung auf Papier („Androgyn", 1959)
Filzstiftzeichnung auf Manilapaier („Ringer", 1957)
Schwarze und farbige Tusche mit Absprengungen auf Aquarellpapier („Die Wolkentaler",1961)

Hervorgehoben sind die Silberstiftzeichnungen, bei denen Schad besondere Meisterschaft entwickelt. 1929 entstehen die Zeichnungen: „Freundinnen", „Liebende Knaben", (Foto 66) und zwei Rückenakte. Die Feinheit des Duktus übertrifft seine vorherigen Bleistiftarbeiten. Als Grundierung für Papiere für Silberstiftzeichnungen finden sich verschiedene Rezepte (R9 und RS20, 21 Zügel). Es wird u. A. verdünnter Ölgrund oder Ei-Temperagrund genannt. Er verwendet eine Silbermine in einem Halter.[139] (s. auch Kap. 20 c) Zeichenmaterial).

•• Collagen

Ende der 1960er Jahre fertigt Schad Papier-Collées, Collagen und Crumblagen. Diese Arbeiten orientieren sich einerseits klar an Dada-Collagen der 1920er Jahre, wie etwa von John Heartfield oder Max Ernst, aufgegriffen in den späten 1950er Jahren auch von amerikanischem Popkünstlern wie Richard Hamilton, sind aber andererseits auch eine konsequente Weiterentwicklung der Schadographien als Versatzstücke der Wirklichkeit in neuem Kontext . Den einzigen kunsttechnische Hinweis, den Schad auf diese Arbeiten gibt, ist, dass er als Klebmittel „gudy-o" verwendet. „gudy-o" ist ein Transferklebevlies auf Polyacrylatbasis der Fa. Neschen, das in der Regel zum „Aufziehen" von Fotos und Graphiken auf ein Trägermedium verwendet wird. Im Nachlass befinden sich aber auch „Fixogum elastischer Montagekleber" von Marabou (L101/IV) und ein „Office pen Papierklebestift", der Fa. UHU (A64), der aber in der „Collagezeit" wohl noch nicht auf dem Markt war.



Foto 64: „Landschaft", Privatsammlung, Foto M. P..



Foto 66: „Liebende Knaben", 1929, Dauerleihgabe ans Schloßmuseum Aschaffenburg, Ines Otschik, Museen der Stadt Aschaffenburg.



Foto 62: „Pariser Stadtlandschaft", 1929, Privatsammlung, Cécile Brunner.

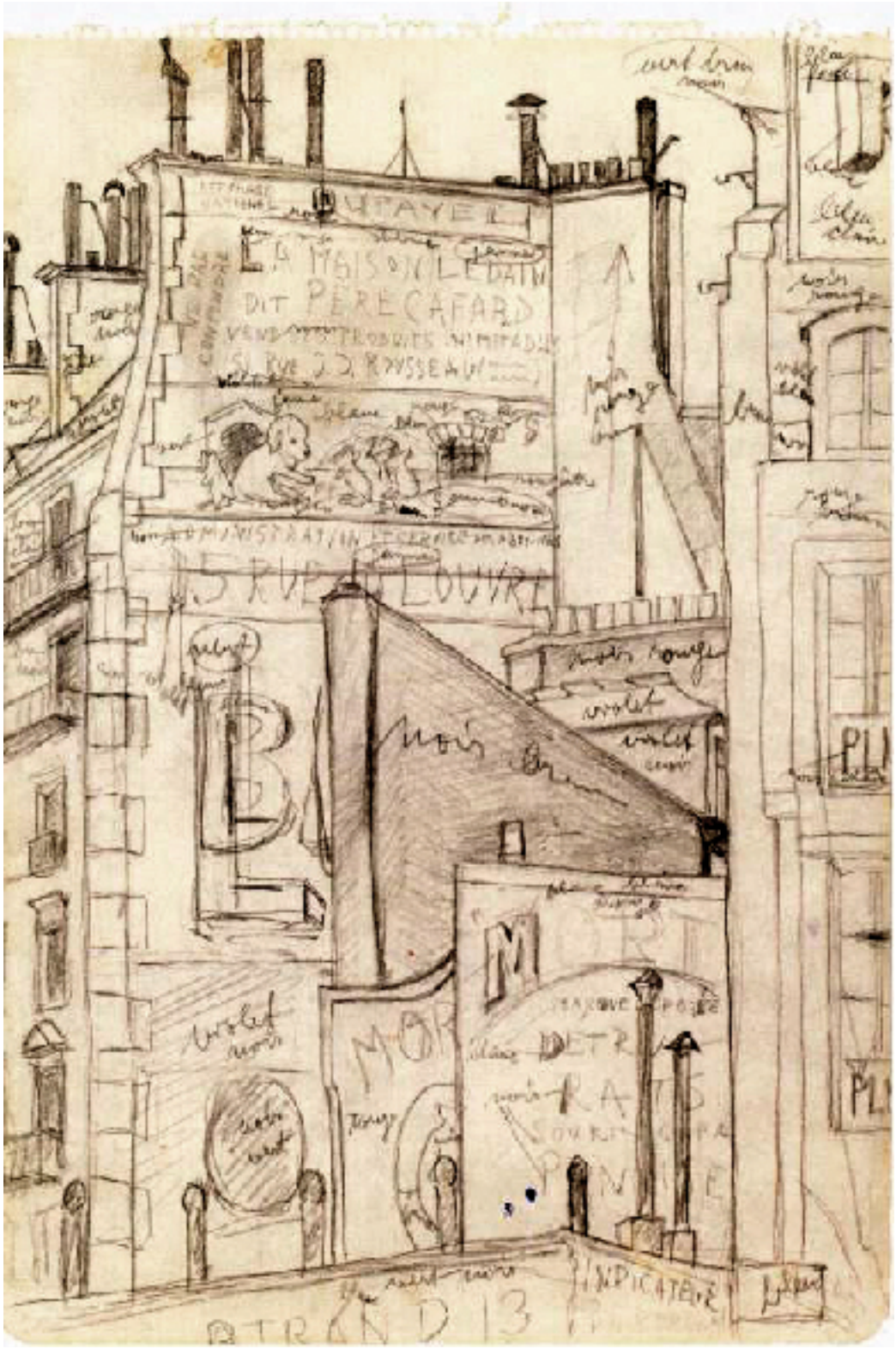


Foto 65: „Pariser Häuser, Pere Cafard", 1929, Privatsammlung, Cécile Brunner.

•• Plastische Arbeiten

••• Modellierungen

Plastiken als künstlerisches Ausdrucksmedium spielen bei Schad keine Rolle. Im Œuvre sind nur wenige plastische Modellierungen nachzuweisen. Zwei Werke, das „Selbstportrait" von 1917 (Foto 67) und „Akt mit erhobenen Armen" ohne Jahr, aber mehrfach[140] auf 1919 datiert, sind photographisch dokumentiert. Beide sind als „Terrakotten" klassifiziert.[141]

Das bereits genannte „Selbstportrait" von 1917 aus der Genfer Zeit zeigt eine vergleichbare Formsprache wie die Gemälde der Zeit. 1917 war der Übergang von den kubo-futuristischen Stilelementen (z. B. „Marietta, R9", 1916 und das übermalte „Selbstportrait, R.6",1916) zu mehr expressiven Formen (z. B. „Portrait eines Jungen, R.20", 1917). Mit dem gemalten kubistischen Selbstportrait von 1916 hat die plastische Arbeit nur noch bedingt zu tun. Eine gewisse Kantigkeit ist noch sichtbar, Übergänge sind aber weicher, biomorpher. Deutlich sind die Fingerspuren des Formprozesses sichtbar. Anders bei dem „Akt mit erhobenen Armen". Hier sind die Spuren der Genese fast nicht mehr sichtbar. In seinen weichen Formen mutet er fast wie ein Steinguss an.



Foto 67: „Selbstportrait", verschollen, Foto CSSA.

••• Reliefs

In den Jahren des Dadaismus, 1919-1920 schafft Schad farbig bemalte abstrakte Reliefs mit Namen wie „Composition en N, R. 254", „Erotisme, R. 1920", „L'image d'une femme, R. 260" und „Trépanation indienne, R.257" (Foto 7) Schad verzichtete bei diesen Arbeiten bewusst auf ein „psychologisches Moment", da ihm dies als Relikt des Expressionismus erscheint. Er schreibt dazu: „[...] ein Motivieren und Festlegen, also Handycap"[142]. Er lässt sich von einem Schreiner Holzplatten aussägen und zusammenleimen. In konsequenter Weiterführung der zweidimensionalen Schadographien appliziert (geklebt und genagelt) Schad Objets trouvées auf diese Holzreliefs. Dinge wie Zeitungsausschnitte, Nägel, Stoff- und Metallreste, Eisenringe und Münzen, Tapeziernägel, Metallketten, eine Messingrolle, über die Schnüre laufen und selbst ein Zifferbaltt einer Uhr sind aufgebracht.[143] Bemalt wurden die Reliefs mit Ripolin-Farbe (Dok.4). Ripolin[144] ist eine farbkräftige Holz-Lackfarbe[145], die Picasso besonders schätzte und bereits 1912 in seinen kubistischen Bildern nachgewiesen wurde.[146] Nachdem die Reliefs Schads nach 1920 rund 45 Jahre verschollen bzw. in Genf eingelagert waren, beschreibt Schad nach Wiederauffindung die „erstaunliche Leuchtkraft der Farben."[147] Alle Reliefs weisen in der Ripolinfarbe eine starke Runzelbildung auf.



Foto 68: „Stufen", 1913, Edition G.A. Richter, Rottach-Egern. Foto Edition G.A. Richter.

•• Druckgraphiken

„Der Impressionismus war eine Komplikation der noch abwendbaren Unklarheit, ein sich selbst täuschendes Davonlaufen vor dem Zwang zur Form. Die Malerei als Streben zur Form ist eine Komplikation der abwendbaren Unklarheit. Sie ist Komplikation zwischen den Polen Schwarz und Weiß. Diese Kompliaktion aber ist ein verhüllendes Umhersteigen in vermeidbaren Relativitäten. Die Graphik ist die Form der unabwendbaren Unklarheit, da sie schwarz-weiß ist. Darum ist sie am primitivsten und der Wahrheit am nächsten.
Christian Schad: Text „Graphik", in Sirius Nr. 4, 1916.

Schad widmet sich den druckgraphischen Techniken in zwei Phasen. Die erste beginnt mit seinem ersten Holzschnitt „Stufen" (Foto 68) und „Haschisch" von 1913, geht über die Holzschnitte in der „Aktion", den „Weißen Blättern" 1915, dem großformatigen Linolschnitt für die Sirius und den darin veröffentlichten Holzschnitten 1915 und 1916, der Graphik-Mappe „Christian Schad" mit zehn Holzschnitten von 1915, über das Portrait des „Leonhard Frank", 1916, der Lithographie „Danae" und „La Ginestra" von 1921. Radierungen sind nicht vorhanden. Es sind ausschließlich Blätter in schwarz-weiß. Sein Sohn Nikolaus Schad meinte später dazu „Er ist der Farbe gegenüber sehr skeptisch".[148] Die Holzschnitte sind Hand-Reibedrucke, die ausschließlich auf Japanpapier ausgeführt werden. Lithographien, wie „Yvette" oder „La Ginestra" auf Bütten.

Die Zweite Phase setzt erst 30 Jahre später ein. Ab 1954, nach Schads körperlicher und psychischer Krise, beginnt er mit dem Linol-Holzschnitt „Jessica" eine erneute und jetzt mehr experimentelle Auseinandersetzung mit der Druckgraphik. Es ist für Schad eine Zeit des künstlerischen Aufbruchs. Schad experimentiert mit zahlreichen verschiedenen Techniken.[149] Bettina Schad erklärt diesen Aufschwung der Drucktechnik mit der „Farbigkeit der Länder" wie Frankreich und Tunesien, die sie Anfang der 1950er Jahre bereisten.[150]
Ab 1954 setzt er auch Farbe als Darstellungsmedium in der Druckgraphik ein. Im exemplarischen Überblick finden sich:[151]

Lithographien auf Büttenpapier („La Ginestra“, 1921),
Farblithographien auf imitiertem Japanpapier
(z. B. „Eukalyptusstämme“ 1957),
Farblinolschnitt auf imitiertem Japanpapier
(z. B. „Gondola“ 1961),
Farbholzschnitt auf Japanpapier
(z. B. „Montmartre“, 1955),
Monotypie auf Manilapapier[152]
(z. B. “Promenade”, 1957),
Farblithographie auf imitiertem Japanpapier
(z. B. Eukalyptusstämme“, 1957),
Farbiger PVC-Druck auf Japanpapier
(z. B. „Perlen im Schnee),
Radierung auf Bütten
(z.B. „Sizilianische Marionetten“, 1961),
Radierung mit Blindprägung auf Bütten
(z. B. „Traum-Panoptikum“)

In Ganzert-Castrlillos „Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler“[152] gibt Schad 1979 genaue Auskunft über verwendete Materialien. So verwendet er für:

Holzschnitt: Buchsbaumholz für Hirnholzplatten.
Birnbaumholz für Langholzplatten. Druck: Schwarz von Lefranc,
Handdruck, bei größeren Auflagen Maschinendruck (Dunkes
München). Papier: Feinpapiere,
Japanpapiere etc.
Radierung: Beginne meistens mit Vernis mou[154], dann
Aquatinta[155], Kaltnadel. Sprengung (lösliche Tempera
darüber Asphalt).
Schabung: (Werkzeug dafür habe
ich nur in Paris bei Charbonnel, 13, quai Montebello gefunden).
Lithos: auf Stein oder Umdruckpapier. Mit Stift und Tinte.

Er kombiniert auch Techniken wie z. B. bei dem „Schwerttanz auf Ischia“ von 1954, bei dem er Holzschnitt und Linolschnitt überlagert.
Ab 1957 widmet er sich auch wieder der Radierung und damit stärker dem Portrait. Ab 1964 besitzt er eine kleine Handpresse, die ihm sein Sohn Nikolaus geschenkt hatte. Es entstehen Mappenfolgen wie die Ödipiade (1967) oder Einzelblätter wie „Eichkatze“, 1960 und das letzte Selbstbildnis von 1981. Ungenau sind die Bezeichnungen in den Katalogen, da dort keine Unterscheidung zwischen Kaltnadelradierung (z. B. „Ödipiade“,1967) und Ätzradierung („Selbstportrait“, 1981) (Foto 42) gemacht wird. Beide werden als „Radierung“ klassifiziert.
Die wirklich intensive Auseinandersetzung mit drucktechnischen Fragestellungen lässt sich anhand eines undatierten[156] Briefes an Heinrich Graf(?) nachvollziehen.

Undatierter Brief an Heinrich Graf

1. Sehr wichtig ist die Wahl des Filzes. Leider finde ich diesen in den Geschäften nicht mehr wie man ihn für die Kupferdruckpresse braucht. Ohne inneres Gewebe. Meine alten Tücher bzw. Filze sind mir fast noch ein Heiligtum und ich hüte sie sehr. Kann Ihnen kein Gewebe nennen.
2. Firnis: Kann man überhaupt keine Regel aufstellen. Ganz verschieden. Ist es Kaltnadel: fast keinen.

Farbe: Kalt Drucken!! Ist die Platte mittel oder tief geätzt muß auch die Farbe dementsprechend angepasst werden. Es ist alles Gefühlserfahrungssache auch das Papierfeuchten.

3. Bütten, Japan, Karton muß jeweils nach der Sorte entsprechend gefeuchtet werden. Es gibt Papiere die werden nur in feuchten Blättern gelegt, andere mit dem Schwamm gefeuchtet. Manchesmal 2 Tage vorher.
4. Es gibt Papiere die kann man ½ Stunde vorher feuchten. Ganz verschieden. Immer gleichmäszig: Bei guten Drucken ist die entsprechende Papierfeuchtung sehr wichtig. Nur über das Papier feuchten könnte man seitenlang schreiben. [ich merk schon]

Es kommt auch auf die Art der Radierung an. Denn ob das Papier stark, wenig oder gar nicht geleimt ist. Vom guten bzw. nicht Feuchten hängte die Qualität eines guten Drucks ab. Nicht übersehen daß auch die Presse die richtige Spannung hat. Muß der Stärke der Platte ange-

paßt sein. Ein zu starker Pressendruck ist meistens nicht nötig. Nur wenn die Ätzung zu schwach wäre.- Man kann keine feste Regel aufstellen. (Brief von Heinrich Graf an mich.)

•• Schadographien

Schadographie[157] sind Photogramme, „Photographien ohne Kamera". Den Begriff prägte Tristan Tzara geprägt. Schad pflegt eine Vorliebe für weggeworfene Dinge.[158] 1919 entdeckt er, dass diese kleinen Trouvaillen, arrangiert auf Photopapier, sich „in einer ganz neuen Wirklichkeit abbildeten".[159] „Der Einbruch der Technik in die Kunst" wie es Serner treffend bemerkte. Es entstehen Unikate. In den 1960er Jahren beginnt er erneut mit der Technik. Doch haben sich die Voraussetzungen geändert. Das Tageslichtpapier, das er 1919 verwendet hatte, wird nicht mehr hergestellt. Er ist gezwungen, in der Dunkelkammer zu arbeiten. Er arbeitete sozusagen blind, da das Ergebnis erst im Entwicklerbad sichtbar wird. Die so entstandenen großformatigen Negative überarbeitet Schad noch manuell. Er klebt Formen auf[160] (z. B. Schadographie „Allergeil" 29a, 1961 (Foto 69)). Er überarbeitet und korrigiert die großformatigen Negative mit Eiweiß-Lasurfarben (Schmincke) (F6/IV). Es folgen Abzüge in Editionen. Der ursprüngliche Unikatcharakter ist verloren. Im Nachlass finden sich zahlreiche Fundstücke zu den Schadographien.

Um nicht auf das Wervkerzeichnis der Schadographien, das sich in Vorbereitung befindet, vorzugreifen, wird hier, auf Wunsch des Aschaffenburger Museums, auf eine intensivere Auseinandersetzung mit der Thematik verzichtet.



Foto 69: „Schdographie Allergeil" 29a, 1961, Edition G.A. Richter, Rottach-Egern. Foto Edition G.A. Richter.

•• Dichtung und Schriftstellerei: eine Übersicht

Die schriftstellerischen und dichterischen Leistungen Schads sind bis heute nicht ausreichend thematisiert[161], obwohl Brigitte Schad bereits 1979, zum 85. Geburtstag Schads darauf hinwies:

„Wer die sprachliche Kraft, die geistige Schärfe seiner schriftstellerischen Äußerungen kennt - von denen leider erst ein kleiner Teil gedruckt ist - wird spüren, daß er die Feder ähnlich benützt wie den Pinsel: als alles offen legendes Skalpell".[162]

Schon ab 1915 publiziert Schad in Serners „Sirius" sein Manifest „Köpfe". 1916 erscheinen in den folgenden Nummern die Texte "Graphik" und „Die Laterne". Die „Laterne" liegt im Nachlass auch als französische Fassung „La Lanterne" vor. Im Ausstellungskatalog der Galerie Würthle verfasst er 1927 „Mein Lebensweg". Eine vor Selbstbewusstsein strotzende Schrift, aus dem die berühmten Zitate stammen:

„[...] Das ich gut male, ist (das zu behaupten muss man erst nicht bescheiden sein) über jeden Zweifel erhaben. Es fragt sich nur ob ich auch ein guter Maler bin. Ob ich als solcher geboren wurde.
Ich fordere dazu auf, das Portrait V. Wassilko zu betrachten oder das Bild meiner Frau oder „Triglion". Diese drei Bilder sind am besten gemalt. Und ich persönlich bin davon überzeugt, dass sie beweisen. Auch beweisen, dass ich das Recht habe, so gut malen zu können. Wer nicht davon überzeugt ist, den vermag ich nicht zu widerlegen. Denn diese Überzeugung steht jenseits des Raisonnements".[163]

1951 hält Schad einen vierteiligen Vortrag über „Das Wesentliche in der Gedankenwelt Ostasiens" an der Volkshochschule Aschaffenburg. Sein Typoskript zeigt einen äußerst präzisen Schreibstil und eine spannungsreiche Konzeption des Gesamtvortrages.

Eine unveröffentlichte und undatierte erotische Kurzgeschichte „Geständnisse einer Kranken" im Nachlass zeugt von seinem erzählerischen Talent.

In den späten 1950er Jahren übersetzt und kopiert Schad eigene und geliehene Bücher. Eine Praxis, die in den Notzeiten des Nachkriegs üblich war. Wohl ebenfalls in den 1950er Jahren verfasst Schad zwei ca. 150 Seiten starke, unveröffentlichte Abhandlungen über die „Astrologie" und die „praktische Anwendung der Astrologie". Technischer und für Fachpublikum verfasst ist sein Artikel: „Grünewald-Kopie in der Stiftskirche zu Aschaffenburg", der 1961 in der Zeitschrift „Maltechnik" erscheint.[164] Trotz aller Fachinformation kommt auch hier wieder seine lyrische Erzählweise durch, wenn er über das „Geistige im reinen Handwerk", die Machtübernahme der heutigen Zeit durch die Maschinen und über den Trost, den diese Geistigkeit in Zeiten der Einsamkeit spenden würde, philosophiert. Sein Buch „Relative Realitäten"[165] beschreibt detailliert und pointiert seine Erinnerungen an Dada und seine Zeit mit Dr. Walter Serner von 1915-1927.

Claudia Holly vermerkt in ihrer Rezension sehr treffend:[166]

„[...] Nichtsdestotrotz vermögen Schads Rückblenden die Zeit in Zürich, Genf, Paris, Neapel und Berlin dem Leser sehr plastisch und atmosphärisch vor Augen zu führen. Anekdoten, kleine Abenteuer, gelegentlich auch „Trucs", um mit Serner zu sprechen, lassen die vergangenen Tage in einer Lebendigkeit auferstehen, als wären sie für Schad erst gestern und nicht vor fünfzig Jahren passiert. [...]"

Für ein Buchprojekt von G. H. Herzog verfasst Christian Schad 1977/78 die Bildlegenden. In diesem unpublizierten Typoskript im Nachlass beschreibt Schad insgesamt 54 seiner Werke von 1914 bis 1977 auf ein bis zwei Seiten. In Anekdoten, aber auch mit detaillierten maltechnische Angaben gibt Schad eine Auswahl der „wichtigsten Werke".

Poesie war für Schad ein wichtiges Medium künstlerischer Ausdruckskraft. Eine Ausdrucksmethode „die über die Sprache hinaus geht".[167] Betrachtet man seine lyrischen Erläuterungen, z. B. zur Serie „Ödipiade" von 1967, „Mutter und Tochter" und „Campo Santo" aus der Mappe „Schadiana" von 1968, oder seine eleganten und sicheren Übersetzungen des „Gaspard de la nuit" von Aloyisius Betrand, so kann man die Liebe zum Wort nachvollziehen.

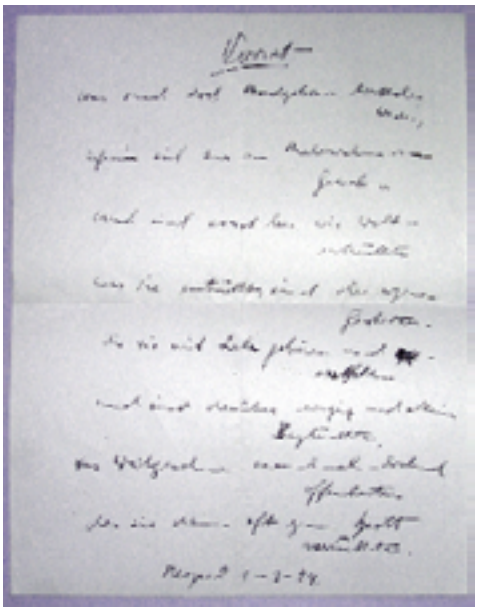
Einige wenige unveröffentlichte Gedichte sind noch im Nachlass erhalten. Sie sind autobiographischer Natur und zeugen von den unmittelbaren momentanen Empfindungen Schads.

Dokumentiert konnten im Nachlass folgende Gedichte:

Verrat (5.3.1924) (handschriftlich)*

Lamentation (o.J) (Schreibmaschine)
Dans l'chant (o.J.) (Schreibmaschine)*
Schuld, o.J. (Schreibmaschine)*
Die Stadt, o.J. (Schreibmaschine)
La lanterne, o.J. (Schreibmaschine)
Au delà, o.J. (Schreibmaschine)
Regard d'enfant, o.J. (Schreibmaschine)
Das Schoßhund- Tier (1948) (Schreibmaschine)
Das Wut- Tier (1948) (Schreibmaschine)
Die Waldschneuze (ein Märchen) (1948) (Schreibmaschine)*
Skarabäus, das Wundertier(1948) (Schreibmaschine)*

Im Folgenden werden die mit * gekennzeichneten Gedichte kommentiert wiedergegeben.


Dok.8: CSSA. Scan: M. Pracher.

Verrat
Was sind doch Mondgeborne linkisch Wesen,
Erfreu'n sich nur am Malerischen in Geweben,
Und sind sonst leer wie Weltentrückte
Was sie entrückt, sind ihre eignen Gestalten
Die sie mit Lieb' gebären und entfalten
Und sind darüber einig und allein beglückte,
das Weitgesehne manchmal behend offenbarten
das sie dann oft zu Spott verrückte.
Neapel, 5-3-24

Nur wenige Wochen vor der Geburt seine Sohnes Nikolaus (18. Mai 1924) schreibt Schad das Gedicht „Verrat" (Dok.8). Es handelt von der Ignoranz und Selbstsucht der „Mondgeborenen". „Mondensöhne" oder „unter dem Zeichen des Mondes geborene" werden im Allgemeinen als unstete, wankelmütige Menschen bezeichnet.[168] Wen Schad mit diesem Gedicht bedachte, konnte nicht geklärt werden. Möglicherweise bezieht er sich auf seine Bemühungen, Papst Pius malen zu können. Die Zusage bekommt er noch im selben Jahr.
Er befand sich im Umbruch und war unproduktiv. 1924 entstand nur ein Gemälde[169], das „Bildnis einer Unbekannten, R.75", Öl auf Leinwand. Mit seiner Frau Marcella als Modell schaffte er das Idealbild einer Italienerin.

Schuld
Ich half dem Toten und da sah er meine Hand, die fiebernd meinen Körper quälte.
Kann er sie denn nicht faulen sehen, dass er als Krüppel knochenlos mich fühle?
Doch ist's für ihn der Schritt, der ihm die Fäulnis zeigt, und
hassen muss er das, was ich in mir gehasst
Gequält sieht dann die Sterne er;
Die hasst er schon in ihrer Form
Und abermals musst mir die Hand verfaulen
Christian Schad

Diese undatierte düstere Vision scheint entweder aus der Zeit des 3. Reichs zu sein, als Schad 1942/43 in Selbstzweifel und Angst vor Entdeckung sein Magengeschwür bekam, oder aus der Zeit der schweren persönlichen und künstlerischen Krise 1948-1950. Geschrieben ist der Text auf der selben Schreibmaschine, auf der auch „La Lanterne" geschrieben wurde.[170]

Dans l'chant

C'est un jardin ton univers.
Dans sa clarité se mire l'odeur des fleurs,
Et des Harmonies sonnent pour ton oreille.
Ton pied timide se plie vers le tendre gazon,
Et tu vas chercher dans les puits de ce labyrinthe-
Y trouveras- tu les formes les plus multicolores
Et, de loin, entends appeler l'Ecce...
Rêvant... et regarde et sourie affiligée.
De nouveau les arbres lui murmurent
Et un rayon enlace le corps vénal.
Voici les êtres qui se pressent devant elle
Et un martyre la fait aller plus loin.-

Elle songe silencieusement et prête encore l'oreille, à l'histoire
des son fils,...
Or, elle a reçue une auréole.
Christian Schad

Im Gesang[171] (Übersetzung M. P.)

Dein Universum ist ein Garten,
In seiner Klarheit spiegelt sich der Duft der Blumen,
Und die Harmonien schwingen in deinen Ohren.
Dein zaghafter Fuß beugt sich zum zarten Rasen,
Und du durchsuchst in den Tiefen dieses Labyrinthes
Du findest dort all die leuchtendsten Formen
Und, von weitem, höre Ecce rufen...
Träumend... und sieh und lächle traurig.
Von Neuem säuseln ihm die Blätter
Und ein Leuchten umgibt den käuflichen Körper.
Sieh die Wesen, die sich vor sie drängen
Und ein Martyrium lässt sie weiter gehen.
Sie träumt lautlos und lauscht wieder, der Geschichte
ihres Sohnes,...
Nun hat sie einen Heiligenschein erhalten.
Christian Schad

Das Gedicht beschreibt eindeutig die Empfindungen Schads bei der intensiven Auseinandersetzung mit Grünewalds „Stuppacher Madonna" und ist somit nach 1942 zu datieren. Der erste Kontakt mit Grünewalds Meisterwerk hatte Schad, wie 20 Jahre früher derjenige mit der Fornarina von Raffael, elektrisiert.[172] Schad interpretiert und deutet in dem Gedicht die Empfindungen der Madonna beim Anblick ihres Sohnes. Die französische Sprache wählt er wohl, weil die Weichheit und Eleganz im Deutschen nicht vermittelbar ist. Mit welcher Sensibilität Schad die Szenerie erfasst, zeugt von fast meditativer Verbundenheit zum Maler Grünewald.
Die Intensität der Auseinandersetzung kann man auch in seinem Aufsatz in der „Maltechnik" von 1961 finden:

„[...] Wenn Grünewald in dionysischer Freude alles in die Breite wuchern lässt, das Feigenlaub gleich Teufelsfingern am Boden und in der Luft herumkriechen und aus dem Brokat Fratzen und Schemen und eine geronnene Welt lugen lässt, so glaube ich, daß so etwas nur gemalt werden kann, wenn man das Geistige dahinter tatsächlich spürt und die Ursache liebt, [...]"

Nach Beendigung der Kopie der Stuppacher Madonna beginnt für Schad eine schwere, wirtschaftliche und gesundheitliche Krise. „Die Jahre 1948-1951 sind ein absoluter Tiefpunkt" schreibt Bettina Schad.[173] In dieser Zeit (1948) entstehen „phantastisch-ironische" Zeichnungen, die Schad selbst als „satirisch" (satyrisch?) bezeichnet. Diese „bildgewordenen Grillen"[174], wie Thomas Röske sie nennt, mit Titeln wie "Das Maulhelden-Tier", „Katzenjammer-Tier" „Fieber-Tante" und „Der Beelzebub" stehen sicherlich in Verbindung zu der okkulten Entwicklung, die Schad in dieser Zeit macht. Nicht bekannt ist, dass einige, vielleicht alle diese Zeichnungen mit kleinen Gedichten zusammenhängen.

Beispiele:
-zur Zeichnung „Sylvia, die Waldschneuze", 1948 (Foto 70).
Die Waldschneuze (ein Märchen)
Es freute sich Sylvia des Lebens und sie schneuzte entschlossen
Über die Hand in den Wald. Als Adolar, der Storch dies sah, wollte
er nichts mehr von ihr wissen. Das hatte Folgen! Doch schneutzte sie unbesorgt in alter Weise weiter. Ist's Charakter oder Dummheit?

-zur Zeichnung „Das Wunder-Tier", 1948 (Foto 71).
Skarabäus, das Wundertier.
„Ui, das große Tier verschlingt mich." Sagte der eine.
„Äa, ich bin gelähmt! Hilfe!" sagte der andere.
Der Mond leuchtet und weiß nichts von verschlingen und von lähmen. Ich glaube das macht seine Schönheit aus.



Foto 70: „Sylvia, die Waldschneuze", 1948, Privatsammlung, Foto CSSA.

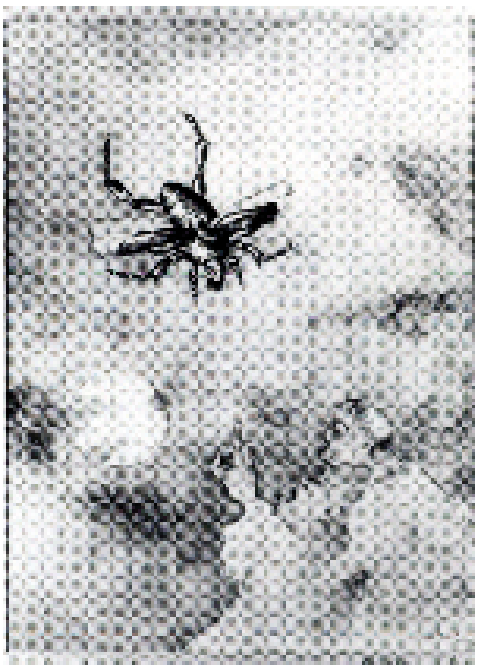


Foto 71: „Das Wunder- Tier", 1948, Privatsammlung, Foto CSSA.

Das Absurde der Darstellung lässt sich in der Stilsuche der Zeit nach dem Krieg, aber auch nach der Stuppacher Madonna erklären. Schad war jahrelang nicht mehr in eigener künstlerischer Entwicklung aktiv. Technisch perfekt, in einem Stil, der nach dem Krieg nicht mehr akzeptiert wurde, suchte er inhaltlich den Okkultismus umzusetzen[175] und salonfähig zu machen. Ein Weg, der sich später als Sackgasse herausstellen sollte.

•• Restaurierungen[176]

Restaurierung war bis in die Mitte des letzten Jahrhunderts (und manchmal noch heute) eine Angelegenheit der Künstler. Es war selbstverständlich, dass sich der malende und maltechnisch Versierte auch um die Schäden an den Kunstwerken seines Genres kümmerte. So ist es nicht verwunderlich, dass sich in Schad frühesten Aufzeichnungen aus der Akademiezeit 1914 (Schwarzes Notizbuch, Zügel) und in den undatierten Handzetteln Rezepte zur Restaurierung, wie z. B. der „Entfernung von Fettflecken auf Zeichnungen", dem „Aufbügeln von Flicken auf Leinwandbildern mit Kolophoniumstaub und Wachs" und der „Behandlung von Wurmlöchern in Holztafeln" findet. Schads aktive „Restaurierungszeit" setzt erst ab 1947, nach der Vollendung der Stuppacher Madonna" ein. Mehr aus wirtschaftlicher Not restauriert Schad in insgesamt fünf Maßnahmen den Speisesaal des Schlösschens Schönbrunn in Aschaffenburg.

Kapitelzusammenfassung II Christian Schad: Künstler und Mensch

Im „Lebensweg" des Malers Christian Schad konnten einige Lücken der Kriegs- und vor allem Nachkriegszeit geschlossen werden. Die Informationen lassen für einige relevante Werke neue Interpretationsansätze entstehen.
Als Künstler hat Schad ein multidisziplinäres Werk hinterlassen. Neben seinen bekannteren Disziplinen der Malerei, wie Staffeleibilder, Aquarellen und Zeichnungen hat er auch plastische Arbeiten, Collagen und Fotogramme geschaffen. Begleitet und beeinflusst ist die künstlerische Entwicklung durch erfolgreiche maltechnische Experimente wie Resopalbilder, Putzplattenbilder und Glättetechniken an Wänden.
Maltechnische Experimente nach Max Doerner und später nach Kurt Wehlte in den 1930er Jahren waren die Voraussetzung für die Beauftragung der Kopie der „Stuppacher Madonna".
Ausgehend von seiner ersten Akademiezeit in München ist Schads Kunst immer eine direkte Reaktion auf persönliche Situationen, Empfindungen und Befindlichkeiten. Bisher wenig bekannt ist die lyrische Neigung Schads und die Verquickung mit der bildenden Kunst. So schreibt er ein Gedicht zur „Stuppacher Madonna" und illustriert Anfang der 1950er Jahre kleine Verse mit seinen „satirischen" Bildern.
Im Zuge der langsamen Wiederentdeckung beginnt sich Schad auch wieder mit seinen Techniken der Anfangsphase, den Schadographien aber auch mit der Feinmalerei in Mischtechnik zu beschäftigen.

III Die Spiritualität im Leben und im Œuvre von Christian Schad

Das Kapitel beschreibt Schads spirituelle Interessen, seinen Weg zur Selbstfindung und wie dies seine Kunst beeinflusst.

Die Suche nach einer höheren Ordnung

Die tiefe Spiritualität des Künstlers ist, neben dem Geistigen in seiner Kunst, ein entscheidender Aspekt in Schads Leben und Werk, der bisher ungenügend beachtet wurde. Der Grund dafür liegt einerseits in einem etwas problematischen Verhältnis der Öffentlichkeit diesen sehr komplexen und persönlichen Themen gegenüber, das der Wiederentdeckung des Künstlers sicher geschadet hätte, andererseits auch an Christian und Bettina Schads bewusster Zurückhaltung, sich diesbezüglich zu offenbaren.
Das Spirituelle ist in jedem Bild nach 1947 unterschwellig präsent. Vereinzelt dringen Hinweise an die Oberfläche, die trotz ihrer Offensichtlichkeit in der Schadrezeption bisher unbeachtet blieben. Mit dem Wissen um die Spiritualität wird dem Betrachter des Spätwerks eine neue Deutungs- und Verständnisebene offenbart, mit der viele der verschlüsselten Arbeiten sinnvoll und in ihrer Entwicklung nachvollziehbar werden.

Dass sich Christian Schad mit Buddhismus, Esoterik und Okkultismus beschäftigt hat, wird in jeder Publikation am Rande erwähnt. Das Ausmaß und der Einfluss der Grenzwissenschaften auf seine Gedankenwelt ist jedoch bisher unbekannt.

1980 fertigt Schad auf Anregung von Günter A. Richter eine allgemeine Liste mit 38 seiner wichtigsten Bücher an. Wenige Wochen später folgt eine zweite Liste mit 22 magischen Büchern im Rahmen der Dokumentation „Christian Schad: Uno sguardo freddo fino al cuore“ des italienischen Fernsehens RAI.[177]
In beiden „offiziellen Listen“ seiner wichtigsten Bücher finden sich interessante Hinweise auf die okkulten und mystischen Wurzeln Schads. Eine Auswahl[178] aus den genannten Büchern die, in der Meinung des Autors, von besonderer Relevanz für Schad sind:

Lao Tse: Vom Sinn des Lebens
Bardo Thödol: Das Tibetanische Totenbuch
Meister Eckehart: Reden und Traktate
Aloysius Bertrand: Gaspard de la nuit
Arthur Schopenhauer
Friedrich Nietzsche
Fulkanelli: La mystere des cathédrales
The sacred Magic of Abramelin the Mage
Eliphas Lévi: Science des Esprits
C.W. Leadbeater: Die Wissenschaft der Sakramente
Walter Serner: Letzte Lockerung
Johannes Ludwig Schmitt: Hohelied des Atems und Atemkunst
Suzuki: Zen- Literatur
Herbert Fritsche: Die Säule (mit den Gedichten Aleister Crowleys)
Papus: Grundlagen der okkulten Wissenschaft
Horoskopie (!)
Amulette und Talismane

Es sind Bücher aus den Listen gewählt, die den Kern des Schadschen Kosmos am besten definieren. Viele andere wären zu erwähnen, finden sich aber nicht aufgrund der Fragestellung in den genannten Listen.

- Zen Buddhismus und Taoismus

Schad beginnt seit den 1930er Jahren den Buddhismus, den Zen-Buddhismus und den buddhistischen „Ableger“ Taosimus zu studieren. Er sucht, in einer für ihn äußerst angespannten Lage nach einer höheren Ordnung und einem tieferen Sinn des Daseins.

Die Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus und dem Taoismus und seine Bedeutung für Schads Existenz lässt sich an seiner vierteiligen Vortragsreihe an der Volkshochschule Aschaffenburg 1951 nachvollziehen.
Schad definiert darin die Ziele des Zen:

„Zen will die Trainierung des Geistes, die ungehinderte Benützbarkeit alles dessen, was uns zur Erreichung der Erkenntnisse dient. Um in die eigene Natur, das eigene Wesen eindringen zu können, ohne vom Körper oder Gemüt gestört zu werden. Es handelt sich also bei „Zazen" nicht um Meditieren über ein bestimmtes Objekt, einen Begriff, sondern um das ‚Öffnen des geistigen Auges', um das Erkennen des Seins."[179]

Der Taoismus ist passiv. Er lässt geschehen. Zen dagegen ist lebensbejahend und aktiv.
Durch sein breites Interesse stößt er auf ein erweitertes Buddhimus-basiertes System, Thelema (nächstes Kap), das auch auf der Ich-Erkennung beruht, dem Adepten aber größere Möglichkeiten der Selbst- und Umweltbeeinflussung gibt.
Nach den tiefen seelischen und körperlichen Krisen von 1948 bis 1954, seinen realmagischen Wirklichkeitserfahrungen und einer Persönlichkeits-Fragmentierung[180] wendet sich Schad wieder dem Zen-Buddhismus zu. Nikolaus Schad bemerkt dazu:

„Da hat er eine tiefe Depression gehabt und ist beinahe zerrissen worden, innerlich, er hat das, was ... ich bin Arzt, ja ... was bei einer tiefen Depressionen hervorkommt und bei jener Fragmentierung kommen Dämonen und Geister heraus, ja, also er hat dann was gesehen und hat durch das Malen dieser Dinge, dieser Fratzen, und darum sind da einige Fratzen, das ist nach dieser Phase, hat er sich befreit. Aber vor allem hat er sich befreit weil er eben diese .... er hatte nicht mehr, was sonst Menschen, haben wenn sie in eine Krise kommen. Das sie dann zu den Eltern laufen oder zur Mutter. Er hatte nicht mehr die Mutter. Er hatte nirgends mehr hinzugehen. Er hatte aber den Zen-Buddhismus, der hat ihn eigentlich auch gerettet aus dieser Phase. Und da kam er dann auch heraus".[181]

- Okkultismus, Kaballah und Tarot

Seit Ende des 19. Jahrhunderts hatten sich zahlreiche okkulte Bewegungen und Weltanschauungen in Europa und Amerika gebildet. Gesät auf dem fruchtbaren Boden der Industrialisierung, der wirtschaftlichen Unsicherheit und der Revolutionen entwickeln sich okkulte Praktiken wie spiritistische Sitzungen oder Hypnosespiele geradezu zum Volkssport. Das breite Interesse an diesen Themen beruht auf einer allgemeinen esoterischen Empfänglichkeit, die zwischen den Weltkriegen ihren Höhepunkt findet.
In Schads okkulter Bibliothek finden sich alle Standardwerke der Magie und des Okkultismus, des Rosenkreuzer- und Freimaurertums, der Kaballah, der Gnostik, der Pansophie, der Theosophie und der Anthroposophie. Die frühesten Bücher aus diesem Themenkreis stammen aus dem 18. Jahrhundert. Traumdeutung, Graphologie, Physiognomik, Talismanologie und zahlreiche anderen grenz- und halbwissenschaftliche Publikationen sind vertreten. Nur beispielgebend sollen hier die Geheimlehre der Helena Blavatzky, die Schriften Aleister Crowleys und besonders Eliphas Levi's, das „Book of Sacred Magic of Abramelin the Mage", Tibetanischen Totenbuchs und die Weisheiten des Lao Tse genannt werden.
Ein magisches Gerät ist z. B. der Spiegel. Ein Symbol/Attribut, das in Schads Werken immer wieder auftaucht. Schad besitzt auch einen Obsidian- Doppelspiegel (Foto 72). Ähnlich einem alten Zirkelkasten der Jahrhundertwende sind zwei gegenüberliegende, etwa 20 X 20 cm große, hochpolierte Obsidianplatten in einem klappbaren Schalenrahmen mit schwarzem Prägedruck eingefasst.
Obsidianspiegel werden traditionell zur Wahrsagung verwendet. In Süd- und Mittelamerika besagt eine Legende, dass Obsidianspiegel nur die Seelen der Menschen widerspiegeln.[182] Im Nachlass befinden sich die „magischen Gegenstände" in einer Kiste mit der Aufschrift „Raritäten".


Foto 72: Obsidian- Doppelspiegel, CSSA, Foto M. P..

- Thelema: Friedrich Lekve und Aleister Crowley

In einer Klatte im Nachlass Schads sind intensive Korrespondenzen mit Friedrich Lekve[183] erhalten. Lekve war Schüler und Protegé von Martha Küntzel[184] und bezeichnete sich als legitimer Nachfolger des Magiers Aleister Crowley. Schad hat sich ab 1949 intensiv mit den Schriften Aleister Crowleys auseinandergesetzt, war Mitglied der „Abtei Thelema" Hildesheim und Besitzer einer der ersten

Kopien der „Stele der Offenbarung“ (s. folgende Abschnitte).
Um ein Verständnis des System Thelema zu erlangen, muss dessen Initiator und Gründer näher betrachtet werden.

Aleister Crowley (1875–1947) ist der Begründer der philosophisch-religiösen Bewegung „Thelema“. Crowley war Okkultist, Kabbalist, Magier, Mystiker, Poet und Verleger. In Anlehnung an die „Offenbarung des Johannes“ nannte er sich selbst „To Mega Therion 666“ (Das große Tier 666). Die Presse verlieh ihm den Titel „The wickedest man on earth“.[185] Als Crowley im Jahre 1904 mit seiner Frau Rose Kelly auf Hochzeitsreise ist, wird er, im ehemaligen Boulak-Museum in Kairo, auf eine ägyptische Stele[186] (Foto 73) mit der Inventarnummer „666“ aufmerksam.
Gedeutet als Vorbote des Kommenden, wird ihm, in einem Tempel in Kairo, von einer „außer menschlichen Intelligenz“[187] namens Aiwasz an drei aufeinanderfolgenden Tagen, das „Liber Al vel Legis“ (Buch der Gesetze) diktiert.
Das „Liber Al vel Legis“ und die „Stele der Offenbarung“ sind bei der Thelema-bewegung von zentraler Bedeutung.
In seinem magischen System verbindet Crowley östliche und westliche philosophische Einflüsse. Besonders der Einfluss des Buddhismus sei hier erwähnt.[188]
Er bedient sich in seinen Schriften jüdischer und christlicher kaballistischer und magischer Traditionen.
Prinzipiell geht es darum, sein eigenes Ich zu überwinden, um zu seinem eigenen Willen zu finden.


Foto 73: „Ägyptische Stele“, o. A., Ägyptisches Museum Kairo.

AL I: 40 „Do what thou willt shall be the whole of the Law”
AL I:57. „Love is the law, love under will”

sind die zentralen Gesetze und Richtlinien der Thelemabewegung.

Crowley gründet 1920 die „Abtei Thelema“ im sizilianischen Céfalu, in der er mit Gleichgesinnten magische Rituale durchführt. Als einer seiner Mitstreiter angeblich bei einem Ritual stirbt und die Presse sich des Falles annimmt, wird er 1923 von Mussolini als „Persona non grata“ des Landes verwiesen. Er reist seit dem und versucht, potentielle Geldgeber für seine Schriften zu finden. Crowley stirbt 1947 verarmt und vereinsamt in England.

Christian Schad wird wohl 1949 durch den Artikel „Der Magier Aleister Crowley (Meister Therion)“ in der Zeitschrift „Merlin, Schriftenreihe für Grenzwissenschaften u. Schicksalskunde“ auf den Thelemiten Friedrich Lekve, Hildesheim, aufmerksam. Möglicherweise erhält Schad die Zeitschrift über seinen Arzt Dr. Ludwig Schmitt, München.
Nach ersten Annäherungen und erkannten Gemeinsamkeiten zwischen Schad und Lekve beginnt in den folgenden drei Jahren ein reger Gedankenaustausch. Schad hatte in Lekve einen Bruder und Lehrmeister gefunden und er öffnete sich ihm in ungewöhnlich freier Weise in einer Zeit künstlerischer Suche und gesundheitlicher Krise.
Es offenbaren sich in dem Schriftwechsel Schads spirituelle und künstlerische Denkstrukturen, seine Entscheidungsgründe aber auch seine Bildmotive. Mit dem Briefwechsel lässt sich auch eine weitere biographische Lücke von 1948 bis 1956 schließen.

•• Zusammenfassung der Briefwechsel zwischen Christian Schad und Friedrich Lekve von 1949-1952.

22. 12. 1949 Lekve an Schad
Bedankt sich für die Zuschrift vom 13. 12. 1949 und fragt an, ob er die thelemischen Lektionen für DM 5 im Monat senden soll.

25. 12. 1949 Schad an Lekve
Bittet um Zusendung der „thelemischen Lektionen + Exercitien“.

3. 1. 1950 Lekve an Schad
Bedankt sich für den Brief und die DM 5. Bestätigt, dass die „Magick“ des Meisters Therion in den Lektionen veröffentlicht werden.

3.2. 1950 Schad an Lekve
Schad schreibt, dass er wegen eines Magengeschwürs „seit einigen Wochen liegen muss“.
Er bedankt sich für die gesendeten Hefte: „[...] Ich bin froh, durch Dr. Fritsche in seinem ‚Merlin‘ den Hinweis erhalten zu haben und, dass Sie die Möglichkeit

der Beschäftigung mit Crowleys wundervollen Dichtungen geschaffen haben. Dichtungen, die so intensiv um das Einzige kreisen, was wirklich noch Sinn hat, beschrieben zu werden. So sehr mir diese zarte und liebevolle Weise, Sein und Geschehen in bildhafter Folge oder Märchen zu klären, nahe steht, so sehr liebe ich auch seine feinen lockeren Bemerkungen, die jenseits aller eingebürgerten Moral. [...]"
Er erwähnt seine starke Beschäftigung mit der ‚Kabbala' und macht Lekve auf Fehler im Skript aufmerksam. Er bedauert, dass die dort erwähnte ‚Stele der Offenbarung' nicht abgebildet ist.

7. 3. 1950 Lekve an Schad
Stimmt den Korrekturen Schads im Qabalah-Skript zu. Möchte die farbige Abbildung der ‚Stele der Erleuchtung' auf Holz arbeiten lassen, wie es die Ägypter hatten.

11. 3 1950 Lekve an Schad
Schad erhält die ‚Stele der Thelemiten' als ‚magisches Bindeglied zum Orden der Thelemiten und zur Abtei Thelema'. Die Stele wird in einem Doppelumschlag an die Klinik Dr. Schmitt in München gesendet.

24. 4. 1950 Lekve an Dr. Schmitt
Lekve stellt seine Konzeption Dr. Schmitt vor: „Wo ich mich also mit den Vorstellungen der alten Mystik befasse, geschieht es, um die in jedem Menschen latenten Urformen anzusprechen und sie zu aktivieren."

Das ist sein etwas mühsamer Prozess, der schon ein wenig Geduld und Beharrungskraft verlangt. Ich könnte ja einfach die Technik der modernen Psychotherapie lehren. Geschieht das nicht, dann aus zwei Gründen:
1) ich betreibe ja nicht die Heilung seelisch kranker Menschen sondern will ja gerade den normalen, gesunden Menschen ansprechen, der aus dem Erleben der intellektuellen Verkrampfung unserer Zeit die Erschließung der eigenen schöpferischen Tiefen anstrebt,
2) ich versuche die Selbst- Findung auf dem Pfad der Mystik, wobei ich mich abstütze auf die e i g e n e E r f a h r u n g mit der Lehre Aleister Crowley's (des Meister Therion), der mein eigener Lehrer war, und der seine Lehre als Niederschlag seines Erlebens in unserer Zeit aufzeichnete. Seine Mystik bezeichne ich insofern als eine e c h t e, d.h. natürlich gewachsene Mystik, als sie sich auf eigenes Schauen gründet.

24. 4. 1950 Lekve an Schad
Lekve stellt Lektion 7 fertig und schickt diese an die Adresse Dr. Schmitt in München. „freue mich wenn sich Dr. Schmitt an unsere kleine Studiengemeinschaft anschließt".

5. 5. 1950 Schad an Lekve
Schad bedankt sich im Namen von Dr. Schmitt und bittet um Zusendung der Lektion 5. Aufenthalt in der Klinik Dr. Schmitt in München.

23. 5 1950 Lekve an Dr. Schmitt
Lekve übersendet die Lektionen und verweist auf die Verbindung der Lehren von Meister Therion und den Yoga- Meistern.

30. 5. 1950 Schad an Lekve
Bedankt sich für die Lektion A 7 und berichtet über Dr. Schmitt.

30. 6. 1950 Schad an Lekve
Bedankt sich für die Sendung A 8 und bittet um Zusendung an die Adresse in Valepp, Schliersee, da er nach langer Krankheit Erholung suche.

22. 10. 1950 Schad an Lekve
Bedankt sich für die Qaballah Lektion und korrigiert Fehler, die er darin gefunden hat. Es geht ihm besser und möchte wieder das Malen anfangen.

6. 12. 1950 Schad an Lekve

Zeit ist reif für okkulte Ausstellung
„[...] Also kurz gesagt: ich glaube, daß die Zeit reif wäre, endlich einmal eine „okkulte Bilder- und Grafik-Ausstellung" zusammen zu stellen und diese in verschiedenen größeren Städten zu zeigen. Nun verstehe ich unter ‚okkulter Ausstellung' nicht etwa illustrative Arbeiten irgendwelcher okkulter (beschrie-

bener) Phänomene, sondern aus dem Selbsterleben heraus entstandene Arbeiten. Ich habe bis jetzt eine einzige solche gesehen, und zwar in Berlin im Jahre 1931. Es war eine Kollektiv-Ausstellung von Aleister Crowley. Es müssten also kräftige Sachen sein ohne Rücksicht auf Epigonen- und Bürgertum. Auch keine ‚Fidus-artige' Weisen, die um die Jahrhundertwende und darüber hinaus so sehr im Gebrauch waren, gezeigt werden. Diese triefen zu sehr von Edelmut und verkleben den sauberen Weg. Als Beispiel kann ich eben nur die Arbeiten von Crowley angeben. Wären übrigens diese Arbeiten greifbar? Vielleicht wissen Sie von ein oder dem anderen Maler, der solche Arbeiten gemacht hat? Was meinen Sie, wenn man Herbert Fritsche dafür interessierte?
Ich selbst habe einige Arbeiten, die ich auf alle Fälle, sei es innerhalb einer Kollektiv-Ausstellung oder sonst wie bei Gelegenheit zeigen will. Aber für wichtiger halte ich es, dass jetzt einmal eine größere Schau solcher Arbeiten gezeigt wird. Das Auge ist ein nicht zu unterschätzender Hilfsfaktor des Ohrs und außerdem gibt es so viele Augen-Menschen. Ein kleines Beispiel: Sprechen Sie von einem Schemen oder Dämon, so ist die Vorstellung davon der oft ziemlich nivellierenden Auffassung des Einzelnen überlassen, was bei einem Bild nicht mehr so gut möglich ist. [...]"

30. 12. 1950 Lekve an Schad
Lekve teilt Schad mit, dass die Gemälde von Crowley 1937 von der Gestapo beschlagnahmt wurden. Ein anderer Maler, der auf diesem Gebiet arbeiten würde, wäre ihm nicht bekannt.

8. 4. 1951 Lekve an die Gemeinschaft
Cara soror, care frater, Grüße zum Frühlingsequinox . Die Termine zum Anrufen der Stele werden bekannt gegeben, da Crowley 1904 an den gleichen Tagen das Buch der Gesetze offenbart wurde. Lekve unterschreibt mit ‚Aleister Leikvin'.

12. 4. 1951 Schad an Lekve
Schad sendet den ausgefüllten Astra-Testbogen. Er ist in einer ‚schweren Krise' die sich, ‚wie alles Saturnische', lange hinzieht. Störung des vegetativen Nervensystems. Schad bittet um ein thelemisches Horoskop für Bettina. „Das Kartenbild ist von ihr vor meiner Stele aufgestellt." Schad übersendet noch zwei Traumaufzeichnungen.

11.5.1951 Lekve an Schad
schickt Lekve die Auswertung der Astrologischen Horoskope für Schad und Bettina.
In einem 3-seitigen eng beschriebenen Brief interpretiert Lekve Schads Astra-Fragebogen, seine ‚Tarot-Divination'[190] und seine Träume.

19. 5. 1951 Schad an Lekve
Korrigiert, dass seine Geburt um 5.45 nachmittags war und dadurch das Horoskop nicht stimmt.

24. 5. 1951 Lekve an Schad
Bedauert den Fehler und bittet Schad nun selbst sein Horoskop nach „Vehlow" äqual anzufertigen, da es ihm zeitlich nicht mehr möglich sei.

27. 5. 1951 Schad an Lekve
Bittet um Entschuldigung um die Verwirrung mit seinem Horoskop. Verwirrung wegen der Geburtsangabe 5 Uhr bei dem Schad jedoch 17.00 meinte. Er beklagt weiterhin. „[...] Hätte ich gewusst, dass es sich um die Ausarbeitung eines einfachen Horoskops nach dem Vehlow-System, als äqual, handelt, so hätte ich ihnen alle Daten liefern können [...]. Aber sie schrieben von einem thelemischen Horoskop und so hielt ich es für eine Art qabalistisches Horoskop in anderer Bearbeitung [...]."

20. 6. 1951 Lekve an die Gemeinschaft
Stellt aus Erschöpfung die thelemischen Lektionen ein.

14. 8. 1951 Schad an Lekve
Sendung aus Valepp. Noch etwa 5 Wochen im Gebirge.
ich bedauere sehr, dass nun keine Sendungen von Ihnen mehr eintrafen. Andererseits aber hat es für mich den persönlichen Vorteil, die Durcharbeitung des Materials besser bewerkstelligen zu können, was infolge meiner längeren Krankheit nicht so möglich war. Ich sitze immer noch nicht genug im Sattel. Vor

zwei Jahren habe ich zu viel meiner Kräfte ausgegeben an Dinge mit Vampir-Charakter. Zur Erntezeit, auf die ich gewartet hatte, kam nichts zurück als nur Staub. Und ich wurde krank. Und so denke ich, dass auch Ihre Krankheit irgendwie mit ähnlichen Dingen und dem so starken Druck von außen zu tun hat. Menschen unseres Schlages stehen heute immer noch auf verlorenem, vielleicht verlassenem Posten. So wird mit der Zeit oder vielleicht sehr schnell alles, was ans Herz gewachsen ist immer weniger Echo finden. Es wird sehr einsam. Und es ist sicher gut so. Und bedeutet eine Erholungszeit(?) der Magie. Ich glaube nicht an die ‚große Bruderschaft', es sind sehr wenige Liebende vorhanden. Aber dass sie noch da sind, ist das Wunder und sicher das Geheimnis alles Seins.

12. 9. 1951 Lekve an Schad
L. vergleicht seine Krankheit mit der von Schad, da sie auch durch extremen Druck der ‚äußeren Umwelt' entstand. Weiterhin reagiert er auf Schads Worte:

„[...] Sie sagen, dass Sie nicht an die ‚große Bruderschaft' glauben, da es nur sehr wenige Liebende gebe. Sie fahren fort, dass es aber das Wunder und sicher das Geheimnis allen Seins sei, dass es diese wenigen Liebenden überhaupt noch gebe. Mit diesem Satz sprechen Sie eine tiefe Wahrheit aus. Wenn Sie die Wirrnis des heutigen politischen Lebens überblicken, werden Sie bei einer solchen Betrachtung erkennen, wie wenig die Menschheit als Ganzes auch aus noch so schweren Schicksalsschlägen lernt, und dann wird einem klar, dass die Bruderschaft immer nur aus w e n i g e n bestehen kann. Die wenigen sind die auf unserer Ebene blicken, die trotz aller Wirrnis, trotz aller Belastung an Arbeit und Krankheit, doch keinen Augenblick zögern, ihr Wirken fortsetzen. Es mag Zeitläufe geben, in denen die wenigen im Rasen des Sturms untergegangen zu sein scheinen. Es ist aber auch gut zu wissen, dass gerade diese wenigen in solchen Zeiten hervorgehen, um die von ihnen übernommene Aufgabe fortzusetzen [...]."

Er beantwortet gestellte Fragen zur Anrufung der Stele.
Übersendet Schad das Buch 777 von Crowley zur Abschrift und Retour.

30. 1. 1952 Lekve an die Gemeinschaft
Lässt thelemische Lektionen in Form einer Wiederholungslektion D1 aufleben.

22. 2. 1952 Schad an Lekve
Schad möchte an der Lektionen D1 nicht teilnehmen und bittet um Beantwortung der gestellten Fragen vom 14. 8. 1951.

25. 3. 1952 Lekve an Schad
Bedankt sich für die Zeilen vom 22. Februar und berichtet, daß die Fragen bereits am 12. 9. 1951 beantwortet wurden und wegen Adressänderung wohl nicht angekommen wären.

Schad an Lekve ohne Datierung
Bedauert, dass der Brief verloren gegangen sei und mit ihm die englische Fassung des Liber 777.

Hier enden die Briefwechsel abrupt.

Warum Schad danach keinen Kontakt mehr zu Lekve pflegte ist nicht bekannt. Vielleicht hatte er das Gefühl, keine ernstzunehmenden Impulse von Lekve mehr erhalten zu können.

Möglicherweise bezieht sich aber auch die Aussage Schads in einem Brief an seinen Sohn Nikolaus von 1969 auf Lekve und Thelema. Er schreibt über diese Jahre:
„Also: Strich drunter und erkennen, daß man einer Täuschung (meist Selbsttäuschung) erlegen ist. Man muss enttäuscht werden! Das ist ‚wieder Gesund' werden."[191]

Dämonie und Okkultismus sind im Werk Schads doch auch und besonders nach 1952 vorhanden. Sehr eindeutige Hinweise gibt er in seiner Mischtechnik „Kriegsdämonen" von 1952 (Foto 74) und der Arbeit „Kilometerstein 666" von 1954.
In den „Kriegsdämonen" thront über der gesamten Szenerie, inklusive der entfliehenden Justitia, das umgekehrte Pentagramm. Das Kreuz und die handlungsunfähige, abgeschlagene Hand[192] hängen unter dem bebrü-



Foto 74: „Kriegsdämonen", 1952, Foto www.kettererkunst.de.

steten Bauch eines grünen Fabelwesens, dessen Rücken gleichzeitig die ausgebrochene Zähne eines geöffneten Mundes zeigt. Auf der rechten Seite zeigt sich die Figur des Tiers mit den Faunohren, dass sich auch schon auf den Blättern „Das Maulhelden-Tier“ (Foto 32) und „Beelzebub“ von 1948 findet.

•• Christian Schads „Stele der Offenbarung“

Am 11.3. 1950 erhält Schad seine „Stele der Thelemiten als magisches Bindeglied zum Orden der Thelemiten und zur Abtei Thelema“[193] in die Klinik Dr. Schmitt, München, gesendet. Schad hatte bedauert, dass eine farbige Abbildung der Stele in den Manuskripten fehle. Lekve überlegt sodann, eine Holzversion „wie es die Ägypter hatten“[194] anfertigen zu lassen.

Der Schweizer Fachjournalist Peter R. Koenig schreibt dazu:

„Jeden Donnerstag und Sonnabend 24 Uhr erfolgt eine Anrufung der Stele in der Abtei. Wer sich von Thelem Chassidim[195] in den Schwingungskreis einschalten will, hat zu dieser Stunde dazu die Möglichkeit.“[196]

Lekve verschickt kostenlos Kopien der Stele (Papier auf Holz geklebt). Gemessen an der Papier- und Geldknappheit der Nachkriegsjahre stellt dies eine Leistung dar. Metzger wird diese Idee später übernehmen. „Englert und ich [Audehm] halfen ihm [Metzger] seinerzeit dabei. Fertigten, unter Schwitzen, ca. 30 Stelen an. Werden ausgesägt: erhalten einen Holzsockel: werden mit Sandpapier geschmirgelt: dann mit den beiden Drucken (vorn farbig/ hinten schwarz) beklebt, und mit dem ‚Abramelin-Öl‘ dick eingestrichen. Letzteres ist ein Geheimnis Metzgerscher Fabrikation [...].“[197]

Peter R. Koenig: Das O.T.O. Phänomen.

Schads Stele (Foto 75 a, b) weicht stark von der oberen Beschreibung ab und ist möglicher Weise der Prototyp der 30 Folgenden. Mit einer Höhe von 22 cm (inkl. Sockeleinfassung) und einer Breite von 12,5 cm ist die Stele doch wesentlich kleiner als die originale Stele in Kairo mit einer Höhe von 51,5 cm und einer Breite von 31 cm. Schads Stele besteht aus einem dünnen Brett hellen Holzes, das unten in einen rechteckigen Sockel eingefasst ist. Vorderseitig ist ein farbiger Druck aufgeklebt. An dem Druck ist eine grobe Rasterung erkennbar. Rückseitig ist eine Kordel mit einem roten Wachssiegel und einem Namenspapier aufgebracht. Der Namensschriftzug scheint von Schad selbst geschrieben zu sein.

Schad stellt die Stele in seiner Wohnung auf und führt regelmäßige Anrufungen durch. Er bittet Lekve am 12. 4. 1951 um ein Horoskop für Bettina.

„Das Kartenbild ist von ihr vor meiner Stele aufgestellt“[198], da sie sich auch für thelemische Studien interessiert.



Foto 75a: “Schads Stele“, 1950, Foto M. P..



Foto 75b: “Schads Stele“, 1950, Foto M. P..

•• Der Astra-Fragebogen von 1951

Im April 1951 beantwortet Schad einen „Astra Fragebogen“[199] für Friedrich Lekve. Mit seinen ehrlichen Antworten schildert Schad seine körperliche und mentale Verfassung. Der Fragebogen wurde in Vorbereitung seines großen „Thelemischen Horoskopes“ von Lekve ausgegeben.
Bettina Schad beschreibt diese Zeit als „absoluten Tiefpunkt“.

Astra- Fragebogen vom 12.04. 1951

(Violette Text e sind vom Autor aus einem Manuskript, in Rot, in die Fragen übertragen worden. Durchgestrichene Antworten wurden ebenfalls wiedergegeben).

Astra- Test- Bogen
Nr. 1
(Scholl'scher Fragebogen in der von Kro'schen abgeänderten Form)

Bedenken Sie, Sie sind aufgerufen, selbst Ihr Gestirn, d.h. den Rhythmus Ihres Wesens und damit auch Ihres Schicksals zu deuten!

Die nachstehenden Fragen stellen das Ergebnis jahrelanger Testerfahrungen dar und sie wollen nicht hastig überflogen und schlecht und recht beantwortet, sondern sorgfältig durchdacht werden.

Gar zu leicht schleicht sich bei der Überlegung der Stellungnahme die Gefahr ein, Wunsch und Wirklichkeit zu verwechseln. Ebenso groß ist die Gefahr, dass der entmutigte Mensch zu einer zurückhaltenderen Beurteilung neigt als nötig ist.

Aber lassen Sie sich nicht davon beirren. Solche Mängel stellen sich bei der späteren Analyse ganz von selbst heraus. Gehen Sie nur guten Mutes an die Beantwortung der Fragen, wobei Sie nicht etwa jede Frage einzeln wiederholen brauchen, sondern einfach an den Kopf der Antwort die Nummer der Frage stellen.

Und bitte beantworten Sie die Fragen handschriftlich auf besonderem Bogen.

1) Sind Sie gern in Gesellschaft oder lieben Sie mehr die Einsamkeit?
Schad: Einsamkeit
2) Neigen Sie mehr zu einer heiteren oder zu einer ernsteren Lebensauffassung?
Schad: Ernstere Lebensauffassung
3) Sind Sie fremden Menschen gegenüber mehr zurückhaltend, beobachtend oder können Sie ihnen freundlich optimistisch gegenübertreten?
Schad: Zurückhaltend. Das hängt aber sehr von der Atmosphäre ab, welche die betreffenden Menschen haben.
4) Haben Sie viele freundschaftliche Beziehungen oder beschränken Sie Ihre Freundschaft auf einige wenige, denen Sie sich dann verhältnismässig mehr aufschliessen?
Schad: Wenige freundschaftliche Beziehungen.
5) Lieben Sie Ihren Mitmenschen gegenüber mehr die Distanz oder können Sie mit allen Leuten gleich gut verkehren, weil Sie sich in fremde leicht einfühlen können?
Schad: Mehr Distanz, obwohl ich mit allen gleich gut zurecht komme.
6) Sind Sie neuen oder unangenehmen Lagen gegenüber ruhig, bewahrend, leicht verletzbar, sodass Sie Unangenehmes leicht aufregt?
Schad: Sensibel
7) Haben Sie mehr Neigung zu Büchern und zur Natur oder schwimmen Sie gern im Strom der Zeit?
Schad: Mehr Neigung zur Natur, Bücher können höchstens Bestätigung sein. ~~(Ich sehe hier keinen Gegensatz zwischen „Schwimmen im Strom der Zeit“ und Neigung zu Büchern = Natur.)~~ „Schwimmen im Strom der Zeit“ ist vielleicht praktisch, aber langweilig.
8) Nehmen Sie die Menschen, die Gesellschaft und die Welt, wie Sie sind oder treten Sie Ihnen mit einer mehr idealen Einstellung gegenüber, derart, dass Sie sich bestimmte Ideale und Ziele gesteckt haben, nach denen Sie die Welt formen möchten?
Schad: Ich glaube die Menschen und die Welt zu nehmen wie sie sind. Als etwas das sich irgendwie befreien will. Als einziges Ziel könnte gelten dabei

Handreichungen zu geben. Mehr nicht, da jeder für sich handeln muss.9) Klingt die Aufregung schnell ab oder schwelt sie noch länger weiter?
Schad: Augenblicklich schwelt sie länger weiter.
10) Haben Sie Neigung, ausgesprochener Pflichtmensch zu sein (du kannst, denn du sollst) oder neigen Sie mehr dazu, von Fall zu Fall nach dem gesunden Menschenverstand zu entscheiden?
Schad: Der sogenannte „Pflichtmensch" ist mir widerlich. Er tötet das Lebendige. Die innere Pflicht (=Liebe) ist bekannt. Dafür passt aber das Wort „Plicht" nicht mehr. Ich entscheide natürlich noch von Fall zu Fall, da es keine zwei gleichen Situationen gibt.
11) Haben Sie bei wissenschaftlicher Betätigung in methodischer Hinsicht einen ausgesprochenen Drang zum scharf Logischen, Systematischen oder neigen Sie mehr zu sachlich beschreibend aufzählender, Tatsachen feststellender Art?
Schad: Drang zum Logischen.
12) Spielen bestimmte Kategorien oder Prinzipien in Ihrem Leben eine starke Rolle, sodass Sie nicht leicht zu Kompromissen geneigt sind, oder sind Sie mehr Realpolitiker, der sich der jeweiligen Lage anzupassen versteht?
Schad: Ich kann mich verhältnismässig leicht der jeweiligen Lage anpassen, so weit sie nicht im Gegensatz steht zu den aus obigen Antworten hervorgehenden tieferen Prinzipien.
13) Sind Sie anderen Menschen gegenüber konziliant und tolerant oder betrachten Sie die Menschen und die Welt von Normen und Maximen aus, nach denen Sie die geformt haben möchten?
Schad: Tolerant
14) Richten Sie Ihr Leben mehr nach Idealen oder formen Sie es nach praktischen Gesichtspunkten?
Schad: Mehr nach Idealen. Ohne aber das Praktische aus den Augen zu lassen.
15) Sind Sie bei Ihrer Betätigung mehr Theoretiker oder Praktiker?
Schad: Praktiker
16) Kommen Sie über Erlebnisse leicht hinweg oder klingen diese lange nach, sodass sie leicht komplexartig wirken?
Schad: Klingen augenblicklich länger nach.
17) Sind Sie über einmalig gesteckten Zielen konsequent, zäh, fanatisch, oder ist es Ihnen leicht, neuen Lagen gegenüber sich wieder neu zu orientieren?
Schad: Gesteckten Zielen gegenüber konsequent + zäh aber nicht fanatisch. Doch kann ich mich schnell in neuen Lagen orientieren.
18) Richten Sie Ihre Tätigkeit mehr auf Selbstgestaltung oder auf die Gestaltung der Welt?
Schad: Selbstgestaltung, Da ich überzeugt bin, dass die Gestaltung der Welt sich nur durch Selbstgestaltung des Eigenen ändert.



Foto 76: „Traum I", 1950, Privatsammlung, Foto CSSA.

- Traumdeutungen und Traumbilder

Seit 1950 tauchen im Œuvre Schads „Traum-Bilder" wie „Traum I", Aquarell und Tempera auf Papier, 1950, Privatbesitz (Foto 76), auf. Diese sind in direkten Zusammenhang mit „echten" Träumen zu setzen, die Schad in mehreren Notizbüchern aufgeschrieben hat. In Schads okkulter Bibliothek befinden sich die Bücher „Traumspiegel"[200] von Georg Lomer (ca. 1920), „Dr. Lomers Lehrbriefe"[201] (ca. 1924) und „Das große Traumbuch" des Dr. Abdul Azem von 1978.
Schad sendet seine Träume, nachweislich ab 1950, an Friedrich Lekve, der diese dann interpretiert. Die Träume werden durch strenge Exerzitien vorbereitet. So verzichtet Schad vom 14. 8.– 20. 8. 1950, in Vorbereitung seines 56. Geburtstages, auf die Verwendung des Wortes „Nein"[202]. Der Wortverzicht geht auf die Übung „Das Einhorn" aus dem „Liber III vel Jugorum"[203] von Aleister Crowley zurück und dient der Gedanken- und Sprachkontrolle. Schad hat das „Liber III" handschriftlich zusammengefasst.[204]

Zusammenfassung Liber III vel Jugorum

Liber III vel Jugorum

Drei Tiere sind es, mit denen du dein Feld pflügen musst:

Das Einhorn ist Sprache.
Übung: a. Vermeide gewöhnliches Wort
b. " den Gebrauch eines Buchstaben
c. Vermeide Anwendung der Pronomen + Adjektive der

ersten Person etc..
Das Pferd ist Tätigkeit.
Übung: a. Vermeide den linken Arm über die Hüfte emporzuheben.
b. Vermeide die Beine zu kreuzen etc.

Der Stier ist Gedanke.
Übung: a. Vermeide an einen bestimmten Gegenstand + alle damit verbundenen Dinge zu denken.
b. Erzeuge zwei Persönlichkeiten in dir. Gänzlich verschieden.
Die gemeinsame Grundlage deiner Lebensbedürfnisse. (Ring von einem Finger zum anderen). Die Gedanken der einen Person dürfen nicht entstehen wenn die andere Person dran ist.

Es sei hier auf die oben angeführte Übung „Der Stier" verwiesen, der zur Erzeugung von „zwei Persönlichkeiten" in dem Adepten aufruft. Diese Zweiteilung des Menschen steht auch in Zusammenhang mit der bildlichen „Anwendung des gemischten Profils"[205]. Dazu aber in der Zusammenfassung Kapitel 11 mehr. Dieses „Dualismus"-Prinzip der Seele legt Lekve Schad auch in der Besprechung seines Traumes vom 24. 3. – 8. 4. 1950 nahe:

„[...] daß die „Bestimmungsseele", die Anima, die Summe ist der polaren, der Erkenntnis Ihres Intellekts entzogenen Hälfte Ihres Wesens, das sich spiegelt in dem Wesen, das Sie auf der Wanderung durch Ihre Verkörperungen suchten und zu finden wussten. Das „Dual" ist also ein Mosaik von Bildern, und eben dieses dokumentiert sich in Ihren Träumen [...]."[206]

Schad dokumentiert seine Träume minutiös und detailreich. Teilweise interpretiert er das Erträumte auch selbst als Anmerkung, dem Traum folgend.
In der Thelema-Gruppe um Friedrich Lekve spielt die Traumdeutung auch eine wichtige Rolle. Lekve erbittet „[...] von allen Korrespondierenden ihre Traumaufzeichnungen und erstellt damit eine zusammenhängende Geschichte in praktischer Anwendung der methodischen Fantasie: das Traumland Thelem meditativ die Stadt Nephrit", zu der sich auch Crowley, astral, meldet.[207]
Dieses „Traumland Chassidim" wird von Lekve erst 1952 gegründet. Ob Schad auch noch Teil dieser Gruppe war und unter einem der unten aufgeführten Pseudonymen zu vermuten ist, kann aufgrund fehlender Korrespondenzen ab 1952 nicht nachgewiesen werden.[208]
In der Gruppe versammeln sich illustre Namen wie „Nathan Prager (Herbert Fritsche {12, 15}), Rebbe „Ssair" (Lekve selber, der sich nun als Ismaelit ausgibt), „Friedrich Oss", „Anna Pawlowna", „Johannes Quest" und Gattin, „Bogohild" und Gattin, Sr. „Benedikta", Sr. „Aniela Petrosi", „Hans Helios", „Eleazar ben Abinadab", „Aladdin", „Assa" und „Beatrice"[209].

- Ein astrologisches Signet auf Pergament

In dem vorher erwähnten Traumbuch von Schad findet sich ein ca. 4 X 6 cm großes, astrologisches Signet bzw. eine Sigille auf Pergament (Foto 77). Es ist sorgsam und präzise in schwarze Kartonage eingeschlagen worden. Auf dem kleinen Pergamentstück sind detailliert Planetenkonstellationen aufgezeichnet. Sinn und Zweck eines solchen Schriftstückes ist es,

a) einen konkreten Zeitpunkt zu verstärken,
b) einen denkwürdigen Moment festzuhalten und sich daran zu erinnern

oder

c) einen besonderen Zeitpunkt zu berechnen, auf den dann irgendetwas von Wichtigkeit gelegt wird, um die Voraussetzung einer günstigen Entwicklung zu erwirken.

Das Letztere geht mit den Vorstellungen der „Geburtsastrologie" von Johannes Vehlow, die in einem späteren Kapitel behandelt wird, zusammen.
Die gezeichneten Planetenkonstellationen datieren das Blatt auf August/ September 1947[210]. In diese Zeit fällt die Fertigstellung der Kopie der Stuppacher Madonna, die im November offiziell an die Stadt übergeben wurde. Denkbar ist aber auch ein Zusammenhang mit der Hochzeit Schads, die er kurz vorher gefeiert hatte und er sich auf Hochzeitsreise befand.

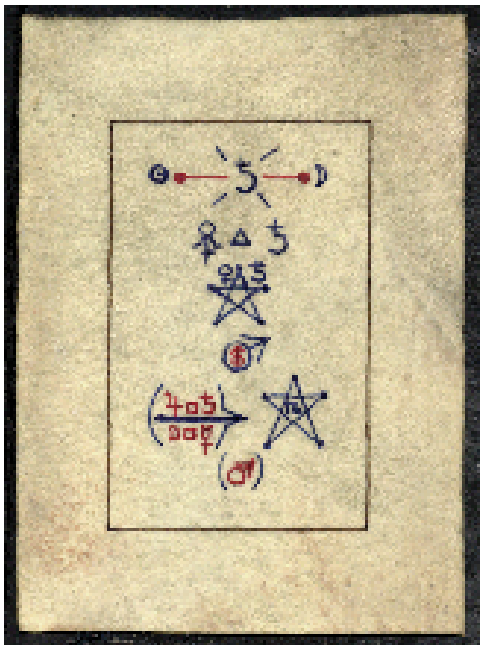


Foto 77: Sigille auf Pergament, 1947, CSSA, Foto M. P..

• Atemheilkunst: Dr. Ludwig Schmitt

Wann Christian Schad mit Dr. Johannes Ludwig Schmitt (Foto 78) in Berührung kam, ist nicht genau bekannt. Ratzka[211] nennt als erstes Datum 1936. Es ist anzunehmen, dass Schad während seiner Zeit des okkulten Studiums in den 1930er Jahren auf Schmitts Buch „Das Hohelied vom Atem“[212] von 1927 gestoßen sein könnte. Schad erwähnt das Buch in einem Brief vom 5. 5. 1950 an Friedrich Lekve. Schad selbst berichtet in seiner Selbstauskunft vom 1.2.1946 als Anlage im Entnazifizierungsprozess von 1946, dass er „Arbeiten“ für Dr. Schmitt erledigte, während dieser im KZ war.[213]

Dr. Johannes Ludwig Schmitt wird 1896 in Stuttgart geboren. Nach einem Medizinstudium in München eröffnet er 1930 eine Privatklinik in der Leopoldstraße in München. Größten Zuspruch erhält er durch seine alternativen Heilverfahren wie Homöopathie, Kräuterbädern und Psychosomatik. Kern bei allem ist der Gedanke der „leib-seelischen Einheit“ und den Zusammenhängen zwischen körperlichen Krankheitsgeschehen und psychischen Vorgängen.[214]

Während des 3. Reiches wird Schmitt mehrfach in Konzentrationslagern interniert. Seine Klinik in München wird beschlagnahmt. 1941, im KZ Sachsenhausen, schreibt er seine „Atemheilkunst“ fertig, die jedoch erst 1956 publiziert wird.

Schmitt pflegte freundschaftlichen Kontakt zu Otto Strasser[215], dem er zur Flucht in die Tschechoslowakei hilft, zu Rudolf Hess[216], der ihn „wie einen Seher verehrte“[217] und zu Heinrich Himmler, der sein Patient ist.[218]

Nach dem Krieg praktiziert Schmitt wieder als Arzt. 1949 wird ihm die konfiszierte Klinik in München wiedergegeben. Bis zu seinem Tode 1964 ist er strikter Verfechter der Atemmassage und Atemheilkunst.



Foto 78: “Portrait Dr. Schmitt“, 1953/1960er Jahre, CSSA, Foto CSSA.

Seit Anfang 1950[219] ist Schad Patient in der Atemheilklinik in München. Er bleibt dort bis Anfang Mai. Soweit es die Rekonstruktion zulässt, könnte er jedoch auch bis Ende Juni dort gewesen sein.[220] Schad, der sich ja sehr mit Meditation und speziell der Atemtechnik auseinandergesetzt hatte, hatte in Dr. Schmitt einen Gleichgesinnten gefunden. Nicht nur, dass Schmitt auch Interesse zeigt an den thelemischen Studien, die Schad ihm vermittelt, er findet in Schad auch einen konsequenten Patienten, der seine Übungen in aller Disziplin umsetzt. Das Vertrauen geht so weit, dass Christian und Bettina Schad als Yoga-Modelle in Schmitts Buch „Atemheilkunst“[221] von 1956 fotografiert werden (Dok.9a,b,c). Beide sind mit entblößten Oberkörpern auf einer Bergwiese abgebildet. Schad, der zum Zeitpunkt der Abbildungen bereits 62 Jahre alt ist, zeigt eine erstaunliche Körperbeherrschung in den komplizierten Stellungen. Die Konsequenz der Ausübung zeigt sich auch in den Atemtagebüchern, in denen er seinen Tagesrhythmus minutengenau gliedert.

Teil des Rituals sind auch Meditationen die wiederum in den Werken Crowleys beschrieben sind.[222]

• Geburts- Horoskope nach dem System Johannes Vehlow

Schad beschäftigt sich intensiv mit „Geburtshoroskopen“. Dabei wird der Ursprung, die Radix [223] eines Menschen, aber durchaus auch einer Gegebenheit oder eines Vorfalls als Berechnungsgrundlage verwendet, um Grundeigenschaften und zukünftige Entwicklungen zu deuten.

Im Allgemeinen werden Horoskopen zwei Bedeutungen zuteil:

1) die schematische Darstellung der Planetenkonstellation zu einem bestimmten Zeitpunkt

2) die Voraussage über die Zukunft aufgrund von Sternenkonstellationen.[224]

Schad arbeitet seine Horoskope nach dem System Vehlow[225] aus. Die Bedeutung dieser Horoskope weicht jedoch von den oben aufgeführten Definition grundsätzlich ab.

Eine sinnvolle Interpretation bietet der Horoskopvordruck (nach Vehlow) der Abtei Thelema, Hildesheim[226]:

„Das Horoskop ist das kosmische Spiegelbild des individuellen Selbstverwirklichungsrhythmus, ist das auf den Kosmos projizierte Individualerlebnis, das also Selbstverwirklichung und Selbstbewusstsein meint. Das Horoskop zeigt also weniger den äußeren als den innern Kosmos des Individuums.“

Der Astropädagoge Johannes Vehlow wird 1890 in Berlin geboren. Seit seinem 25. Lebensjahr beschäftigt er sich intensiv mit der Astrologie. Er arbeitet als Berufsastrologe, hält Vorträge und publiziert in den astrologischen Zeitschriften „Zenit“ und „Mensch im All“.[227]

Ab Ende der 1920er Jahre erscheint sein 9- bändiges Werk „Lehrkurs der wissenschaftlichen Geburts-Astrologie“[228]

1941 wird Vehlow während der „Astrologen-Razzia“ inhaftiert. Seine Bücher



Bild 377.
Indisches Atemkreuz



Bild 378. Marsyasan
Fischposition.
Ausgeatmet.



Bild 379. Marsyasan
Fischposition.
Eingeatmet.

Dok.9a: Schmitt: Atemheilkunst, Humata Verlag. 8. Auflage, 1986.

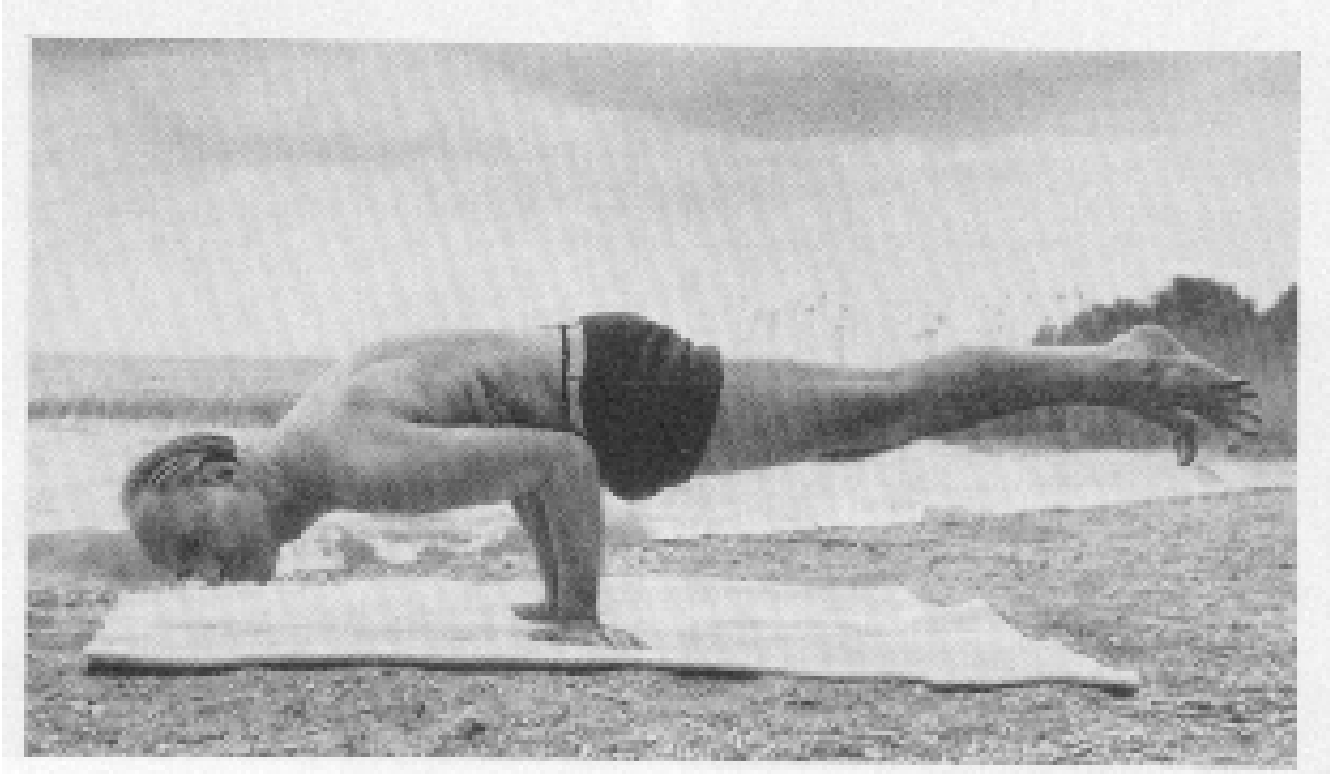
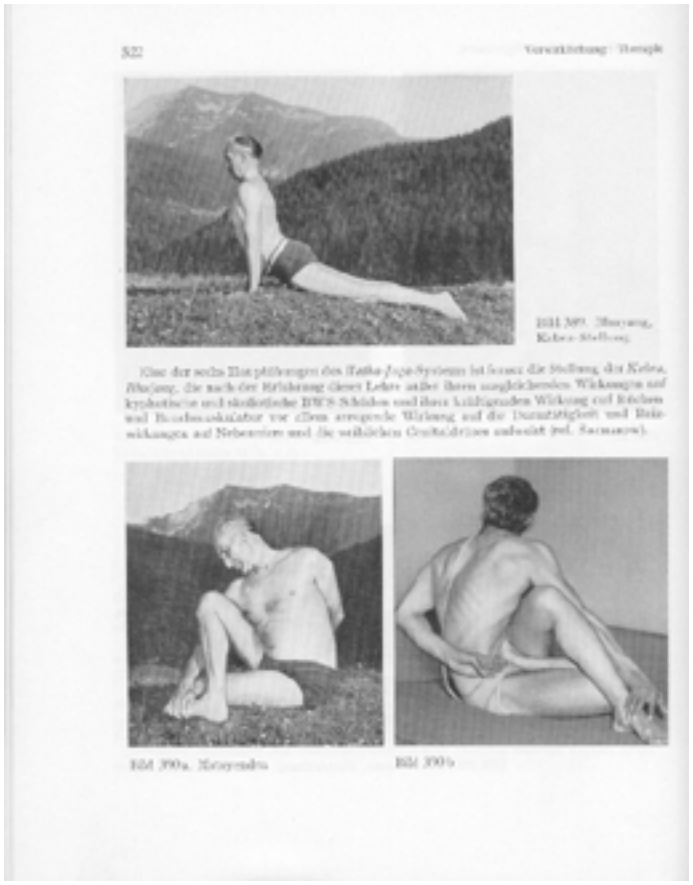


Bild 388. Mayourasana, Pfauenübung.

Dok.9c: Schmitt: Atemheilkunst, Humata Verlag. 8. Auflage, 1986.



werden vernichtet und er erhält Berufsverbot. Nach dem Krieg ist er Wissenschaftsrat bei der Kosmobiosophischen Gesellschaft in Hamburg. Er veröffentlicht seine Abhandlung über „Die Korrektur mit dem goldenen Schnitt“ in Hamburg (nach 1947). 1958 verstirbt er plötzlich im Alter von 62 Jahren in Berlin.[229]

Erste nachweisbare Erwähnung der Astrologie nach dem System des Johannes Vehlow (1890-1958) findet sich bei Schad in einem Briefwechsel vom 24. und 27. 05. 1951. Schad ließ sich und seiner Frau ein Horoskop von Friedlich Lekve ausstellen und bemerkt nach Eintreffen, dass es sich lediglich um ein einfaches Horoskop nach Vehlow handelt und nicht um ein Kaballistisches. Das äquale[230] Geburtshoroskop nach dem System Vehlow hat Schad sein Leben lang weiterverfolgt und angewendet. Die Ernsthaftigkeit, mit der Schad die Astrologie umsetzt, zeigt die Tatsache, dass sich Schad, um selber Horoskopvordrucke (Foto 79) herstellen zu können, einen Druckstock (Foto 80) nach seinen Vorgaben herstellen lässt. In dem Versuch, die Welt zu verstehen, hat Schad zahlreiche Horoskope für Persönlichkeiten und Geschehnisse errechnet. So finden sich im Nachlass u. A. Horoskopblätter für:

Hitler, Goering, den Mörder Haarmann (Geb. 25.10.1879, 6 Uhr Nachmittag, hingerichtet 1925), Mussolini, das 3. Reich, die Begegnung zwischen Hitler und Mussolini, (Venedig, 14.6.1934, 10 Uhr 10 Minuten vormittag.), Girolamo Savonarola, Dominikaner (Geb.: 21.9.1452 zu Ferrara, gehenkt und verbrannt 23.5.1498 (1497 mit dem Bann durch Papst Alexander IV belegt.)), Joh. Wolfgang von Goethe, Frl. Dr. Richter, Friedrich der Große, König von Preußen, Dante Alighieri, Ingeborg Bäumer, Schwester Martha Gericke, Otto Gentil, Marie Luise „Maika“ Spangemacher, Anna Ehn und viele, viele mehr .

Horoskope für öffentliche und historische Persönlichkeiten oder geschichtliche Gegebenheiten anzufertigen, ist als astrologische Tradition nichts Ungewöhnliches. So veröffentlichte Fritz Werle 1926 sein bekanntes Werk „Künstlerhoroskope“[231] in dem eben Horoskope und ihre Deutungen über folgende Dichter und Künstler aufgeführt sind:

Theodor Däubler, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Georg Kaiser, Gustav Meyrink, Alfred Mombert, Joseph Ponten, Rainer Maria Rilke, Friedrich Schnack, Wilhelm von Scholz und Georg Trakl, die Musiker Alban Berg, Hermann von Glenck, Paul Gräner, Paul Hindemith, Hans Pfitzner, Max von Schillings, Othmar Schöck, Arnold Schönberg, Richard Strauss und Julius Weismann, die Maler Lovis Corinth, Willy Jäckel, Alfred Kubin, Max Liebermann, Heinrich Nauen, Max Pechstein, Richard Seewald und Franz Marc.

Schad hat eine Ausgabe des Buches in seiner okkulten Bibliothek.

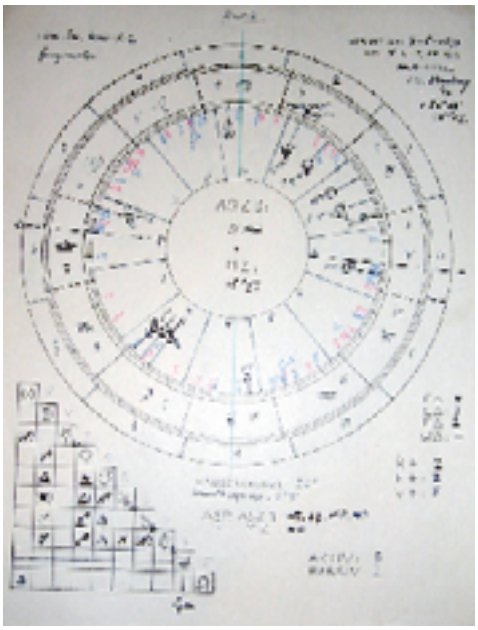


Foto 79: Horoskopvordrucke, CSSA, Foto M. P..



Foto 80: Druckstock, CSSA, Foto M. P..

Das Spätwerk im Kontext der Spiritualität

Am Anfang und am Ende der spirituellen Entwicklung Schads, von den beginnenden 1930er bis Mitte der 1950er Jahre, steht, als Konstante, der Zen-Buddhismus.

„Jeder Mensch ist immer auch ein anderer Mensch“[232]

Dieses undatierte Zitat Schads kann trotzdem als große Überschrift für die Jahre ab 1947 gesetzt werden. Nach der Auswertung der neuen Informationen zu seinen theoretischen und praktischen religiösen und okkulten Studien muss der Begriff „Magischer Realismus“, den Schad immer so vehement vertreten hat, unter neuen Voraussetzungen gesehen werden.
Sicherlich darf die „aktive“ Phase der Magie auch nicht überbewertet werden, da sie einerseits nur eine relativ kurze Zeit angedauert hat und andererseits im populär- und grenzwissenschaftlich fruchtbaren Humus der 1930er Jahre gesät und als religionsübergreifende Weiter- und als Seitenentwicklung mit Elementen des Buddhismus durchaus im Rahmen gesellschaftlicher Akzeptanz stattgefunden hat. Eingebettet in den Zen-Buddhismus kann diese Zeit auch als einer der vielen Schadschen Horizonterweiterungen verbucht werden.
Man darf auch den großen Einfluss des Pioniers der indischen Atemheilkunst Dr. Ludwig Schmitt, München, nicht außer Acht lassen, der ja auch noch in den 1950er Jahren Interesse an okkulten Themen und Kontakten hatte.
Zwei Fragen drängen sich dennoch auf:

1) Warum hat Schad diesen wichtigen Teil seiner Entwicklung bis zuletzt verschwiegen?
und
2) Welche Erkenntnisse können aus dem Wissen um Esoterik für das künstlerische Œuvre gezogen werden?

Zu Punkt 1) muss gesagt werden, dass Schad im harten Kampf ums Überleben, nach der „Stuppacher Madonna“ 1947, gezwungen wird, pragmatisch zu denken und zu handeln. Die Themenkreise, mit denen er sich zu dieser Zeit intensiv auseinandersetzt, ist zu komplex, als dass sie sich in einem kurzen Gespräch hätten erklärt oder auch nur relativiert werden können. Die Reaktion potentieller öffentlicher oder kirchlicher Auftraggeber im fränkischen Aschaffenburg und Untermainkreis ist zudem kaum abschätzbar.
In den Zeiten körperlicher Versehrtheit[233] hat er sich auch vielleicht zu sehr auf diese Themen projiziert um dann erkennen zu müssen, dass kein weiteres Fortkommen damit zu erwarten ist. Die Zäsur bzw. die Rückbesinnung auf mehr realitätsnahe Themen und die Rückkehr zum traditionellen Zen-Buddhismus kommt, meiner Meinung nach, mit dem Tod der Mutter 1954.
Dass Schad seine aktive Beteiligung an der Publikation von Dr. Schmitt nicht vermerkt, kann an den doch sehr freizügigen Abbildungen Bettina Schads im Buch gelegen haben, die diametral zu den Moral- und Wertevorstellung des Deutschlands der Nachkriegszeit liegen.
Zu Punkt 2): Welche neuen Erkenntnisse können mit diesem Wissen aus dem Œuvre gezogen werden?
Im Œuvre der Nachkriegszeit finden sich zahlreiche Andeutungen und Hinweise auf sein Interessensgebiet. Beginnend mit den „magischen Bildern“ wie „Maulhelden-Tier“ 1948 dann „Baphomet“ 1950, „Dämon“ 1951, „Schemen“ 1951, „Kilometerstein 666“ 1954, die Traumbilder, die „Kriegsdämonen“ von 1954, aber auch noch Werken wie das Resopalbild „Zwilling hinter der Maske“ von 1954 und dem Gemälde „Das Geld“ von 1973/74. Besonders die frühen Arbeiten werden in der Rezeption als psychologisierte, direkte Reaktionen auf seine Umwelt verstanden. Letztendlich sind es aber keine Übersetzungen oder Metaphern, sondern Bilder und Ereignisse, die aus Schads realem Erleben gestaltet werden.[234]
Am deutlichsten manifestiert sich Schads Situation im „Dualismus“ der Gesichter, der sich ab 1950 zeigt. Sicherlich ist Schad auch formal durch die Darstellungsweise des gemischten Profils à la Picasso oder Cocteau inspiriert. Der Beweggrund bzw. der Hintergrund ist aber ein anderer. Es geht Schad um die verschiedenen Persönlichkeiten im Menschen. Es geht um die tiefe Zerrissenheit, die Schad schon zu Kriegszeiten mit und in sich trägt. In diesem Zusammenhang muss noch einmal auf die Farbstiftzeichnung „Zacharias II“ (Foto 27 und 81) von 1935 und auf die, bisher relativ unbeachtete, Feder- und Tuschzeichnung „Das kristallisierte Ich“[235] (Foto 82) verwiesen werden, die, meiner Meinung nach, um die gleiche Zeit datiert, und die Schad in einem Linolschnitt



Foto 81: „Zacharias II“, 1935, Privatsammlung, Cécile Brunner.



Foto 82: „Das kristallisierte Ich“, um 1935(?), ehem. Poorshaini, Seeheim-Jugenheim.

1961 wieder aufgreift. Mit gleicher angespannter „Daumenpose“ ist Schad hier als Soldat, als eleganter Bohemien, als Frau mit Kreuzkette („Betschwester“?) und als skeptisches, kleines „Katzentier“ abgebildet.
Der Sohn, Nikolaus Schad, der Arzt ist, vermerkt, dass es „[...] aus tiefen Depressionen zu einer Fragmentierung der Persönlichkeit [...]“ kommen kann.[236]

Im Bild besitzen später, ab den 1950er Jahren, die „dualistischen“ Gesichter immer eine helle und eine dunkle Seite oder, wie Nikolaus Schad meint, eine positive und eine negative, eine gesunde und eine wahnsinnige.
Ob auch ein inhaltlicher Zusammenhang zur Vielgesichtigkeit des „Templer-Idols“ Baphomet[237] besteht, kann nur vermutet werden.



Abb. 3: Baphomet- Idol: Der Gewölbe-Schlussstein aus der Templer-Burg in Tomar, Portugal aus dem 16. Jahrhundert. Christian Schad: „Baphomet“ (Ausschnitt) 1950 und „Bettina Profil“ 1958.

Baphomet, eine zentrale Figur aus den Lehren Eliphas Levis, vereint in sich Gut und Böse, Mensch und Dämon, Frau und Mann, Mensch und Tier. Godo Remszhardt meint zu der Gesichtsteilung später:
„Seine Bilder geben Analysen- Tatbestand und Sachverhalt: da ist die Spaltung, dies kaum merkliche aber und doch deutliche Knicken der Gesichter, der Leiber, der Gebärden, so als beleuchte er die Erscheinungen mit einem Ultra oder Infra, mit einer Optik, die die Kainszeichen der Weltzeit aufdeckt. Jeder Mensch ist ihm zugleich noch ein andere Mensch... bizarr, grotesk, makaber.“[238]

Kapitelzusammenfassung III: Die Spiritualität im Leben und Œuvre Christian Schads

In Schads Leben spielt Religiosität eine große Rolle. Man kann sogar so weit gehen, dass sie für ihn in der Rangordnung weit über seiner künstlerischen Betätigung steht. Es ist der Glaube an eine übergeordnete, göttliche Kraft, die sich im Menschen manifestiert bzw. nur durch den Menschen erfahren werden kann. Der Mensch ist eingebettet in ein universelles Regelwerk, dessen Gesetzmäßigkeiten es zu ergründen gilt und an dessen Ende die schlichte und einfache Erkenntnis des „Ichs“ steht.
Er studiert und praktiziert die jüdische und christliche Zahlenmystik, die Kaballah, christliche, buddhistische und taoistische Philosophie und schwenkt aber auch zum Okkultismus, zur Wahrsagerei, zum Tarotlegen und, sehr intensiv, in die Astrologie. Alles greift ineinander und das Eine ist vom Anderen kaum zu trennen.
Schad kann somit als interreligiöser Mystiker im philosophischen Verständnis bezeichnet werden. In seinen Kunstwerken, sind diese religiösen Tendenzen nur selten offensichtlich verarbeitet, sind aber unterschwellig in jedem Bild vorhanden.
LaoTse's „Vom Sinn des Lebens“, das Tao Te King, als „das klassische Grundlagenbuch des philosophischen und religiösen Taoismus“[239] und besonders der folgender Vers daraus, den Schad neu übersetzt hat, erscheint fast seinem Lebensmotto zu entsprechen.

> Der Himmel ist ewig und die Erde von Dauer
> Der Grund des ewigen Bestehens des Weltalls ist,
> dass es kein Eigenleben führt
> und so kann es ewig Leben gestalten
> So tuts auch der Weise:
> Er hält sich im Hintergrund
> Und er wird der Erste.
> Während er sich ausserhalb stellt,
> bleibt er doch in seinem Innersten bestehen.
> Weil er nichts Eigensüchtiges will
> Darum kann er sein „Ich“ zur
> Vollendung bringen.

IV Neue Theoreme und Aufsätze

Das Kapitel verweist auf zwei neue bzw. bisher unveröffentlichte Schriftstücke, die Auskunft über Schads grundlegendes Kunstverständnis geben.

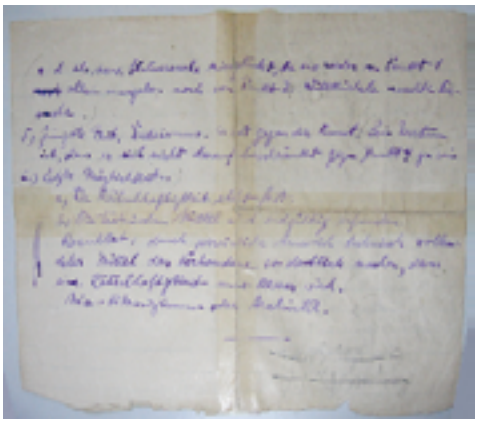
Neue Theoreme und Aufsätze

- Von Dada zur neuen Sachlichkeit

„Dir fehlt Italien“[240] - mit diesen oft überlieferten Worten des Vaters Carl beginnt, nach DADA, für Christian Schad die Entwicklung zu einem neuen, altmeisterlichen Stil. Die künstlerische Sackgasse des Dadaismus und die Notwendigkeit eines Neubeginns leitet Schad in seinem kleinen Manuskript „Über den Ursprung der Kunst“ (Dok.10a,b) her. Zu datieren ist das Dokument auf Schads Zeit nach Abwendung vom Dadaismus, zwischen 1920 und 1923, bei dem sein neuer „Archistil“ im Portrait „Maria und Anunziata vom Hafen, R. 74“ schon erfahrbar ist.[241] Der kleine Zettel ist in 4 Teile zerfallen und wieder mit Tesafilm zusammengeklebt worden, was die Wichtigkeit für Christian Schad (oder zumindest für Bettina Schad) an dem Dokument aufzeigt.



Dok.10a: CSSA. Scan: M. Pracher.



Dok.10b: CSSA. Scan: M. Pracher.

Schad zitiert darin den Kunsthistoriker Wilhelm Worringer (1881-1965), in dessen Werk „Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie“[242] von 1908, der Realismus und Idealismus der griechischen und römischen Kunst auf ein ausgeprägtes Vertrauen auf die materielle Welt zurückgeht. Im Gegenzug dazu findet die ägyptische aber auch gotische Kunst aus einer stärkeren Spiritualität und aus einem Misstrauen dem Materiellen gegenüber zur abstrakten Form.

Wichtige Impulse für sein Theorem mag Schad auch aus Karl Schefflers (1869-1959) „Der Geist der Gotik“ von 1922[243] gezogen haben. Scheffler teilt die gesamte Kunst(!) in zwei Pole ein: Griechische Kunst und Gotische Kunst, Ruhe und Leiden, Unglück und Glück, Geist und Materie. Schad hat in seiner Ausgabe von 1922 zahlreiche Passagen angestrichen, unter anderem folgende:

„[...] Die griechische Statue hat durchweg Beziehung zu etwas außerhalb Liegendem, in ihr ist der Impuls des Handelns dargestellt.
Die gotische Statue bleibt dagegen ganz im Zuständlichen, Symbolischen. Sie hat nur Beziehung zu sich selber oder zu einer überwirklichen Legende; sie wendet sich nicht an den Menschen und seine Interessen, sondern unmittelbar an Gott [...].“
Scheffler, Karl: Der Geist der Gotik, Leipzig 1922, S. 44
und:
„[...] Zusammenfassend lässt sich sagen: der gotische Geist erschafft auf allen Stufen die Formen der Unruhe und des Leidens; der griechische Geist erschafft die Formen der Ruhe und des Glücks.
[Dieses ist eine Formel, mit deren Hilfe die ganze Kunstgeschichte gedacht werden kann. Glück und Leiden - es sind die beiden Pole des menschlichen Lebens überhaupt.] [...]“
Scheffler, Karl: Der Geist der Gotik, Leipzig 1922, S. 40

Dieses Grundprinzip lässt sich bei Schad durch sein gesamtes Schaffen nachweisen.
Von der frühen kunsttheoretischen Diskussion mit und durch Schad zeugt Walter Serner 1915 in seinem Text über Schad aus der „Sirius“[244]
„[...] Jedes gute neue Bild hat kubistische und futuristische Elemente und es ist ein Rufzeichen, dass die ägyptische Kunst schon die eckige Flächenvernichtung kannte: nicht nur in ihren Pyramiden, die größer sind und mächtiger als sämtliche Bauwerke des Abendlandes; auch in ihren Bildwerken, deren oft fast geometrische Auflösungen, deren unanatomische Gliederverrenkungen an Picasso gemahnen und konzentriert das enthalten, was wahre Größe in der Kunst bedeutet: Stil. Es ist das geistige Auflösen des Gegenstandes in der Idee, um von Ihm sich zu befreien und in ihr zu erlösen. Diese Idee, völlig intuitiv, ist letzten Endes ein Mysterium. Sein Vorhandensein ist dann unanzweifelbar, wenn jene seltsame Ruhe über das Auge ins Herz kommt, die selbst ein Mysterium ist.“

Schad unterscheidet in seinem folgenden Theorem klar zwischen „Stil“ und „Stilmerkmal“, da die geforderte Geistigkeit seiner Meinung nach nicht umgesetzt wird.

Christian Schads unveröffentlichtes Manuskript

Über den Ursprung der Kunst:

1)Ursprung der alten Kunst (indische und ägyptische): aus dem Bedürfnis, sich von der Rätselhaftigkeit alles Vorhandenen durch dessen Stilisierung zu erholen. (Worringer)

2)Ursprung der griechisch-römischen Kunst: unter Beiseitelassung jener Rätselhaftigkeit wird alles irdische verklärt, idealisiert. (Goethe)

3)Mittelalter: auf dem Gebiet der Malerei (teilweise auch auf dem der Plastik)werden durch Raffael und Leonardo da Vinci die technischen Mittel vervollkommnet. (sonst gilt 1 und 2).

4)Neuzeit: Vorwiegen von neuem der Rätselhaftigkeit.

Neue Stilmerkmale:
a. Vernachlässigung der technischen Mittel.
b. Anknüpfen an alte Stile (1).

Letzte Folgen:
a) Impressionismus
b) Kubismus
c) Futurismus
d) Expressionismus

((a-d) als neue Stilversuche missglückt, da sie weder von Punkt 1) allein ausgehen noch von Punkt 2). Willkürlich unechte Versuche.)

5) Jüngste Zeit: Dadaismus. Er ist gegen die Kunst. (Sein Irrtum ist, dass er sich nicht darauf beschränkt gegen Punkt 4) zu sein.

6) Letzte Möglichkeit:
a. Die Rätselhaftigkeit steht fest.
b. Die technischen Mittel sind endgültig erfunden.

Resultat: durch persönliche Auswahl technisch vollendeter Mittel das Vorhandene so deutlich machen, dass eine Rätselhaftigkeit umso klarer wird. Néo-Klassizismus oder Archistil.“

Schad findet sein schlüssiges Ergebnis durch eine so genannte „Falsifizierung“[245] der vorhandenen Kunstrichtungen (Impressionismus, Kubismus, Futurismus und Dada). Dies setzt erst einmal eine grundlegende negative[246] Haltung den betrachteten „Stilversuchen“ gegenüber voraus.
Die Vergeistigung und die radikale und die konsequent ablehnende Haltung Schads anderen „Stilversuchen“, letztendlich auch anderen Künstlern gegenüber, die diese Geistigkeit nicht anstreben oder erlangen, wurde bis ins hohe Alter beibehalten und führte zwangsläufig zu einer künstlerischen Isolation.
Die Ausschließlichkeit des großen Zieles, die „Natur des Dinges“ aufzuspüren, es „als Objekt bestehen lassen“[247] und seinem Kontext im Gesamtgefüge zu verstehen, ließen jeden anderen „Stilversuch“ oberflächlich und so per se disqualifiziert erscheinen.
Noch in den 1950er Jahren schreibt Schad in seinem Typoskript „ Moderne Kunst als Ausdruck unserer Zeit“:

„[...] Gotischer Dom oder Pyramide kann heute nicht entstehen, da geistige Vorbedingungen oder besser Gotische Denkweise fehlt und so Verwirklichungsmöglichkeiten. Bekanntlich entsteht etwas erst, wenn Idee dazu vorhanden. Das gilt in gleicher Weise für Maschine wie für Kunstwerk. Gotische Dome wurden gebaut, um sich zu sammeln, um höchstes Wesen anzubeten, um sich mit ihm einig zu fühlen. Heute besichtigt man Dome, während man mit Maschinen lebt.“

„[...] Der Wille der Kunst ist es, bildend zu sein und ein Inneres so auszudrücken, dass es ein Äußeres wird. Der Ausdruck des Inneren ist das Entscheidende [...].“
Scheffler, Karl: Der Geist der Gotik, Leipzig 1922, S. 13

Die sich Anfang der 1920er Jahre schnell verbreitende Tendenz einer „neuen gegenständlichen Malerei“ wird als direkte Reaktion auf den sterbenden Expressionismus, als Anti- oder Nach-Expressionismus gesehen.
Franz Roh entwirft schließlich 1925 in seinem Werk[248] über den „Nach- Expressionismus“ und dem „Magischen Realismus“, in direkter Gegenüberstellung, ein etwas nüchterneres Bild des Neo-Klassizismus.

Schema nach Franz Roh[249]

Expressionismus	**Nachexpressionismus**
Ekstatische Gegenstände	Nüchterne Gegenstände
Viel religiöse Vorwürfe	Sehr wenig religiöse Vorwürfe
Objekt unterdrückend	Objekt verdeutlichend
Rhythmisierend	Darstellend
Erregend	Vertiefend
Ausschweifend	Eher streng, puristisch
Dynamisch	Statisch
Laut	Still
Summarisch	Durchführend
Vordergründig (Nahbild)	Vorder-und Hintergründig (Nahbild und Fernbild)
Nach Vorn treibend	Auch zurückfliehend
Großformig	Großformig und Vielspältig
Monumental	Miniaturartig
Warm	Kühl bis Kalt
Dicke Farbsubstanz	Dünne Farbschicht
Aufrauend	Glättend, vertrieben
Wie unbehauenes Gestein	Wie blank gemachtes Metall
Arbeitsprozess (Fraktur) spüren lassen	Arbeitsprozess austilgend (reine Objektivation)
Expressive Deformierung der Objekte	Harmonische Reinigung der Gegenstände
Diagonalreich (in Schrägen), oft spitzwinklig	Ehere rechtwinklig, dem Rahmen parallel
Gegen die Bildränder arbeitend	In ihnen festsitzend
Urtümlich	Kultiviert

Roh beschreibt nur das Empfinden bei Betrachtung des sichtbaren Kunststils, Schad beruft sich auf die statischen, universellen Gesetze der Kunst an sich. Schads und Rohs Ideen beruhen so zwar auf unterschiedlichen Voraussetzungen, ergänzen sich jedoch als Verständnisgrundlage in Form einer inneren und äußeren Darstellung des Kunstgeschehens der beginnenden 1920er Jahre.

- Moderne Kunst als Ausdruck unserer Zeit

Die große Gefahr der Idealisierung, des Epigonentums und des Manierismus fasst Schad in seiner notizartigen „Kampfschrift“ bzw. seinem Skript zu einem Vortrag über „Moderne Kunst als Ausdruck unserer Zeit“ zusammen. Auf zwei Schreibmaschinenseiten wird die Entwicklung der Kunst und speziell der „Mo-dernen Kunst“ erklärt. Zu datieren ist das Dokument nach 1937, da Picassos „Guernica“ genannt wird. In einem angeheftetem Text „Bilder“ wird Picassos „Sylvette“ von 1954 genannt. Betrachtet man die Situation Schads, so ist eine Entstehung in den späten 1950er Jahren wahrscheinlicher. Im Folgenden wird der Text „Moderne Kunst als Ausdruck unserer Zeit“ verkürzt wiedergegeben.[250]

Moderne Kunst als Ausdruck unserer Zeit (Dok. 11c - d)
B. Shaw: jeder Beruf ist eine Verschwörung gegen die Laien. Verschwörung der Fachleute gegen Nicht-Fachleute. Etwas lockerer Satz - nicht ganz unrecht im Zeitalter des Spezialistentums. Denn je unverständlicher, desto interessanter. Bei Malern sieht oft nach Verschwörung aus, doch weniger der Fall als man annimmt. Versuchen das etwas zu erklären und aufzeigen, dass moderne Kunst wirklich ein Ausdruck unserer Zeit ist. [...]

Wie Altertum oder Mittelalter ihren Ausdruck haben, so auch unsere Zeit. Durch Technik starke Veränderungen, wie noch nie. Ausdruck immer bestimmt von der Einstellung der Menschen und der Harmonie oder Disharmonie unter ihnen. Daß wir heute nicht in einem Zeitalter der Ruhe und Beschaulichkeit leben - ein Geheimnis. Mehr denn je teilhaben an den Äußerlichkeiten, daß kaum Zeit für Dinge des Lebens bleibt, die zur inneren Seite gehören. Gerade Kunst hat die Aufgabe, sich mit diesen Dingen zu beschäftigen. Versuchen das Musische wieder „salonfähig“ zu machen. Kein verborgenes Dasein führen, auf erlösenden Prinzen warten, sondern aufzeigen, daß noch ein anderes Leben. Leben mehr nach Innen gerichtet. Muß dies deutlich machen und damit Beschäftigen mit inneren Werten anbahnen.
Gotischer Dom oder Pyramide kann heute nicht entstehen, da geistige Vorbedingungen oder besser gotische Denkweise fehlt und so Verwirklichungsmöglichkeiten. Bekanntlich entsteht etwas erst, wenn Idee dazu vorhanden. Das gilt in gleicher Weise für Maschine wie für Kunstwerk.
Gotische Dome wurden gebaut, um sich zu sammeln, um höchstes Wesen anzubeten, um sich mit ihnen einig zu fühlen. Heute besichtigt man Dome, während man mit Maschine lebt. Möchte das nur feststellen, nicht kritisieren. Modern nicht so aufzufassen, daß modern ist, was morgen unmodern, sondern das Neue im Vergleich zur Tradition, zum Überlieferten. Wie aber alles Wechsel unterliegt, so auch Kunst. Stillstand wäre Verfall. Wenn Kunst Ausdruck ihrer Zeit war, so war sie immer modern. Zur Illustrierung 4 Karten aus verschiedenen Epochen. Unterschiedlichkeit. Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. (Strawinsky: Kopfkissen, Picasso: Gewohnheiten beleidigen). Das Gewohnte ist nicht mehr packend. Aber- innerhalb des Wechsels müßte ein Kunstwerk immer die 5 Eigenschaften haben, die seit Jahrtausenden in Ostasien als Kriterium für ein Kunstwerk bestehen. Eigenschaften: Führung, (verhaltene) Kraft, Gegenwärtigkeit, Geistigkeit, Lebendigkeit (Kraft: gespannter Bogen wirkt stärker als abgeschossener Pfeil). Dazu zwei Japan-Karten. 5 Eigenschaften auch ein Kriterium für die Moderne.

[Seitenwechsel]

Kunst kommt wohl von können, bedeutet aber nicht malen und zeichnen können. Sind handwerkliche Voraussetzungen, die man mit Fleiß erlernen kann. Sondern bedeutet unterscheiden, auswählen, umsetzen können. Damit schon gesagt, daß ausschlaggebend, wer dies tut. Denn Zweck der Kunst war nie Natur nachmachen, illustrieren oder abmalen, sondern sich mit ihr auseinandersetzen und zwar so, daß Beschauer gepackt wird. C. D. Friedrich sagt: der Maler male, was er in sich sieht. Sieht er nichts in sich, so unterlasse er das zu malen, was er vor sich sieht. – Bilder sollen Aussagen sein und nicht Tapeten (Guernica, Korea).
Abstraktion. Jede Kunst ist abstrakt, denn es kommt bei der Arbeit auf Abstrahieren an. Auf Weglassen und Unterlassen von Dingen, die für Absicht des Bildes unwichtig. Abstrahieren von Äußerlichem, das ablenken könnte von Aussage des Bildes. Hinlenken zum inneren Gehalt, innere Wirklichkeit. Unterlassen von Anatomie, Perspektive zu Gunsten des Inhalts. Postkarten. Picasso: es gibt keine rein abstrakte Kunst, sie beginnt immer bei einem Gegenstand und dann kann abstrahiert werden.

Resümee: Form muß sich ändern, aber nicht Inhalt.
Inhalt muß eine menschliche Aussage sein.
Farbe, Linie, Form dürfen nie Endzweck werden, da sie nur Mittel sind.

Kapitelzusammenfassung IV: Neue Theoreme und Aufsätze

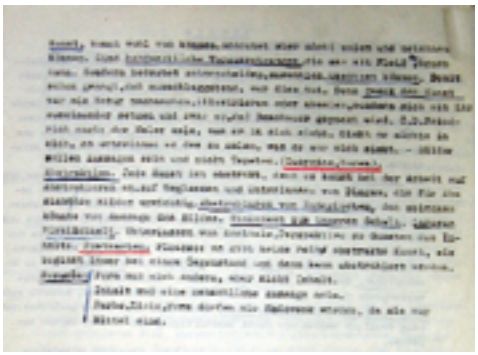
Zwei bisher unveröffentlichte Theoreme geben Aufschluss über Schads Vorstellung über Werden, Bleiben und Vergehen von Kunst. Er teilt die Kunst, in der Folge von Wilhelm Worringer und Karl Scheffler, in griechisch/ römische und ägyptische bzw. griechische und gotische Kunst ein. Griechen und Römer stehen für die Idealisierung und das Diktat der Ästhetik, Ägypter und „Gotiker“[251] für die Verinnerlichung und das Geistige.
In einem Ausschlussverfahren leitet er seinen gefundenen Archi-Stil als einzig sinnvolle Konsequenz nach Dada her.
Im zweiten Theorem beklagt Schad die Oberflächlichkeit der zeitgenössischen Kunst. Er kommt in seiner Argumentation dazu, dass die Kunst in verschiedenen Sprachen kommunizieren darf und muss, solange ihr „Inhalt“ sich nicht ändert und dass alle Maltechnik nur Mittel zum Zweck ist.

V Die Maltechnik von Christian Schad

Für Christian Schads Kunstmethode und Maltechnik werden hier die kunsttheoretischen und praktischen Voraussetzungen der Bildgenese betrachtet. Seine eigenhändig verfassten und in Büchern vermerkten maltechnischen Rezepte sowie sein Kunstmaterial im Nachlass werden aufgelistet und kommentiert. Konkrete maltechnische Vorgehensweisen der drei Hauptphasen Schads Staffeleimalerei, „Alla Prima", „Öl-Harzlasur" und „Mischtechnik", werden rekonstruiert und die angrenzenden Kunsttechniken aufgezeigt. In dem „Theorem Diaphanschichten" wird, zum Kapitelende, eine mögliche Erklärung für Schads „Lebendigkeit des Inkarnats" vorgestellt.

Der Stand der maltechnischen Forschung
Die praktische maltechnische Umsetzung der Kunstwerke ist in der Forschung nur am Rande erwähnt. Wenn sie jedoch angesprochen wurde, so begnügt man sich mit dem „dass er gemalt hat wie die alten Meister" jedoch nie „wie er gemalt hat". Einzig in dem Beitrag „Christian Schads Kopie der ‚Stuppacher Madonna' von Matthias Grünewald" von Elwine Rotfuss-Stein[252] setzt sich die Autorin mit den technischen und materiellen Umsetzungen der altmeisterlichen Malerei auseinander.
Eine knappe Selbstauskunft über seine Maltechnik gibt Schad 1979 der Techniksammlung von Ganzert Castrillo[253]. In den ausgefüllten Formblättern berichtet er in je ein bis zwei Sätzen über: Druckgraphik, Radierung, Lithographie, Zeichnungen, Collagen, Reliefs, Gemäldetechniken: Kaseintemperasystem, Ölsystem und Wandmalereien. Schad bezieht sich in diesen Angaben bewusst auf Arbeiten nach 1942.


Dok.11a: CSSA. Scan: M. Pracher.


Dok.11b: CSSA. Scan: M. Pracher.

Die kunstmethodische Voraussetzung
Die intensive Auseinandersetzung Schads mit kunsttheoretischen Schriften wird im folgenden Kapitel anhand unveröffentlichter Manuskripte im Nachlass bewiesen. Dass Schad sich den postulierten Regeln auch unterwarf bzw. sie tatsächlich in der Praxis umgesetzt hat, zeigt sich bei stichprobenartiger Überprüfung der Kriterien an einzelnen Kunstwerken.

- Maler-Modell-Arbeit

In dem undatierten Manuskript[254] fasst Schad in drei Punkten die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Durchführung eines Bildnis zusammen.

3 Gesichtspunkte für die Entstehung eines Bildes
Einstellung Maler: gibt die große Linie, den Stil des Bildes. Tabula rasa, dem Leben gegenüber, weich zum festen Kern, bejahend, Lebensstil. Stilisierung ist ein künstlerisches Produkt.
Einstellung Modell: Je schneller Voreingenommenheiten u. Hemmungen beseitigt und natürliche Basis hergestellt, desto freier die Arbeit und desto schöner kommen die Spontaneitäten in Linie und Form. Daher arbeiten mit Menschen, die künstlerisch veranlagt, besonders angenehm.
Arbeit: Unpersönlichkeit der Farbe überwinden (Punkt 1). Widerstände werden, wenn sie gebrochen, die besten Stützen. Chaos in die Ordnung bringen durch Nuancierung, ohne die Kontraste zu verlieren. Kontraste durch die Nuancierung verbunden wie im Leben.

Der Künstler muss neugierig und fordernd sein. Er muss den großen Überblick wahren und das Geschehen kontrollieren. Interessant ist die Einstellung zu Farbe. Sie muss sich im „Durcharbeiten" an das Dargestellte anpassen. Im Zuge der Genese muss auch hier eine Vertrautheit zwischen Maler und Material aufkommen. So wie sie auch zwischen Protagonisten und Antagonisten gefordert wird.
Die persönliche Beziehung zwischen Maler und Modell ist für ihn besonders wichtig. Eine „natürliche Basis" herstellen, „Hemmungen" und „Voreinstellungen" beseitigen, um eine Spontaneität der Form und Linie zu finden. Die Farbe wird ausgelassen. Wie Schad diese Vertrautheit und Offenheit an seinem Gegenüber detektiert, beschreibt er, in etwas abgewandelter Form, in einem

Interview mit Hans-Joachim Müller (Arbeitsgemeinschaft) 1980:[255]
Arbeitsgemeinschaft: Was reizt Sie, Menschen darzustellen? Wie machen Sie das? Wie eng muss der Kontakt sein, um jemanden malen, portraitieren zu können? Wie finden Sie die markanten Züge, die in das Bild müssen?

Schad: Der Hauptpunkt: Ich bin ganz leer, wenn ich einem Menschen gegenübertrete. Ich bin nicht voreingenommen, ich bin nicht verliebt, ich bin nicht beeinflusst. Was jemand sagt, ist mir nur in Bezug auf seinen Ausdruck wichtig.
Ich fange immer beim Auge an, weil das das Wichtigste ist. Durch die Augen sieht man einen Menschen. Es gibt drei Arten von Augen: das Auge, das nichts durchlässt, wir nennen das kalt; das Auge, das durchlässt, aber Widerstand leistet, und das Auge, das vollkommen durchlässt, das haben fast nur Kinder. Ich arbeite am liebsten mit Kindern.

- Der Goldene Schnitt und die Proportionslehre

Der Dualismus des „Goldenen Schnitts" vereinigt, als Ausdruck universaler Ästhetik, die Symmetrie mit der Asymmetrie, die Rationalität mit der Irrationalität.
Vereinfacht beschreibt der „Goldene Schnitt" die Aufteilung einer Strecke in zwei Teile, so dass das Verhältnis des kleineren Teils (Minor) sich zum Größeren (Major) so verhält, wie der Größere (Major) zum Gesamten. In der Teilung findet so auch immer eine Projektion auf das Ganze statt.



Abb. 4: Die asymmetrische Proportion des Goldenen Schnittes. Minor : Major, Major : Ganzes
Graphik: http://www.golden-section.eu/kapitel5.html

Berechnet man das Verhältnis von Major zu Minor und Major zum Ganzen so erhält man die Zahl Φ (Phi) = 1,618. Schad hat auf zwei Handzetteln die geometrische Umsetzung des Goldenen Schnitts hinterlassen.

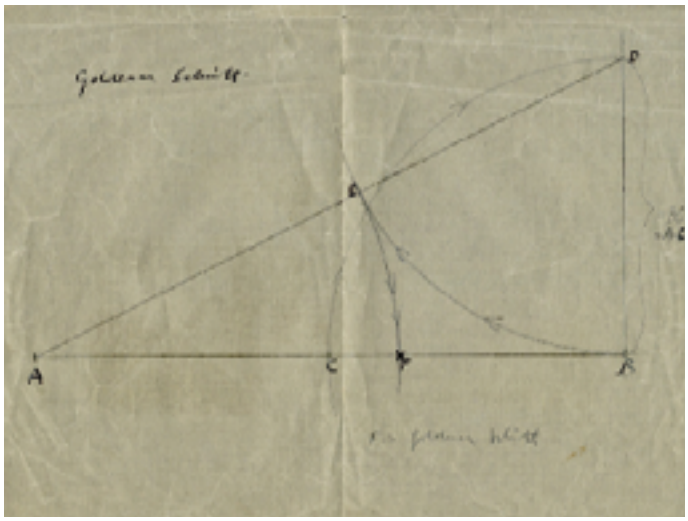
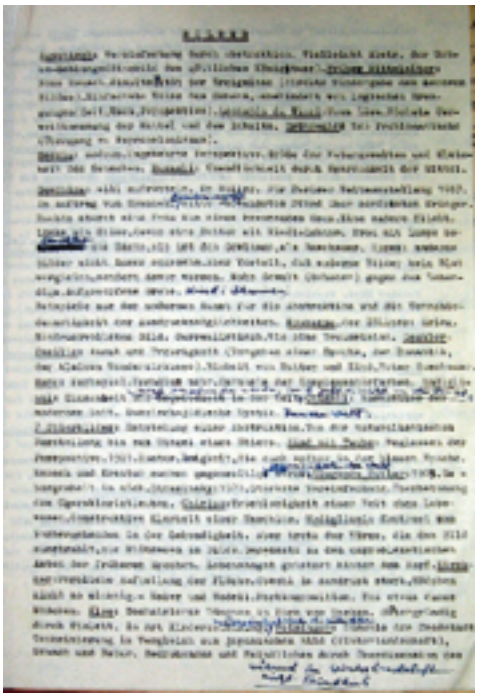


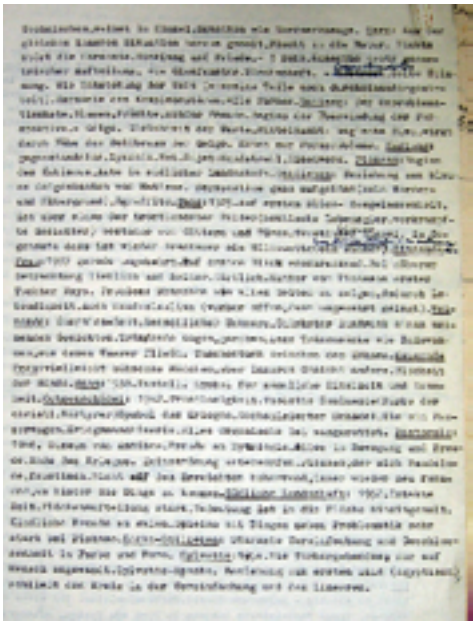
Abb. 5: Christian Schad, der Goldene Schnitt, Handzettel aus dem Nachlass, CSSA, Scan: M. Pracher.

Dieses Verhältnis wird vom Menschen als besonders harmonisch empfunden. Auch in der Natur ist diese Proportion vorhanden. Von Efeublättern über Fichtenzapfen bis hin zu Kristallstrukturen[256] ist das Naturprinzip nachweisbar.
Wissenschaftlich beschäftigte sich der italienische Mathematiker Luca Pacioli di Borgo San Sepolcro (1445–1514) mit der „göttlichen Teilung". In seiner dreiteiligen „De Divina Proportione" von 1509, von Leonardo da Vinci illustriert, setzt er den Kontext zu Architektur und Kunst.

In der Bibliothek Schads findet sich: „Leonardo da Vincis[257] Traktat von der Malerei in der Übersetzung von Heinrich Ludwig von 1925"[258]. Schad hat zahlreiche Randstriche gesetzt, sodass davon ausgegangen werden kann, dass eine intensive Auseinandersetzung mit den Schriften Leonardos stattgefunden hat. Auf Seite 127, II. Teil, Über die menschliche und tierische Figur, findet sich ein eingelegtes, sechs Seiten langes, handgeschriebenes Exzerpt des Text es. Schad hat die ihm wichtigsten Proportionsregeln festgehalten:



Dok.11c: CSSA. Scan: M. Pracher.



Dok.11d: CSSA. Scan: M. Pracher.

Proportionsregeln

Verhältnis des Körpers

30	: 5	: 3
Höhe	Breite	Tiefe

Brustumfang unter Achseln		**= ½ Länge**
Mitte		**= Schambein**
oberes	¼	= Mitte Brust (Zwischen Brust Warzen)
unters	¼	= unter Knie
	¼	= Schulterblattbreite
	¼	= Ellenbogen- bis Fingerspitze (= Elle)

Breite oberhalb der Hüfte 1 Fuß

Elle	= 6 Querhand (Palmen?)
Palme (?)	= 4 Querfinger (Zoll)
Kinn-Brustumfang	= Durchmesser Hals
Brustumfang-Nabel	= Umfang Hals
Kinn-Scheitel	= Taillenbreite
Augenbrauen-Nasenspitze	= Kinn-Hals
Nasenlöcher-Kinn	= Länge Hals
Höhlung Auge v. Augenbrauen	= innerer Augenwinkel
Hervorragung der Nasenspitz	= unterster Teil Nase oberer Rand Oberlippe

Verhältnis der Hand

der untere Gelenk Zeigefinger	= Stirnhöhe
die beiden oberen	= Nasenlänge
Mittelfinger	
untere Gelenk	= von Nase-Kinn
zweite [Gelenk]	= Kinn-Unterlippe
dritte [Gelenk]	= Nase-Mund
das größere Daumengelenk	= Öffnung des Mundes = Kinn- Unterlippe
das kleinere [Daumengelenk]	= Unterlippe unter Nase
Länge Nägel	= ½ Länge des obersten Gliedes
Augenbrauen- äußere Augenwinkel	= äußere Augenwinkel- Ohren
Höhe Stirn = Länge Nase	= Breite Mund über Oberlippe

Breite Handflächen	**= Breite Fusssohle**

Höhe Fersenspitze- obersten Nagel	= Länge Rist- äussersten
Die Miteinander verbundenen Augenbrauen	= Kreis Augenhöhlen
Halbkreis Ohren	= geöffneter Mund
Breite Nase	= Länge Auge, sodass dem Raum zwischen	den beiden äusseren Augenwinkeln zu 2 Teilen die Augen einnehmen, den 3. mittleren Teil die Nasenbreite.

Mitte zwischen Scheitel/ Knie	= Nabel
Mitte zw. Brustanfang/ Nasenspitze	= Kehlkopf

Mitte zw. Scheitel/ Kinn	= Augen
[Mitte zw.] Augen/ Kinn	= Nasenspitze
[Mitte zw.] Nasensp./ Kinn	= Unterlippe Rand.

Umfang Oberschenkel: U. Arm	= 3:1
Durchmesser Kopf: D. Hals: Knie	= 3:1:1
Breite Taille : Br. Schenkel	= 3:2
Breite Stirn zur Höhe	= 4:1

(Schad, Christian, Manuskript, eingelegt in Leonardo da Vincis „Trattato“ von 1935.)



Foto 83a: Handzeichnungen, CSSA, Foto M. P..



Foto 83b: Handzeichnungen, CSSA, Foto M. P..

Die Aufteilung des Körpers in seine Abschnitte findet sich auch graphisch dargestellt in einem Anatomiebuch[259] von 1924, in Schads Bibliothek. Schad hat die Proportionen in ein Muskelmodell eingezeichnet. In dem Anatomiebuch befinden sich auf insgesamt sechs Seiten Handzeichnungen Schads zu Muskel- und Knochenformationen (Foto 83a, 83b, 83c).
Vergleicht man die Formationen des „Anatomischen Modells" mit Schads späten ganzfigurigen Arbeiten, so erkennt man die konsequente Umsetzung der Regel.





Abb. 6: Christian Schad, Im Irisgarten, R. 228, 1968, Mischtechnik auf Holz, 116 X 89 cm. Die Bezeichnungen und Nummerierungen entsprechen dem anatomischen Modell der rechten Seite.
Abb. 7: Anatomisches Modell mit handschriftlichen Proportions-aufteilungen. Brunner, Carl: Anatomie für Künstler, Text und 22 Tafeln in Farbendruck, Vierte verbesserte Auflage. München, 1924



Foto 83c: Handzeichnungen, CSSA, Foto M. P..

Wendet man die von Schad aufgezeichneten Proportionen auf seine Gemälde an, so ergibt sich eine interessante Entwicklung. Beispielgebend wurden drei bzw. vier Frontalbildnisse gewählt und stichprobenartig Proportionen überprüft.

Beispiel 1: Suzy, R.17, 1917

1 Augenbraue- Nasenspitze = Kinn-Hals
2 Nasenlöcher- Kinn = Länge Hals
3 Höhe Stirn = Länge Nase = Breite Mund über Oberlippe
4 Breite Nase = Länge Auge, sodass dem Raum zwischen den beiden äußeren Augenwinkeln zu 2 Teilen die Augen einnehmen, den 3. mittleren Teil die Nasenbreite
5 Mitte zw. Scheitel/ Kinn = Augen
6 Mitte zw. Augen/ Kinn = Nasenspitze
7 Mitte zw. Nasenp./ Kinn = Unterlippe Rand
8 Breite Stirn zur Höhe = 4:1

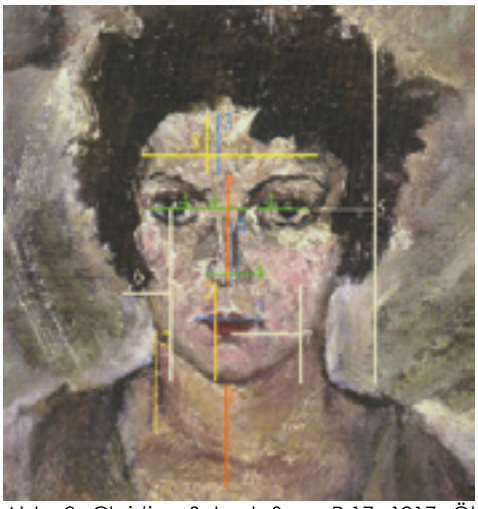


Abb. 8: Christian Schad, Suzy, R.17, 1917, Öl auf Leinwand, 46 X 38 cm.

Die expressive Malweise beabsichtigt keine ästhetisierende Darstellung der Person. Dennoch sind alle Merkmale der „Goldenen Proportion" bereits angelegt. Es sind jedoch Abweichungen vorhanden (z. B. die Nasenbreite im Verhältnis zu Augen und Augenabstand, die Unterlippe liegt nicht auf Mitte Nasenspitz-Kinn), die in späteren Bilden routinierter umgesetzt wurden. Das Portrait „Suzy" ist eines der wenigen Gemälde, auf denen das Stirnverhältnis „Breite Stirn zur Höhe = 4:1" richtig umgesetzt wurde. Nur im „Idealportrait" „Magdalena" von 1931 ist das Verhältnis noch einmal korrekt umgesetzt.

Beispiel 2: Marcella, R.58, 1926

1 Augenbraue- Nasenspitze = Kinn- Hals
2 Nasenlöcher- Kinn = Länge Hals
3 Höhe Stirn = Länge Nase = Breite Mund über Oberlippe
4 Breite Nase = Länge Auge, sodass dem Raum zwischen den beiden äußeren Augenwinkeln zu 2 Teilen die Augen einnehmen, den 3. mittleren Teil die Nasenbreite
5 Mitte zw. Scheitel/ Kinn = Augen
6 Mitte zw. Augen/ Kinn = Nasenspitze
7 Mitte zw. Nasenp./ Kinn = Unterlippe Rand
8 Breite Stirn zur Höhe = 4:1

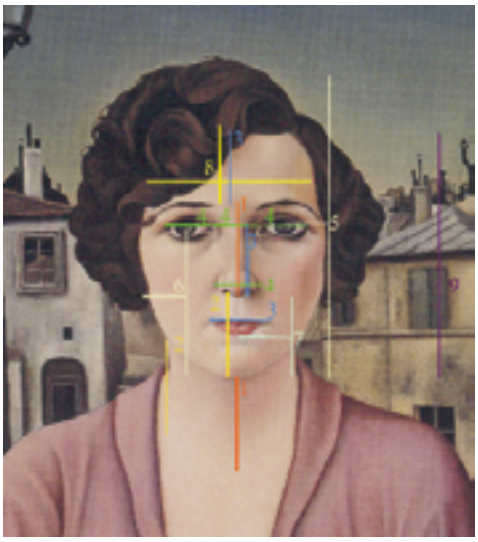


Abb. 9: Christian Schad, Marcella, R.58, 1926, Öl auf Holz, 80 X 57,5 cm.

Marcella besitzt bereits eine stark idealisierende Gesichtsaufteilung. Die oft als übergroß klassifizierten Augen korrespondieren fast perfekt mit der Mundgröße und dem Augenabstand. Lediglich die Stirn ist für Idealmaße ein wenig zu hoch. Die zu hohe Stirn ist eine Form die immer wieder bei Schad auftritt.

Beispiel 3: Bettina, R.61, 1946

1 Augenbraue- Nasenspitze = Kinn- Hals
2 Nasenlöcher- Kinn = Länge Hals
3 Höhe Stirn = Länge Nase = Breite Mund über Oberlippe
4 Breite Nase = Länge Auge, sodass dem Raum zwischen den beiden äußeren Augenwinkeln zu 2 Teilen die Augen einnehmen, den 3. mittleren Teil die Nasenbreite
5 Mitte zw. Scheitel/ Kinn = Augen
6 Mitte zw. Augen/ Kinn = Nasenspitze
7 Mitte zw. Nasenp./ Kinn = Unterlippe Rand
8 Breite Stirn zur Höhe = 4:1

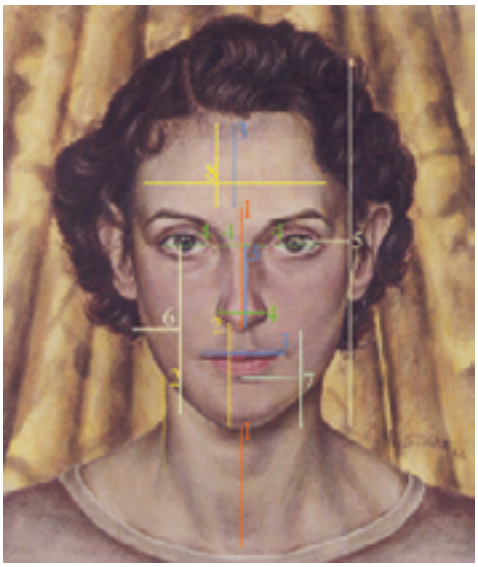


Abb. 10: Christian Schad, Bettina, R. 161, 1946, Wachstempera auf Holz, 29,5 X 25,5 cm.

Bei dem Portrait „Bettina, R. 161“ gelingt es Schad eine realistische Idealisierung seiner Frau zu schaffen. Die Augen sind auf Normalgröße gesetzt, korrespondieren jetzt jedoch perfekt mit der Nasenbreite. Halslänge und Nasenlänge sind überaus genau gesetzt. Die Strecke von Auge zu Kinn halbiert sich genau an der Nasenspitze. Leichte Abweichungen sind an der Unterlippe (Punkt 7) sowie an der Stirnhöhe zu verzeichnen. Schad weist in der Umsetzung eine absolute Formsicherheit auf, die zwar im Einklang mit der „göttlichen Proportion“ steht, aber über eine reine „Idealisierung“ weit hinausgeht. Man könnte fast von einer „Realisierung“ der Idealdarstellung sprechen. Eine Idealdarstellung, wie sie Schad bereits 1931 in dem Gemälde „Magdalena, R.126“, Öl auf Leinwand, 43 X 36 cm in Berlin umgesetzt hat. Schad setzt aus verschiedenen Zügen eine „Phantasiefrau“[260] zusammen. Er arbeitet sehr lange an diesem Werk und bemerkt, dass, je länger dieser Prozess andauere, desto grüner würde ein Bild werden.[261] Legt man nun die Proportionen „Bettinas“ (Beispiel 3) über das Gesicht der „Magdalena“, so ergibt sich eine erstaunliche Übereinkunft der Form. Nicht so sehr „en Detail“, mehr in der Proportion an sich. Der sehr niedrige Haaransatz bei „Magdalena“ ergibt sich aus der Proportionsregel: „Breite Stirn zur Höhe = 4:1“ (vgl. Abschnitt „Suzy, 1917“).

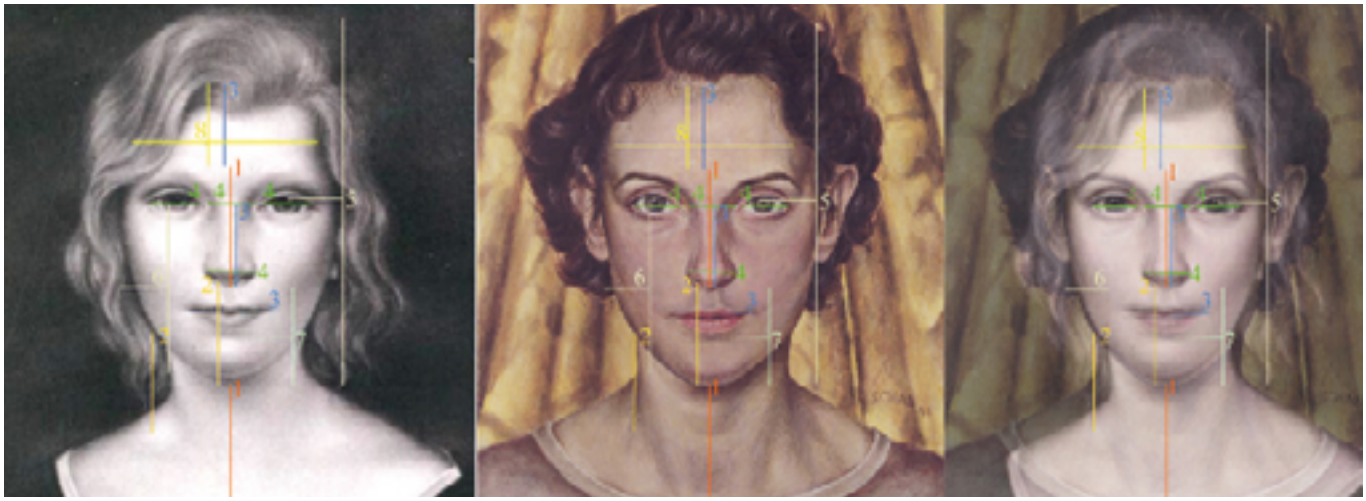


Abb. 11: „Magdalena“, 1931, „Bettina“, 1946, beide Bildnisse übereinandergeblendet.

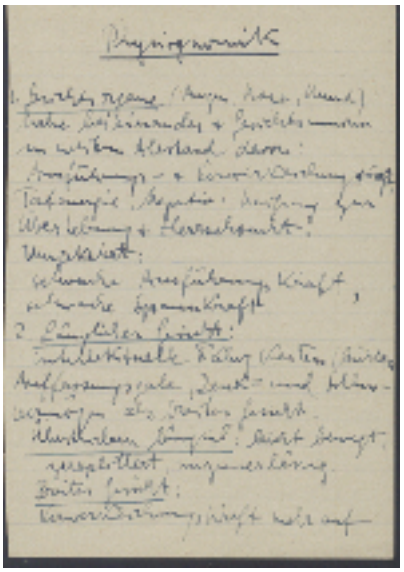
Mit Bettina hat Schads immer wieder gemaltes und gesuchtes „Schönheitsideal der Frau“ seine Erfüllung gefunden.

Dass Schad bereits vor 1917 über die Proportionslehre Bescheid wusste und nach ihr gearbeitet hat, konnte durch das Portrait „Suzy“ nachgewiesen werden. Es ist jedoch anzunehmen, dass Schad bereits in der Mal- und Aktklasse der Kunstakademie München mit den Grundlagen der Proportion vertraut gemacht wurde. Auch wenn er nur sehr kurze Zeit eingeschrieben war, so hat er intensiv Fachwissen ansammeln können. Nicht zuletzt ist dies durch sein „Schwarzes Notizbuch“ dokumentiert.
Die Wichtigkeit der Umsetzung der Proportionslehre zum Erreichen seiner Bildidee erkennt Schad erst mit Beginn der 20er Jahre bei seinen Italienaufenthalten. Spürt man in den Gemälden „Die schöne Loge“ von 1920 und auch beim „Teatro Rossini“ von 1921 noch eine fast unbekümmerte Freiheit der Darstellung, so stellt sich mit „Maria und Annunziata vom Hafen“ von 1921 schon die disziplinierte Idealisierung der späteren Hauptwerke ein.

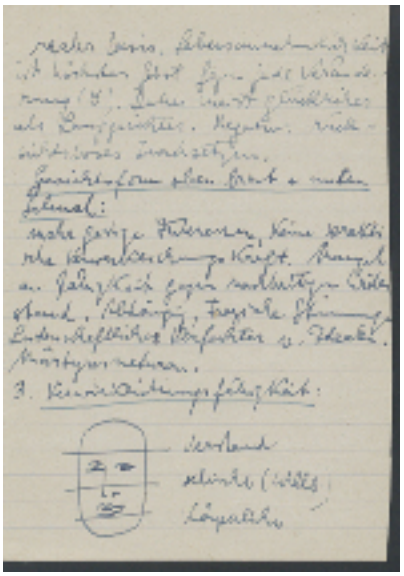
Die strikte Umsetzung der Regeln lässt sich an allen Werken Schads nach 1925 nachvollziehen und zeigt seine intensive Auseinandersetzung mit den Schriften Leonardo da Vincis.

- Physiognomik

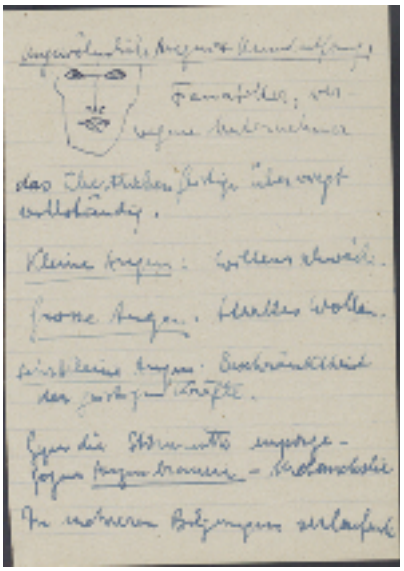
Physiognomik bezeichnet die Untersuchung der Beziehung zwischen der besonderen Gestalt des menschlichen Körpers, vor allem des Gesichts und dem Charakter/Wesen des jeweiligen Menschen, also des Verhältnisses zwischen dem Äußeren und Inneren.[262] Angeborene körperliche Eigenheiten geben Aufschluss über die individuellen Wesenszüge einer Person. Im Gegensatz hierzu steht die Pathognomik, bei der die körperlichen Zeichen und Zeichnungen, die aus Krankheit oder Gemütszuständen entstehen, untersucht und gedeutet werden. In seinem 15-seitigen Skript „Physiognomik“ (Dok. 12.1-12.16) vermischt Schad beide Begriffe. Schad listet die für ihn wichtigsten physiognomischen Charakter- und Wesenszüge des Menschen auf. Er folgt mit seiner Niederschrift einerseits den Untersuchungen von Carl Huter (1861-1912), dem Begründer der Psycho-Physiognomik[263] , aber auch denen des Karl Roghe. Roghes „Lehrbuch der Physiognomik“[264] von 1929 befindet sich in Schads okkulter Bibliothek. „Menschenkenntnis und Charakterkunde“ (1922) sind die Erkennung und Beurteilung der Kopf und Gesichtsformen“[265] und „Ein Kompass zur Menschenerkenntnis“[266], in dem Schad das Kapitel Psychophysiognomik unterstrichen hat.
Auch finden sich Elemente aus Leonardos „Traktat von der Malerei“[267] in dem Text wieder. So kann man die Aussagen Leonardos ab Kapitel 377, Faszikel 4, „Jede Bewegung gemalter Figur muss Wirklichkeit zeigen“ so interpretieren, dass die Bewegungen und Stellungen der Figur so passend für den Seelenzustand dargestellt werden müssen, dass „sie nichts anderes bedeuten können“. In Kapitel 396 „Von den Bewegungen des Menschlichen Antlitzes“ wird die Bedeutung „der Hände und so der ganzen Person in Übereinstimmung mit dem Gesicht“ gesetzt. Körperlichkeit als Ausdruck der Seele. Bewusst distanziert sich Leonardo aber drei Kapitel später von der „betrügerischen Physiognomik und



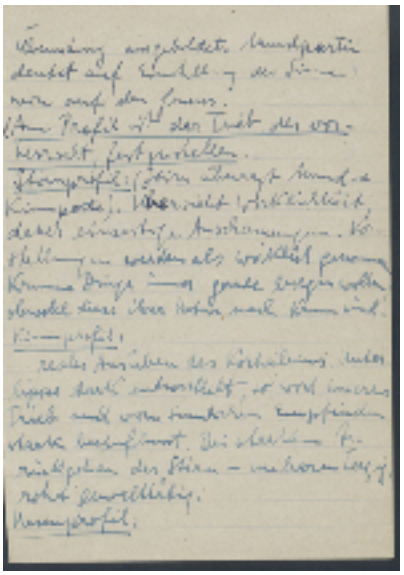
Dok.12.1: CSSA. Scan: M. P.



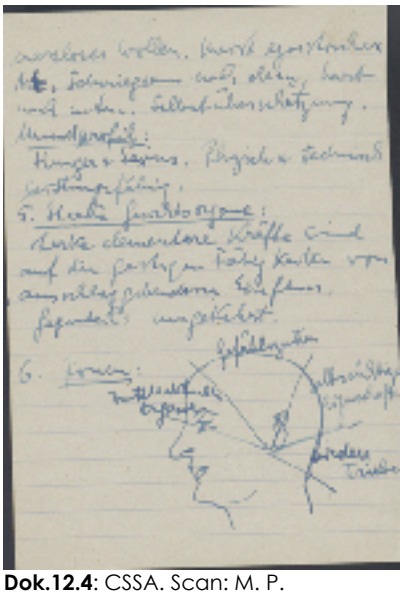
Dok.12.2: CSSA. Scan: M. P.



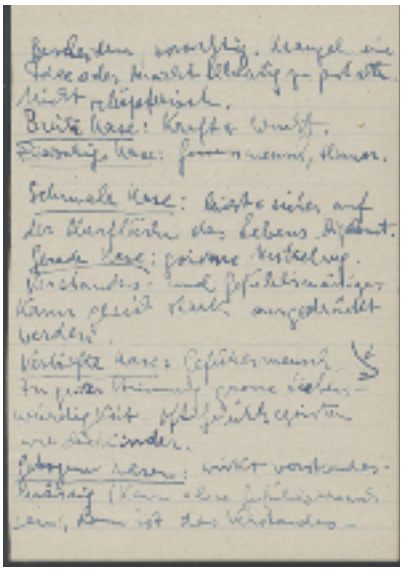
Dok.12.7: CSSA. Scan: M. P.



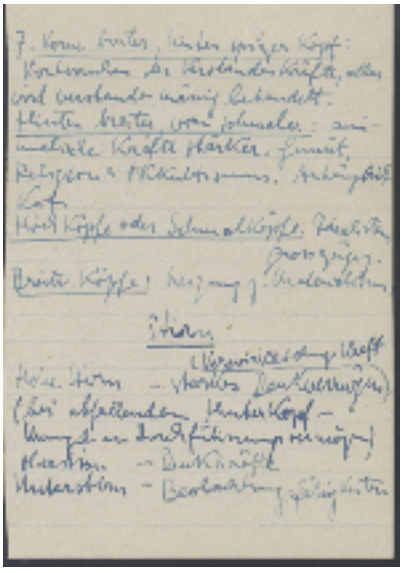
Dok.12.3: CSSA. Scan: M. P.

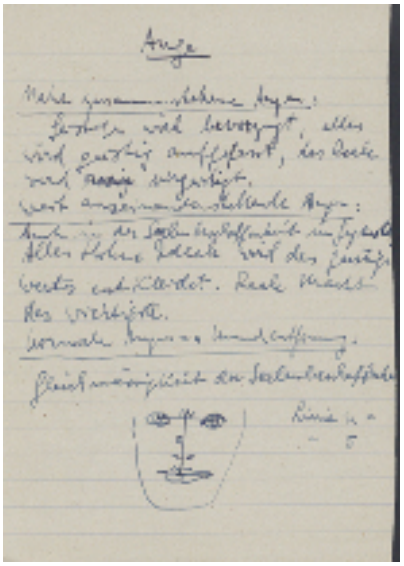


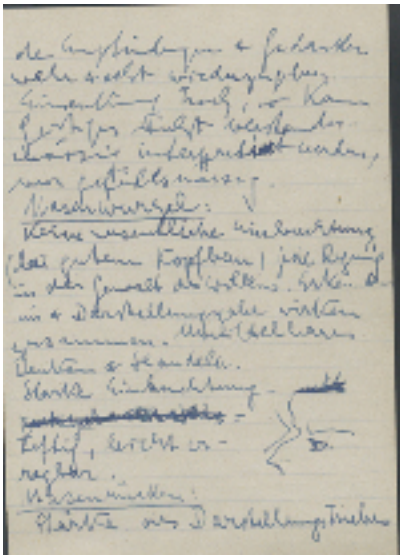
Dok.12.4: CSSA. Scan: M. P.

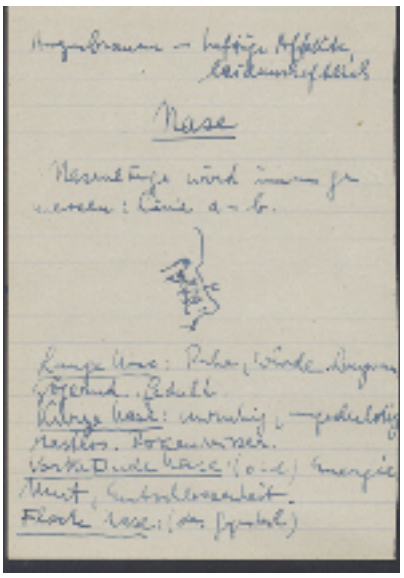


Dok.12.9: CSSA. Scan: M. P.

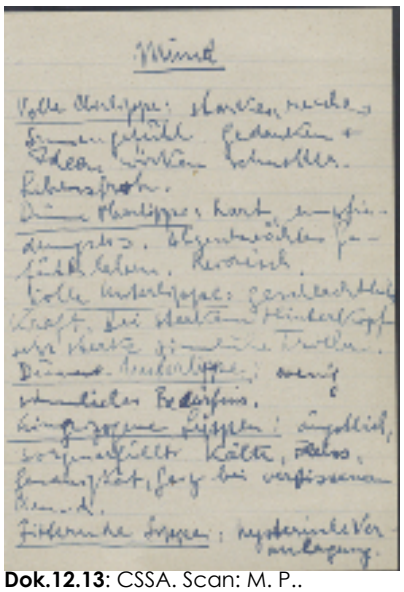




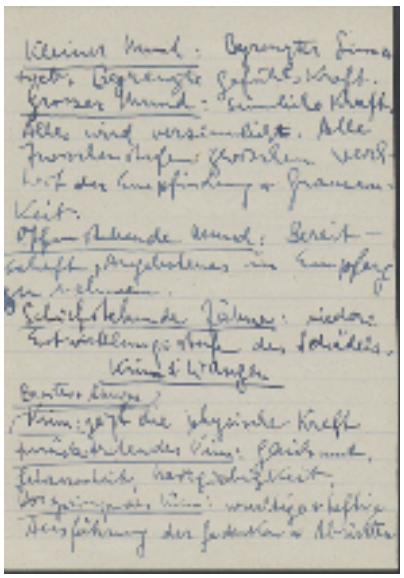




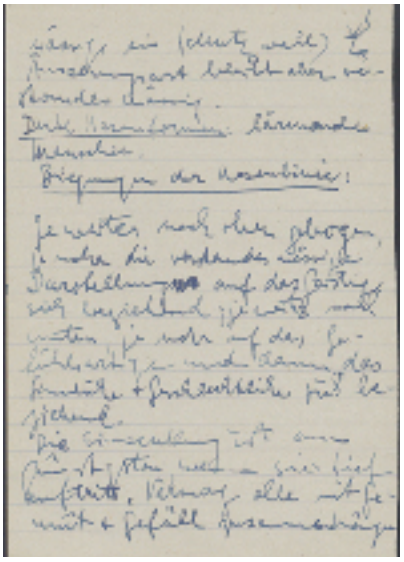
Dok.12.8: CSSA. Scan: M.P..



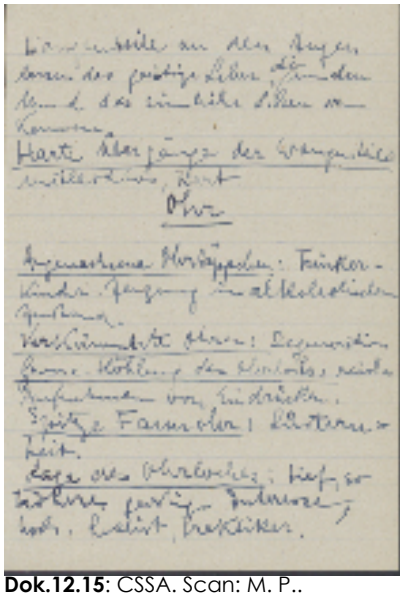
Dok.12.13: CSSA. Scan: M. P..



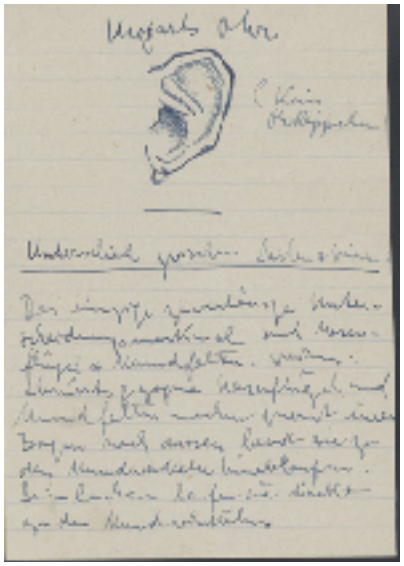
Dok.12.14: CSSA. Scan: M. P..



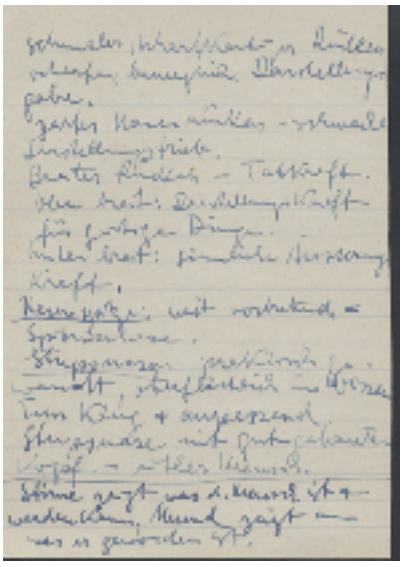
Dok.12.10: CSSA. Scan: M. P..



Dok.12.15: CSSA. Scan: M. P..



Dok.12.16: CSSA. Scan: M. P..



Chiromantik“[268]“. Er führt Rückschlüsse der Wesenszüge auf pathognomische Merkmale zurück: „[...] (Aber dies geschieht ganz natürlicher Weise), die Linien, die zwischen Wangen, Lippen und den Nasenflügeln und der Nase eingefurcht oder um die Augenhöhlen her gezeichnet sind, sind sehr deutlich bei lustigen Leuten, die oft lachen.“ Für Schad, der sich mit dem Traktat intensiv auseinandergesetzt hatte, war die Physiognomik dennoch ein wirksames Werkzeug, um Charakter und Seelenzustände darzustellen.

Physiognomik

1. Gesichtsorgane (Augen, Nase, Mund):
Nahe beieinander + Gesichtsumriss in weitem Abstand davon: Ausführungs- und Verwirklichungskraft, Tatenenergie. Negativ: Neigung zur Überhebung + Herrschsucht.
Umgekehrt: Schwache Ausführungs- Kraft, schwache Spannkraft.

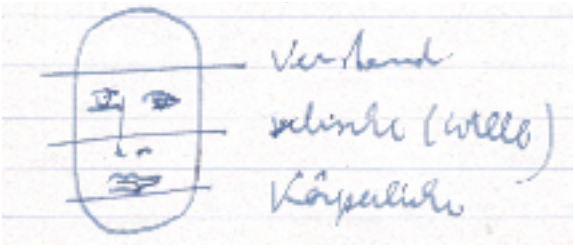
2. Längliches Gesicht: leicht bewegt, intellektuelle Fähigkeiten (leichtere Auffassungsgabe, Denk- und Schluss- Vermögen als breiteres Gesicht.

Übertrieben länglich: leicht bewegt, zersplittert unzuverlässig.

Breites Gesicht: Verwirklichungs- Kraft mehr auf realer Basis. Lebensannehmlichkeit ist höchstes Gebot. Gegen jede Veränderung (8). Daher meist glücklicher Als Langgesichter.
Negativ: rücksichtsloses Durchsetzen.

Gesichtsform oben breit + unten
schmal: suche geistige Interessen, Keine praktische Verwirklichungskraft. Mangel an Zähigkeit gegen nachhaltigen Widerstand. Abhängig, Tragische Stimmung, Leidenschaftlicher Verfechter v. Idealen. Märtyrernaturen.

3. Verwirklichungsfähigkeit:
---------- Verstand
----------seelische (Wille)
----------Körperliche



Übermässig ausgebildete Mundpartie deutet auf Einstellung der Sinne rein auf den Genuss.

4. Am Profil ist der Trieb, der vorherrscht, festzustellen.
Stirnprofil: (Stirn überragt Mund + Kinnpartie). Übersieht Wirklichkeit, daher einseitige Anschauungen. Vorstellungen werden als willkürlich genommen. Krumme Dinge immer grade biegen wollen, obwohl diese ihrer Natur nach krumm sind.

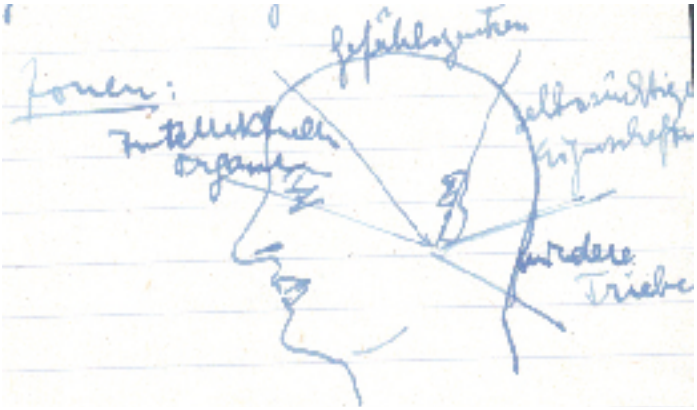
Kinnprofil:
Reales Ausüben des Vorhabens Unterlippe stark entwickelt, so wird innerer Trieb auch von sinnlichem Empfinden Stark beeinflusst. Bei starkem Zurückgehen der Stirn- unbarmherzig,
roh + gewalttätig.

Nasenprofil:
Maßloses Wollen. Meist egoistischer Art. Schmiegsam nach oben, hart nach unten. Selbstüberschätzung.

Mundprofil:
Hunger + Sexus. Psychisch + technisch leistungsfähig.

5. Starke Gesichtsorgane:
Starke elementare Kräfte sind auf die geistigen Fähigkeiten von ausschlag gebenden Einfluss.

6. Zonen:
Intellektuelle Organe
Gefühlszentren
selbstsüchtige Eigenschaften
niedere Triebe



7. Vorne breiter, hinten spitzer Kopf:
Vorherrschen der Verstandes Kräfte, alles Wird verstandesmäßig behandelt.

Hinten breiter, vorn schmaler: animalische Kräfte stärker. Gemüt. Religion + Okkultismus. Anhänglichkeit.
Hoch Köpfe oder Schmal Köpfe: Idealisten
großzügig.
Breite Köpfe: Neigung z. Materialismus

Stirn
Hohe Stirn- starkes Denkvermögen (Verwirklichungs- Kraft)
(bei abfallendem Hinterkopf- Mangel an Dürchführungsvermögen)
Oberstirn- Denkkräfte
Unterstirn- Beobachtungsfähigkeiten

Auge
Nahe zusammenstehenden Augen:
Geistiges wird bevorzugt, alles wird geistig aufgefasst, das Reale wird vergeistigt.

Weit auseinander stehende Augen:
Auch in der Seelenbeschaffenheit im Gegensatz alles Hohe + Ideale wird des geistigen Werts entkleidet. Real Macht das Wichtigste.

Normale Augen zu Mund Entfernung:
Gleichmässigkeit der Seelenbeschaffenheit.
Linie n = Linie o



Ungewöhnliche Augen- Mundentfernung:
Fanatiker, verwegene Unternehmer, das übertrieben „Geistige“ überwiegt vollständig.

Kleine Augen: Willensschwäche
Grosse Augen: Starkes Wollen.
Sehr kleine Augen: Beschränktheit der geistigen Kräfte.

Gegen Stirnmitte emporgezogene Augenbrauen-Melancholie

In mehreren Biegungen verlaufende Augenbrauen - heftige Affekte, leidenschaftlich.

Nase

Nasenlänge wird innen gemessen: Linie a-b



Lange Nase: Ruhe, Würde, Langsam, zögernd, Geduld.

Kurze Nase: unruhig, ungeduldig, rastlos. Possenreißer

Vortretend Nase: (c-d) Energie, Mut, Entschlossenheit

Flache Nase: (das Gegenteil)
Bescheiden, vorsichtig. Mangel eine Idee oder Ansicht lebendig zu gestalten. Nicht schöpferisch.

Breite Nase: Kraft und Wucht.

Fleischige Nase: Genussmensch, Humor.

Schmale Nase: leicht + sicher auf der Oberfläche des Lebens. Diplomat.

Gerade Nase: Goldener Mittelweg. Verstandes- und Gefühlsmäßiges.
kann gleich stark ausgedrückt werden.

Vertiefte Nasen: Gefühlsmensch. Zu guter Stimmung grosse Liebeswürdigkeit. Oft Gefühlsegoisten wie die Kinder.

Gebogene Nasen: wirkt verstandesmäßig (Kann aber Gefühlsmensch sein, dann ist das Verstandesmäßig ein Schutzwall). Äußerungspart bleibt aber Verstandesmäßig.

Derbe Nasenformen: lärmende Menschen.

Biegung der Nasenlinie:
Je weiter nach oben gebogen, je mehr die verstandesmäßige Darstellung auf das Geistige sich beziehend; je weiter nach unten, je mehr auf das Gefühlsartige und dann das Sinnreiche + Geschichtliche sich beziehend. Die Einsenkung ist am Günstigsten wenn sie tief Auftritt. Vermag alle mit Gemüt + Gefühl zusammenhängende Empfindungen + Gedanken wahr + echt wiedergeben.
Einsenkung hoch, so kann geistiges nicht verstandesmäßig interpretiert werden, nur gefühlsmäßig.

Nasenwurzel:
Keine wesentliche Einbuchtung (bei gutem Kopfbau) jede Regung in der Gewalt des Willens. Erkenntnis + Darstellungsgabe wirken zusammen. Unmittelbares Denken + Handeln.
Starke Einbuchtung = heftig + leicht erregbar.



Nasenrücken: Stärke der Darstellungstriebes
schmaler, scharfkantiger Rücken- scharfe, bewegliche Darstellungsgabe.
Zarter Nasenrücken- schwacher Darstellungstrieb.
Breiter Rücken- Tatkraft.
Oben breit: Darstellungskraft für geistige Dinge
Unterbreit: sinnliche Äußerungs- Kraft.

Nasenspitze: weit vortretend= Spioniernase

Stupsnase: praktisch gewandt, oberflächlich im Wissen
Tun Klug + anpassend
Stupsnase mit gut gebautem Kopf = eitler Mensch.

Stirne zeigt was der Mensch ist + werden kann; Mund zeigt an was er geworden ist.

Mund

Volle Oberlippe: starkes, reiches Sinnengefühl. Gedanken + Ideen wirken schneller. Lebensfroh.

Dünne Oberlippe: hart, empfindungslos. Abgeschwächtes Gefühlsleben. Neidisch.

Volle Unterlippe: Geschlechtlich Kraft. Bei starkem Hinterkopf sehr starke sinnliche Triebe.

Dünne Unterlippe: wenig sinnliches Bedürfnis.

Eingezogene Lippen: ängstlich, sorgenerfüllt Kälte, Fleiss, Genauigkeit, Geiz bei verbissenem Mund.

Zitternde Lippen: hysterische Veranlagung.

Kleiner Mund: Begrenzter Sinnestrieb. Begrenzte Gefühls Kraft.

Großer Mund: sinnliche Kraft. Alles wird versinnlicht Alle Zwischenstufen zwischen weichheit der Empfindung + Grausamkeit.

Offenstehender Mund: Bereitschaft, Angebotenes in Empfang zu nehmen.

Schiefstehende Zähne: niedere Entwicklungsstufe des Schädels.

Kinn + Wangen
Breites, langes Kinn: zeigt die physische Kraft.

Zurücktretendes Kinn: Gleichmut, Gelassenheit, Nachgiebigkeit.

Vorspringendes Kinn: wuchtige + heftige Ausführung der Gedanken + Absichten
Wangenteile an den Augen lassen das geistige Leben, die an dem Mund das sinnliche Leben er-
kennen.

Harte Übergänge der Wangenteile:
mitleidlos hart.

Ohr
Angewachsene Ohrläppchen: Trinker Kinder. Zeugung in alkoholischen Zustand.

Verkümmerte Ohren: Degeneration.

Grosse Höhlung des Ohrlochs: reiches Aufnehmen von Eindrücken.

Spitzes Faunohr: Lüsternheit.

Lage des Ohrlochs: tief, so [höheres] geistiges Interesse; hoch, Realist, Praktiker.



Mozarts Ohr
(kein Ohrläppchen)

Unterschied zwischen Lachen + Weinen:
Das einzige zuverlässige Unterscheidungsmerkmal sind Nasenflügel + Mundfalten. Weinen:
abwärtsgezogene Nasenflügel und Mundfalten machen zuerst einen Bogen nach außen bevor sie zu den Mundwinkeln hinablaufen. Beim Lachen laufen sie direkt zu den Mundwinkeln.

Versuch der Umsetzung der Physiognomik
Da Schad im Grunde immer nah am Menschen und somit an dem sichtbaren Abbild gearbeitet hat, ist es sinnvoll, zur Überprüfung der Physiognomik die Darstellung einer bewusst inszenierten und überzeichneten Szenerie zu wählen.



Abb. 12: Schad, Christian, Umschlagszeichnung zu Walter Serner: Letzte Lockerung, 1927, Federzeichnung (Ausschnitt), aquarelliert auf Papier, 10 X 15cm.

Sie
Durch ihre ausgeprägte Stirn übersieht sie die Wirklichkeit, daher einseitige Anschauungen.
Ihr Hunger und Sexus ist geringer durch geringere Ausprägung des Mundprofils. Die große Nase deutet auch auf die starke Beeinflussung der geistigen Fähigkeiten durch einfache, niedere Kräfte hin. Die „hohe" Stirn zeigt im Rahmen der Möglichkeiten intellektuelle Fähigkeit und Denkvermögen. Selbstsucht, Gefühlszentren und niederen Triebe sind durch die ausgewogen runde Kopfform in normalem Bereich. Ihre mittig hochgezogenen Augenbrauen vermitteln leichte Melancholie.
Die vortretende prominente Nase zeigt einerseits Mut und Entschlossenheit, kann jedoch auch als verstandesmäßiger Schutzwall eines Gefühlsmenschen gesehen werden. Die vorstehende Nasenspitze lässt sie neugierig erscheinen. Mit ihrer vollen Ober- und Unterlippe wird die Lebensfreude und der sinnliche Trieb betont. Dennoch ist ihr Mund wesentlich kleiner und der Sinnestrieb beschränkt.
Ihr Mund ist geschlossen, was als zögerliche Reaktion auf sein Angebot gedeutet werden kann. Ihr recht normales Kinn lässt ihre physische Kraft schwächer erscheinen als die seine. Mit ihrem angewachsenen Ohrläppchen disqualifizieren sie sich als Kind eines Trinkers, was auf ihre einfache Herkunft hindeutet.

Er
Ausgeprägtes Kinn zeigt reales Ausüben des Vorhabens. Unterlippe stark entwickelt, daher triebhaftes Verhalten. Durch die stark zurückgehende Stirn ist er unbarmherzig, roh und gewalttätig. Sein stark ausgeprägtes Mundprofil steht für Hunger und Sexus.
Der Einfluss niederer Kräfte auf die geistigen Fähigkeiten ist durch die sehr prominente Nase gegeben. Die Stirn als intellektuelles Organ ist stark unterentwickelt. Dagegen ist durch die Ausbeulung am Hinterkopf die Selbstsucht, Gefühlszentren und niederen Triebe ausgeprägt vorhanden.
Seine sehr ausgeprägte vortretende Nase lässt ihn aber auch mutig und entschlossen wirken. Der Äußerungspart (Kommunikation) bleibt auf Verstandesebene. Eventuell als Berechnung zu interpretieren. Seine dünne Oberlippe macht ihn hart, empfindungslos und neidisch. Die volle Unter-



Foto 84: George Grosz „Max Hermann-Neisse", Städtische Kunsthalle Mannheim.



Foto 17: „Sonja, R.95", 1928, Sprengel Museum Hannover. Foto CSSA.

lippe, der übergroße Mund und der starke (!) Hinterkopf zeigt die sehr starken sinnlichen Triebe.
Der Mund ist geöffnet, bereit, das Angebotene zu empfangen oder zu geben. Das ausgeprägte Kinn steht für physische Kraft, heftige und wuchtige Ausführung der Gedanken und Absichten. Er fordert und führt.
Das letzte und fast deutlichste Detail: die lüsternen, spitzen Faunsohren.

Er ist der sexuell aktive, physisch überlegene Verführer. Zielgerichtet setzt er seinen Plan um. Sie ist die denkende, ihm geistig überlegene Frau aus einfachen Verhältnissen. Mit leichter Melancholie signalisiert sie, jedoch noch leicht zögernd, Mut und Bereitschaft zur sinnlichen Hingabe.
Die Körperhaltungen und Gestiken der beiden beschreiben exakt diese Situation und erfüllen somit auch Leonardo da Vincis Forderung nach Einheitlichkeit der inneren und äußeren Darstellung des Gemütszustandes.

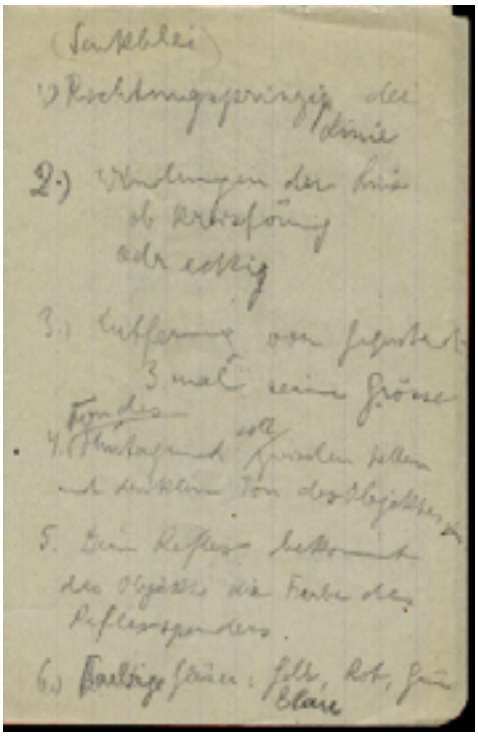
Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Schad spätestens seit 1927 um die Regeln der Physiognomik wusste und diese auch in seinen, allerdings konstruierten, Szenen umsetzte.

In Gemälden und speziell in Portraits ist die Physiognomik jedoch subtiler umgesetzt, da sie eigentlich ein korrumpierendes Element ist, das klar gegen Schads Prinzipien steht, ein Objekt nicht einem Schema anzupassen, sondern es als Eigenständiges bestehen zu lassen.[269]
Ein gutes Beispiel der „angewandten Physiognomik im Gemälde" ist das vielzitierte „Ohr des Max Herrmann-Neiße" im Hintergrund des Gemäldes „Sonja, Max Herrmann-Neiße im Hintergrund" (Foto 17) von 1928. Max Herrmann-Neiße (1886 in Neiße/Oberschlesien 1941 in London/GB) (Foto 84) war ein deutscher Dichter. Von Kindheit an war er kleinwüchsig und bucklig.
„Das Ohr, ein Stück des kahlen Schädels sind Schad Kennzeichen genug" vermerkt Günter R. Richter in seiner Bildbeschreibung in der Monographie von 2002. Der fehlende Hals, die „in sich gefallene" Haltung und natürlich die prominente Ader am Kopf ergänzen das Bild des Dichters. Vergleicht man aber nun die bekannten Darstellungen von Herrmann-Neiße, so wird jedoch schnell deutlich, dass es ich bei Schad eben nicht um die Darstellung des Ohrs nach dem Leben handelt. Im direkten Vergleich sind fotografische, zeichnerische und gemalte Darstellungen von Grosz und Meidner aufgeführt.



Abb. 13: „Max Herrmann- Neiß' Ohr" in zeitgenössischen Darstellungen, Graphik: M. Pracher)

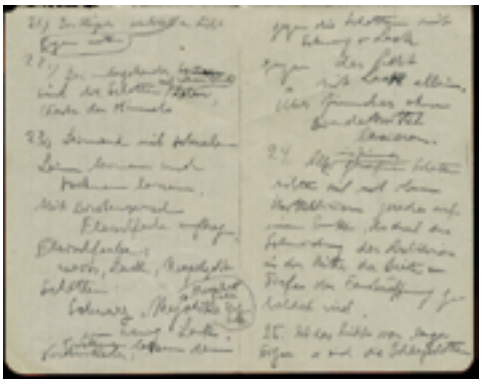
Setzt man die physiognomischen Regeln Schads
Verkümmerte Ohren: Degeneration,
Grosse Höhlung des Ohrlochs: reiches Aufnehmen von Eindrücken,
Lage des Ohrlochs: tief, so [höheres] geistiges Interesse,
im Portrait um, so ist „Herrmann-Neiß' Ohr" eindeutig eine physiognomische Idealisierung, die die Bildaussage und den Charakter des Dargestellten deutlich erscheinen lässt, ohne jedoch die Person als Ganzes darstellen zu müssen.



Dok.13.1: CSSA. Scan: M. Pracher.



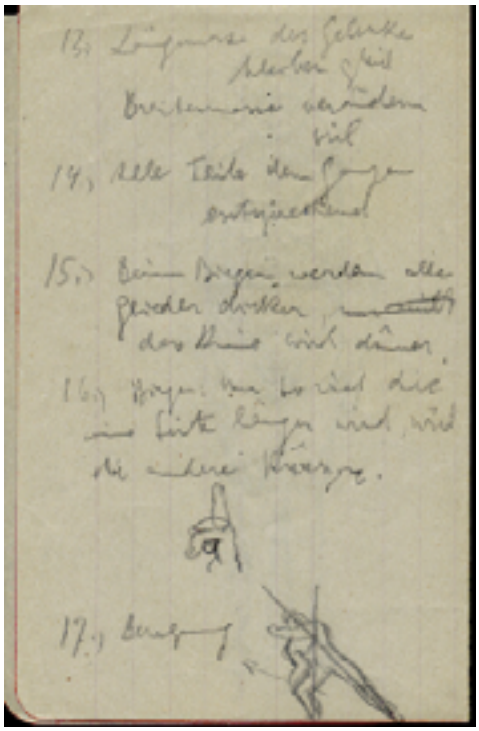
Dok.13.2: CSSA. Scan: M. Pracher.



Dok.13.5: CSSA. Scan: M. Pracher.

• 47 Regeln: Über Linie, Farbe, Licht und Schatten

Die „47 Regeln“ (Dok. 13.1- 13.11), die auf Handzetteln im Schreibtisch aufbewahrt wurden, entstammen weitgehend Leonardos „Traktat von der Malerei“. Da auch konkrete Angaben z.B. zur Pigmentverwendung von Fleischfarben und dessen Schatten gegeben werden, beziehen sich Teile wohl auch auf ein konkretes, unidentifiziertes Werk der 2. Hälfte der 1920er Jahre, da sich Schad in dieser Zeit besonders mit dem Traktat auseinandergesetzt hat und das „Trattato“ erst 1925 auf Deutsch publiziert wurde.

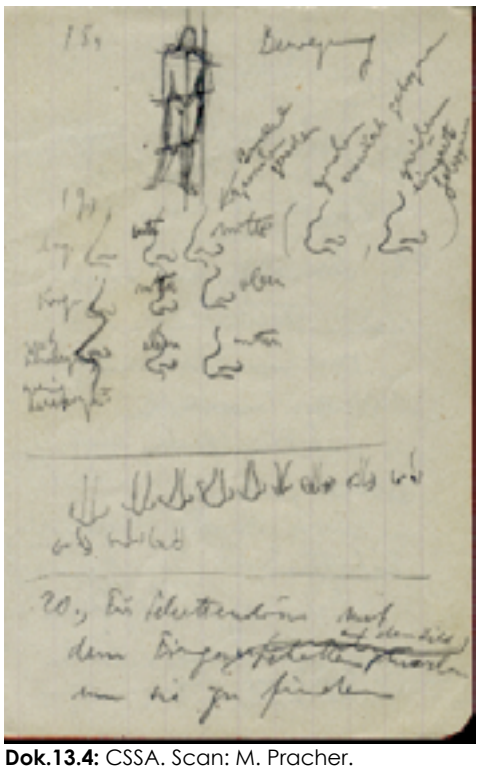


Dok.13.3: CSSA. Scan: M. Pracher.

47 Regeln: Über Linie, Farbe, Licht und Schatten
Senkblei[270]

1)Richtungsprinzip der Linie.
2)Windungen der Linie ob kreisförmig oder eckig
3)Entfernung vom Gegenstand: 3 mal seine Größe.
4)Ton des Hintergrund soll zwischen hellen und dunklen Ton des Objektes sein.
5)Beim Reflex bekommt das Objekt die Farbe des Reflex spenders.
6)Farbige Gläser: Gelb, Rot, Grün, Blau.
7)Die eigentliche Farbe eines Objektes ist der Reflex auf dieser Farbe.
8)Die Schattennuance des Objektes die Farbe des Gegenübers.
9)Gesten und Bewegung (Tonbestimmend).
10)Bewegungsskizzen und Gruppierungen
11)Skizzen[271]:





Dok.13.4: CSSA. Scan: M. Pracher.

12)Skizzen :

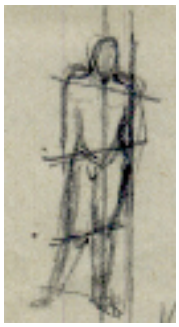


13)Längenmaße der Gelenke bleiben gleich, Breitenmaße verändern sich.
14)Alle Teile dem Ganzen entsprechend.
15) Beim Biegen [Beugen?] werden alle Glieder dicker, das Knie wird dünner.[272]

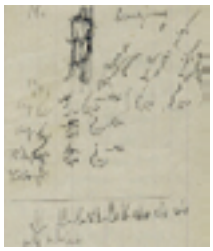


16)Biegen (Beugen): um so viel die eine Seite länger wird, wird die andere kürzer.
17)Bewegung[273]

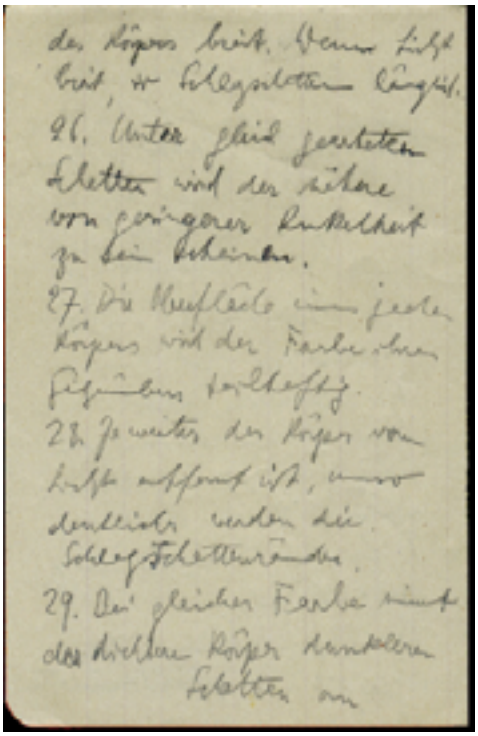
18)Bewegung[274]



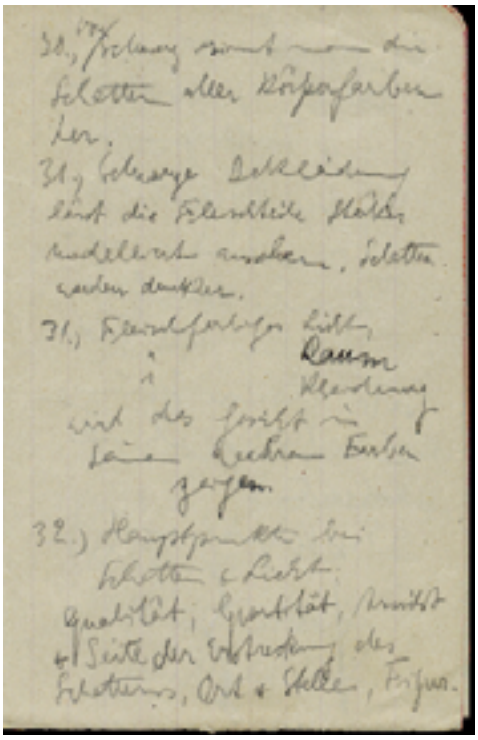
19)Nasenskizzen[275]



20)Für Schattenrisse mit dem Finger auf dem Bild
Schatten machen um sie zu finden.
21)Der Körper verliert gegen unten an Licht.
22)Bei untergehender Sonne sind die Schatten auf weißer Wand blau (Farbe des Himmels).
23)Leinwand mit schwachem Leim leimen und trocknen lassen. Mit Borstenpinsel Fleischfarben auftragen. Fleischfarbe: weiß, Lack, Neapelgelb. Schatten: Schwarz Majolika (=Neapelrot oder Pfafen (?) erde) ein wenig Lack. Trocknen lassen, dann verdunkeln: gegen die Schatten mit Schwarz + Lack gegen das Licht mit Lack allein, über Zinnober ohne Bindemittel lasieren.
24)Alle im Zimmer geworfenen Schatten richten sich mit ihrer Mittellinien gerade auf einen Punkt, der durch die Schneidung der Lichtlinien in der Mitte, der Breite + Tiefe der Fensteröffnung gebildet wird.
25)Ist das Licht von langer Figur so sind die Schlag-
schatten des Körpers breit. Wenn Licht breit, so Schlagschatten länglich.
26)Unter gleich gearteten Schatten wird der nähere von geringerer Dunkelheit zu sein scheinen.
27)Die Oberfläche eines jeden Körpers wird der Farbe seines Gegenübers teilhaftig.
28)Je weiter der Körper vom Licht entfernt ist, umso deutlicher werden die Schlagschattenränder.
29)Bei gleicher Farbe nimmt der dichtere Körper dunkleren Schatten an.
30)Von Schwarz nimmt man die Schatten der Körperfarben her.
31)Schwarze Bekleidung lässt die Fleischteile stärker modelliert aussehen. Schatten werden dunkler.
31)Fleischfarbiges Licht, Fleischfarbiger Raum, Fleischfarbige Kleidung wird das Gesicht in seinen wahren Farben zeigen.
32)Hauptpunkte bei Schatten und Licht: Qualität, Quantität Ansicht + Seite der Erstreckung des Schattens, Ort + Stelle, Figur.
33)Hauptpunkte der Malerei: Halbschatten + Verkürzung.
34)Die Nordseite der Baumstämme hat am Fuß grünlichen Flaum, die Südseite größere Sprünge in der Rinde als die Nordseite.
35)Verzweigungen[276]:



Dok.13.6: CSSA. Scan: M. Pracher.



Dok.13.7: CSSA. Scan: M. Pracher.

36)Skizze Pflanze „Auge über dem Blatt“[277]

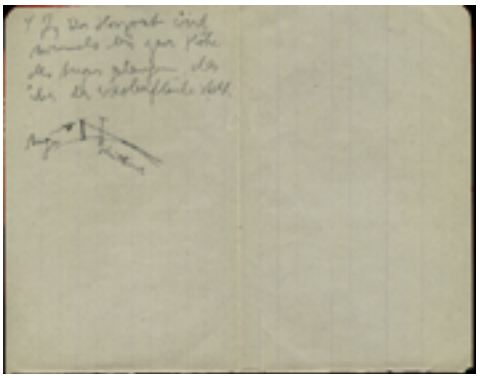


37)Das sechste Blatt am Ast steht über dem ersten.
38)Bäume gegen die Sonne gesehen, zeigen aussen helles grün und in der Mitte stark dunkelgrün.
39)Das der Wurzel am nächste Blatt ist am wenigsten gezackt.
40)Im Baumschatten haben die Gräser dunkle Halme auf hellem Grund, außerhalb des Schattens helle Halme auf dunklem Grund.
41)Ein jeder Körper, gleich von welcher Figur, scheint in weiter Entfernung rund zu sein.
42)Die oberen Zweige der seitlichen Baumäste nähern sich ihrem Hauptast mehr als die unteren.
43)Die Farbenunterlagen der Bäume, die sich gegen die Luft abheben, sind die, wie man sie nachts bei geringer Helligkeit sieht.
44)Lasse die Wolken ihre Schatten auf die Erde fallen.
45)Das Gewölk hat umso stärkeren Rotschein, je näher es am Horizont steht.
46)Eine Wolke, die unter dem Mond steht, ist dunkler als irgend eine von den anderen, die entfernten sind heller.
47)Der Horizont wird niemals bis zu Höhe des Auges gelangen das über der Erdoberfläche steht.[278]

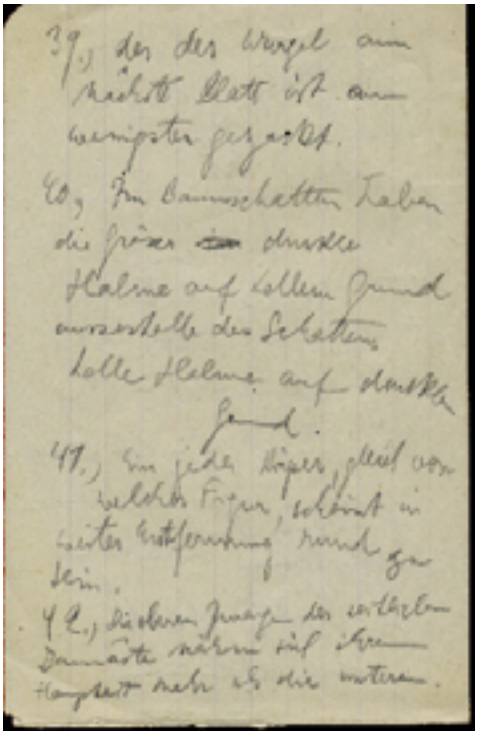




Dok.13.8: CSSA. Scan: M. Pracher.



Dok.13.8: CSSA. Scan: M. Pracher.

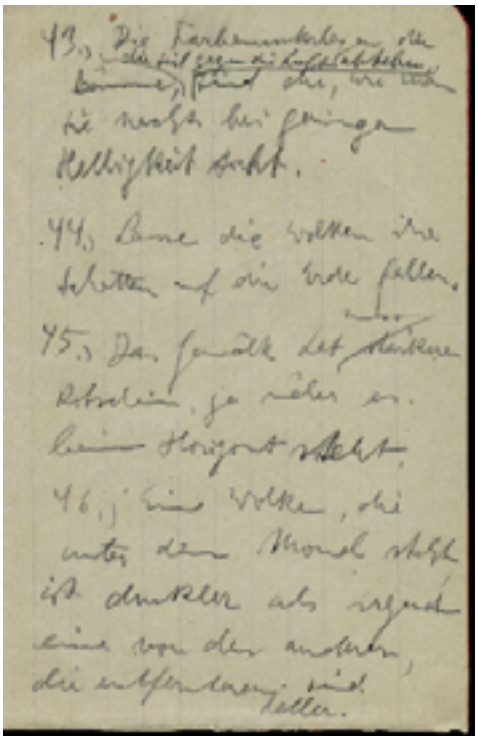


Dok.13.9: CSSA. Scan: M. Pracher.

- 29 Regeln: Theorie der Farbe

„Farben muss man fühlen ... sehen kann man sie nicht.“[279]

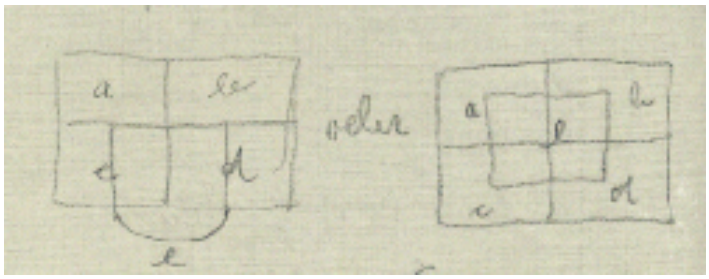
Auf handschriftlichen Zetteln aus dem Schreibtisch Schads finden sich Hinweise zur Farbverwendung und Farbumsetzung. Es scheint sich jedoch um Erinnerungsskizzen zu handeln. Ob die „Farbtheorie in 29 Regeln“ (Dok. 14.1-14.5) auf einem Buch oder einem Manuskript beruhen oder ob es sich um individuelle, erdachte Anweisung Schads handelt, konnte nicht geklärt werden.



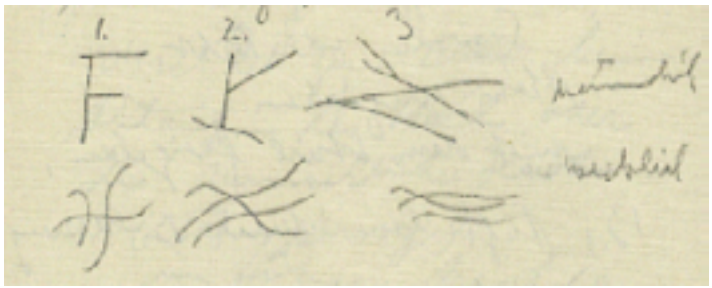
Dok.13.10: CSSA. Scan: M. Pracher.

„Farbtheorie in 29 Regeln“.

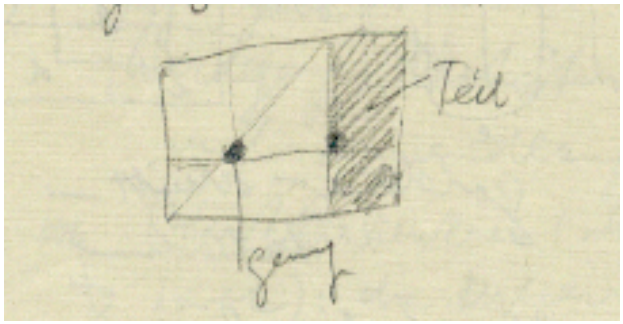
1)Kreis, Quadrat, Gleichseitige Dreieck.
2)Auf Mittellinien liegen wichtigsten Bildteile.
3)S-Linie im goldenen Schnitt gestuft.
4)Kreislinie, Ellipse, Parabel, Hyperbel.
5)Auf- und Abschwellen innerhalb der Linie. 5a) [?]
6)Goldener Schnitt minor verhält sich zu major wie major zum Gesamten
7)Pentagram, der fünfzackige Stern.
8)Polarität: Einheit –Zweiheit, Zweiheit – Einheit.
9)Urdreiklang: Weg vom Gelb durch Rot zum Blau
beim Anlaufen vom Stahl oder menschlicher Haut (Transparenz im Sinne von Aristoteles).
10)Urpflanze: Werdegang, Wachstum und Verwandlung.
11)Mischfarbenkreis (Schopenhauer); die tertiären Farben nehmen den Platz der Urfarben ein.
12)Übungen: 100 starke Übungsstücke am Lineal dann Lichtkreisel(?) zeichnen. Spirale oder Acht. Atem einziehen und mit dem Strich freigeben.
13)Aufteilung durch Bildkreuz (Skizze) Goldene- Schnitt- Aufteilung



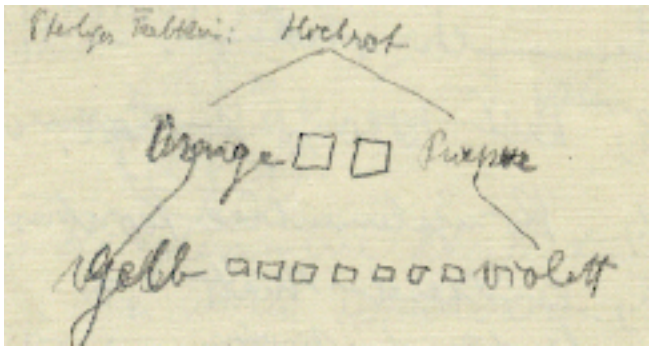
14)Meisterformel: das Quadrat im Rechteck.
15)Linie und Gegenlinie: (männlich, weiblich, Skizze)



16)Ganz- und Teilform.



17)[...]der Bildformen
18)Doppelform: Ist sie klein so ist die andere groß.
19)Vierstimmigkeit im Hell- Dunkel Höchste Helligkeit- Tiefste Dunkelheit bleiben unangetastet. Die Einzelheiten liegen in den Mitteltönen.
20)Dividieren der Farbe: (Skizze)



21)Die Richtungstendenz der Farben wie im Goethischen Farbenkreis [...] Farbendruck)



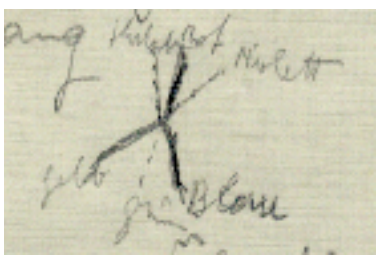
Abb. 14: Goethe, J.W.: Farbenkreis zur Symbolisierung des menschlichen Geistes- und Seelenlebens.

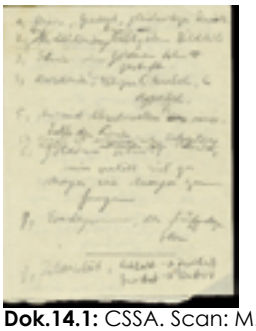
22)Hell Dunkelkontrast. Ausgangsakkord z.B. 3 Urfarben

Hellton	**Mittelton**	**Dunkelton**
Gold	leuchtend Rot	tiefes Blau
blass Graugelb	Taubenblau	tiefes Karmin
blass Rosenrot	Neapelgelb	Kobaltblau

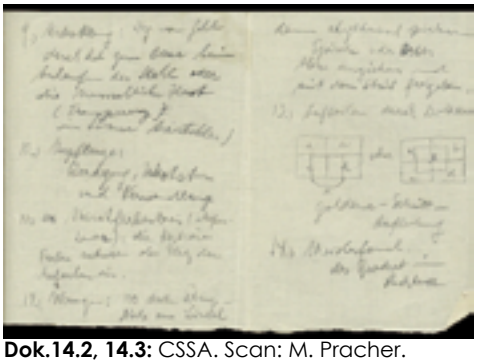
Nur Rot und Grün können gleich hell oder dunkel neben einanderstehen.

23)Kalt- Warmkontrast.
24)Komplementärkontrast
25)Leuchtend- mattkontrast
Leuchtend- Mittleres- Matt.
26)Viel- wenig Kontrast, Leuchtend Farbflecke
27)Farbe- Mischfarbenkontrast.
28)Dreiklang und Kontradreiklang

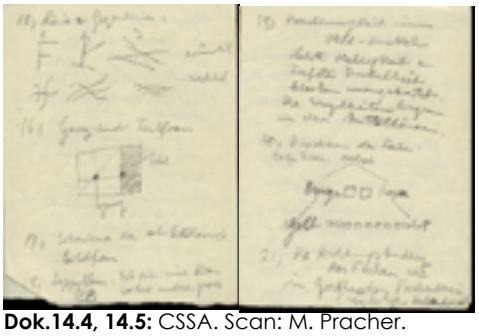




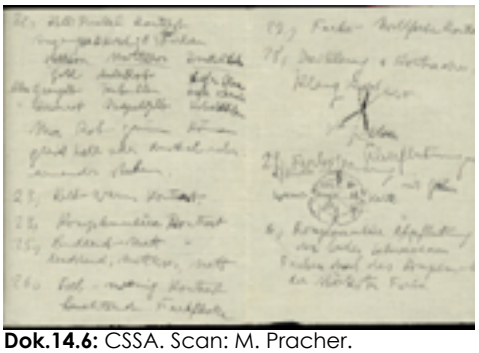
Dok.14.1: CSSA. Scan: M. Pracher.



Dok.14.2, 14.3: CSSA. Scan: M. Pracher.



Dok.14.4, 14.5: CSSA. Scan: M. Pracher.



Dok.14.6: CSSA. Scan: M. Pracher.

29)Farbige Überflutungen

a. Direkte Überflutung



b. Komplementäre Überflutung der beiden schwächeren Farben durch das Komplement der stärksten Farbe.

Von Bedeutung werden diese Regeln bei der Umsetzung von Farbverläufen, Farbkontrasten, Komplementärkontrasten und beim Inkarnat. (siehe auch Kap. Der Weg zur Haut: Versuch einer Herleitung).

- Farbsymbolik

Das Typoskript „Farbsymbolik" stammt aus einer Klatte im Nachlass mit Schads „Astrologischen Bögen" des Vehlow-Systems. Neben zahlreichen abgetippten Vorträgen von Dr. Schmitt (Atem), zweier selbstverfasster Bücher Schads zum Thema „Astrologie" und „Anwendungen zur Astrologie", findet sich ein (von Schad?) aus dem Französischen übersetztes Manuskript[280] des Kabbalisten und Freimaurers Oswald Wirth (1860-1943). Sein Buch „Le Tarot du Imagiers du Moyen Age" wurde 1927 auf Französisch veröffentlicht. Schad hat die Illustrationen und Planetenzeichen im Text frei nachgezeichnet. Die deutsche Abschrift stammt wahrscheinlich aus den späten 1950er Jahren, da Schad sich in dieser Zeit verstärkt mit Theorien der Astrologie beschäftigte. Dass Schad das Buch bereits schon in den späten 1920er Jahren kannte, ist zwar anzunehmen, konnte aber nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden. Zu erwähnen ist hier noch das Buch „Astrologische Farbenlehre"[281] von Otto von Bressensdorff von 1930 im Nachlass, das jedoch für diese Arbeit nicht eingesehen werden konnte.

Auszug aus dem Typoskript ab S. 46, nach Oswald Wirth:
„Le Tarot du Imagiers du Moyen Age", Paris 1927.
Die Unterstreichungen wurden, wie im Typoskript vorhanden, übernommen.

Farben:
Das Prisma teilt das weiße Licht in drei primitive Farben.
Rot, Blau und Gelb, die auf diese Weise Bezug haben zur Dreifachheit:
Geist, Seele und Körper oder Schwefel [Zeichen Schwefel] , Quecksilber [Zeichen Quecksilber], Salz [Zeichen Salz].
Gemäß diesen Ideen sind die sekundären Farben: Violett, Grün, Orange mit der geistigen Seele, der körperlichen Seele oder der Vitalität und dem körperlichen Geist verwandt.
Allgemein kann man die Symbolik der Farben folgendermaßen bestimmen:

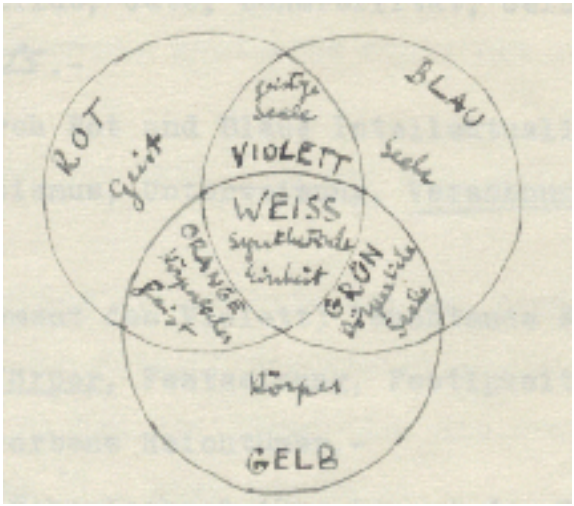




Foto 85a: Reiszbüchlein des Nürnberger Kunsthändlers Paul Fürst (1605- 1666), nach 1666, Bibliothek, Inspiration aus Büchern, Titelblatt.



Foto 85b: Reiszbüchlein des Nürnberger Kunsthändlers Paul Fürst (1605- 1666), nach 1666, Bibliothek, Inspiration aus Büchern, Zeichnungsvorlagen.

Das synthetische Weiß, ähnlich dem unberührtem Schnee, wird bezeichnend für die Reinheit, die Unschuld, die Treuherzigkeit und den Frieden (das weiße Kleid der Kommunikanten und der Bräute, die weiße Flagge der Parlamentarier). Es ist die Farbe der Rechtschaffenheit, der lauteren Gesinnung, des Gewissens, aber hauptsächlich die des Menschen und des Lichtes im Gegensatz zum Schwarz.
Das Nichts zeigt sich in dem finsteren Schwarz, Totenfarbe, Farbe des Verhängnisses, der Verzweiflung, der Enttäuschung, aber auch der Tiefe, des Ernstes, der Strenge, der Verschwiegenheit, der Verschwörung, des Mysteriums. Die ernährende Erde ist schwarz. Jede Trächtigkeitszeit vollendet sich im Dunkeln, im Geheimen, vor Indiskreten versteckt.
Das Grau: Asche, unzerstörbarer Überrest dessen, was gelebt hat.
Trägheit, Gleichgültigkeit, Trennung, Unbestimmtheit, Bescheidenheit, Armut, Traurigkeit, Austilgung.
Das Rot: das Blut, das belebende Prinzip, der Geist; Aktivität, das geistige Feuer, Glut, Liebe, Mut Energie.
Das Purpur: Geistigkeit, Vernunft, Wille, Beherrschung.
Das Blaue: das göttliche Gewölbe, Beschauung, Frömmigkeit, Treue, Glaube, Seele, Milde, Güte, Sensibilität, Gefühl, Anhänglichkeit, Idealität. Luft [Zeichen Luft]
Das Violett: (durch Rot und Blau) Intellektualität, Unterscheidungsvermögen, Mystizismus, Unterweisung, Versöhnung der Vernunft mit dem Gefühl.
Das Gelb: (Komplement des Violett) leuchtende Strahlung, objektive Manifestation, Körper, Festsetzung, Festigkeit. Ernte, Honig, durch Arbeit erworbene Reichtümer.
Das Orange oder Scharlachrot: (Komplement des Blau) Flamme, das stoffliche Feuer, Heftigkeit, Leidenschaft, Wildheit, Grausamkeitsinstinkt, Egoismus, Tatenbedürfnis, Mars [Zeichen Mars].
Das Grün: (Komplement des Rot) Vegetation, Lebensfluidum, das nährende Wasser des handelnden Feuers. Venus [Zeichen Venus], Geilheit, Sehnsucht, Faulheit.
Das Indigo: Meditation, Erfahrung, Wissen.
Das Braun: Holz, Überleben, Tradition, Aberglaube. Konzentration, Isolierung, Reserve, Diskretion.
Das Rose (Hautfarbe): Alles, was menschlich ist und sich auf die Menschheit bezieht.
Das Gold: intellektuelle Vollkommenheit, der Schatz des Geistes. Unwiderlegbare Weisheiten, unzerstörbare Güter.
Das Silber: die moralische Vollkommenheit, der Schatz der Seele. Gerechtfertiger Glaube, Herzensadel, Reinheit der Einbildungskraft.

- Inspiration aus Büchern

Von der direkten „Inspiration aus Büchern" berichtet Schad, als er 1914 von dem Münchner Maler Georg Schrimpf eine Exemplar des Romans „Ssanin" des verbotenen russischen Schriftstellers Michail Petrowitsch Arzybaschew (1877- 1927) erhielt. Eine Szene, in dem „ein verlassener junger Mann seine Einsamkeit nur noch aushält, in dem er mit einem Kehrichthaufen spricht" beeindruckte ihn so sehr, dass er dies in dem Holzschnitt „Illustration" umsetzte. Die Illustration wurde später auch als Vignette der Kassette „Orbis sensualium pictum" der Edition G. A. Richter verwendet.
In der im Buch „Theoria Artis"[283] von vor 1805 findet sich eine Profilstudie zweier junger Frauen. Gespiegelt und leicht beschnitten geben diese exakt die Komposition des Gemäldes „Freundinnen, R.115" von 1930 wieder (Foto 85a-d)
Der Vollständigkeit halber sollen auch noch zwei weitere aufgetauchte Vorlagen erwähnt werden, die jedoch nicht direkt in Folgebildern nachgewiesen werden konnten.
In der Zeitschrift Prisma[284] von 1947 findet sich auf der Seite 41 die Zeichnung „Der Dichter" von Gerhard Schulz (Foto 86) Berlin, 1946, die das „Wollen und Streben der Künstlerschaft zwischen Klassik und Abstraktion, Realismus und Surrealismus widerspiegelt". Die Zeichnung zeigt, in Vorwegnahme der typischen Formsprache der 1950er Jahre, einen „dualistischen", zweigeteilten bzw. picassoesken zweiansichtigen Kopf, der frappierende Ähnlichkeiten zu Schads dualistischen Arbeiten der 1950er Jahre hat.
In dem Buch aus der Bibliothek „Kunst im Wandel der Zeiten"[285] von 1966 skizziert er (Foto 87) auf einem Kalenderblatt vom 4. Januar 1975 eine abgebildete gotische Säulenkonstruktion des Regensburger Domes St. Peter auf S. 65, mit einem weiblichen Akt zusammen.
Weiterhin sollte in diesem Zusammenhang erwähnt werden, dass sich Schad bei der Auswahl seiner Hintergründe und Motive gerne auch an Postkarten[286] und Printmedien orientiert hat.[287]



Foto 85d: „Freundinnen, R.115", 1930, Privatsammlung, Foto CSSA. Graphik: M. Pracher.



Foto 85e: Reiszbüchlein des Nürnberger Kunsthändlers Paul Fürst (1605- 1666), nach 1666, Bibliothek, Inspiration aus Büchern, Montage der Zeichnungsvorlagen, Graphik: M. Pracher.



Foto 85c: Reiszbüchlein des Nürnberger Kunsthändlers Paul Fürst (1605- 1666), nach 1666, Bibliothek, Inspiration aus Büchern, Zeichnungsvorlagen, Foto: M. Pracher.

Maltechnische Primärquellen zum Œuvre Schads

- Maltechnische Bibliothek

Die Bibliothek Schads in der Löwenapotheke in Aschaffenburg ist streng nach Themen geordnet. Die Aufstellung der Bücher entspricht nach Auskunft von Restaurator Schwendner exakt derjenigen aus Schads Atelierhaus „Krähennest". Die Aufteilung stamme von Schad selbst, wurde aber nach seinem Tode von seiner Frau Bettina weiterorganisiert, sodass im kunsthistorischen Bereich und bei Auktionskatalogen zahlreiche neuere Titel zu finden sind.
In der Bibliothek finden sich relativ wenige Bücher zu maltechnischen Fragen.
Alle vorhandenen Bände zu diesem Komplex sind in der folgenden Tabelle chronologisch gelistet. Maltechnische Themen wurden auch gerne in Zeitungen und Journalen (z. B. „Deutsche Zeitschrift für Maltechnik", München 1942 - 44) diskutiert, konnten jedoch nicht im Nachlass nachgewiesen werden.
Ob und wie viele Bücher beim Berliner Atelierbrand von 1942 verloren gingen konnte nicht geklärt werden. Bedenkt man jedoch, dass Schad alleine „ca. 1000 okkulte, geisteswissenschaftliche, gegenmilitärische Bücher"[288] über den Krieg gerettet hatte, kann der Verlust nur gering gewesen sein. Weiter ist zu beachten, dass auch Nikolaus Schad und Andere Bücher entnommen haben könnten. So berichtet Günter A. Richter vom „Straßburger Manuskript"[289]. Das Werk kann aber in der Bibliothek nicht nachgewiesen werden. Von Relevanz wäre dieses Werk allerdings nur, wenn Schad die Ausgabe von Sir Charles Eastlake aus der Mitte des 19. Jahrhunderts besessen hätte. Bei Erscheinen der Neuübersetzung der beiden Borradailes von 1966 war Schads maltechnische Entwicklung bereits abgeschlossen.



Foto 85f: Yva (Else Neuländer-Simon), Schwestern [„Sisters"], ca 1930, Das Foto wurde von Schad zur Arbeit am Gemälde „Freundinnen" verwendet. Es entspricht in der Ausrichtung der Dargestellten der Vorlage aus dem „Reiszbüchlein". Foto www.ubugallery.com.



Foto 86: „Der Dichter", Gerhard Schulz, CSSA, Foto M. P..



Foto 87: „Kunst im Wandel der Zeiten", CSSA, Foto M. P..

Maltechnische Werke und weitere relevante Titel in der Bibliothek Christian Schads

Autor	Titel	Erscheinungsjahr	Anmerkung
Maltechnik			
Eastlake, Sir Charles	Materials for a History of Oil Painting	London 1847	nicht in der Bibliothek vorhanden aber durch Richter ("Straßburger Manuskript") erwähnt
Hebing, Cornelius	Ölfarbe und Ölfarbanstriche	2. Aufl., München 1922	gelesen
Herzfeld, Marie (Hrsg.)	Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei, nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig	Jena 1925	gelesen, unterstrichen, Regeln übernommen
Eibner, Alexander	Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei	München 1928	relativ ungelesen
Ehlert, H.	Farbentechnische Merkblätter für Künstler	Dresden o.J. (ca. 1930)	gelesen
Kosnick, Heinrich	Musik und Geist. Lehrbuch für Künstler und Jedermann	München 1931	gelesen
Wehlte, Kurt	Ei-Tempera und ihre Anwendungsarten	Dresden 1931	gelesen
Doerner, Max	Malmaterial und seine Verwendung im Bilde	München 1936, 5. Aufl.	zahlreiche Unterstreichungen und Anmerkungen
Wehlte, Kurt	Wandmalerei	Berlin 1938 3. Auflage 1946	Gelesen, zahlreiche Handzettel eingelegt
Wehlte, Kurt	Ölmalerei	Dresden 1929, Neuaufl. und Bearbeitung 1938	gelesen
Wehlte, Kurt	Temperamalerei	Berlin, 1940	gelesen
darin: Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste	Maltechnische Mitteilungen des Doerner-Institutes	Berlin 1940, Jg. 5	Holzfaserplatte als Malplatten, Grundierrezepte, Bildschäden durch den Ölgrund
Herberts, Kurt	Untersuchungen über die Anwendbarkeit historischer Malverfahren	Stuttgart 1940	einige Unterstreichungen und eingelegte Zettel
Herberts, Kurt	Aus der Maltechnik geboren	Wuppertal 1942	mit Bleist. markiert: Verarbeitungsabsicht und die Mittel zur Ausführung, sowie: Flächengestaltung

French, Thomas	Mechanical Drawing. War Dept. Education Manual, EM 960	Madison, Wisconsin, o.J. (nach 1945)	fleckig, gelesen
Bartelt, Hans u.A	Das große Bastelbuch	Pößneck, o. J. (vor 1959)	Kinderbuch mit Bastelanleitungen

Drucktechnik			
Blau, Friedrich R.	Holzschnitttechnik, 2. und 3. Auflage	Strassburg 1912	gelesen, Stempel: Spezialhaus für Kunstgewerbe Bier & Schöll, Wien
Mai, Johann	Die Radierung und das Ätzen in Kupfer und Stahl zur Erzeugung druckbarer Platte nebst einer Anleitung zum keramischen Plattendruck	Dresden 1920	Vergilbt, gelesen
Rhein, Erich	Die Kunst des manuellen Bilddrucks. Eine Unterweisung in den grafischen Techniken	Ravensburg 1956	Markierungszettel bei Flachdruck, Steindruck
Söhn, Gerhart	Kleine Graphik-Kunde	Düsseldorf 1981	kaum gelesen

Farbenlehre			
Trillich, Heinrich	as Deutsche Farbenbuch unter Berücksichtigung der bisherigen Vorarbeiten und Beschlüsse als Entwurf Herausgegeben von Heinrich Trillich.	München 1926 I Allgemeiner Teil II Die Künstler-Farb- und Malmittel III Die Anstrichfarben und Lacke	kaum gelesen
Schultze, Werner, Dr.	Farbenlehre und Farbenmessung	Berlin 1957	kaum gelesen

Anatomie			
Fürsten, Paulus	Theoria Artis Pictoriae, Reiß-Buch, Anweisung zu der Mahlerey	Nürnberg, vor 1805	Perspektive, charakterologische Studien, Anatomie, gelesen
Richter, Klaus	Das Buch vom Menschen und der geistigen Technik seiner Darstellung	Berlin 1920	Sehr gelesen und berieben
Brunner, Carl	Anatomie für Künstler Text und 22 Tafeln in Farbendruck, 4. Auflage	München 1924	Intensiv gelesen. Schad kopiert zahlreiche Muskelstudien aus dem Buch.

Kosnick, Heinrich	Muskel und Geist. Lehrbuch für Künstler und Jedermann	München 1931	Gelesen

Biographien			
Vasari, Giorgio	Le vite de più eccelenti pittore, scultori e architetti	Trieste 1862	relativ ungelesen
Schaefer, Emil	Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben. Übersetzt von Goethe	Frankfurt 1924	relativ ungelesen

Die einzigen mal- und kunsttechnischen Schriften vor Schads „neusachlicher Malerei“ (ab 1920) sind das Buch „Holzschnitttechnik, 2. und 3. Auflage“ von Friedrich Blau und das „Theoria Artis Pictoriae“, Nürnberg, 16. Jh. Natürlich kennt man aus der Auflistung Schads intensiveres Interesse für maltechnische Fragen mit Beginn der 1920er Jahre.
Schad hatte in der Akademie eine erste und weiterführende maltechnische Schulung erhalten[290] Die mit Abstand wichtigsten maltechnischen Bücher sind für Schad Leonardo da Vincis „Traktat von der Malerei“ in der Wiedergabe von 1925 und die Bücher von Max Doerner und Kurt Wehlte.
Schad arbeitet exakt nach dem „Trattato“ und bildet sich im Selbststudium zum „wissenschaftlichen Maler“ im Sinne Leonardos und der Renaissance aus. Die Forderung da Vincis, dass der Schüler z. B. nach der erlernten Perspektive die Anatomie beherrschen müsse, folgt Schad mit intensiven Muskelstudien nach der „Anatomie für Künstler“ von Karl Brunner von 1924. (Foto 83a- 83c). Da Leonardo mehr die kompositorischen darstellerischen Regeln der Malerei vorgibt, bedient sich Schad für die Technik, wie er selbst betonte, bei „Doerner und Wehlte.“[291] Obwohl Schads Doerner- Ausgabe 1936 datiert, kann und muss davon ausgegangen werden, dass Schad auch eine frühere Ausgabe von „Malmaterial und seine Verwendung im Bilde“ hatte. Erstmalig 1921 erschienen, widmet sich Doerner in eigenen Kapiteln den Maltechniken der „Alten Meister“. Er rekonstruiert dort „Die Technik der Florentiner Malerei des Trecento und der Trattato della Pittura des Cennini (Temperatechnik)“, „Die Technik der Van Eyck und der Altdeutschen (Mischtechnik)“, Die Technik Tizians und der Venezianer Schule (Harzölfarben auf Tempera)“ und „Die Technik Rubens und der Niederländer (Harzölfarbenmalerei)“. Obwohl die Doernerschen Rezepte, besonders die Mischtechnik nach van Eyck, mittlerweile widerlegt wurden[292], hat Schad, wie auch Dix , in ihnen seine erfolgreiche Umsetzung in vermeintlich mittelalterlicher Technik gefunden.

• Handschriftliche Aufzeichnungen

Christian Schad hat zahlreiche maltechnische Rezepte hinterlassen. Neben Randnotizen in Büchern und Journalen finden sich lose Handzettel in Registern und Klatten. Die Zettel sind von Bettina Schad in Kategorien geordnet und lose in blauen Ordnern zusammengefasst worden:
Alle hier aufgeführten maltechnischen Rezepte finden sich als Abbildung und Transskription in „Teil III Rezepte“ wieder.

Blauer Ordner: Frühe Rezepte nach 1914,
Schwarzes Notizbuch
Blauer Ordner: Allgemeine Rezepte ohne Jahr
und Bildzuordnung
Blauer Ordner: Rezepte für die Stuppacher Madonna
Blauer Ordner: Rezepte mit Bildzuordnung, Gemälde
Blauer Ordner: Rezepte für Wandmalerei
Blauer Ordner: Farbproben
Blauer Ordner: Materialbeschaffung
Malmaterialien
Malte jeweils die Seitenzahlen aufgeführt.

Allgemeine Rezepte ohne Jahr und Bildzuordnung

Die Rezepte wurden von Schad auf kleine Handzettel notiert, die, laut Bettina Schad, im Schreibtisch des Malers aufbewahrt wurden. Die Zettel stammen wohl aus den Nachkriegsjahren und decken Tempera, Kasein, Öl, Grundierungsarten, Bildträger, Malmaterialien und Restaurierungen ab. Die vollständige Transskription befindet sich im Teil III Rezepte.

Rezepte für die Stuppacher Madonna

Auf 13 kleinteilig beschriebenen Handzetteln hat Schad erste Überlegungen und Rezepturen zur Kopie der Stuppacher Madonna fixiert. Weiter finden sich Adressen und Telefonnummern der Kontaktpersonen in Stuppach und Mergentheim. Die vollständige Transskription befindet sich im Kapitel III. Ergänzt werden die Anweisungen durch seine Farbskizzen sowie durch seinen Aufsatz in der „Maltechnik/ Restauro“.

Rezepte mit Bildzuordnung, Gemälde

Rezepte mit Bildzuordnung beschreiben weitgehend den kompletten Bildaufbau von Einzelwerken aus den 1960er und 1970er Jahren. Weiterhin wurden allgemeine Konzepte[294] des Bildaufbaus für verschiedene Bindemittelsysteme aufgenommen.

Rezepte für Wandmalerei

Die Wandmalereirezepte bestehen aus einem Konvolut unterschiedlicher Handzettel, die einerseits konkret durchgeführte Projekte beschreiben, andererseits allgemeine Hinweise und Anweisungen zu maltechnischen Fragestellungen aus den späten 1950er bis 1960er Jahre enthalten. Ein Kalenderblatt, das als Notizzettel verwendet wurde, datiert auf 1957 (WR15B).

Farbproben

Die „Farbproben“ waren in einem Briefumschlag der Weleda AG aufbewahrt. Es handelt sich dabei um 2 Systeme. Im ersten hat Schad eine Pigmentsystematik entwickelt, bei der er Farben auf ihre „Spiritus-, Licht- und Ölechtheit“ sowie deren Verhalten im Glühprozess aufzeichnet. Auf einem separaten Zettel wird noch eine Alkohol-Probe verschiedener Pigmente ausprobiert.
Im zweiten hat er auf insgesamt 172 kleinformatigen Handzetteln unterschiedliche Pigment- und Bindemittelmischungen aufgestrichen. Die Mischungen sind nach Farben geordnet und in kleineren Konvoluten zusammengeklammert.
Die Abbildungen der Farbproben befindet sich im Teil III, 6) Farbproben. Schad hat Farbmischungen aus Tubenfarben und Pulverfarben aufgestrichen und die Zusammensetzung dokumentiert. Die genaue Funktion ist nicht eindeutig geklärt. Möglicherweise handelt es sich um Farbkarten, um interessante Farbnuancen wiederholbar darzustellen ob für Gemälde, Wandmalerei oder allgemein ist unklar. Eine Farbprobe deutet auf eine „Platte“ hin. Die auf einem Zettel genannten Bildtitel „Pinguine“, „Mond“ und „Fische“ beziehen sich auf kleinformatige Putzarbeiten in „Glättetechnik auf verputzter Bimsplatte“ von 1954.[295]

Materialbeschaffung

Im Ordner Materialbeschaffung findet sich eine Information der „Verkaufs-

stelle des Reichsverbandes bild. Künstler“ Dresden, Heinrich Klein mit einer Einführung von Prof. Wehlte aus den 1930er Jahren.[296] Wehlte beschreibt in dem 4-seitigen Bericht „Neuzeitliche Materialbeschaffung“ die Schwierigkeiten der Materialbeschaffung in Zeiten „wirtschaftlicher Notlage“. Die Farbindustrie nähme die Interessen der Kleinverbraucher nicht wahr. Dies habe zu einer Individualisierung der Farb- und Bindemittelherstellung der Künstler geführt. Die Farbindustrie halte die Bezugsadressen für qualitätvolles Material jedoch unter Verschluss. Auf Anregung von Max Doerner wurde die o. g. Verkaufsstelle eingerichtet, die folgende Materialien im Sortiment hatte:

A. Öle, Firnisse usw.
B. Harze, Grundiermaterial usw.
C. Trockene Künstlerfarben
D. Künstlerfarbensortimente (Rubens, Mussini, Belior, Behernd, Rembrandt, Zet)
E. Rohleinen, Holztafeln und Pappe
F. Aller übriger Malbedarf

Unter den Punkten sind konkrete Materialien gelistet mit den Bezeichnungen und Markennamen (z. B. Lenzin für ungebrannten Gips).

•• Thematische Zusammenführung aller Rezepte

Die folgende thematische Zusammenführung vereint die einzelnen Quellen und ordnet die Rezepte nach Technik und Anwendung.
Die vollständige Auflistung wurde notwendig, da die Rezepte keine Repetitionen darstellen. Abbildungen der handschriftlichen Notizen und Transskriptionen finden sich im Teil III Rezepte. Die Rezepte zu Gemälden wurden zusammengefasst, befinden sich aber auch vollständig im gleichen Teil III.
Nach folgender Abhandlung werden die Rezepte jedoch nach Themen und Material geordnet, um einen Überblick über den maltechnischen Kosmos Schads zu erlangen. Zeitspannen, für die keine Aufzeichnungen nachweisbar sind, werden durch Auszüge aus Schads Literatur ergänzt. Die Rezepte werden, wenn bekannt, chronologisch wiedergegeben.

Die Rezepte werden in folgender Reihenfolge wiedergegeben:

Gruppe 1) Komposition und Formate
Gruppe 2) Rezepte Bildträger
- Rezepte elastische (textile) Bildträger
- Rezepte starre Bildträger
- Rezepte Bildträger aus Papier
- Rezepte Bildträger aus Metall
- Rezepte Bildträger aus Pergament

Gruppe 3) Grundierungen
- Grundierungen Papier
- Grundierungen Aquarell
- Grundierungen elastische (textile) Bildträger
- Grundierungen starre Bildträger
- Grundierung metallene Bildträger

Gruppe 4) Rezepte Untermalungen
Gruppe 5) Rezepte Ölmalerei
- Rezepte Ölmalerei Gemälde
- Rezepte Ölmalerei auf Papier
- Rezepte Ölmalerei auf Glas

Gruppe 6) Rezepte Temperamalerei ohne Bildträgerunterscheidung
Gruppe 7) Rezepte Kasein und Kasein- Emulsionen
Gruppe 8) Rezepte Wachsemulsion und Wachsseife
Gruppe 9) Rezepte Firnis und Überzüge
Gruppe 10) Rezepte Mattierungsmittel Firnis
Gruppe 11) Rezepte Malerei auf Wand und Putz
Gruppe 12) Rezepte Malerei auf Papier und graphische Techniken auf Papier
Gruppe 13) Resopal
Gruppe 14) Rezepte Skulptur und Relief
Gruppe 15) Rezepte Zubereitung Zeichenmaterial
Gruppe 16) Allgemeine Rezepte zur Herstellung und Aufbereitung von Malmaterial
Gruppe 17) Rezept zum Glühen von Pigmenten
Gruppe 18) Rezepte Vergoldung

Gruppe 19) Rezepte Restaurierung
Restaurierung Papierträger
Restaurierung Leinwandgemälde und Holztafeln
Restaurierung Wandmalerei
Restaurierung Metall
Gruppe 20) Rezepte mit Bildzuordnung
Rekonstruierte Rezepte Staffeleibilder 1914- 191919,
Phase I Primamalerei (1914-1919)
Rekonstruierte Rezepte Staffeleibilder 1920- 1936, Phase II
Öl-Harzlasuren (1920-1936)
Rezepte der Kopie der Stuppacher Madonna 1942-47,
Phase III
Mischtechniken (1934-1979))
Rezepte Farbskizzen (auf Papier und Kartonage)
Rezepte Staffeleibilder mit Bildzuordnung 1936-1979,
Phase III
Mischtechniken (1936-1979)
Gruppe 21) Rezepte Wand- und Putzbilder mit Bildzuordnung

••• Gruppe 1) Komposition und Formate

Die Standardformate, die Schad handschriftlich notierte, finden sich auch auf einem Werbezettel der Fa Spitta & Leutz. Schad hat die Maßangaben, wahrscheinlich aufgrund der Praktikabilität und Verfügbarkeit, in seinen Arbeiten nicht berücksichtigt.

RS6,7 Zügel

Internationale Formate: (*besonders gangbar)

Figure	paysage	marine (als Hochformat für stehende Figur)
22:16	22:14	22:12
24:19	24:16	2:14
27:22	27:19	27:16
33:24	33:22	33:19
35:27	35:24*	35:22
41:33*	41:27	41:24
46:38*	46:33	46:27
55:46*	55:38*	55:33
61:50*	61:46	61:38
65:54*	65:50*	65:46
73:60*	37:54*	73:50
81:65*	81-60*	81:54
92:73	92:65*	92:60
100:81*	100:73*	100:65
116:89	116:81	116:73
130:97	130:89	130:81
146:114	146:97	146:89
162:130	162:114	162:97
195:130	195:114	195:97

R7A

Maße Keilrahmen (international)

Porträt	Landschaft
7) 41 X 33	5) 35 X 24
10) 55 X 46	10) 55 X 38
12) 61 X 50	15) 65 X 50
15) 65 X 54	20) 73 X 54
20) 73 X 60	25) 81 X 60
25) 81 X 65	30) 92 X 65
40) 100 X 81	40) 100 X 73

Künstler kaufen bei Spitta & Leutz, Keiner bereut's

••• Gruppe 2) Rezepte Bildträger
Die „Rezepte Bildträger“ beschreiben die Behandlung des Bildträgers vor der Grundierung. In der Rubrik „Grundierung“ wird, besonders für die Malerei auf Leinwand, noch detaillierter auf die Vorbehandlung eingegangen.

Rezepte elastische (textile) Bildträger
RS16,17, RS18,19 Zügel
Pastell Leinen + Fixierung:
Feines Rohleinen ohne Webfehler (Werg-garn-leinen). Leimlösung (50 g auf 1 Liter Wasser) wird im warmen Zustand 5 g pulverisiertes Alaun zugesetzt, das vorher in etwas warmem Wasser gelöst wurde. Man lässt erkalten + spachtelt die Gallerte auf die gut aufgespannte Leinwand mit Überschuss auf + zieht diesen Überschuss ab mit elastischem Palettenmesser. Nach Trocknen überstreicht man nicht zu nass mit 4% Formalinlösung zur Härtung + Desinfektion (gegen Schimmelbildung). Am folgenden Tag wird mit Stärkekleister (35 g- 50 g Roggenmehl auf ca. ¼ l Wasser) die Fläche satt eingestrichen, dann mit Bimssteinmehl bestreut. Auch Marmormehl kann genommen werden für ganz feine Arbeiten. Für farbige Gründe kann man dem Kleister, wie auch Bimssteinmehl Farbpulver beigeben.

RS4,5 Zügel
Dünne Leinwand auf Bretter geleimt.
Bretter mit Leimlösung 100:1000 ohne Alaun geleimt, Leinwand in heißes Leimwasser 70:1000 legen. Holztafel leicht erwärmen und mit Leim 100:1000 bis 150:1000 ohne Alaun vorn einstreichen.

Rezepte starre Bildträger
Ganzert Castrillo 1979
Ab 1942
Am liebsten auf festem Grund (Holz, Novopan) mit Leinwand (Nessel) überzogen.

RS14,15 Zügel
Holz für Malbretter
Eiche: Hart, Poren, die beim Grundieren gefüllt werden müssen.
Pappel: sehr weich, Weiß
Linde (am besten) oder das ziemlich dunkle Mahagoni.

RS24,25, RS26,27, RS28 Zügel
Armiertes Sperrholz.
Aufrauen mit grobem karbogerundetem Papier in einer Schleifrichtung.
Bleiweißölgrund in sehr dünnen Schichten.
Weitere (Untere?) Schichten mit Terpentinölzugabe mager halten. Gearbeitet wird mit Leinölfirnis. Diese Gründe gilben stark.
Besser: Schleiflackgrund. Stupfende Vorgrundierung mit Filling up in magerem Schleiflack, kann auch gespachtelt werden. Trocknen dauert 1-2 Tage. Darüber kann jeden Tag die nächste Schicht Schleifemaille im gewünschtem Farbton aufgebracht werden. Zwischen jeder neuen Schicht wird nass (!) geschliffen. Mit Bimsmehl und Schleiffilz oder einfacher mit amerikanischem Ölschleifpapier (Siliziumcarbid).
Schleiflacke bestehen aus feinstem Lackleinöl, mit Holzzusatz, worin helle Phenolformaldehyde darin gelöst sind. Auch dunkle und schwarze Gründe geben reizvoll Wirkungen. Die magere Beschaffenheit solcher Schleifgründe ermöglicht darauf sofort ein Arbeiten in Öltempera mit Emulsion. **Vorzugsweise wird jedoch mit Ölfarben gearbeitet. Vermalt wird mit Mastix - oder Dammar in Terpentinöl. Auch Schleiflack wird gern dem Malmittel zugefügt.**
Mattierung: erst nach solidem Durchtrocknen. Bekanntes Mattierungsmittel: Buttermilch. Besser: Wachsüberzüge, Wachsharzmittel. Beste Mittel man malt, stupft, wischt, schummert mit Leinölfarben, die mit Schleiflack und Terpentinöl gemischt werden und übergeht nach dem relativ raschem Durchtrocknen der dünnen Malschichten die Malerei mit etwas fetterem Schleiflack. Nach zweitem Überzug wird vor jedem neuen Anstrich nass geschliffen mit Ölschleifpapier No 7/0 aber nur in einer Richtung. Für Schleiflackgründe auf Holz wird dieses statt Leinölfirnis, besser mit einer Stärke-Emulsion vorbehandelt. Eine Kreide- Lackspachtelmasse folgt und sorgt, mit grobkörnigem Ölschleifpapier bearbeitet, für eine einwandfreie Farbe. 1-2 Schichten mit Grundieremaille (lichtechte Lithopone in magerem Schleiflack) und darauf 1-2 Schichten Schleifemaille (lichtete hochprozentige Lithopone in fetterem Schleiflack) nach jeweils erfolgtem Zwischenschleifen ergeben einen idealen nichtsaugenden Malgrund der jedem Ölgrund vor-

zuziehen ist.
Auch für Masonitplatten geeignet.

Rezepte Bildträger aus Papier
RS8,9 Zügel
Japanpapieren die Saugfähigkeit zu reduzieren. Warmer Leimaufstrich aus Gelatine (30%ig) wird nach dem Trocknen mit zweitem Aufstrich von Formalinlösung (4%ig) behandelt.

RS10,11 Zügel
Zur Benutzung (Beseitigung?) der Saugfähigkeit von Japanpapiers dünne Sorten werden auf eine Glasplatte gezogen + dann bearbeitet. Auf Löschkarton aufgezogen saugt dieser das Wasser ab.

RS10,11 Zügel
Zum Leimen von Papieren: am besten Kaseinleim

Rezepte Bildträger aus Metall
RS10,11 Zügel
Kupferplatten als Malgrund: Es wird die Platte aufgerauht und mit Leinöl- Bleiweiß grundiert. Erste Anstriche werden mit Terpentinöl verdünnt, das in der Konsistenz noch dick gehalten.
Jeder Anstrich muss hart trocknen (ca. 8-14 Tage). Vor Aufbringen der nächsten Schicht mit feinem Flintpapier leicht aufrauen. Letzte Schicht auch nochmals schleifen. Gemalt wird mit reiner Ölfarbe. Malmittel Leinölstandöl mit Terpentinöl 1:2 verdünnt. Sehr dünn auftragen.

R36 ohne Jahr
Isolierung für Metallplatten mit Garan
Garan anstatt Zaponlack für Metall

Rezepte Bildträger Pergament
RS2/3 Zügel
Pergament:
raue Malhaut, glatte Schreibhaut. (Schafshäute + Kalbshäute)

RS8/9 Zügel
Rasur auf Pergament
wird glatt + unsichtbar durch dünnen Aufstrich von gereinigter Ochsengalle (mit Wasser verdünnen!).

••• Gruppe 3) Grundierungen
Schad hat sich mit Grundierungen auseinandergesetzt. Besonders in den sehr ausführlichen „Rezepten zu Gemälden" wird die Problematik sichtbar. Grundierungen sind materialintensive und teure Bestandteile des Kunstwerks. Daher versucht Schad so effizient und materialsparend wie möglich zu arbeiten. Er plant vor und grundiert auch im Voraus Bildträger verschiedener Medien wenn das Material angesetzt wurde. Leim zur Herstellung des Kreidegrundes wird genauestens berechnet und später zur Leimung weiter verdünnt.
Auf einer Probetafel von 1930 verwendete Schad als Grundierung Alaunleim, Titanweiß und Kreidegrund. Für die Grundierung der „Stuppacher Madonna", Mischtechnik auf Nessel auf Sperrholzplatte, 1942, verwendet Schad eine Ei-Dammar-Emulsion.
Die Grundierung für „Metallene Bildträger" beruhe auf Informationen Doerners (S.31).

Grundierungen Papier
RS20,21 Zügel
Feine (?) Silberstift Grundierung: auf Holz: 12 g Lederleim in ¼ l Wasser mit 2 g Alaun und 1 ganzen Ei. Fuellstoff:1 Teil Lenzin, 1 Teil Zinkweiß.
Papier: mit 12 g Hasenleim in ¼ l Wasser mit 1-2 g Alaun wird vorgeleimt. Nach 12 h 1 Teil Champagnerkreide, 1 Teil Zinkweiß (50 gr) mit obigem Leimwasser (50 gr) zu Brei angeteigt dazu 1/5 Teil Leinölfirnis gut durchgearbeitet, denn mit Leimwasser bis Streichfähigkeit verdünnen.

R9 ohne Jahr
Grundierung für Silberstift auf Papier
I Grundierung (kl. Papiere)
Verdünnter Ölgrund mit Ei + V.T.
II. Grundierung (Grosses Papier
12 Hasenleim in ¼ l Wasser (10 % Alaun)
ca. 100 gr W/Titan Standard
1 Ei + etwas Leinölfirnis)

Siehe auch R18A-D
[...] mit der restlichen Grundiermasse wurde gestrichen:
Papier (für Silberstift)

Grundierungen Aquarell
RS6,7 Zügel
Wasserlöslicher Grund f. Aquarell:
Wenn Leinwand, am besten naturgebleichter Flachs, nicht vorleimen; mit Kreide- Zinkweißgrund in mehreren Lagen dünn streichen + mit Palettenmesser abziehen + mit Flintpapier 000 trocken schleifen. Bindemittel: Ammonium Kasein, das man eine Tag stehen lässt, damit das überschüssige Ammoniak verdunsten kann. Nach letztem Aufstrich nicht mehr schleifen. Will man raueren Grund, so der Grundiermasse Marmormehl zugeben + nicht schleifen.
Pappe+ Holz (kein Sperrholz) müssen vorgeleimt werden. Zu starkes Saugen wird durch Isolierung mit 4 % Gelatinlösung und Härtung durch 4 % igen Formalinaufstrich vermieden. Dies auch ein Fixiermittel für Aquarell (Formalin wird dann gestäubt), das die Glasscheibe entbehrlich macht.

Grundierungen elastische (Textile) Bildträger
RS18,19 Zügel
Gipsgrund: Leimlösung bei Leinwand 50 - 70g Leim auf 1000gr. Wasser (bei dickerer Leinwand mehr); bei Holz 70gr- 90gr Leim auf 1l Wasser. Immer 1/10 des Leimes Alaunzusatz, das im warmen Wasser gelöst wird. Nach jeder getrockneten Schicht Anstrich mit 4% iger Formalinlösung. Beim kalten Aufspachteln nur Mischungsverhältnis 50:1000, sonst zu hart.
Grundiermasse: 1 Teil Gips mit 1 Teil Zinkweiß Leimwasserzusatz bis zur Streichfähigkeit. Für Holz dünnflüssiger als für Leinwand.
Gips: nur natürlicher Gips (Lenzin oder Leichtspat) nicht gebrannter Bildhauergips.
Auf Leinwand ca. 4 Schichten.
Auf Holz ca. 6 - 10 dünne Lagen.
Um Sprödigkeit der Gipsgründe zu mildern gibt man Ei dazu. Vollei wird in einer Flasche mit Leimwasser durchgeschüttelt, was der angeteigten Masse (vor der Verdünnung) zugegeben wird. Auf ¼ liter Leimwasser rechnet man 1 Ei. Gibt man dem Ei in der Flasche noch ½ Teil seines Volumens Dammarharz (1:2) oder Venezianisch Terpentin unter Umschütteln hinzu, so wird die Saugfähigkeit noch eingeschränkt.
Kreidegründe sind etwas elastischer als Gipsgründe (Kreide anstatt Gips)*.
*(Mattieren v. feingeschliffenen Flächen: mit dem Inneren von Ossa sepia nachschleifen.)

RS0,1 Zügel
Zügel- Grund: auf 1 qm Leinen 75 gr Leim in ½ l Wasser 24 Stunden quellen lassen. Die Hälfte davon mit ½ l Wasser kochen = leimen. Die andere Hälfte mit 5g Kopaiva- Balsam ohne Wasser kochen. In einem anderen Topf gleichzeitig ½ l Wasser mit 50 gr Schlemmkreide Kochen + Beides Kochende zusammengießen + dann grundieren (ganz aufbrauchen).
½ l. Kaltes Wasser mit 50 g pulv. Zinkweiß + grundieren.

R11C ohne Jahr
Immunin Grundierung[297]
Vorleimung: Immunin farblos 1:2
Grundierung: „ weiß 1:1 (2. Aufstr.)
dann unverdünnt
Beim Aufstrich: Konvexe Wellung des Bildträgers dem nassen Strich zu.

R18A bis D
Grundierung Leinwand
Leinwand
150 X 210= 31500 qcm= ca 3 qm

108 gr Perlleim in 1500 ccm Wasser
12h quellen lassen
Im Wasserbad lösen + 11 gr Alaun (in 300 ccm warmen Wasser gelöst) zuschütten.
Vorleimen + mit 5% Formalin bestreichen (eine Nacht einwirken lassen)
Grundiermasse:
300 gr Zinkweiß (Rotsiegel Titan (St. A.)
+ denselben Raumteil Champagner- kreide mit Leimwasser anteigen. Brei dann dazugeben.
Ei-emulsion:
1 Ei (mit Eiweiß) mit gleichem Raumteil ½ Leinölfirnis und ½ V.T. 3:1) verdünnen mit restlichem Leimwasser durchteigen + streichen. Nach dem 1. Aufstrich etwas schleifen.

Aufteilung
Leinwand-Ränder = 3cm
78 X 64
60 X 50
73 X 60
69 X 60
Weitere Anstriche:
mit der restlichen Grundiermasse wurde gestrichen:
Papier (für Silberstift)
95 X 65
65 X 50
65 X 50
12675 qcm
1 X gestrichen
Weitere Anstriche:
Eine Hartfaserplatte 72 X 60
2 X gestrichen
Rückseite 1 X

R21B und A
Vorleimung:
100 X 90 (9000 qcm) „Das Geld" [1973/74]
Spanplatte (1000 qcm) auf Rahmen (Leisten Senkrecht) geleimt (nicht genagelt)
Platte (überall) mit Zaponlack isoliert

1. 45 gr Perlleim in 600 ccm Wasser 12h quellen lassen. In Wasserbad lösen und 4,5 gr Alaun (in 45 ccm warmen Wasser gelöst) zuschütten.

2. Vorleimen und **Mull** auflegen und von der Mitte her leicht andrücken. Wenn trocken nochmals leimen. Eventuell an den Kanten. ein 3.mal Leimstrich + andrücken.

3. Wenn trocken mit 5% Formalin leicht übersprühen + Nacht über liegen lassen.

4. Zum Leim noch 90 ccm Wasser dadurch 6%iger Leim.

Schwarze Grundiermasse:
5. Grundiermasse: 130 gr Oxydschwarz mit etwas Eisenoxydmarron + denselben Raumteil
50%Lenzin
50% Kreide
mit Leimwasser anteigen zu dickem Brei, dann Zugabe
2 gr Leinölfirnis
12 gr Dammar 1:2
Verdünnen mit restl. Leimwasser + streichen.

Grundierungen starre Bildträger
R25A
Grundierung leichter Temperagrund für Brett
Für 1 qm
70 gr Perlleim in ¾ l Wasser einweichen + nach 12h in Wasserbad lösen.
7 gr Alaun in ¼ l warmen Wasser dazugeben.

Leimen + Formalin- härtung

Grundiermasse:
200 gr Zinkweiß
(oder 125 gr Zinkweiß
75 gr Titan Standard A)
denselben Raumanteil
50% Lenzin
50% Kreide
mit Leimwasser anteigen
Zugabe v. 20 gr Leinölfirnis
20 gr Dammar 1:2
Dann verdünnen mit restl. Leimwasser und streichen.

R30 ohne Jahr Prototyp
Leichter Temperagrund mit Mull
Grundierung leichter Temperagrund auf Brett mit Mullüberzug.
Für ca 1 qm 70 g Leim auf 1000 ccm Wasser 7 gr Alaun für Vorleimung.
Mullgewebe nochmals leimen und aufstreichen.
Für Grundierung: 7% auf 6% (Leim)
Verdünnung: Zusatz v. 140 ccm Wasser.
Ca. 200 gr Zinkweiß
Denselben Raumteil Lenzin (50%) + Kreide (50%)
Mit Leimwasser anteigen und Zugabe von 10 gr Leinölfirnis + 20 gr Dammar 1:2.
Gewöhnlichen Leim 7%- 8% ansetzen um Rückseiten zu streichen etwa 200gr

R37A und B
Grundierung (für Eitempera) Doppelseitig
Blatt 1
für 21000 qcm (doppelseitig
100 gr Perlleim in 1300 ccm Wasser quellen lassen 12 h
10 gr Alaun (in 100 ccm warmen Wasser gelöst) zuschütten.
Vorleimen
Mit 5% Formalin überstreichen + über Nacht liegen lassen.
Zum Leim noch 200 ccm Wasser, dadurch 6%iger Leim
Grundiermasse:
150 gr Lithopone
120 gr Titan (St. A)
+ denselben Raumteil
50% Lenzin
50% Kreide
anteigen
dazu etwas Marmorsand dkl rot
hell gelb
gelb
+ hell rot
Sand

R40
Grundierung o.J. (wahrscheinlich für Wachstemperaarbeiten wie „Der grüne Spiegel"
Sichelleim + Zinkweiß + 255 Ei Emulsion + 25% Wachsseife
2 X grundiert

Grundierung metallene Bildträger
RS 24,25 Zügel
Schleiflackgrundierung auf Metallplatten:
Kupferplatten (bei alten Niederländern)
Eisenblechtafeln rosten leicht
Zinkplatten reagieren auf Temperaturschwankungen und Ölfarbe trocknet langsam.

••• Gruppe 4) Rezepte Untermalungen der 1920er und 1930er Jahre sowie für die Mischtechniken ab 1936.
Das Rezept der Untermalung muss noch aus der Schule „von Zügel" stammen, da alle Informationen bezüglich der Schadschen Untermalung divergent zu dem Rezept laufen. Doerner warnt ausdrücklich vor der Zugabe von „fetten Ölen". Auf der „Sauce"[298] würde jede Farbe schlecht sitzen.

RS8/9
Untermalungen
Für Untermalungszwecke gibt man lieber etwas fettes Öl (etw. Eingedickt) zu.
In der Mischtechnik Kasein im Untergrund, während in die Ölfarbe mit der geschmeidigeren Eitempera weitergearbeitet wird.

Ganzert Castrillo 1979
Temperauntermalung in heller Grisailletechnik [ab 1942].

••• Gruppe 5) Rezepte Ölmalerei
Über die Ölfarbmalerei Schads vor 1936 ist wenig bekannt. In der Rekonstruktion der Technik verwendete er vor 1936 Öl-Harz-Farben (Mastix + einged. Leinöl + V.T. bzw. Dammar + einged. Leinöl + V.T.)[299] und erhielt emailleartige Transparenz. Nach 1936 einged. Leinöl + V.T. und erhielt einen wunderbaren Schmelz.

Rezepte Ölmalerei Gemälde
Ganzert Castrillo 1979
Ölfarbe (Öl-harzfarbe)
Malmittel Ölfarbe [seit 1942]: Eingedicktes Leinöl, Dammar und Venezianer Terpentin (da nicht gilbt)

RS4,5 Zügel
Ölfarben in Zinntuben abfüllen:
Abends mit der Spachtel anteigen, am folgenden Tag durchreiben und dann noch 5-10 Stunden zugedeckt stehen lassen.* Dann in Tuben füllen. *Manche Pigmente werden wieder flüssiger dann noch bis 5% Farbpulver auf.

Rezepte Ölmalerei auf Papier
RS8/9
Ölmalerei auf Papier:
nichtgilbendes Papier. Dünne Leimschicht, dann Einreiben mit Dammar oder Mastix - terpentinöllösung, der man etwas Standöl zusetzen kann.

RS10,11 Zügel
Öl auf Papier: gekörntes Zeichenpapier aufspannen + mit warmer Lösung v. weißer Gelatine dünn geleimt. Hauptsächlich Lasur- Malerei.
Malmittel: Terpentinöl, Leinöl + Dammarlösung 1:1:1.

Rezepte Ölmalerei auf Glas
RS10,11 Zügel
Malerei auf Glas: Malseite mit rektef. Alkohol abreiben. Mit Ölfarbe und möglichst wenig Malmittel. Als Malmittel: Leinöl, etwas Standöl, Überzug: Bienenwachs im Wasserbad mit drei Teilen Terpentinöl gelöst, dünn auftragen, dann bürsten.

••• Gruppe 6) Rezepte Eitemperamalerei ohne Bildträgerunterscheidung
Eitempera liefert einerseits als Grundierungsbeigabe hohe Elastizität, ermöglicht aber auch als letzte Schicht den definierten „Wasserstrich" z. B. für einzelne, gemalte Haare und für aufgesetzte „scharfe Lichter"

R1 ohne Jahr
Tempera
1 Ei
3/8 Leinölfirnis
3/8 Dammar 1: (X)
1 Tel (Ei) Wasser

1 Teil Mastix 1:3
1 Teil V.T.[300] 1:1
1 Teil eingedickt. Leinöl

R1 ohne Jahr
Tempera
Ein Eigelb (etwa 18 g)
9 g sonnengedicktes Leinöl
1 ½ g V.T. 3:1 Tropfenweise
1 ½ g Dammar 1:1

dann 24 g Wasser
Lasurmittel: Dammar 1:3 etwas Leinöl

R37B nach 1957
Emulsion
½ Ei (+ Eiklar)
+ V.T. 3:1
(gleichen Raumteil)
Durchseihen

R27B ohne Jahr
Emulsion (Bild Helferich)
½ Ei (mit Eiweiß)
mit gl. Raumteil
VT. 3:1 + mit
Restl. Leimwasser (der Grundierung) verdünnen

••• Gruppe 7) Rezepte Kasein und Kasein- Emulsionen (Kaseintempera)
Kaseintempera bildet den Lichtkern der „Stuppacher" und ist als Lichtträger in den darauf liegenden Schichten auch vertreten. Borax kasein kommt bei Schad im Staffeleibild, Kalkasein im Wandmalereibereich vor.

RS8/9 ohne Jahr
Für Skizzen + dekorative Arbeiten ist Kasein-Dammar-Emulsion sehr gut.

R46 ohne Jahr
Kasein- Emulsion
Kasei- Emulsion
Kasein Leim:
65% Kasein- Leim, 5g Leinölfirnis, 5g V.T. 3:5
tropfenweise
10g pulv. Kasein
35g Wasser
12h quellen lassen
2g Borax
30 g Wasser
in sehr heißem Wasser lösen.
zusammenschütten und 1 Stunde abstehen lassen.
3 gehäufte Maßlöffel= 2,5g.

R38
Düll, Doerner Kasein (TypoText)
50 gr. Technisch reines Milchsäurekasein in 250 ccm Wasser anrühren.
15 gr. Borax zu dickem Brei anteigen und in das erwärmte Kasein geben.
Erwärmen und Rühren bis griesige Kasein aufgeschlossen ist.
Doerner schreibt:
Zur Aufschließung die gleiche Menge Hirschhornsalz. Hier gehr jedoch ein „Aufbrausen" vor sich. Dieses Amoniakkasein ist laut Doener-Institut nicht so lange haltbar wie Borax kasein

Ganzert Castrillo 1979
Kaseintempera nach Doerner und Wehlte oder Eitempera (ganzes Ei, Leinölfirnis, Venezianer Terpentin 3:1, etwas Spiköl. Möglichst wenig Öl und Terpentin in Bild bringen.

R13C ohne Jahr
Kasein Emulsion
etwas Leinölfirnis
„ V.T. 3:1
Wachsseifen 2 Spar...ten(?)
etwas V.T. 3:1
gut durchreiben

R20A und B ohne Jahr
Kasein- Dammar
A.T.[301] Wachsseife
Emulsion
20 gr Kasein in 75 ccm
Wasser quellen
5 gr Ammonium K. In

50 ccm Wasser lösen
Beides zusammen
5 ccm Dammar 1:1
3 Spachtelspitzen A.T. Wachsseife

R23 ohne Jahr
Kasein Emulsion
mit Lacken etwa den 15. Teil Lack der Kasein Menge dazu emulgieren.

R24 ohne Jahr
Kasein- A.T. Wachsseife Emulsion
2 ½ gr Kasein
8g Wasser
½ gr Borax
8 gr Wasser
etwas Spiecköl etwas V.T. 3:1
ca 20 % A.T. Wachsseife

R33 ohne Jahr
Dicke Emulsion Kasein
9 dicke Emulsiuon
8. Teil 2,5 gr Lack
2/9 Zappon Luftlack
Emulsion
1,25 gr Kasein
¼ Borax
in 4 gr Wasser
dann obige Emulsion zu nehmen
ca 15. Perl Lack

R35 ohne Jahr
Borax Kasein Zaponlack
2,5 gr Kasein in 8 gr Wasser
½ gr Borax in 8 gr heißem Wasser
ca 2,5 gr Zaponlack
ca 60 Tropfen
2,5 gr Kasein in 8 gr Wasser
½ gr Borax in 8 gr heißem Wasser
2,5 gr Luftlack

R38 ohne Jahr
Kasein nach Düll und Doerner Schreibmaschinenblatt von Düll
50 gr. Technisch reines Milchsäurekasein in 250ccm Wasser anrühren.
15 gr. Borax zu dickem Brei anteigen und in das erwärmte Kasein geben.
Erwärmen und Rühren bis griesige Kasein aufgeschlossen ist.
Doerner schreibt:
Zur Aufschließung die gleiche Menge Hirschhornsalz. Hier geht jedoch ein „Aufbrausen" vor sich. Dieses Amoniakkasein ist laut Doener-Institut nicht so lange haltbar wie Borax kasein.

R38 B ohne Jahr
Kasein Leim
2 ½ gr Kasein
½ gr Borax
16 gr Wasser

RS14,15 Zügel
Deckfähigkeit bei Kasein- Tempera darf nicht durch dickes Auftragen sondern durch mehrmaliges, dünnes Auftragen erreicht werden. Sonst Rissbildung.

••• Gruppe 8) Rezepte Wachsemulsion und Wachsseife
Wachstempera spielt erst ab den 1950er Jahren eine Rolle im Œuvre. Im Staffeleibild „Der grüne Spiegel", 1955 kommt sie zur Anwendung und fast gleichzeitig, in Vorbereitung der Wandgestaltungen, an den Putzplattenbildern in Glättetechnik.

Postkarte vom 3. 11. 1948 von Rudolf Schoeller Mönchberg, Spessart, eingelegt in Kurt Wehltes Buch: Temperamalerei, Berlin 1940

Punisches Wachs
Punisches Wachs: (ceratinsaures Magnesium).
50gr. Bienenwachs in 1/4 -1/2 ltr. dest. Wa. aufgek., Wärd. d. Ko. gibt man 10gr. Hischhorns. oder 5gr. Soda resp. Pottasche zu (die i. schwach, Rühr. solange eine 10% Lösg. v. Magnesiumchlorid (in destl. Wa.) bis die urspr. Milch sich entmischt u.d. Pun. Wachs in krümeligen Ausfällen sich absetzt. Evt. Ausko. in rein. Wa. Schmelzpunkt ist 85°+C (anst. v. r.B.W., das ca. 63° hat.

RS4,5 Zügel
Wachsemulsion: 25 gr weißes, gespanntes(?) Bienenwachs im Wasserbad zergehen lassen. In 150 gr warmen Wasser 5 gr Pottasche lösen, Langsam im heißen Zustand diese Lösung dem Wachs zuschütten unter Umrühren. Wird zu dickem Brei und durch 100 gr warmen Wasser u. milchiger Flüssigkeit. Nochmals aufkochen lassen. Beim Erkalten wird Masse dick flüssig. Dann nochmals durchschütteln.
Empfehlenswert: Etwas Dammar 1:2 nach dieser Prozedur zugeben.

R38 B ohne Jahr
Wachsseife
10 gr Wachs
3 gr Borax
60 gr Wasser
40 gr heißes Wasser zugeben

R13 A und B
Wachsseife Wasserlöslich:
25 g zerspäntes Bienenwachs in
8 g Borax (gelöst in 150 ccm warmes Wasser) einrühren.
1h im Wasserbad kochen.

Wachsseife Wasserunlöslich: A-T.
25 g Bienenwachs in
25 ccm Terpentin (oder Sangajol*) im Wasserbad loesen.
*(1/2 Teil Sanganjol + ½ Teil Trichloraethylen).
10 gr Ammoniumkarbonat in 60 ccm kaltem Wasser lösen (evtl. Im Wasserbad leicht erwärmen).
Zusammenschütten, aufbrausen.
½ h bis 1 h kochen lassen + bis zum Erkalten rühren.

R38 B ohne Jahr
Cera Colla
10 gr Wachsseife
20 gr Kasein Leim

RS4/5 Ausbildung Zügel
Wachsemulsion:
25 gr weißes, gespanntes(?) Bienenwachs im Wasserbad zergehen lassen. In 150 gr warmen Wasser 5 gr Pottasche lösen, Langsam im heißen Zustand diese Lösung dem Wachs zuschütten unter Umrühren. Wird zu dickem Brei und durch 100 gr warmen Wasser u milchiger Flüssigkeit. Nochmals aufkoche lassen. Beim Erkalten wird Masse dick-
flüssig. Dann nochmals durchschütteln.
Empfehlenswert: Etwas Dammar 1:2 nach dieser Prozedur zugeben.

••• Gruppe 9) Rezepte Firnis und Überzüge (siehe auch maltechnische Probetafeln, Firnis auf Gummitempera)
Die Altersstabilität der Firnisse stellt von je her ein großes Problem der Maltechnik dar. Als Schutz aufgebracht steht der Firnis in direktem Kontakt zur Malschicht. Als transparentes Medium prägt er aber das Erscheinungsbild nachhaltig. Vergilbung, Bläuung, Erblindung und Krepierung sind häufige Schadensbilder um die Schad sicher wusste. In seinen ausgefeilten Probefeldern widmet sich Schad diesem Problem. Die Ergebnisse werden wohl erst jetzt sehr deutlich sichtbar. In der Gummitemperastudie „Bergpanorama", um 1930, auf Sperrholz (siehe Kapitel Materialproben) steht der Aufstrich „Dammar 1:3 [in Testbenzin] 2 X gestrichen" am stabilsten.

RS
Fixierlösung für Pastell: Dammar (2%) in Benzin oder Zaponlack mit 4 Teilen Äther oder Amylazetat verdünnt. Für Stifte am besten Lithopone als weißes Füllmaterial.

R3B ohne Jahr
Holzschnittfirnis
Standöl + Sangajol 1:1

RS16,17 Zügel
Zwischenfirnis: Dammar 1:4 oder Venezianer Terpentin 1:2.

Ganzert Castrillo 1979
Zwischenfirnis: Venetianer Terpentin 1:2

••• Gruppe 10) Rezepte Mattierungsmittel Firnis
Über den Einsatz von Mattierungsmitteln im Œuvre ist nichts bekannt. Ein weiteres Rezept beschreibt den Einsatz von Buttermilch zur Herabsetzung des Glanzes. Im Rezeptblock „Starre Bildträger" RS24,25, RS26,27, RS28 Zügel nennt Schad Buttermilch zur Glanzherabsetzung von Schleiflack.

RS2,3 Zügel
Mattierungsmittel:
Reines weißgebleichtes Bienenwachs im Wasserbad mit 4-5 Teilen französ. Terpentinöl. Es kann etwas Mastix in Terpentinöl zuzugeben werden. Dünn auftragen. Bei späterer Korrektur muss Wachsüberzug mit Terpentinöl erst entfernt werden.

RS10,11 Zügel
Zu starker Glanz beim Ölbild: Keine Ölfirnisse! Nur Harz- Terpentinlösungen.
Manchmal zweckmäßig: eingeschlagene Stellen mit Harzlösung heranholen + dann das ganze Bild wachsen.

••• Gruppe 11) Rezepte Malerei auf Wand und Putz
Detaillierte Rezepte zur Wandmalerei finden sich bei den „Malereien mit Bildzuordnung".

RS2,3 Zügel
Zement, ein nie recht zur Ruhe kommender Körper, hat in Fresco und in verwandten Techniken nichts zu suchen.

Ganzert Castrillo 1979
Malmittel Wandmalerei: Kalkkasein und Pigmente (Persephone- Giebel)

••• Gruppe 12) Rezepte Malerei auf Papier und graphische Techniken auf Papier
Für die Spritztechnik der illustrativen, aquarellierten Tuschezeichnungen der 1920er Jahre maskiert er die Formen und verwendet einen Fixateur[302].

RS4,5 Zügel
Bei unverrauschenen(?) von Wasserfarbe

Abreiben mit etwas Azeton oder Speichel (kurz vor dem Bemalen). Ochsengalle. Bei Gold- Auflage mit Eiweiß ausmalen und Gold auflegen.

RS10,11 Zügel
Lithografisches Umdruckpapier: jedes Papier wird drei- bis viermal dünn mit Stärkekleister eingestrichen.

••• Gruppe 13) Resopal
Siehe Kapitel: Resopalbilder

••• Gruppe 14) Rezepte zu Skulptur und Relief
Die Rezepte sind wohl nicht in Zusammenhang mit Schads verschollenen Skulpturen „Selbstportrait" und „Akt mit erhobenen Händen" von 1916 zu setzen. Für seine „Holzreliefs" der 1910er Jahre verwendet er, wie Picasso, die „Wandfarbe" Ripolin.

RS16,17 Zügel
Modellierwachs: (unmittelbar vor der Arbeit herzustellen) 68 Teile (Gewichtsteile) Bienenwachs, 8 Teile Venezianer Terpentin, 8 Teile Schweinschmalz + 16
Teile Mennige (als Farbzusatz).

RS14,15 Zügel
Bronzeimitation auf Gips:
Mit Ölfarbe (Terra di Siena gebr. oder gebr. Umbra) und reichlich Leinöl (eingedickt) anstreichen, 10min stehen lassen, dann abwaschen mit Lappen. Mit Pinsel Tiefen + Ränder eines Profils oder Figur gleichmäßig anstupfen. Mit Fingerspitze auf die Höhe etwas Goldbronze, 10 min anziehen. Dann pulverisiertes Graphit mit zerriebenen rotbraunen Pastellstiften dick darauf schütten und festtupfen. Überschuss wegnehmen. Am nächsten Tag kann mit weicher Bürste Glanz erzeugt werden. Patiniergrund Ölfarbe mit Benzin verdünnt, in die Tiefen gemacht, erhöht die Bronzewirkung.

RS14,15 Zügel
Bemalung von Holzplastik im Freien:
Holz mit ganz dünner Kaseinlösung oder mit Leinölfirnis vorstreichen und gut trocknen lassen. Als Tempera nur Kalkkasein (frisch!) mit Leinölfirnis emulgiert. Nach Trocknen gerbt(?) man mit 10%iger Formalinbestäubung. Nur alkalifreie Farbe, wie für Fresco (Bleiweiß, Chromgelb, Pariserblau, Krapplack, Zinnober ausschalten(?)).
Die zu vergoldenden Stellen werden gelb untermalt und mit Schellack isoliert. Zum Schluss mit Wachs (1:3) überziehen. Diesem kann man etwas Standöl zugeben.

••• Gruppe 15) Rezepte Zubereitung Zeichenmaterial

Im Nachlass konnten nur gekaufte Pastellkreiden nachgewiesen werden.

R2 ohne Jahr
Pastellstifte:
1)Krapplack + Chromoxydgrün matt + Zinkweiß
Brei: Wachsseife
Das ganze Stück: Wachsseife + Venez. Terpentin 3:1
2)Chromoxyd feurig + Ocker + Zinkweiß
Brei: Wachsseife + Leinölfirnis
3)Lichter Ocker, etwas Chromoxyd und Persisch Rot mit Leim 3%
a. angeweicht
b. mit Zinkweiß
c.
d. ↓
e. immer heller
f.
Die Stifte ausgelaugt mit Seifenwasser

••• Gruppe 16) Allgemeine Rezepte zur Herstellung und Aufbereitung von Mal- material und Künstlerbedarf
Zu **RS18,19 Zügel** Terpentinöle sind ätherische Öle aus den Balsamen verschiedener Nadelhölzer. Es wird zum Verdünnen von Ölfarbe und zum lösen der rezenten Harze Dammar und Mastix verwendet. Wenn ein zu hoher Wasseranteil im Terpentinöl vorhanden ist, neigt der gelöste Firnis zum Blauen.
Zu **RS2,3 Zügel**: Formalin (die wässrige Lösung von Formaldehyd) wird zum Härten von Gelatine (als Vorfirnis) und Leim eingesetzt.

RS18,19 Zügel
Entwässern von Terpentinöl: mit einem Stückchen frisch gebranntem Kalk.

RS4,5 Zügel
Terpentinöl Wasser entziehen durch kl. Brocken frisch gebranntem Kalk. Entsäuert gleichzeitig.

RS4,5 Zügel
Um Flaschen gut auszutrocknen: zu Röhrchen geformtes Fliesspapie darin einige Tage sehen lassen.

RS2,3 Zügel
Harze: sind vorzügliche Antiseptika.

RS2,3 Zügel
Formalin hat keimtötende Wirkung durch sein Gas: Formaldehyd, das alle Eiweißkörper (Bakterien) in unlöslich starre Substanz verwandelt. (Aus Formalin + Milchkasein kann eine feste, elfenbeinartige Substanz erzeugt werden z.B. Klaviertasten).

R22 ohne Jahr
Roggenmehlkleister
35 g Roggenmehl in 100 ccm kaltem Wasser anrühren
in 150 g siedendes Wasser geben.
Nach erkalten direkt.(?) durch ein Tuch drücken.

R22 ohne Jahr
Kartoffelstärke
Kartoffel + Reisstärke
50 g in 100 kalt. Wasser dann in ¼ l kochendes Wasser geben.

R19 ohne Jahr
Papiermaché
Sichozell tapeten- Kleister
¼ l Wasser
2 Esslöffel Kleister

R5 ohne Jahr
Kitt Bleiglätte
Bleiglätte mit Glyzerin verrieben gibt guten Kitt, um Metallteile an Glas zu befestigen.

R15A ohne Jahr
Silikon
1:50 Silikon mit Wasser
2-3 min stehen lassen
2 X machen um Ton beb. Dicht zu machen.

••• Gruppe 17) Rezept zum Glühen von Pigmenten
Schad hat seine Farben selbst hergestellt. In der Pigmentsammlung finden sich zahlreiche Hinweise auf das Glühen von Farben.

RS28 Zügel
Glühen v. Farbstoffen: Kleine Mengen im Reagenzröhrchen über Gasflamme Franz. Goldocker gibt schöne rote Eisenoxyde. Größere Mengen werden auf dem Drahtasbestteller über Bunsenbrenner oder Eisenblech über Gasrandbrenner geglüht.

••• Gruppe 18) Rezepte zur Vergoldung
Trotz ausgeprägter Rezeptsammlung zur Vergoldung konnte keine richtige Vergoldung im Œuvre nachgewiesen werden. Lediglich im Gemälde „Frau aus Pozzuoli R.79 " von 1924/25 scheint in der linken oberen Bildecke eine Metallunterlegung mit Blattsilber vorhanden zu sein.
Ob Schad historische, vergoldete Rahmen selbst ausgebessert bzw. nachgeschossen hat, ist nicht bekannt.

RS20,21, RS22,23 Zügel
Vergoldung:
Metallbronzen: Bindemittel (wasserlöslich) sind Gummi arabicum, Vollei, Eiweiß, Leim, Kasein, Pflanzenleime. Bindemittel müssen auf Säurefreiheit geprüft werden (blaues Lakmuspapier darf sich nicht rot färben.
Ölvergoldung: nicht saugender Untergrund. Mit dicker Schellacklösung isolieren, wenn Grund saugend. Blätterschellack in Flasche füllen und einiges an Spiritus (Braun(?)) darüber stehen lassen. Auf diese Isolierung gleichmäßig dünn Mixtion (Lefranc, Paris) aufstreichen. Wenn „pfeift" und nicht mehr klebt bei Berührung Auflegen des Metalls (in Blatt oder Pulver). Vorher fein schleifen mit Flintpaper Nr. 000 oder Bimssteinpulver. Die getrocknete Arbeit wird mit dünnem Leimwasser (ohne Alaun) oder gebleichtem Schellack überzogen um die Oxydation zu verhindern. Tempera gibt dann Mattierungen.
Glanzvergoldung: Kreidegrund auf Holz (nach oben zu durch Wasserzugabe

die Schichten Leim schwächer werden lassen). Als letzte Grundierschicht wird China clay vorgezogen, da geschmeidiger. Wird nach dem Schleifen aufgetragen + heißt „Glanzgrund". Dann das Poliment, Polimentstücke zerkleinern + eine Woche einweichen in kaltem Wasser. Dann ohne Wasser zu plastischer Masse durchkneten. Wird mit einer alaunfreien Lösung Hasenleim (50:1000) verrührt bis geschmeidig, dickflüssige Farbmasse entsteht, die noch vom Pinsel abtropft. Dieses Poliment wird 3-4 X aufgetragen.
Das Bindemittel, die „Netze", wird hergestellt, indem 20-25% der gesamten Flüssigkeit (Wasser) durch 96% Alkohol ersetzt. Leicht wässern. Dann Metallblättchen auflegen. Nach 2-4 h Trockenzeit polieren. Dann Überzug zum Konservierung gegen Oxydation.
Wetterfeste Vergoldung: auf Stein, Eise Putzmörtel. Nur echtes Gold verwenden. Unterlage glätten. Reine unverschnittene Bleimennige durch Erhitzen auf Blech von Feuchtigkeit befreit und für jeden Gebrauch frisch mit feinstem Leinöl angerieben (Glasläufer), dann mit Leinöl streichfähig verdünnt, de man 25% Standöl zugibt. Zwei Schichten davon dünn auftragen. Dann dasselbe mit Bleiglätte (Massicot) in demselben Bindemittel (auch zwei Schichten) tun. Nach Erhärten wird mit Mixtion (ohne Verdünnung) eingestrichen und nach Anziehen Gold aufgelegt.

RS8,9 Zügel
Vergoldungen:
mit Aquarellfarbe in Rot oder Gelb untermalen, mit Eiweiß oder verdünnter Kaseinlösung überziehen, dann Blattgold. Ist aber nicht zu polieren, Für Glanzvergoldung muss neues rotes Poliment (französische Sorte die beste) mit Eiweiß oder Hasenleim in einigen dünnen Schichten aufgetragen werden.

RS4,5 Zügel
Nicht echtes Blattgold muss mit Zaponlack isoliert werden um Oxydation zu vermeiden.

••• Gruppe 19) Rezepte zur Restaurierung
Restaurierungen waren für Schad immer nur eine wirtschaftliche Option. Neben bekannten Restaurierungen in Schönbusch wurde auch an Gemälden gearbeitet. Anzunehmen ist, dass die zahlreichen Marouflierungen (Leinwand auf Pressspanplatte) der frühen Bilder von Schad selbst durchgeführt wurden.

Restaurierung Papierträger

RS24,25,17 Zügel
Fettflecke auf Zeichnungen: Zeichnung auf starkes weißes Fliesspapier legen. Unter (+ über) dem Fleck chem. reine Kreide , Magnesium- oder Meerschaumpulver dick aufstreuen. Einige Minuten lang Äther, Chloroform oder Tetrachlorkohlenstoff (giftig) darauf tropfen lassen. Event. wiederholen mit verschiedenen Lösungsmittel, Verhärtete + schon oxydierte Ölflecke lassen sich schwer entfernen.

RS4/5 Zügel
Schimmelflecke auf Pastellen:
mit frischem Brotinnerem abtupfen. Dann Formalindämpfen (30-40%) in einem Karton, von dem der Deckel in der Größe des Bildes ausgeschnitten ist, aussetzen. Dann restaurieren. Zaponlack mit Amylacetat verdünnt ist bestes Fixativ (Günter Wagner, Hannover)

RS4,5 Zügel
Schimmelflecke auf Pastellen: mit frischem Brotinnerem abtupfen. Dann Formalindämpfen (30-40%) in einem Karton, von dem der Deckel in der Größe des Bildes ausgeschnitten ist, aussetzen. Dann restaurieren. Zaponlack mit Amylacetat verdünnt ist bestes Fixativ (Günter Wagner, Hannover)

Restaurierung Leinwandgemälde und Holztafeln

RS10,11 RS12,13 Zügel
Wurmlöcher in Holztafeln: Pettenkofern mit Benzin um Würmer + und Larven zu töten. Dann mit Injektionsspritze warmen Leimkreidegrund mit Alaun in Löcher von de Bildseite einführen. Eingänge werden dann mit dicker, knetbarer Grundiermasse verstrichen. Diese Stellen vor dem Retouchieren mit Harzlö-

sungen isolieren. Tafel allseitig mit Wasser Leimlösung einlassen. Behandlung mit Mastix lösung besser.

RS24,25 Zügel
Lösemittel für erhärtete Ölfarbe:
Lösoform= Trichloräthylen 1kg 1,5 RM (ergo nach 1924!)

RS14,15, RS 16,17 Zügel
Reinigung der Bilder: Abblasen des Staubes und Abreiben mit frischer Brotkrume. Bei starker Verschmutzung notgedrungen feuchte Behandlung mit rohen geschälten Kartoffeln. Der schmutzige Schleim wird jedesmal sofort mit einem leicht angefertigtem Schwamm (ausgewaschen) entfernt. Dann Firnis Dammar oder Mastix (1:3). Bei zu starkem Glanz (zum Schluss) noch ein Wachsüberzug.

R17 ohne Jahr
Restaurierung Bild Koellner
Reines Leinen auswaschen und bügeln. Ränder etwas ausfransen. Rückseite Aufbügeln (nur leicht fest) mit Kolophonium Staub und Wachs (1:1 mit Terpentin). Abkühlen lassen. Dann mit Alkohol- Firnis überstreichen. Auf Vorderseite: nach zwei Tagen die lädierten Stellen mit etwas Japanlack isolieren. Dann mit Grundiermasse oder Plastodur eben spachteln. Dann mit Tempera malen.

R29 A und B ohne Jahr
Restaurierung: Niederbügeln
Hasenleim 6,- pro kg
Hautleim 6,- "
bei Düll
Restaurieren: Zum Niederbügeln
50g Bienenwachs
50g Kolophonium
10% V.T.
Standöl 2 Teile
Terpentinersatz 1Teil

RS20,21 Zügel
Kitt: Kasein- Pulver mit fettem Sumpfkalk aufgeschlossen (6:1). Dem Kaseinbrei wird grobes Marmormehl zugefügt. Bruchstellen, wenn saugen, vorher mit verdünnter Kaseinlösung einstreichen. Es kann für Kasein- Pulver Quark genommen werden. Bei vertikalem Bruch (hängende Teile) muss Kitt schnell erhärten. Man erhitzt die Teile und streut Schellackblätter darauf. Auch geschmolzener Schellack kann mit Pinsel aufgetragen werden. Die Fugen werden mit Kasein + Gesteinsstaub ausgebessert.

RS24,25 Zügel
Künstliche Krakelüre: heller Kopallack und darüber Eiweiß , sobald der Lack nur oberflächlich trocken ist. Nach Auftreten der Krakelüre wird Eiweiß abgewaschen und Lack trocknen lassen. Mit Pulverfarben einreiben, so lässt sich auch helle Krakelüre auf dunklem Grund ergeben. Zum Schluss kann noch gewachst werden.

Restaurierung Wandmalerei

RS12,13 Zügel
Fresco-Restaurierung: Haarrisse im Putz lässt man unberührt. Klaffende Senkungsrisse mit Stahlspachtel auskratzen, sorgfältig genässt (!) und dann möglichst tief mit Weißkalkmörtel zugeputzt (Mörtel: alter, eingesumpfter Kalk und scharfer, gut gewaschener + wieder getrockneter Quarzsand*.) Bei größeren Löchern, zu diese in den Tiefen unter Zuhilfenahme von zugemischten Ziegelbrocken ausfüllen, um Schwinden der Mörtelmasse einzuschränken. Keine Zusätze von Gips oder Zement. Den oberen Schichten kann man etwas Kasein zugeben.
*Mischungsverhältnis: Unter 1:3 oben 1:2 (also 1 Teil Kalk und 3 oder 2 Teile Sand).
Malmittel: Wachs- Pottasche- Dammaressenzfirnis (1:1)- Emulsion und Eitempera (mit Dammar), die dem besseren Abbinden der Malschicht dient.

Restaurierung Metall

R6A ohne Jahr
Angelaufene Kupferplatten
etwas Essig + Salz darüberschütten.

R34 ohne Jahr
Butylacetat Kupferplattenbeschichtung
Butilacetat (?), für Kupferplattenschicht zu entfernen
Neobornyvat
Baldrian Prae.

••• Gruppe 20) Rezepte mit Bildzuordnung
In den Rezepten mit Bildzuordung wird versucht die konkreten maltechnischen Rezepte zusammenzufassend darzustellen, um eine allgemeingültige Aussage für die unterschiedlichen „maltechnischen Werkphasen" zu erhalten. Die Rezepte beruhen, wie vorher auch, auf handgeschriebenen Zetteln Schads. Im ersten und zweiten Unterpunkt muss jedoch auf Rezept-Rekonstruktionen aus Quellen der Bibliothek zurückgegriffen werden, da Schad keine Aufzeichnungen zu der prägenden Werkphase bis 1936 hinterlassen hat.

Rekonstruierte Rezepte Staffeleibilder 1914-1919, Phase I, Primamalerei (1914-1919)
In der ersten Phase seines malerischen Schaffens arbeitet Schad in klassischer Primamalerei. In seinen frühen kubistischen Schwarz-Weiß-Bildern spielt er ein wenig mit Lasuren, tut dies aber nicht aus einem vorsätzlichen „Schichtinteresse", sondern aus dem impulsivem Malprozess heraus. Im Gemälde „Hl. Sebastian, R.4", 1916 scheint die Struktur mit weißer Ölfarbe vorgelegt zu sein. Die Graustufungen wurden dann mit dünnem Schwarz ausgeführt, was bei Bereibungen der Malgrate zu hellen Strukturen führt. Unterstellt man, dass Schad in seiner Akademiezeit Grundlegendes mitbekommen hat, so kann man für diese Zeit auf seine Rezepte des Heinrich von Zügel zurückgreifen.

Maltechnisch Rezepte Staffeleibilder (1914 - 1919)

Textiler Bildträger
Vorarbeit Spontane Arbeitsweise ohne intensive Konstruktionen und Kompositionszeichnungen.
Vorleimung Wohl traditionelle Vorleimung mit Haut- oder Lederleim mit Alaunzusatz.
Grundierung Zügel- Grund (Zusammenfassung): Ein 8%iger Leim wird mit ca. 5% Kopaiva-Balsam (auf das Trockenleimgewicht) angesetzt und mit Schlemmkreide versetzt. Dann grundieren. Als zweite Schicht folgt kaltes Wasser mit pulv. Zinkweiß + Grundierung. Einfacher, und daher wahrscheinlicher ist ein Kreide-Zinkweißgrund[303] mit Harzisolierung oder aber ein Halbölgrund dem einfach tropfenweise Leinölfirnis zugefügt wird. Die Grundierungen in den kubistischen Bildern ist fast beige. Einige Arbeiten scheinen auch auf gekauften, industriell vorgrundierten Leinwänden ausgeführt worden zu sein (z.B. „In der Wanne" 1918).
Imprimitur Bei den kubistischen Arbeiten liegt eine beige bis ockerfarbene bis grüne Imprimtur oder Untermalung vor.
Malmedium Es ist anzunehmen, dass Schad zur damaligen Zeit mit handelsüblichen Tubenölfarben malte[304].
Überzüge Arbeiten dieser Zeit sind (bis auf wenige Ausnahmen, z.B „Kreuzigung") gefirnist.

Die alla Primamalerei dieser Zeit lässt auf einen spontanen und intuitiven Akt der Malerei schließen. Schad arbeitet in Volendam expressiv farbig. Die Farbe gibt die Form. Die kubistischen Bilder sind nur schwarz-weiß, bzw. grau gehalten. Nur die Form und der Kontrast ist entscheidend. Das erzielte Ergebnis ist sofort sichtbar. Heute würde man diese Technik wohl als „WYSIWYG[305] beschreiben. Das intellektuelle Moment ist ausgeblendet.

Rekonstruierte Rezepte Staffeleibilder 1920-1936, Phase II, Öl-Harzlasuren (1920-1936)

Für die Staffeleibilder bis 1936 haben sich, bis auf wenige konkrete Hinweise aus dem „schwarzen Notizbuch", keine direkten bzw. vollständigen Aufzeichnungen erhalten. Aus Schads Kommentaren aus seiner maltechnischen Bibliothek und durch Umkehrschlüsse lässt sich dennoch eine sinnvolle Technik rekonstruieren.

Von 1914 bis 1936 hat Schad ausschließlich in Öl gemalt. Diese Ausschließlichkeit einer Mischtechnik gegenüber betont er in fast jedem Interview bzw. in jeder relevanten Niederschrift. Es bleibt so bei einer reinen Öl-harz-Lasurmalerei. Im Nachlass hat sich eine Bindemittelmischung (eingedicktes Leinöl, Venetianer Terpentin und Mastix) der Lasuren erhalten. Das Mittel korrespondiert mit Max Doerners Angaben zu den Edelterpentinen

„Reines Venetianer Terpentin ist ein vorzügliches, nicht gilbendes Malmittel, wo es sich um emailartige Wirkung, um Schmelz der Farbe handelt; besonders in Verbindung mit an der Sonne eingedicktem Öl wie es vielfach von alten Meistern, so auch Rubens benützt wurde (etwa 1/3 oder mehr eingedicktes Öl)."[306]

Maltechnisch Rezepte Staffeleibilder 1920-1936

(Maltechnik nach Max Doerners Lasurmalerei und Altmeistertechnik des Rubens und der Niederländer)

Textiler und starrer Bildträger
Vorarbeit Vorzeichnungen auf Papier mit detaillierten Farbangaben. Fotografien zur Stütze.
Leimung Bildträger 7% Leim (Perlleim, Sichelleim) wird angesetzt. Alaun (immer 10% des Grammgewichts des Trockenleims) wird angesetzt und nach Auflösen beigefügt.
Grundierung Weiße Grundierung, wohl Kreidegips-Grund mit Zinkweiß (ggf. mit Holzkohle und Titanweiß/ Zinkweiß auch ggf. mit Leim etwas gebrochen)
Imprimitur Ockerfarbene Imprimitur. Inkarnatsbereich wird ausgespart um kühlen Perlmutterton beizubehalten.
Untermalung Graue, kontrastierende Untermalung
Zwischenfirnis Venetianerterpentin 1:2
Malmedium Eingedicktes Leinöl, V.T. 1:1, Masitx 1:3 Lasuren im Inkarnat in „Primär- Schönfarben" Bis zu 50 Lasuren (lasierend bis halb deckend in oberen Schichten).
Firnis Alle Werke dieser Zeit sind gefirnisst.

Während dieser wichtigen Phase II (1920-1932) hat Schad in traditioneller Ölharz-Lasurmalerei nach Max Doerner gearbeitet. Er beginnt mit einer weißen Grundierung (Kreidegips-Grund mit Zinkweiß), die mit Holzkohle und Titanweiß/Zinkweiß ggf. mit Leim etwas gebrochen wird, modelliert dann mit einer ockerfarbigen Imprimitur die Form vor (spart aber vorerst die Inkarnatsbereiche aus, um später den kühlen Perlmutterton zu halten), beginnt dann mit Primärfarben („Schönfarben") dünne Lasuren Bindemittel und selbstangeriebenen Pigmenten dünn zu lasieren. Schatten werden nie mit Weiß gemischt, aber Lichter erhalten eine starke, weiße Ausmischung. Schad legt bis zu 50 Lasurschichten („Halbakt Maika") auf, um seine Tiefenwirkung zu erhalten. Zwischendurch wird mit Venetianer Terpentin zwischengefirnisst. Die letzten Farbschichten werden halbdeckend „alla Prima" gesetzt. Im Streiflicht erscheint auf den Bildern dieser Zeit ein starkes Relief (Foto 48d) mit Lichtern als „Berge" und Schatten als „Tälern". In seinen späteren Mischtechniken (Temperakern mit Öllasuren am 1934) kommt dieses Relief nicht mehr vor.

Rezepte der Kopie der Stuppacher Madonna 1942-1947, (Phase III, Mischtechniken (1934-1979))

Der Kopie der „Stuppacher Madonna“ (Foto 31) von Grünewald kommt eine besondere Bedeutung zu, da Schad durch seine Forschungen der 1930er Jahre den Grundstein der „altmeisterlichen“ Technik, im Sinne Cenninis[307] legte und nach Beendigung der Kopie, 1947, seine maltechnische Sprache geschärft[308] und definiert hatte.

So fließt hier die Summe der gewonnenen Erfahrungen mit den maltechnischen Experimenten zu einer Technik zusammen, die Schad es ermöglichte, den „Unkopierbaren“ zu kopieren bzw. zu rekonstruieren[309].

Rezepte Stuppacher Madonna

Bildträger Sperrholzplatte aus Oregonkiefer mit Holzparkett der Ossa-Werke nach einer Angabe Prof. Kurt Wehltes (Stuttgart). Aufleimen von Nessel (von der Mitte aus).
Vorarbeit Anfertigung einer Ockerpapierpause mit Bleistift in Originalgröße. Anfertigung von Farbstudien in Aquarell und Gummitempera.
Leimung Bildträger 6% „Topas“ Lederleim (wohl mit 10% Alaun auf Gewicht des Trockenleims).
Grundierung Ei-Dammar-Emulsion (mit Gips-Kreide- Zinkweiß). Schleifen mit Korkunterlage und Ossa-Sepia.
Imprimitur Imprimitur mit Dammar 1:4 und Ölfarbe als ockrige Lasur mit Ei- Emulsion modellierten Weißhöhungen.
Untermalung Kasein-Tempera 15% Kaseinleim (mit Borax aufgeschlossen), dann 7% V.T. und 7% Leinöl zugeben.
Zwischenfirnis Zwischenfirnis für Temperalasur: Wachsseife + Hasenleim lösen 1:2 Cerny[?] Zwischenfirnis für Öllasur: Strassburger Terpentin 1:1 mit Terpentinöl verdünnt.
Lasuren Harzöllasuren: V.T. + einged. Leinöl (ggf. Mastix ?) Eiweiß- Emulsion mit einem Tropfen Leinöl. (Eiweiß- Emulsion modelliert gut, ist aber spröde). Jede Schicht mit 5% Formalin härten.
Korrekturen Bei Eitemperakorrekturen oder Haare etc. in Ölmalerei, um rasch weiter arbeiten zu können mit Alaun überstreichen und dass Harzöllasuren.
Malmedium Kaseinemulsion: 15% Kaseinleim (mit Borax aufgeschlossen), dann 7% V.T. und 7% Leinöl zugeben. und Ei- Emulsion: Vollei, 3/8 Leinölfirnis 3/8 Dammar 1:1 auf einmal zuschütten 4/4 Wasser beides zusammenmischen ¾ Kaseinemulsion und ¼ Eiemulsion Öl- Malmittel: (rasch trocknend) (1 Teil Dammar 1:4) “ Venez. Terpentin 3:1 ¾ “ sonneneingedicktes Leinöl Etwas Terpentin (rektf.)

Schad rekonstruiert die Stuppacher so, wie sie in der Entstehungszeit bei Grünewald hätte aussehen können. Das „Alter" setzt er anhand von dunklen Lasuren auf. Bereiche, die bei einer früheren Restaurierung des Originals „eher unkünstlerisch" retuschiert worden waren, ergänzt Schad im Stil Grünewalds.

Schad folgt zwar den Angaben Doerners, kombiniert aber moderne Materialien der vermeintlichen Altmeistertechnik hinzu. Am prominentesten ist natürlich die Ossa Sperrholzplatte (nachdem ein erster Bildträger Schäden aufwies) mit rückseitiger Parkettierung. Er verwendet auch kein Bleiweiß, da es „in Kaseintempera gilbt und als basische Metallseife durch die Fettsäure des Öls verseift wird"[310]. Er verzichtet andererseits auch auf die Verwendung von Preußisch Blau, da dies zur Zeit Grünewald noch nicht synthetisiert worden war.

Rezepte Farbskizzen (auf Papier und Kartonage)
Schad arbeitete nicht direkt vor dem originalen Tafelbild, sondern nach seinen Handzskizzen und Hanfstaengeldrucken. Da diese nicht farbgetreu waren, fertigte er Farbstudien in Gummitempera und Aquarell an. Aquarell, da die Verwendung der Lasurtechnik der Kasein-Tempera mit Öl-Harzlasuren sehr nahe kommt.

Rezept:
Gummi- Tempera
1:2 mit Wasser (kalt). Öl tropfenweise bis zu 15-20% evtl. 10-20% Glycerin.

Papier: einstreichen mit Leimwasser 30:1000
(Formalinhärtung) oder Zaponlackisolierung

Grundierung für wasserlösliche Tempera: einfach gehärtete Vorleimung: Wird später gefirnisst so mit Tempera- weiß + entsp. Bindemittel in zwei Aufstrichen grundieren. Japanpapiere mit 5% Gelatinlösung überstrichen

Rezepte Staffeleibilder mit Bildzuordnung 1936-1979, Phase III Mischtechniken (1936-1979)
Detaillierte Beschreibungen des Kunstmaterials, des Bildaufbaus, der Pigmente und der Malmittel sind von Schad nur für Gemälde ab 1942[311] dokumentiert und hier im Anhang Teil III Rezepte transkribiert:
Baron Hünersdorf (1944), Gemmingen (1954), Leni Schmitt (1947), Mittnacht (1949), Frl. Elbert (1949), Christa Dreßler (1952), Jochen Helferich (Puppenspieler, 1953), Brentano (1954), Bertonati, Negermädchen (1954), Bettina (1966), Pavonia (1966), Umgebung (1967), Weiße Rose (1967/68), Schrinner (1968), Irisgarten (1968/69), Alain (1969/70), Das Geld (1973/74), Akt Stahel (1974), Laszlo (1974), Gloria Dei (1977), Bettina Geiger (1979),
In der Zusammenführung aller Rezepte von 1944-1979 ergibt sich ein geschlossener Exemplarer maltechnischer Ablauf für Textile und starre Bildträger. Schad folgt in seinen Mischtechnikbildern mit Temperakern in Grisaille, den Vorgaben Doerners, die später von Wehlte etwas relativiert wurden.

Maltechnisch Rezepte Staffeleibilder 1944-1979

Textiler Bildträger	Starrer Bildträger
Vorarbeit Kohlezeichnung auf Ockerpapierpause übertragen.	**Vorarbeit** Kohlezeichnung auf Ockerpapierpause übertragen.
Leimung Bildträger 7% Leim (Perlleim, Sichelleim) wird angesetzt. Alaun (immer 10% des Grammgewichts des Trockenleims) wird angesetzt un nach Auflösen beigefügt. Zur Härtung: 5% Formalinanstrich bzw. Sprühung. 4 dickere Aufstriche.	**Leimung Bildträger** 7% Leim (Perlleim, Sichelleim) wird angesetzt. Alaun (immer 10% des Grammgewichts des Trockenleims) wird angesetzt un nach Auflösen beigefügt. Mull, bzw. allg. Text il wird aufgebracht (von der Mitte aus andrücken) und nochmals geleimt. Zur Härtung: 5% Formalinanstrich bzw. Sprühung. 6-10 dünne Aufstriche. Spanplatten mit Zaponlack rundum isoliert.
Grundierung Der Leim (jetzt Leimwasser genannt) wird von 7% auf 6% runterverdünnt.	**Grundierung** Der Leim (jetzt Leimwasser genannt) wird von 7% auf 6% runterverdünnt.

Allgemeine Formel: Gips-Kreide-Grund + Ei + V.T. Variationen: Zinkweiß + Titanweiß (St.A) (2:3; 1:1) oder Zinkweiß + Gips (1:1) + Kreide (auch Kreide + Gips (Bolognes er) 1:1) 1:1 mit Emulsion (Leimwasser, (1/2-1) Ei und V.T.(3:1)) anteigen, dann Zugabe Leinölfirnis. Beachte: kein Harz (Dammar) und kein Lenzin (Schwerspat), da Gewebe geschmeidigeren Grund braucht. („Leni Schmitt", 1947)	Allgemeine Formel: Gips-Kreide-Grund + Ei + V.T. Variationen: Zinkweiß + Titanweiß (St.A) (2:3) oder Zinkweiß + Gips (1:1) oder Lithopone + Titanweiß (St.A.) (1:1) + Kreide (auch Kreide + Lenzin 1:1; auch Champagnerkreide + Marmormehl 1:1) 1:1 mit Emulsion (Leimwasser, Ei und V.T.(3:1)) anteigen, dann Zugabe Leinölfirnis + Dammar (1:2) Farbliche Variationen: Anstatt der Weißpigmente: Eisenoxydrot + Kreide + Lenzin (1:1) (Akt Stahel 1974) oder Oxydschwarz + Kreide + Lenzin (1:1) (Bettina Geiger (50 X 40) (?) mit Hut! 1979, Das Geld 1973/74 und Irisgarten, 1968/69)
Imprimitur Nicht bekannt (laut Doerner eher warme Imprimitur).	**Imprimitur** Imprimitur mit Preuß. Blau + Holzkohle oder Imprimitur mit Chromoxydhydratgrün mit verdünnter Kaseinemulsion (Alain, 1969/70)
Untermalung Aquarellierung mit Kaseintempera. Lichtkern in Grisailletechnik. oder Untermalung/ Grundlasur mit verdünnter Eitempera	**Untermalung** Aquarellierung mit Kaseintempera. Lichtkern in heller Grisailletechnik. oder Untermalung/ Grundlasur mit verdünnter Eitempera
Malmedium Tempera Emulsion und Harz- Öllasuren (alternierend). Emulsionstempera (Kaseintempera) (Stuppacher, 1942-1947). Kaseintempera nach Doerner und Wehlte, oder Eitempera: ganzes Ei, Leinölfirnis V.T.3:1, etw. Spiköl. Darauf: Ölmalerei mit Dammarharz-Lasuren: einged. Leinöl, Dammar und Venetianer Terpentin.	**Malmedium** Tempera Emulsion und Harz- Öllasuren (alternierend). Emulsionstempera (Kaseintempera) (Stuppacher, 1942-1947). Kaseintempera nach Doerner und Wehlte, oder Eitempera: ganzes Ei, Leinölfirnis V.T.3:1, etw. Spiköl. Darauf: Ölmalerei mit Dammarharz-Lasuren: einged. Leinöl, Dammar und Venetianer Terpentin.

••• Gruppe 21) Rezepte Wand- und Putzbilder mit Bildzuordnung 1954- 1960
Einiges wurde bereits in den kunstmethodischen Beschreibungen der „Putzplattenbilder" und „Wandmalerei" geschrieben. In dem blauen Ordner „Wandbilder" finden sich die ausführlichen Rezepte zu folgenden Putz- und Wandbildern:
Wandbilder: Autobahnamt „Ämterhaus" Aschaffenburg, 1956, Kleiderfabrik Kessler und Matthes, Aschaffenburg, 1957, „3 Wandbilder", 1959 und „Justitia" Beratungszimmer, 1960, Justizgebäude Aschaffenburg.
Putzproben: Ikarus, 1954, (Aufsteigender) Mond, 1954, Kopf Tänzerin (Brustbild?), 1954, Giftflasche (Aufgehender Mond), um 1954, Ochsenmenuett, 1954, Orpheus, 1954, Reiter,1954, Einhorn, 1954, Masken, 1954, Giraffe, 1954, Zirkus, 1954, Pinguine, 1954, Märchen (o. J.), Aquarium, 1954, Entwurf Erlenbach, (o. J.), Fischer I-IV (o. J.)

Auch hier lassen sich generelle Rezepte extrahieren, die einen maltechnischen Ablauf wiedergeben.

Maltechnisch Rezepte Wandbilder

Wand
Vorarbeit Wand Vorzeichnung 1:10 auf Papier. Dann mit Kohle und Bleistift in Originalgröße auf die Wand zeichnen. Darüber Pauspapier und die Vorzeichnung durchpausen (aufs Papier, da die Originalzeichnung auf der Wand im Laufe der Grundbereitung verloren geht).
Vorbereitung Wand Wand wir fluartiert[312].
Isolierung Wand Anstrich mit Öl-Terpentin, da im Putz Gips enthalten war. Weitere Isolierung mit Plastodur. 2 mal farbig Aufspachteln, dann mit Sandpapier abschleifen und glätten.
Grundierung Wand Grundierung mit Plastogrund (Emulsionsspachtel) und Plastomul (Bindemittel Pigmente).
Konturierung Wand Pause wird mit Tapezierstiften an der Wand angebracht und mit Bleistift durchgepaust. Nach Entfernung der Pause Konturieren mit Farbe. 2 mal Kontur aufspachteln und je nach Trocknen mit Stahlwolle, feiner werdend, abschleifen.
Überzüge Wand Überzug mit Wachs. 1 Tag einziehen lassen, dann mit Wollappen polieren, ggf. wabern. Wachs evtl. mit Kolophonium und V.T. gehärtet.
Malmedium Wand Plastowachs (mit und ohne Wasser) und Plastomul mit Pigmenten (Justitia). oder Wawi (Kunstharz- Binder) (Ämterhaus Kantine) Gemalt mit Spachtel oder Pinsel.

Maltechnisch Rezepte Putzbilder

Platte
Vorarbeit Platte Abgeschliffen und mit Fasa (?) einstreichen. oder Platte angeätzt.
Vorbereitung Platte Ausgleichsputz: Feinputz Sand + Kalkkasein. Feinputz Marmormehl + Kalkkasein.
Imprimitur Kaseinlasur mit verschiedenen Farben (schwarz)
Grundierung Platte Gespachtelt mit Plastogrund. Mehrfach gestupft und gestrichen.
Konturierung Platte Aufstrich mit Kasein. Spachtelung mit Plastodur und Plastomul.
Überzüge Platte Heißgebügelt nach 4 Stunden.
Malmedium Platte Kalk- Kasein, gespachtelt oder Kasein- Emulsion oder Kasein- Wachsseife, gespachtelt

Werden die Wandmalereien hauptsächlich in Kunstharz- bzw. Emulsion gemalt, wird bei den Putzplatten auf traditionelle Vorgehensweisen nach Wehlte gesetzt.

Materialproben
Wichtige maltechnische Erkenntnis zog Schad aus Probetafeln und Testaufstrichen. Wichtig, da sorgsam aufbewahrt und verpackt, müssen für ihn die Proben für:

Nr. 1) Überzüge: Firnisaufstriche,
Nr. 2) Cera Colla Wachs.
und die
Nr. 3) Farbproben (Spiritus, Licht, Öl, Glühen)

gewesen sein.
Die ersten beiden Testaufstriche sind in die späten 1930 bzw. frühen 1940er Jahren zu datieren, da Schad sich in dieser Zeit intensiv den maltechnischen Studien nach mittelalterlichen Rezepten widmet.

Nr. 1) Maltechnische Probetafel:
Ort: Planschrank, 1. Raum, Gemäldeebene, 2. Schublade von unten.

Darstellung	Gebirgspanorama
Datierung	1930er Jahre (?)
Maße	42,5 X 21,5 cm
Material, Technik	Träger: 3 lagige Sperrholztafel Trägergrundierung: Alaunleim (8%) Titanweiß, (St. A) Kreidegrund Malerei: Gummitemperafarben (Schminke) mit Wasser Überzüge: Verschiedene
Zweck	Oberflächenwirkung und Alterungsverhalten von Überzügen.

Beschreibung:
Auf einer Sperrholztafel ist ein Gebirgspanorama mit Gummitempera (Schmincke) skizziert. Alle Farben sind auf jedem vertikalen Streifen vorhanden und können in ihrer Farbveränderung nachvollzogen und verglichen werden. Gummitempera[313] ist eine dickflüssige Gummilösung, die sich auch gut mit fetten Ölen emulgieren lässt.[314] Mit Farbe versetzt zeichnet sie sich durch eine helle, emailleartige Oberfläche aus. Schad hat systematisch gängige und scheinbar durch ihn verwendete Überzüge aufgetragen. Zu den Überzügen sind noch Oberflächenbehandlungen probiert worden. Schad wählt dieses Medium für seine Skizze, um einerseits das Verhalten transparent werdender Medien bei verschiedenen Firnisse zu testen, andererseits um Zwischenfirnisse für seine Mischtechniken zu finden.

Die Aufstellung beinhaltet gängige aber auch ungewöhnliche Kombinationen. (Geklammerte Bereiche: Anmerkungen des Autors)

Venetianer Terpentin 1:2 [Wird von Schad als Zwischenfirnis bei Mischtechniken verwendet]

Mastix 1:3 [Gängige Mischung als Zwischen Schicht für Öl-Harzfarben. Hat den Vorteil, dass er durch Öl nicht wieder angelöst wird, da er polar alkohollöslich ist]

Dammar 1:3 [Relativ dick als Firnis. In der Regel wird 1:4 verwendet. Wohl um Gilbung zu provozieren]
Dammar 1:3 2 X gestr. [s.O.]
Dammar 1:3 3 X gestr. [s.O.]
Dasselbe am Schluss mit Wachs (Ceratin) mattiert [Die Wachsmattierung findet sich schon in dem Zügelschen Notizbuch].

Unbehandelt [Als Referenzfläche]

Mit 5 % Alaun-Gelatine vorgefirnisst und 4% Formalin vorgehärtet. [Formalinbestäubte 5 % Gelatine wird bei Doerner als Zwischenfirnis für Temperaarbeiten empfohlen.].
Mit 5 % Alaun-Gelatine vorgefirnisst und 4% Formalin vorgehärtet. mit Dammar (1:3) gefirnisst [Als Vorfirnis hat die Gelatine den Vorteil, dass die Veränderung der Tempera bei harzhaltigem Schlußfirnis geringer ausfällt].

Mit Zaponlack 2:1 vorgefirnisst, mit Dammar (1:3) gefirnisst. [Zaponlack auf Nitrozellulosebasis wird als Isolationsschicht eingesetzt. Auch hier ist eine Tempera- Veränderung bei harzhaltigem Schlussfirnis geringer.
Mit Zaponlack 2:1 vorgefirnisst [s.O.].

Wachsüberzug (Ceratin), gebürstet [Was genau mit „Ceratin" gemeint ist, ist unklar. In eine Rezept (RS2,3 Zügel) aus dem Zügelschen Rezeptbuch stammt ein Rezept zur Mattierung mit gereinigtem Bienenwachs, Terpentinöl und ggf. etwas Mastix .
Wachsüberzug (Ceratin)

Dammar 1: 3 mit 20% Wachspaste (Ceratin), Dammar 1: 3 mit 20 % Wachspaste (Ceratin) gebürstet.
[In der Regel muss der Wachsüberzug zuerst wieder entfernt werden, bevor ein Schlussfirnis aufgebracht wird, da sonst das Wachs durch das Lösemittel Testbenzin angelöst wird und eine Vermischung beider Medien stattfindet.]



Abb. 15: Maltechnische Probetafel: Überzüge. 1930er-1940er Jahre, Gummitempera auf Alaunleim mit Titanweiß und Kreidegrund. Foto M. Pracher.

Schematischer Übertrag der Aufstriche in eine Tabelle.

Venetianer Terpentin 1:2
Mastix 1:3
Dammar 1:3
Dammar 1:3 2 X gestr.
Dammar 1:3 3 X gestr.
Dasselbe am Schluss mit Wachs (Ceratin) mattiert
Unbehandelt
Mit 5% Alaun-Gelatine vorgefirnisst und 4% Formalin
Mit 5% Alaun-Gelatine vorgefirnisst und 4% Formalin vorgehärtet., mit Dammar (1:3) gefirnisst
Mit Zaponlack 2:1 vorgefirnisst, mit Dammar (1:3) gefirnisst
Mit Zaponlack 2:1 vorgefirnisst
Wachsüberzug (Ceratin)
Wachsüberzug (Ceratin), gebürstet
Dammar 1: 3 mit 20% Wachspaste (Ceratin), gebürstet
Dammar 1: 3 mit 20% Wachspaste (Ceratin)

Beobachtungen:
Die Tafel ist geringfügig konkav verworfen.
Die größten Risse treten auf bei:
-unbehandelt
-Mastix 1:3
Am stabilsten erscheint:
-Dammar 1:3 2 X gestrichen
Welche Kombination letztendlich (außer V.T. als Zwischenfirnis) im Œuvre zur Anwendung kam, ist nicht bekannt.

Bei den Nr. 2) Cera-colla Proben werden auf insgesamt fünf Tafeln über 70 Pigmentmischungen mit dem Cera-Colla Bindemittel und verschiedenen

Überzügen umgesetzt.
Als Cera-Colla bezeichnet man eine Wachsseife, die mit wässrigen Bestandteilen emulgiert wird. Schad verwendet Kasein dafür. Das Pigment wird pur oder mit Weißausmischnungen aufgetragen und dann partiell gefirnisst. Er probiert auch die Adhäsion der Technik auf Glasplatten aus (Kap. „Hinterglasbilder"). Abbildungen befinden sich in Teil III Rezepte 2) Allgemeine Rezepte ohne Bildzuordnung, R39 (Foto 61).

Die Nr. 3) Farbproben sind wohl in die 1950er Jahre zu datieren. Sie bestehen aus Testserien, in denen Schad für verschiedene Pigmente die Spiritus-, Licht- und Ölechtheit sowie das Glühverhalten untersucht hat. Er macht Säuretests, um zu sehen, ob in den Pigmenten Kreide als Verschnitt oder Trägermaterial vorhanden ist. In über 150 kleinformatigen Farbaufstrichen setzt er die Ergebnisse praktisch um. Interessant ist, dass er bei den Proben Tubenfarben und Pigmente mischt. Ein klarer Hinweis auf die Putzplattenbilder ist der Verweis auf „Pinguin", eine Malerei mit Glättespachtel auf verputzter Bimssteinplatte von 1954. Auf der nächsten Seite ist eine verkleinerte Darstellung der Farbproben. Die vollständige Abbildung mit allen Proben und Aufstrichen findet sich im Teil III Rezepte, 6) Farbproben.



Foto 88a: Bildträger, CSSA, Foto M. P.
Beschreibung: Bildträger B10, Vorderseite
Darstellung: Grundiertes Leinwandstück, zur Hälfte bemalt. Alle Ränder sind beschnitten. Rückseitig ist eine Bleistiftmarkierung vorhanden, die die Maß- und Schnittkante der unbemalten, grundierten Seite beschreibt. Es sind 4 unregelmäßige Nagellöcher vorhanden. Die Höhe des Keilrahmenfalzes beträgt 1,8-1,9cm.
Technik: Rechteckiges Leinwandstück in Leinenbindung mit den Maßen (Max .): 11,2 X 13,4 cm. Die Webdichte beträgt 13 X 13 Fäden/cm2. Die Fadenstärke variiert von 0,1-0-,8mm.



Foto 88b: Bildträger, CSSA, Foto M. P..

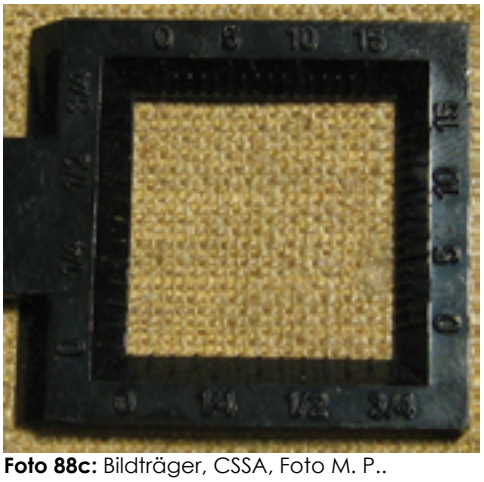


Foto 88c: Bildträger, CSSA, Foto M. P..

Die Kunstmaterialien Christian Schads

Die hier vorgestellte „Materialauswahl" bezieht sich auf das in den Listen und in der Fotodokumentation aufgenommene Material im Nachlass. Wie auch vorher wird versucht, das Kunstmaterial in die drei großen maltechnischen Werkphasen:

Phase I Primamalerei (Express-Kubo-Express, 1914-1919)
Phase II Öl-Harzlasuren (1920-1934)
Phase III Mischtechniken (1934-1979)

einzuordnen. Womöglich wurden auch Informationen aus Untersuchungen von Gemälden hinzugezogen.

Bildträger
Im Nachlass waren nur wenige Muster und Abschnitte von Bildträgern (Proben B1- B15, K50) vorhanden. Insgesamt konnten nur 15 Positionen Bildträger dokumentiert werden. (Foto 88a- 93b)
Bildträger Statistik:
Laut Werkverzeichnis, in dem 253 Arbeiten als Gemälde klassifiziert werden, verteilen sich die Bildträger wie folgt:

Phase I 1914-1919:
Von 49 bekannten Gemälden sind 40 auf Leinwand und 9 auf Malpappe gemalt.
Phase II 1920-1934:
Von 81 bekannten Gemälden sind 58 auf Leinwand, 16 auf Holz, 4 auf Pergament und 3 auf unbekanntem Bildträger gemalt.
Phase III (1934-1979)
Von 122[315] bekannten Gemälden sind 39 auf Leinwand, 34 auf Hartfaserplatte, 26 auf Holz (inkl. Sperrholz), 13 auf Malpappe (inkl. 2 auf Pappe), 9 auf Pressspanplatte und 1 auf unbekanntem Bildträger gemalt.

In **Phase I** startet Schad in klassischer Manier mit Leinwänden auf Stütz- und Keilrahmen. Er verwendet normale Leinwände in einfacher Leinenbindung mit Webdichten von 13 X 13- 15 X 17 Fäden/cm^2. Ein Viktorialeinen befindet sich im Nachlass. Leinwände haben den Vorteil, dass sie, auch in größeren Formaten, leicht zu transportieren sind. Man kann sie leicht zweitverwenden und ggf. zur Lagerung auch rollen. Schad hat die Leinwandmalerei bei Zügel gelernt. Als „plein air"-Landschaftler und Tiermaler war „Atelier"-Tafelmalerei in den ersten Semestern sicherlich kein Lehrinhalt. Auf Pappe und Malpappe malt er in gleicher Intensität wie auf den Leinwänden, obwohl diese Träger traditionell eher für Skizzen verwendet wurden. Für pastose „alla Prima"-Malerei, die Schad damals noch verfolgt, funktionieren beide Träger gleich gut.
In **Phase II** beginnt er mit der Lasurmalerei. Hier dominieren auch noch die mittelformatigen Leinwände. Mit „Marcella, R. 85" 1926 verwendet er erstmals eine Holztafel als Bildträger. Was genau mit „Holztafel" gemeint ist, kann nicht gesagt werden, da manche Arbeiten auf „Holz" auch „Sperrholz" meinen können.
Dass die Wahl der Bildträger, wie anzunehmen, aus maltechnischen Gründen stattgefunden hat, kann nicht zweifelsfrei belegt werden. Leinwände benötigen in Grundierung und Bindemittel eine höhere Elastizität, sprich einen höheren Leinölanteil. Ein erhöhter Mastix anteil im Bindemittel bringt als transparentes Medium hervorragende Eigenschaften als Lasurmittel mit, benötigt aber, wegen seiner Sprödigkeit, einen starren Bildträger. Die Annahme, je transparenter gemalt desto wahrscheinlicher ein starrer Bildträger, lässt sich aber im Œuvre nicht halten. So ist „Lotte, R. 95" (1928) auf Holz gemalt und die in der Transparenz vergleichbare „Maika, R.105" (1929) auf Leinwand. Die Pergamentbildträger „Maria (Fidelius), R.120" (1930), „Liegender Akt, R.107" (1929) und „Liegender Rückenakt, R.108" (1929) müssen als Ausnahmefälle behandelt werden. Schad hatte die letzten Beiden von seinem Galeristen Wolfgang Gurlitt „geschenkt"[316] bekommen. Es war also die Verfügbarkeit, die die Verwendung mit sich brachte. In dem „schwarzen Rezeptbuch" finden sich aber auch schon Anleitung zur Rasur von Pergament (RS8/9 Zügel).



Foto 89a: Bildträger, CSSA, Foto M. P.
Beschreibung: Bildträger B11, Vorderseite, zugehörig B10
Darstellung: Grundiertes Leinwandstück, im Randbereich unbemalt. Alle Ränder sind beschnitten. Es sind unregelmäßige Nagellöcher vorhanden, die in der Faltung die Eckfaltung wiedergeben. Die Höhe des Keilrahmenfalzes beträgt 1,8- 1,9cm.
Technik: Rechteckiges Leinwandstück in Leinenbindung mit den Maßen (Max .): 16,5 (9,1) X 9,6 (4) cm. Die Webdichte beträgt 13 X 13 Fäden/cm2. Die Fadenstärke variiert von 0,1-0,8mm.



Foto 89b: Bildträger, CSSA, Foto M. P..

Ab **Phase III** sind 83 von 122 Bildern auf einen starren Bildträger gemalt. Schad nennt 1979 bei Ganzert Castrillo[317] nochmals seine Vorliebe für „festen Grund".
Erstmalig 1934 verwendet er „Pressstoff" als Holz für das Gemälde „Frau Baade, R.133", bereits 1949 Hartfaserplatte für das Portrait „Dr. Ludwig Müller, R.149". Im Nachlass befinden sich Hartfaserplatten der Firma Spitta und Leutz, Berlin (B1) und „Krages" Nutzholz Köhler, Aschaffenburg (B2).
Er beginnt, auf feste Bildträger Nessel, Gaze oder Mull aufzuleimen (B9/K Vollholz mit Mull, B6/K Pressspan mit Mull[318] oder beim Gemälde: Emilio Bertonati, Nessel auf Spanplatte). Zweck ist es einerseits einen „elastischen Puffer" zum stark arbeitenden Holz aufzubauen, andererseits einen verstärkten Haftgrund für die aufliegenden Schichten zu schaffen.
Eine weitere Besonderheit der Phase III sind gesandete Hartfaserplatten, die er ab 1954 (Gemälde „Die Schüchterne, R.193") in insgesamt sechs Arbeiten verwendet und die dem Bild einen fast wandrauen Charakter geben. Dies ist sicher in Zusammenhang mit seinen experimentellen Putzbildern der Zeit in Zusammenhang zu sehen. Im Nachlass befinden sich auch zahlreiche Aufbewahrungsbehälter für Steinsand und Steinmehl, die hier wohl als Füllstoffe und Strukturgeber fungiert haben (WP1/K- WP20/K). Seine letzten fünf Gemälde malt Schad wieder auf Leinwand.

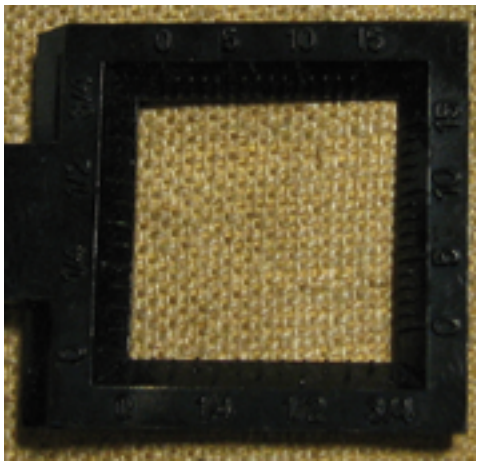


Foto 89c: Bildträger, CSSA, Foto M. P..

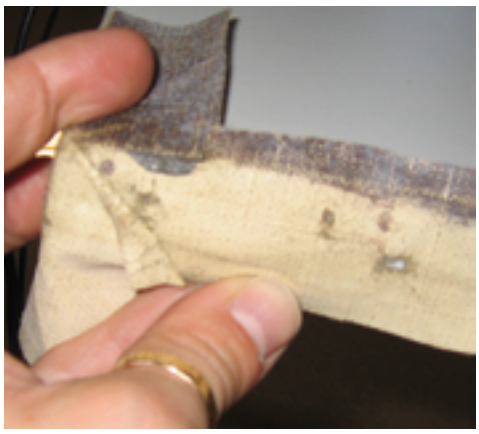


Foto 89d: Bildträger, CSSA, Foto M. P..

Bindemittel, Mal- und Lösemittel
Die Materialzusammenstellung bezieht sich auch auf die gelisteten Malmaterialien im Nachlass. Insgesamt wurden 159 Löse und Malmittel gelistet. Eine zeitliche Zuordnung ist zwar nicht möglich, anhand der vorher aufgezeigten Rezepte ist aber eine technische Zuordnung durchführbar. Im Folgenden ist jedes Material nur einmal genannt, auch wenn es in mehreren Gebinden vorhanden war. Die Bezeichnungen folgen den Beschriftungen der Behälter. Ge" X "te Wörter konnten nur teilweise entziffert werden. In der Klammer hinter dem Materialnamen ist oder sind die laufenden Inventarnummern zugeordnet. Die Problematik der Einteilung in Bindemittel, Malmittel, Überzüge, Lösemittel, Wachse, Füll- und Schleifstoffe und Fotochemikalien ist bekannt, da die Materialgruppen anwendungsbedingt geordnet keine Überschneidungen der Werkgruppen berücksichtigen können. Venetianer Terpentin wird z.B. als Bindemittel, Malmittel, Hilfsstoffe und Überzug verwendet. Eine zu komplexe Aufteilung in Bindemittel organisch, anorganisch, Öle (trocknend, nichttrocknend), Harze (rezente, fossilrezente, tierische), Gummen, polare-unpolare Lösemittel etc. hätte aber den RezeptKontext zerstört.[319]
Da die Materialien immer kistenweise aufgenommen wurden, kommt es gelegentlich zu Materialüberschneidungen wie der „Füll- und Schleifstoffe" in dieser Sektion.

Bindemittel und Klebstoffe
Leinöl (L137K/69); Standöl (L133/K/69); Sonneneingedicktes Leinöl (L55/IV); Leinöl gebleicht (L54/IV); Leinöl gekocht (L84/IV), Leinölfirnis doppelt gekocht (L33/IV. L87/IV); Leinöl Dammar (1:5) (L122K/69); Eingedicktes Leinöl + Venetianer Terpentin Zwischenfirnis 1:3 + Mastix 1:3 (L19/IV); Leinölfirnis + Spiköl Venetianer Terpentin 3: 1 Temp X (L25/IV); Epurit[320] (L10/IV); Venetianer Terpentin 3:1 (L14/IV), Venetianer Terpentin echt (L111/K); Leinölfinis Kupferdruck (L16/IV); Gelatine (L158/K/69); Perlleim (L36/IV, L39/IV, L49/IV, L50/IV); Leim (L41/IV, L108/IV); Hautleim in Platten (L51/IV); Hasenleim (L68/IV) Kaseinpulver (L37/IV, L38/IV); Kasein (L66/IV, L83/IV, L153/K/69, L159/K/69); Glutolin (L151/K/69); Reisstärke (L102/IV); Gummi arabicum (L115/K); Tragacantha Pulver (L113/K); Kirschgummi (L46/IV); Kristall Gummi säurefrei (L97/IV); Barol Acrylharzdispersion (L63/IV); Wasserglas (L64/IV); Fixogum Montagekleber (L100/IV),

Malmittel und Hilfsstoffe
Alaun (L56/IV, L135/K/96); Malmittel (?) (L2/IV), Rizinusöl (L13/IV, L140/K/69); Nelkenöl (L26/IV); Manil Kopal Baumharz (L105/IV, L106/IV, L107/IV), Maracaibo Copaiva Balsam (L15/IV); Copaiva Balsam (L123K/69, L129K/69, L130K/69; L136/K/69); Disolvente Oleo[321] (L60/IV); Balsamterpentin (L85/IV); Siccativ de Harlmen (L125/K/69); Siccativde Coutrai (L24/IV); Manila Copal (L42/IV); Bernstein (L138/K/ 69); Sandaracca (L48/IV); Mastix (Pulver) (L43/IV); Bronze Tinktur (L119K/69);

Überzüge
Dammar (L40/IV, L96/IV); Damar 1:2 (L11/IV); Dammar 1:3 (L35/IV); Dammar 1:4 (L9/IV, L12/IV); Venetianer Terpentin Zwischenfirnis 1:2 (L20/IV, L21/IV); Schellack- Fixativ (L89/IV); Fijador Camponilla Pastellfixativ (L61/IV); Sprüh-

film Matt (L62/IV); Fixingspray Pelikan (L65/IV); Silifirn[322] (L67/IV); Zaponlack Silberzapon (L70/IV, L132/K/69); Fixier (L71/IV); Standölwachsedelfirnis (L150/K/69); Wiedoloit für Resopalplatten (L156/K/69)

Lösemittel
Terpentin (L1/IV); PM Terpentinersatz (L72/IV); Sundo Lackterpentin (L73/IV); Benzin (L8/IV); Dest. Wasser (L74/IV); Alkohol (L3/IV, L57/IV); Isopropylaklohol (L77/IV); Sanganjol[323] (L5/IV); Nobel 7010 Verdünnungsmittel für Holzpaste (L7/IV); Sidol (L22/IV); Pattex Verdünner (L27/IV); Waffenöl alkalisch (L34/IV); Salzsäure 30-33% (L80/IV); Fixierungsmittel Herg 1922 (L128/K/69)

Wachse und Fette
Vaseline (L4/IV); Bienenwachs (L44/IV, L110/K), Bienenwachs gebleicht (L117/K, L143/K/69), Kanauba Wachs (L112/K), Wachsblock und Kugel (L155/K); Wachspaste Canauba V.T. (L137/K/69); J.G. Hartwachs (L144/K/69); Wachsseife, wasserlöslich (L148/K/69). Rindertalk (L152/K/69);

Füll- und Schleifstoffe
Moltofill (L30/IV, L1010/IV); Holzpaste für Makasser (L31/IV); Holzmehl FASA (L116/K); Holzkittpulver (L118/K); Sepia (L45/IV); Gebr. Gips (L69/IV); Weißer Bolus (L81/IV); Schlemmkreide (L109/IV); Aluminiumpulver, (L146/K/69); Bimssteinmehl Nr.2 (L154/K/69); Roter Bolus (L155/K/69);

Chemikalien zur Fotoentwicklung
Ammonium Carbonat (L18/IV); Natronlauge (L53/IV); Salpetersäure + Gift (L58/IV); Salperetsäure verdünnt fürZink (L59/IV); Salpetersäure 10% (L88/IV); XXEutol- EntXX (L75/IV); Essig XXersalz (L76/IV); Stop- Bad (L78/IV); Eisenchlorid Lösung 26 % ,17%, 13% (L86/IV, L92/IV, L94/IV); Eisenoxid stark verdünnt (L90/IV); Bencoe - Lösung[324] (L91/IV); Verdünnung S (L95/IV); Neofin rot und blau (L98/IV, L99/IV); Coccin Retuschiermittel für Fotos (L103/IV); Ultrafin SF Feinkornentwickler (L104/IV); Glycerin (L120/K/69); Chlorylen (L12/1K/69); Übermangansaures Kali (L126/K/69); Doppelkohlensaures Natron (L136/K/69); Ceratin Wachspaste (L148/K/69);

Gebrauchsfertige Farben
Als gebrauchsfertige Farben werden hier alle Farbmittel (auch Kreiden und Tuschen) bezeichnet, die Schad nicht selber hergestellt oder selbst Einzelkomponenten zusammengemischt hat. Schad betonte 1947, dass man durch das Selbstherstellen der Farben eine lebendigere „Beziehung" zu ihnen bekommen würde, als wenn man sie nur „aus der Tube drückt".[325] Dass Schad auch schon vor der „Stuppacher Madonna, R.162" seine Öl- und Temperafarbe selbst herstellte bzw. modifizierte kann angenommen werden.
So findet sich im Nachlass lediglich eine kleine Kiste Temperafarben (F28/V), die wohl nur vereinzelt bei Bedarf eingesetzt wurde. Ein Konvolut Schmincke Retuschefarbe in Tuben (F2/IV) blieb ungeöffnet. 4 Gläser Plaka Kasein- Emulsionsfarben (Faa/IV, F1b/IV) in Schwarz, Gelb, Blau und Karminrot finden sich ebenso wie Amphibolin Abtönfarben (F7-10/IV) ohne Verwendungshinweis. Bedeutend größer ist die Menge an Aquarellmalmaterial. So finden sich 4 Aquarellkästen und eine Schachtel Japanaquarelltuben (for Woodblockprinting) im Atelier (F. 27-32/V) wobei ein Schminckekasten mit Deckweißtube (F29/V) aus Vorkiegszeiten (wohl Illustrationen für Dr. Serner!) stammen könnte und „Der Jubilator" (F32/V) von Anker, von 1941 stammt.
Tuschen und Tinten für Füller, Filzschreiber und Pinsel, Lithotinte und Stempelfarben sind in für graphische Techniken in Verwendung gewesen (F4/IV, F7/IV, F11-F19/IV).
Ab den 1930er Jahren entwickelt sich Pastellmalerei zu einem gängigen Malmedium Schads. Dies erklärt den großen Bestand Pastellkreiden (F20-26/V) im Nachlass. Es fällt auf, dass für die Kreiden keine „Materialsauberkeit" eingehalten wurde und diese in ihrem jetzigen Zustand faktisch unverwendbar sind. Weiter dabei: Schleifpapier zum Anspitzen und Säubern der Kreiden. Ein umfassendes Farbensortiment von Diaphoto Eiweiß-Lasurfarben (F6/IV) wurde wohl zur Bearbeitung der Negative der 2. und 3. Phase der „Schadographien".



Foto 91a: Bildträger, CSSA, Foto M. P. Beschreibung: Bildträger B13, Vorderseite
Darstellung: Grundierte Leinwandstücke mit Bemalung und Bleistiftsignatur, drei Anschlusskanten sind vorhanden. Es ergibt sich so eine Größe des Originals von 64 X 59 (Sichtgröße). Das ausgeschnittene (unbekannte) Leinwandteil hat somit eine Größe von 50 X 42 cm. Es ist denkbar, dass Schad das ausgeschnittene Bild marouflliert hat. Nach der Malerei datiert das Bild in die frühen 20er Jahre.
Technik: Die Nagellöcher des Randes sind in einem Abstand von 5-6,5 cm gesetzt. Es sind zwei Nagelphasen sichtbar. Eine weist Rosthöfe umgeschlagener Nägel auf. Die Höhe des Keilrahmenfalzes beträgt 1,8- 1,9cm. Webart: Leinenbindung. Die Webdichte beträgt 16 X 16 Fäden/cm2. Die Fadenstärke variiert von 0,8-1 mm.

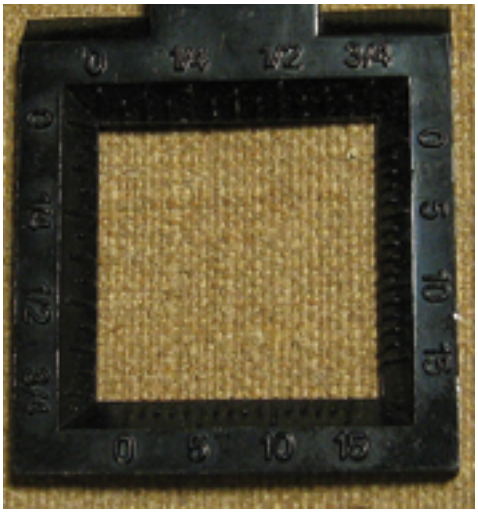


Foto 91b: Bildträger, CSSA, Foto M. P..



Foto 91c: Bildträger, CSSA, Foto M. P..



Foto 90a: Bildträger, CSSA, Foto M. P. Beschreibung: Bildträger B12, Vorderseite, gerollt
Darstellung: Grundiertes Leinwandstück, unbemalt. Alle Ränder sind beschnitten. Es sind Spanngirlanden vorhanden, die auf einen Nagelabstand von 5-6,5cm schließen lassen.
Technik: Rechteckiges Leinwandstück in Leinenbindung mit den Maßen (Max .): 90 X 16 cm. Kette und Schuss jeweils mit Doppelfäden. Die Webdichte beträgt 12 X 12 Doppelfäden/cm2. Die Fadenstärke (Einzelfaden) variiert von 0,1-0,2mm.



Foto 90b: Bildträger, CSSA, Foto M. P..

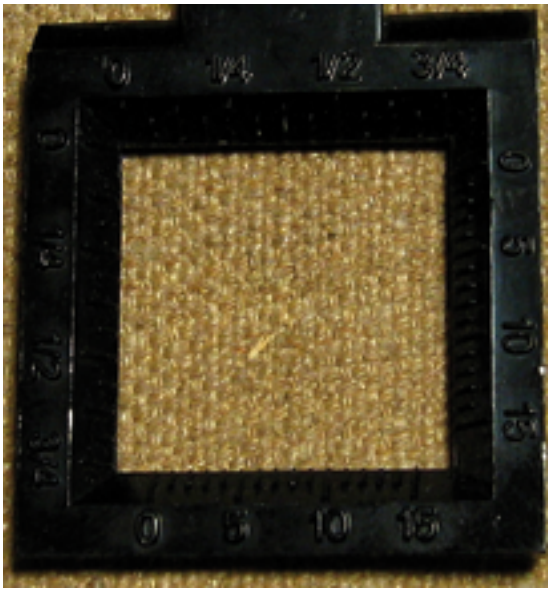


Foto 90c: Bildträger, CSSA, Foto M. P..



Foto 90d: Bildträger, CSSA, Foto M. P..





Foto 92b: Bildträger, CSSA, Foto M. P. Beschreibung: Bildträger B14, Vorderseite
Darstellung: Grundierte Leinwandstücke, zur Hälfte bemalt. Die Ränder sind beschnitten.. Es sind 4 unregelmäßige Nagellöcher sowie Spuren umgeschlagener Nägel vorhanden. Es liegt ein Nagelabstand von 7-9m vor. Die Höhe des Keilrahmenfalzes beträgt 1,4- 1,5cm.
Technik: Hochrechteckige Leinwandstücke in Leinenbindung mit den Maßen (Max .): 45 X 2,5-3 cm. Die Webdichte beträgt 17 X 16 Fäden/cm2. Die Fadenstärke variiert von 0,1(Kette) -0,5 (Schuss) mm.

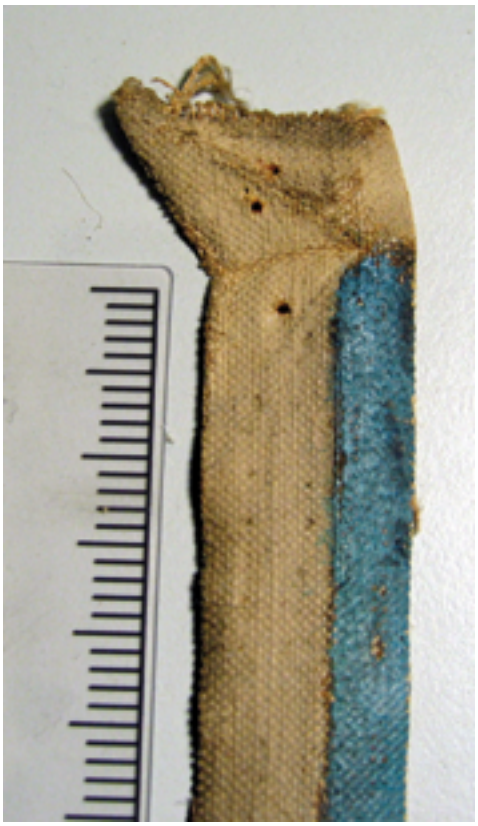


Foto 92c: Bildträger, CSSA, Foto M. P..

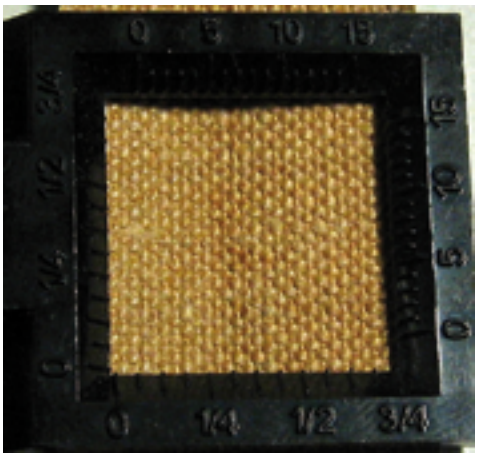


Foto 92d Bildträger, CSSA, Foto M. P..

Pigmente

Schad hat seine Trockenpigmente (P1/IV-P287K/69) im Bindemittel selbst angeteigt aber auch, durch Mahlen und Brennen von Gesteinen und Erden, selbst hergestellt. Neben gekauften Grundstoffen verwendet er auch Fundgesteine zur Pigmentproduktion. Nikolaus Schad berichtet: „Ich habe ihm dann von einer Italienreise sehr farbkräftige, gefundene rote Erde[326] mitgebracht, die er dann als Farbe verarbeitet hat."[327] Dadurch entstehen Farben wie: Keilberger Ocker (P1919K/69); Echtes Amberger Gelb (P43/IV), Umbra Nat. vom Scheggia Pass (P52/IV); Rothenbucher Erde mit Sand + Schiefer (P192K/69); Stein-Rot II Rothenbuch Natur (P194K/69), Stein- Rot I Rothenbuch geglüht (P15/IV) und Spanische Erde natur und geglüht (P261K/69; P10/IV). Geglüht hat Schad die Pigmente mit Bunsenbrenner, Dreifuß und Porzellanschälchen.

Neben diesen Besonderheiten befinden sich alle gängigen Pigmente in der Sammlung. Bei gekauften Trockenpigmenten muss Wilhelm Düll, München, als Hauptlieferant genannt werden.

Im Nachlass finden sich insgesamt 267 unterschiedlich große Behälter mit Trockenpigmenten. Die Pigmente stammen aus unterschiedlichen Räumen im Haus (z. B. Kellerkisten). Von den Pigmenten aus dem Atelier wurden von 175 Probegläschen abgefüllt und stichprobenartig analysiert. Das Ergebnis zeigte, dass die Pigmentbeschriftungen auf den Behältern korrekt den Inhalt wiedergeben. In den Listen sind diese Proben mit den Buchstaben „P" als Suffix gekennzeichnet.



Foto 93a: Bildträger, CSSA, Foto M. P. Beschreibung: Bildträger B15 Vorderseite
Darstellung: Gebleichte Leinwandstücke evtl. mit Rohseideanteil?. Die Stücke sind in spitzwinklige Dreiecke geschnitten. Die Stücke weisen keine maltechnische Verwendung auf.
Technik: Leinwandstücke in Leinenbindung mit den Maßen (Max .): 45 X 2,5-3 cm. Die Webdichte beträgt 11 X 14 Fäden/cm2. Die Fadenstärke variiert von 0,5(Kette) -1 (Schuss) mm.

Arbeitsmaterialien

Unter den gelisteten 78 Positionen „Arbeitsmaterialien" befinden sich zur Pigmentaufbereitung u. A. ein Glasläufer (A1/V) mit passendem Glas- Flachmörser (A68) sowie unterschiedliche Porzellanmörser und Stößel (A54), verschiedene Feingewichte (A53), Feinsiebe (A50) und Labormessgläser (A39-41). Weiterhin ein Aräometer (A41), das zur Messung der Dichte von Flüssigkeiten verwendet wird. Wie es bei Schad zur Anwendung kam ist nicht bekannt.

Für Glättespachtelarbeiten auf Wand und Putztafeln der 1950er Jahre sind das Bügeleisen (A71) (mit Wachsgeruch) und die zuvor angewendete Stahlwolle noch vorhanden.

Stark abgemalte Pinsel für Öl- und Wandfarbe (A32; A34; A38; A80; A81/K/69), Tusche und Aquarell (A74; A71/K/69) zeugen von der intensiven Materialverwendung bis hin zur Unbrauchbarkeit.

Ansonsten finden sich Verbrauchs- und Schreibwarenmaterialen wie Tackerklammern, Lochverstärker, Klebstoffe, Klebefilme und Papierklebebänder.

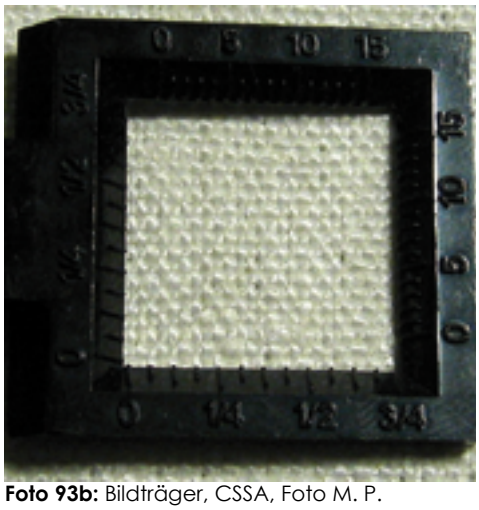


Foto 93b: Bildträger, CSSA, Foto M. P.

Fotomaterial

Eine Kiste Fotomaterial mit 12 Positionen (FT1-12/V) wurde aufgenommen. Darin enthalten sind Materialien zur Filmentwicklung wie eine Fotolampe, Bakelitentwicklerdosen, ein Trimmingboard, ein handgefertigtes Entwicklungsgerät (für Schadographien) etc.[328]

Überleitung

Über Schads Atelierorganisation vor dem Krieg ist nichts bekannt. Die dargelegte Systematik, mit der er jedoch seine Proben durchführt, seine Rezepte dokumentiert und genauestens den Materialverbrauch berechnet, lassen auf eine strikte, fast akribische Ordnung schließen. Seine Malweise ist der Situation angepasst. Mit feinstem Pinsel nimmt Schad kleinste Farbtupfen von seiner Palette (nicht mehr in der CSSA) und trägt diese in ruhigen Bewegungen auf den vorbereiteten Bildträger auf. Bis ins hohe Alter geht dies freihändig und ohne Zuhilfenahme eines Malstocks.
Mit dem Wissen um die theoretischen Voraussetzung, die Rezepte und um die Malmaterialien, ist es lohnenswert, einige Gemälde noch einmal näher unter diesen Gesichtspunkten zu betrachten.



Abb.17. Schad bei der Arbeit am Gemälde „Die Umgebung, R.225", 1967/1968, Unbezeichnetes Foto, CSSA.

Bildbeschreibungen

In dem unpublizierten Typoskript „Bildlegenden" von 1977/78 im Nachlass des Künstlers, hat Schad eine Auswahl von den ihm wichtigen Werken gegeben. Er beschreibt darin die Umstände der Entstehung und gibt einige maltechnische Hinweise. Werke, die Schad hier nicht erwähnt, die aber aus kunsttechnischer und kunstmethodischer Sicht relevant für das Verständnis der künstlerischen Entwicklung sind, wurden hinzugefügt.
In dem Text werden Schads Bilder auch in gängige „Ismen" klassifiziert, was dem Maler in keinster Weise gerecht wird. Dennoch sind diese „Schubladen" als Vergleichsmoment zum Verständnis notwendig.[329]

Akademie München

In der kurzen Zeit (1913-14) in der Akademie der bildenden Künste in München hatte Schad erste grundlegende maltechnische Regeln erlernt.[330] Gemälde aus dieser Zeit sind nicht erhalten.

Suche und Werden - Volendam

Die erste nachweisbare malerische Entwicklung Schads beginnt mit den überkommenen Ölgemälden der Reise nach Volendam, 1914. Das Gemälde „Fischer von Volendam, R.2", Öl auf Leinwand auf Keilrahmen, 60 X 45cm (Foto 43a, b) besitzt eine sehr feine Leinwand. Die Ölfarben sind dünn in homogenen Flächen mit angelegten Schatten vorgelegt. Darauf werden die Lichter mit opaker, leuchtender Farbe aufgesetzt. Grenzflächen wurden entweder durch fein gesetzte Aussparung oder durch gemalte Flächenbegrenzung (nur hell auf dunkel) umgesetzt. In den vorwiegend dunklen Bereichen ist die Farbe so dünn, dass die Leinwandstruktur sichtbar ist. Das Bild ist glänzend gefirnisst.

Kubo-Futurismus, Zürich

In der „Bildlegende" wird als Erstes das Gemälde „Kreuzabnahme, R.8", 1916, Öl auf Leinwand auf Stützrahmen, 140 X 107 cm (Foto 2) beschrieben. Schad war gerade in Zürich angekommen. Auf Farben verzichtete er und malte aus-

schließlich nachts, da er einerseits das Tageslicht nicht brauchte, andererseits konzentrierter arbeiten konnte. Auch hier greift die Aussage aus der Publikation „Graphik" in der Sirius 1916: „Sie [die Malerei] ist Komplikation zwischen den Polen Schwarz und Weiß". Die Leinwand ist nicht maschinell vorgrundiert und besitzt mittlere Webdichte. Die Form an sich scheint, wie in den vorherigen Volendam-Gemälden, in groben Zügen mit fast aquarellhaften Lasuren dunkel vorgelegt worden zu sein. Einige Pentimentlinien sind sichtbar. Helle Bereiche und Höhungen wurden pastos mit ausgemischtem Weiß aufgelegt. In einer weiteren Überarbeitungsphase wurde das Weiß mit Grau ablasiert. Die weißen Pastositäten waren dabei schon angetrocknet. Die grauen, schattengebenden Lasuren wurden nun wiederum von den Höhen abgerieben, so dass die weißen Farbgrate stark plastisch hervortreten. Einige Grate sind dadurch verpresst worden. Insgesamt ist die Strichführung sehr nervös, als ob der Künstler das Werk unter großer Anstrengung und in Unsicherheit angefertigt habe. Die Arbeit ist sehr matt und scheinbar nicht gefirnisst. Ein weiteres Werk der Phase ist der „Hl. Sebastian,R.4", 1916, Öl auf Leinwand, 44,7 X 62 cm (Foto 44a, b, c). Die Flächen sind auch hier lasierend vorgelegt. Möglicherweise wurde durch Auskratzen der Lasuren erste Form gefestigt. Als Imprimitur oder Untermalung ist an den Leinwandrändern eine grüne Schicht sichtbar. Durchgeriebene Bereiche mit sichtbarer beiger Grundierung sind als Bildelemente enthalten.


Foto 94: „Mariette, R.9" CSSA, Foto M. P.

Rückbesinnung auf den Expressionismus, Zürich

Aus den reinen schwarz-weißen Gemälden entwickelt sich ein Übergang zur Farbe. Auch die kubischen Formen weichen einer etwas amorpheren Formsprache. In „Marietta, R.9", 1916, Öl auf Leinwand auf Stützrahmen , 61,5 X 41,5 cm (Foto 94) tauchen erstmals wieder ein wenig Blau und Rot auf und kündigen die farbigen Arbeiten der kommenden Zeit an. Insgesamt ist der Farbauftrag etwas pastoser als vorher. Dunkle Partien sind nach wie vor zuerst lasurartig vorgelegt und dann mit pastosen hellen Farben ausmodelliert. Die schwarzen Flächen sind durchgerieben, sodass die braune Grundierung durchschlägt. Ungewöhnlich sind die fehlenden Grate der Pastositäten. Besonders im intensiv durchgearbeiteten Gesicht fällt diese fast geglättete und dadurch fast plastische Oberflächeneigenheit auf. Die Grundierung wird dunkler und ist Beige-Braun.
Die Diseuse Marietta war aus München nach Zürich gekommen. Im Cabaret Bonbonnière rezitierte sie avantgardistische Gedichte und „Ungarische Verse". Klabund und Johannes R. Becher bedichteten sie.

Spätexpressionsmus, Genf

1918 schlägt Schad In dem Gemälde „Katja, R.41", Öl auf Leinwand, 61,5 X 49,5 cm (Foto 3, 45a,b,c,d,e). neue Wege ein. Die Leinwand ist recht
locker gewebt und nicht maschinell vorgrundiert. Neu ist, dass er eine dunkelgraue, anthrazitfarbene Grundierung verwendet. Mit Einzug der Farbe wird der Farbauftrag pastoser. Besonders in den hellen Höhungen des Gesichts ist die Form regelrecht plastisch modelliert. Die hellen Bereiche sind um die dunklen, flachen Ebenen herum pastos aufgetragen. Teilweise wurden Formenverläufe mit dem Pinselstiel in die frische Farbe eingekratzt. Im Hause der russischen Malerin Elisabeth Epstein lernte Schad die Tochter einer befreundeten russischen Dame kennen. Katja war überaus scheu und unzugänglich. Zitat Bildlegende: „Ich hatte nichts als Vermutungen, die unmittelbar im Bild Gestalt annahmen".
Im gleichen Jahr entstehen die noch expressiveren Gemälde aus dem Irrenhaus in Cene. Auf Einladung des Direktors der Genfer Irrenanstalt verweilt Schad mehrere Wochen dort und setzt sich mit den Patienten auseinander. Er deutet die Bewusstseinzustände der Patienten durch das Fehlen eines „Filters" oder einer „Hemmung". Das Gemälde „In der Wanne, R.38", 1918, Öl auf Leinwand auf Stützrahmen 24,9 X 29,9 cm (Foto 95 a,b,c) ist für diese Phase beispielgebend. Die Grundierung ist wieder Weiß maschinell aufgetragen, die Leinwand dichter als vorher. Die Farbe ist, bis auf die Höhungen, sehr dünn aufgetragen. Die Leinwandstruktur ist gut erkennbar. Es scheint wenig vorgelegt worden zu sein. Die Farbe ist alla Prima aufgetragen und der Malprozess war so impulsiv, dass die Pinselköpfe die frische Farbe gekratzt haben. Es sind einige Bereibungen vorhanden. Einige Pastositäten scheinen wie von oben herab beschnitten, sodass weiße Gratflächen entstehen. Fraglich ist, ob diese im Malprozess aufgetreten sind oder durch eine nachträgliche Reinigung verursacht wurden. Das Bild besitzt einen Firnis. Ebenfalls in der gleichen Phase, also in Genf 1918, entsteht „Der Dompteur, R.18", Öl auf Leinwand auf Presspanplatte, 25 X 36 cm, den Schad nachträglich (selbst?) marouflierte bzw. marouflieren lässt.


Foto 95a: „In der Wanne, R.38", 1918, CSSA, Foto M. P..

Die Arbeit gibt weitere Informationen frei. So wurde die Unterzeichnung wohl mit weichem Graphitstift aufgebracht (am Ohrläppchen sichtbar). Insgesamt erscheint der Farbauftrag auch homogener, was aber auch an der späteren Marouflierung liegen kann. Die Farbübergänge sind weicher. Malgrate sind, durch den Pressvorgang, kaum nachvollziehbar. Auch dieses Bild besitzt einen Firnis. Ein weiteres Bild „Nenette, R.46“, 1919, Öl auf Leinwand auf Kartonage, 22 X 33cm (Foto46a,b) ist ebenfalls maroufliert.
In den folgenden Jahren folgten die Schadographien und Reliefs. Schad vollzieht die innere Trennung von Dada und reist nach Italien.

Erster Realismus, Rom, Neapel, München
Es entstehen erste „realistische“ Bilder Wie die „Schöne Loge, R.50“, Öl auf Leinwand, 73,5 X 54,5 cm (Foto 8)1922 ist Schad für kurze Zeit in Bayern und malt dort „Marianne von Meixner, R.65“, Öl auf Leinwand auf Keilrahmen, 50 X 36cm (Foto 47a,b). Die Leinwand ist, wie die vorhergegangenen, maschinell vorgrundiert.

Marianne von Meixner ist als Portraitauftrag gemalt worden. Schad nimmt seine bisherigen Freiheiten zurück und stellt sich ganz in den Dienst der Abbildung. Es ist ein klassisches Portrait ohne Hintergrund. Die Form ist mit Graphitstift auf die Grundierung gebracht. Der Farbauftrag erfolgt sehr dünn und lasierend. Analog zu den vorherigen, freieren Gemälden, sind es wieder die Höhungen die pastos modulierend auf die dunklen Lasuren gelegt werden. Teilweise scheint die Farbe mit dem Finger gewischt zu sein (Gewandung). Das Bild ist gefirnisst.

Neue Sachlichkeit, Rom, Neapel, Wien, Berlin[332]
Erste Werke in der neuen Maniera entstehen mit „Maria und Annunziata vom Hafen, R.74“, 1923 (Foto 10) und der „Frau aus Pozzuoli, R74“, 1924/25, Öl auf Leinwand, 73,5 X 56,5 cm (Foto 12). Die Malschicht ist äußerst dünn aufgetragen. Das Inkarnat ist im Vergleich zum Hintergrund sehr matt. Es scheint auch, als ob der blaue Himmel plastischer, sprich mehrschichtiger aufgetragen wurde als das Inkarnat. Das grüne Gewand mutet wie eine klassische verbräunte grüne Fläche der mittelalterlichen Tafelmalerei an. Die braunen „Farbinseln“ sind dort Pflanzenlacke, die als Lasur aufgetragen wurden und im Laufe der Zeit verbräunt sind. Die Form der linken oberen Ecke ist mit Blattmetall, wahrscheinlich Silber, unterlegt.
„Pater Aquilinius, R.77“, Öl auf Leinwand, 60,3 X 47,3 cm den Schad 1925 in Rom malte, unterstützte ihn in seinem Vorhaben, Papst Pius X I. zu malen. Pater Aquilinius war Jurist und „deutscher Pönitentianer“[333] im Vatikan. Für den Hintergrund bei „Aquilinius“ verwendete Schad eine Schwarz-Weiß-Fotografie vom Innenraum des Sieneser Domes.
Die Malerei ist äußerst fein und vor allem dünn aufgetragen. Wenige Schichten. Stärker als bei der „Frau aus Pozzuoli, R.79“ ist die Leinwandstruktur, besonders in den dunkleren Partien, deutlich. In den hellen Bereichen dagegen ist sie wenig bis nicht mehr sichtbar. Auch hier verfolgt Schad dem Aufbau: dunkler vorlegen, Lichter Aufbauen[334]. Dix im Gegenzug arbeitet in dieser Zeit hell vor und setzt dann Schatten (plastischer) auf. Die Leinwandstruktur zerstört dem Betrachter die Illusion einer Realität, die sich eigentlich außerhalb der materiellen Bildebene aufbauen soll. Mit dieser Materialhaftigkeit spielt Schad im darauf folgenden Bild „ Papst Pius X I, R.78“, 1925, Öl auf Leinwand, 76 X 56 cm (Foto 96). Schad setzt die Halbfigur vor die Kulisse eines flämischen Wandgobelins des 16. Jh., die er als S/W Foto besaß.[335] Die Malerei des Gobelins ist bewusst dünn gehalten, die Leinwandknoten sind berieben, sodass die Stofflichkeit des Gobelins nachvollziehbar wird. Der Gobelin ist auch kaum mit Weiß ausgemischt. Es ist ein Spiel mit Material und Darstellung, mit den Realitäten. Eine Technik, die sich auch im Jackett des „Bildnis eines Engländers, R.83“, Öl auf Leinwand, 62 X 52cm von 1926 wieder findet. Das Portrait, besonders das Inkarnat, ist dichter, mehrlagiger gemalt und mit Weiß ausgemischt.
Nachdem Schad nach Wien gezogen war, malte er 1926 „Triglion, R.84“, Öl auf Leinwand, 115 X 86 cm (Foto 15). Es ist ein Gemälde, das Schad wieder (wie bei „Vera Wassilko, R.82“) aus dem Gedächtnis gemalt hatte. Die Reichsgräfin Triangi-Taglioni war „eine polnische Jüdin, die sich - einmal sehr attraktiv - sich den Reichsgrafen geangelt hatte“[336], lud in Wien, zweimal im Jahr, zu Rezitationen ein. Bei „Triglion“ werden die Malschichten des Inkarnats etwas stärker. Wie bei dem Bild „Nikolaus, R.76“, Öl auf Leinwand, 50 X 43cm von 1925 liegt eine intensive Craqueléebildung vor. Bei Nikolaus liegt neben dem sehr großen auch noch ein kleinteiliges Binnencraquelée vor. „Marcella, R.85“, 1926, Öl auf Holz, 80 X 57,5 (Foto 14) ist wesentlich intensiver und „dichter“


Foto 95b: „In der Wanne, R.38“, 1918, CSSA, Steiflicht, Foto M. P..


Foto 95c: „In der Wanne, R.38“, 1918, CSSA, Durchlicht, Foto M. P..

gemalt. Mit einem starren Holzträger ist es ihm möglich, noch mehr Lasuren[337] und somit mehr Transparenz und Tiefenlicht umzusetzen (siehe dazu auch: Diaphanschichten: Der Weg zur Haut im Œuvre Christian Schads). Schad umgibt ihren Kopf mit einer „Auréole" in Gelb als Komplementärkontrast zum Blau des Himmels. Der „Lichtrand", wie Nikolaus Schad es nannte[338], wird bereits in Leonardos „Traktat von der Malerei"[339] und in „Goethes Farbelehre"[340] als „komplementäres Nachbild" beschrieben. Marcella war die erste Ehefrau des Malers, die 1931 unter ungeklärten Umständen im Meer ertrank. Für sein zentrales Werk des Jahres, das „Selbstbildnis mit Modell, R.87" Öl auf Holz, 76 X 61,5cm (Foto 16) das 1927 in Wien entsteht, inszeniert sich Schad mit fast nacktem Oberkörper, nur mit einem durchsichtigen, grünen Hemd bekleidet, das in dieser Art „in der Antike auf der Insel Kos gewebt wurde".[341] Hinter ihm liegt ein weiblicher Akt mit markanter Nase und einer „Sfregia" im Gesicht. Eine Gesichtsnarbe, die in Süditalien und besonders in Neapel eifersüchtige Ehemänner ihren Frauen zufügten und die diese voll Stolz ob ihrer leidenschaftlichen Liebe trugen.[342] Die Szenerie, die Staffage und auch das Modell sind aus Fragmenten zusammengesetzt, die Schads Interesse gefunden hatten. Die Hand der Frau hatte er bei einem „Schießbudenmädchen im Prater"[343] gesehen. Auffällig sind die starken Korrekturen, die Schad im Malprozess umgesetzt hat. So war sein Profil gut 2 cm mehr zur Bildmitte gerückt gewesen. Das Profil der Frau hat sich insofern stark verändert, dass die starke Einbuchtung der Nasenwurzel ursprünglich durch Haare überdeckt gewesen war. Die jetzt sichtbare tiefe Einbuchtung steht nach Schads Physiognomik[344] für eine Person die „heftig + leicht erregbar" ist.[345] Neben den offensichtlichen Pentimenti finden sich auch nachträgliche Formbegrenzungen im Bild wieder. Prominentes Beispiele sind hier der „Kaminturm" über dem roten Strumpf des Aktes, dessen umgeschlagene Umrandungen zu einem hellen Erscheinungsbild des Hintergrundes geführt haben, und der Übergang Schulter zu Hals bei dem der überdeckte ehemalige Kragen des Hemdes unter der Hintergrundfarbe noch plastisch ablesbar ist. Die Inkarnate sind wieder sehr plastisch gearbeitet in der Form, dass hellere Partien schichtstärker sind als dunkle. Im Bereich des Oberkörper treten zahlreiche vertikale Risse eine Frühschwundcraquelées auf. Möglicherweise hängt dies mit der Tatsache zusammen, dass Schad das grüne Hemd nachträglich aufmalte. Gleiche Problematik, obwohl wesentlich schichtdünner gemalt, hat das Gemälde „Sonja (Max Hermann-Neisse im Hintergrund), R.99", Berlin 1928, Öl auf Leinwand, 90 X 60cm (Foto 17) (siehe auch Kapitel „Physiognomik, Das Ohr des Max Hermann-Neisse"). Hier finden sich die Craqueluren im Hals und Dekoltée der Portraitierten und sind schon teilweise retuschiert. Im Streiflicht ist die Leinwandstruktur nur in den Schattenbereichen sichtbar. Scharfe, fast gratbildende Formabgrenzungen sind im Inkarnat zu beobachten. Dennoch bleibt auch hier die Malerei in der Ebene, was die Vermutung untermauert, dass in den trägerstabilen Tafelbildern mehr Schichtaufträge umgesetzt wurden. Vereinzelte schwarze Umrandungen, wie in den Pupillen, wurden alla Prima pastos aufgesetzt. Auch „Sonja" besitzt Pentimente der Gesichtskontur, die ihren Kopf schmaler machen. Der „Halbakt Maika, R.105", Paris, 1929, Öl auf Leinwand, 55,5 X 53,5cm (Foto 23) markiert einen Höhepunkt in Schads Hautmalerei. Laut Schad wurden für den Halbakt „wohl 50 Glasuren" übereinander gesetzt. Interessant ist die Wortwahl „Glasur" für „Lasur" die nochmals die Transparenz der Einzelschichten betont (siehe dazu auch das Kapitel „Die Maltechnik von Christian Schad" und Kapitel „Wege zur Haut"). Bei der Dargestellten handelt es sich um Schads damalige Freundin Maika. Er beschreibt ihre Haut „wie Perlmutter"[346]. Um den Kontrast zur lebendigen Haut zu verstärken, kaufen sie bei einem Straßenhändler etwas „mechanisch produziertes"- die rot-weiße Halskette.



Foto 96: „ Papst Pius XI, R.78", 1925, CSA, Foto CSSA.

Erlinda Ponce de Léon besuchte mit ihrer Mutter ihren Bruder in Berlin, als sie, über einen gemeinsamen Freund, Christian Schad kennen lernte. Sie versuchte Schad dazu zu bewegen, mit ihr zurück nach Mexiko zu gehen. Er malte das Bild die „Mexikanerin, R.114" Berlin 1930, Öl auf Leinwand, 81 X 66cm (Foto 48a,b,c,d). Das Gemälde zeigt die bisher ausgeprägtesten Schichtstärkenunterschiede zwischen Inkarnat und Schatten. Das Gesicht tritt bereits plastisch aus der Ebene heraus. Auffallend ist, dass entlang der Ränder des Bildes der Firnis fehlt, bzw. eine matte Übermalung aufgebracht wurde. Nachdem sich Schad lange Zeit mit maltechnischen Fragestellungen auseinandergesetzt hat, beginnt er 1934 mit einem ersten „Mischtechnikportrait". Da das Bild „Portrait Käthe Meuschke, R. 132", Mischtechnik auf Leinwand, 41 X 33cm sich in Privatbesitz befindet, konnte nicht überprüft werden, ob es sich tatsächlich um die erste Temperauntermalung im späteren Sinne handelt. Mit „Bettina (Portrait Bettina Mittelstädt), R141" Berlin 1942, Öl auf Holztafel, 55 X 41cm (Foto 49a,b) schafft Schad das erste Gemälde mit Temperaunterma-

lung und Öl-Harzlasuren auf Holz. Er hat Bettina, seine spätere Frau, in einem vegetarische Restaurant in Berlin kennengelernt. Er malt Bettina erst als Akt, beschließt aber, nach Fertigstellung, ihr doch ein halbtransparentes Oberteil zu geben, da das Gemälde als Illustration für die Zeitschrift „Der Silberspiegel" angefragt worden war.[347] Die Bildoberfläche wirkt sehr unruhig, fast homogen strukturiert. Erstaunlich ist, dass diese formunabhängig stattfindet. Von Schichtstärken in Abhängigkeit von Lichtern und Schatten der früheren Öl-Arbeiten ist hier nichts mehr vorhanden. Den deutlichsten Unterschied zu den früheren Ölbildern erkennt man am „fehlenden Schmelz", der sich z. B in den Einzelhaaren mit einem klaren „Wasserstrich" manifestiert. Das Bild ist auf einer 3-seitig gephasten Holztafel gemalt, sodass gefolgert werden kann, dass noch ein Pendant des Bildträgers vorhanden ist. Mit diesem Mischtechnikgemälde legt Schad den Grundstein für seine „Rekonstruktion" der Stuppacher Madonna. Durch die „Stuppacher Madonna, R. 162", Mischtechnik auf Holz, 1943-1947184 X 149cm (Foto 31) findet und vervollkommnet Schad seine Maltechnik. Die gefundene Mischtechnik, mit Temperakern unter Öl-Harzlasuren, dominiert, bis auf wenige maltechnische Experimente, das Spätwerk. Im Kapitel „Rezepte zur Stuppacher Madonna" wird noch intensiver auf seine richtungweisende „Rekonstruktion" nach Grünewald eingegangen. Mit dem kleinformatigen Portrait „Bettina, R.161", Wachstempera auf Holz 1946, 29,5 X 25,2 cm (Foto 50 a, b) versucht Schad wieder neue Darstellungstechniken zu finden. Mit einer reinen Kasein- Wachstempera (s. hierzu auch das Kapitel: Rezepte Tempera, und Maltechnische Proben) möchte er eine „stofflichere" Malerei der „herkömmlichen Glätte und Härte" der Mischtechnik entgegensetzen.[348] In „Trateggio- Manier" setzt er trocken Strich für Strich nebeneinander. In den „Lichtern" hat sich ein sehr kleinteiliges Craquelé gebildet. Die Holztafel des Bildträger hat wieder nur 3 gephaste Seiten und eine gesägte Schnittfläche. Das Gemälde „Bayerischer Fasching, R.168", Tempera auf Hartfaserplatte, 1948, 34,5 X 41cm (Foto 97) ist insofern wichtig, da Schad hier das erste Mal Mull mit in die Grundierung legt. Eine Technik, die für fast alle späteren gemalten Werken auf festem Bildträger übernommen wurde (siehe dafür auch das Kapitel: Malmaterialien: Bildträger). Schad verwendet die Tempera (es handelt sich wohl um Eitempera, da der wässrige, fast lasierende Charakter nur mit diesem Malmittel zu erreichen ist), im Vergleich zur vorherigen Wachstempera, wesentlich freier und virtuoser. Fast skizzenhaft und impulsiv setzt er weiche
Farbübergänge. Diese Arbeitsweise geht zusammen mit Bettina Schads Aussage, dass er sich „ irgendeinen Ärger vom Herzen"[349] gemalt hat.
Zu dem Bildhauer Otto Gentil verband Schad eine freundschaftliche Bindung „gegenseitiger Achtung". Gentil war Schads Trauzeuge. In „Notturno (Portrait Bildhauer Otto Gentil), R.177", 1952, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 107,5 X 84cm (Foto 35) stellt Schad ihn als Doppelportrait dar. Der Dualismus des Ying und Yang ist hier themengebend. Der kleine Akt in Gentils Hand stellt seine damalige Freundin dar. Maltechnisch arbeitet Schad dünner als in den vorherigen Bildern. Die Hintergründe sind so herausgekratzt bzw. mit der Spachtel bearbeitet, dass die Struktur der Mullauflage in der Grundierung sichtbar wird. Die Transparenz der Öl-Lasuren wird zugunsten einer opaken Flächigkeit aufgeben, was die Szenerie noch realitätsferner erscheinen lässt. Besonders die Lichter und das Inkarnat sind stumpf deckend gemalt.
1955 entsteht als einziges Gemälde des Jahres, das Bild "Der grüne Spiegel, R199", Wachstempera mit Relief auf Holz, 37,5 X 29cm (Foto 36). Die Junge Frau blickt in einen Spiegel und ein dunkelblaues Bild blickt zurück. Was im Katalog der Ausstellung im Leopoldmuseum 2008 in Wien[350] als picassoeske Spielerei der Mehrperspektive interpretiert wird geht meiner Meinung nach eine andere Bildidee voraus. Der dargestellte „grüne Spiegel" gibt eine klassische Reflektion eines Obsidianspiegels wieder. Der Obsidianspiegel taucht auch bereits ein Jahr früher in dem Mischtechnik-Bild "Die Schüchterne, R.193" als Symbol für die „Angst vor dem Unbekannten"[351] auf. Obsidianspiegel werden, wie bereits berichtet, im Okkultismus traditionell zur Wahrsagung und Zukunftsdeutung verwendet. In Süd- und Mittelamerika besagt eine Legende, dass Obsidianspiegel nur die Seelen der Menschen widerspiegeln können.[352] Schad besitzt selbst einen Obsidiandoppelspiegel (Foto 72) mit einer Spiegelfläche von etwa 15 X 20 cm je Fläche. Obsidiane sind eine natürliche vorkommende Glasfritte vulkanischen Ursprungs. Die Farbe variiert stark in Abhängigkeit der Verunreinigungen und deren Oxidationsgrade zwischen dunkelgrün, schwarz und seltener rötlich. Das Mädchen sieht also im Obsidianspiegel ihre Persönlichkeit und möglicherweise ihre Zukunft. Es ist ein Blick in die Seele. Die Lilien sind Symbol der Unschuld und Jungfräulichkeit, die Fische einerseits ein phallisches Motiv, wie 1954 im Bild „Die Schüchterne" und später 1966 im Gemälde „Pavonia, R.223", Mischtechnik und



Foto 97: „Bayerischer Fasching, R.168", 1948, Privatsammlung, Foto CSSA.

Flachrelieff auf Hartfaserplatte, 1966, 94 X 91cm andererseits als Tierkreiszeichen ein Astrologisches. In der griechischen Mythologie stellen die Fische die Liebesgöttin Aphrodite und ihren Sohn Eros dar. Fischgeborene werden als sensibel und schüchtern beschrieben. Das Motiv ist somit klar. Es stellt wieder, wie im „Irisgarten, R.223" (Foto 39) von 1968, den suchenden Übergang des jungen Mädchens zur Frau dar. Die Vielschichtigkeit der anstehenden Charakterbildung wird durch die verschiedenen Spiegelungsebenen (wie sie auch im Obsidianspiegel vorkommen) dargestellt. In Zusammenhang zu dem Gemälde „Der grüne Spiegel" muss auch der zweifarbige Linol- und Holzschnitt „Schöpfung" aus der Kassette „Orbis sensualium pictus"[353] gesetzt werden. Hier steht die junge Frau mit einem „dualistischen Gesicht" in einer Ei-artigen Blase. Die Fische dringen vom linken Bildrand in die Blase ein und erinnern an den Befruchtungsprozess. Sie ist halb entblößt. Vor ihr steht ein Mann, aus (bzw. vor) dessen Schoß, ein wildes Tier, mit offenem Maul sitzt. In dem Bild des Pianisten „August Leopolder (Rosarote Spiegel), R.214" 1954 und 1960, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 78 X 54,4cm (Foto 51a,b) wird der Textilen Auflage neben der technischen eine ästhetische Funktion zuteil. Ein starker (Nessel?) Stoff ist beim Aufleimen in regelmäßigen Wellen fixiert worden, was dem Gemälde eine Rhythmisierung der Oberfläche verleiht. Dagegen stehen plastisch gespachtelten geglättete Flächen, wie sie auch in den Wachstempera-Arbeiten auftauchen. Schad hat das Bild bereits 1954 beendet, um es dann 1960 in seiner heutigen, kubischen Form in neuer Auffassung zu übermalen. Das zentrale Gemälde „Die Umgebung, R.225", Mischtechnik auf Holz, 1967/68 (Foto 38) wurde hier schon mehrfach erwähnt und ist im Kapitel „Lebenslauf" auch schon näher beschrieben worden. Der Malablauf[354] und die Rezepte (5A-D) sind überliefert. Nach einigen Skizzen in Kohle und Bleistift wurde eine Pause angefertigt, die dann auf die Grundierung übertragen wurde. Es folgt eine Temperauntermalung. Erst wurden die Hintergründe, die Attribute und die Staffage fertig gemalt, bevor Schad sein Selbstportrait vollendete. Der Malprozess dauerte ziemlich genau 5 Monate. Die Oberfläche des Gemäldes erscheint mittlerweile sehr inhomogen. Dies ergibt sich durch unterschiedliche Matt- und Glanzbereiche. Helle Partien sind glänzender, dunklere matter. Dies liegt wohl an dem erhöhten Bindemittelbedarf dunkler Farben und an dem dünneren Auftrag und dem dadurch sichtbaren Relief der Mulleinlage. Ob das Werk gefirnisst wurde, konnte nicht festgestellt werden.

Das Gemälde „Liegender Akt (Akt Stahel), R.240", Mischtechnik auf Spanplatte auf Rahmen, 64 X 105cm von 1974 (Foto 98) ist Schads letztes Aktbild. Die Dargestellte ist die Frau des Auftraggebers. Schad verwendet hier, nach einer Zaponlackisolierung, eine rote Grundierung, wie sie auch in Barockgemälden verwendet wurde. Um den Kontrast zur Haut zur erhöhen, legt er den Akt auf eine raue Lamadecke. Es sind Schwarz-Weiß Fotografien der Szenerie erhalten (Foto 99). Schad verwendet diese als Erinnerungsstützen, nicht aber als Bildvorlage da „[...] die Fotografie etwas flaches ist. Der Mensch, das Objekt, ist etwas kubisches. Ich muss sein Wesen erfassen, nicht nur seine äußere Erscheinung, die nur zum Teil er ist. [...]"[355]

Eine interessante Darstellung zum Gemälde „Nadja, R.248", Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 61,7 X 52m von 1978/79 hat sich erhalten. Auf einem Atelierfoto steht das fertige Gemälde auf den Kopf gedreht auf der Staffelei (Foto 100). Diese Vorgehensweise wird häufig verwendet, um das Geschaffene aus einer neuen Perspektive zu kontrollieren. Da sich das Auge im Malprozess zu sehr an eine Sichtweise gewöhnt hat, geht der Blick für misslungene Perspektive oder Proportion verloren. Wie in seinem Selbstportrait von 1927 hat Schad „Nadja" ein grünliches Hemd gemalt, das mehr enthüllt, als es verdeckt. Zu diesem Reiz schreibt Nikolaus Schad:

„Schads Farben blühen von Innen her auf. Sie entfalten sich, bleiben aber stets von der Kontur begrenzt. Tritt bisweilen echte Farbigkeit auf, ist die Umrissbetonung bereits transzendiert. Für ihn lag das wahre Geheimnis eines Bildes stets in der Transparenz des sichtbaren"[356].



Foto 98: „Liegender Akt (Akt Stahel), R.240", 1974, Privatsammlung, Foto CSSA.



Foto 99: Foto zu 99, CSSA, Foto CSSA.



Foto 100: Nadja auf dem Kopf, wohl 1979, CSSA, Foto CSSA.

Der Weg zur Haut- Versuch einer Herleitung

„Wer jemals eine Leiche gesehen hat- es gibt auch lebende „Leichen", Menschen die erstarrt sind in klischeehaft festgelegten Meinungen-, kennt den Unterschied zwischen der wächsernen Kompaktheit „toter" Haut und der Transparenz einer Haut, die von innerer Lebendigkeit durchpulst ist."
Christian Schad in einem Interview mit Günter A. Richter, 1974.[357]

Die größte Faszination und Bewunderung für Schad beruht auch heute noch auf seiner Fähigkeit, Haut malen zu können, wie es vor und nach ihm niemand mehr fertiggebracht hat. Die Tatsache, dass er die Transparenz seiner Inkarnate durch unzählige Öl-Harz-lasuren, bis 1931 weitgehend ohne Weißausmischung, erlangt, ist in den vorherigen Kapiteln geklärt worden. Dies erklärt aber dennoch nicht die Lebendigkeit des Materials in seiner Verwendung. Es muss also, neben der reinen Technik, an der Farbwahl, der Umsetzung und der Reihenfolge der Lasuren liegen.
Folgender Abschnitt bietet eine Lösung für diese Fragen an und alle Indizien deuten auf diese Vorgehensweise hin.
Der letzte materielle Beweis der Theorie, z.B. durch Probenentnahme und Querschliff aus einem Inkarnat, konnte noch nicht erbracht werden.

Theorem Diaphanschichten
In seinen „29 Regeln zur Farbtheorie"[358] erwähnt Schad in einem kleinen Nebensatz in Punkt 9 die Transparenz im Sinne von Aristoteles:

9) Urdreiklang: Weg vom Gelb durch Rot zum Blau beim Anlaufen vom Stahl oder menschlicher Haut (Transparenz im Sinne von Aristoteles).

Hier liegt möglicherweise der Schlüssel zu Schads Inkarnaten: Der Weg vom Gelb durch Rot zum Blau. Der überlagerte Urdreiklang als Weg zur lebendigen Haut, erschaffen in Transparenz im Sinne von Aristoteles. Aber wie ist dies zu verstehen?
Aristoteles versucht in seiner „Wahrnehmungslehre" nicht die Eigenschaft und Funktion eines transparenten Mediums zu beschreiben, sondern sucht, als Philosoph, die „Natur der Transparenz" zu ergründen bzw. die Rahmenbedingungen, die für uns nötig sind, um zu sehen.[359] Seine Argumentation baut sich wie folgt auf: Ein transparentes Medium an sich ist nicht sichtbar. Die Eigenschaft eines Objektes, um sichtbar zu sein, ist es, opak zu sein. Andere Gegenstände wiederum sind nur sichtbar, wenn ein transparentes Medium wie Glas, Luft, Wasser oder eine mineralische Substanz zwischen ihm und dem Auge vorhanden ist. Obwohl diese Gegenstände auch als transparent gelten können, geht ihre Transparenz nicht auf eine physikalische Struktur oder Materialcharakter zurück. Sie sind transparent, weil sie eine „Quelle der Transparenz" besitzen. Diese „Quelle der Transparenz" bezeichnet Aristoteles als „Diaphane" [griech.= durchscheinend]. Ein Beispiel: betrachte ich die Wand mir gegenüber, so sehe ich diese nicht in ihrer wandeigenen Materialerscheinung, sondern ich erlebe sie diaphan durch das transparente Medium Luft mit Licht. Mit dem Medium Wasser würde die Wand völlig anders erscheinen und würde dennoch als Teil meines Wirklichkeitsverständnisses akzeptiert werden können.
In der bildenden Kunst versteht man seit Ende des 19. Jahrhunderts unter einem Diaphanbild

„[...] ein transparentes Bild, das, entweder direkt auf Glas gemalt oder als farbige Lithographie auf dünnes, mit Diaphanlack (Lösung von Harz in Terpentinöl) durchsichtig gemachtes Papier gedruckt und dann auf eine Glasplatte oder zwischen 2 Solche Platten geklebt, seine rechte Wirkung erst erlangt, wenn man es gegen das Licht betrachtet."[360]

Überträgt man nun diese Idee auf die Umsetzung des Schadschen Inkarnats, so entsteht die Lebendigkeit und Transparenz der Haut durch die Überlagerung von Diaphanschichten. Anzumerken sei hier nochmals die Tatsache, dass Schad nicht von „Lasuren" sondern von „Glasuren" in seinen Bildern sprach.[361] Die Grundierung bzw. die Untermalung (bei Schad oftmals in Grisailletechnik bzw. in Weiß mit Graulasur) stellt als Reflektionsschicht das Tiefenlicht. Nach 1942 übernimmt diese Aufgabe ein „Temperakern" bzw. „Lichtkern", wie Schad es nennt. Praktisch umsetzbar sind die Diaphanschichten wie beschrieben in der klassischen „Lasurmalerei mit Schönfarben" (Primärfarben), wie sie Doerner und später Wehlte in der „Technik der alten Meister" vertreten. Lediglich der Weg und die philosophische Herangehensweise

ist eine andere. Im praktischen Versuch lässt sich die Theorie der Diaphanschichten, in stark vereinfachter Form, wie folgt umsetzen.

Versuchsaufbau:
Das letzte „Selbstportrait" von Schad ist eine Radierung aus dem Jahre 1981. Diese Schwarz-Weiß-arbeit eignet sich als „Grisaillekern"[362] für den Experimentaufbau. Der Hintergrund der Radierung wurde geschwärzt. Danach wurden eine blaue Folie, dann eine rote und dann zwei gelbe[363] Folien aufgelegt. Die Situationen 1-4 wurden auf dem Leuchttisch fotografiert. Je nach Folienanzahl verliert die Form an Kontrast, da nicht, wie im Malprozess, moduliert wurde. Die Augen wurden bei allen Diaphanabbildungen digital entfärbt, um eine natürlichere Situation zu simulieren.

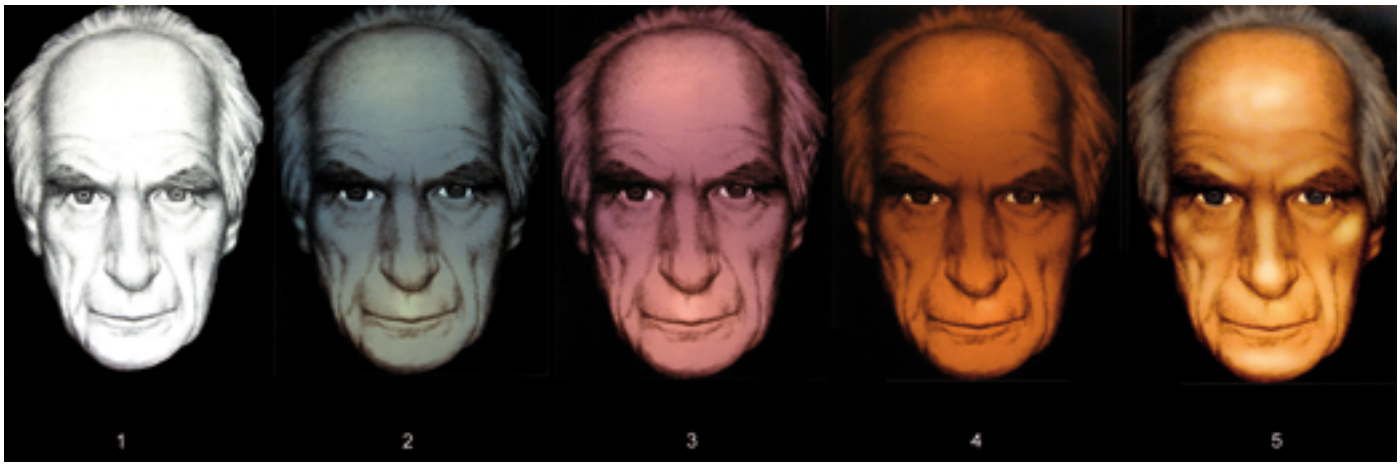


Abb. 18: Farbige Diaphanschichten zur Hautsimulation[364].

1)Radierung „Selbstportrait", 1981, im Original mit geschwärztem Hintergrund.
2)Aufgelegte blaue Transparentfolie.
3)Aufgelegte rote Transparentfolie über blauer Transparentfolie.
4)Aufgelegte gelbe Transparentfolie über roter Transparentfolie über blauer Transparentfolie.
5)Wie Abb.4, nur per Photoshop leicht aufgehellt (ohne die Farbtemperatur zu verändern) und mit digital gesetzten Lichtern (Entfärbungen) auf Stirn, Nase, Wangen und Kinn. Die Haare wurden digital entfärbt.

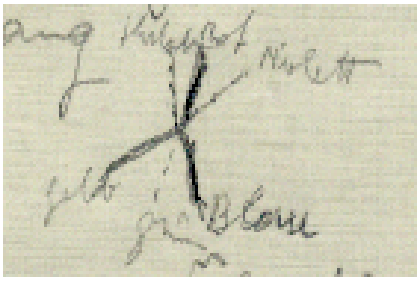
Im Prinzip funktioniert die Überlagerung der farbigen Diaphanschichten ähnlich wie bei dem subtraktiven Farbsystem. Dort ergeben die Überlagerungen der Primärfarben Cyan, Magenta und Gelb in den Überschneidungen die Sekundärfarben Blau, Grün und Rot. Überlagern sich alle drei Farben, so kann ein weißes Licht die Schichten nicht mehr durchdringen. Es entsteht Schwarz.
Bei den Diaphanfarben Blau, Rot und Gelb entsteht bei Überlagerung eben ein natürliches Braun, das in der Farbtemperatur dem Hautton sehr ähnlich ist.
Das harmonische Zusammenspiel der Farben Blau, Rot und Gelb ist in der Kunsttheorie weithin bekannt.
Dieser sogenannte Urdreiklang spielt z. B. in der Farbenlehre von Johannes Itten als Farbakkordik[365] eine wichtige Rolle.
Die Primärfarben Blau, Rot und Gelb werden durch ein gleichschenkliges Dreieck in Beziehung gesetzt. Mittig in eine Farbkugel gesetzt können sich die Farben nach Weiß oder Schwarz bewegen. Farben erscheinen hier besonders harmonisch, wenn sie, zusammengemischt, ein neutrales Grau ergeben.


Abb. 19: Farbharmonie und Farbakkordik, Urdreiklang und Vierklang nach Itten. (Graphik: http://www.beta45.de/farbcodes/theorie/itten/bsp03.html)

In einer undatierten Skizze (Liste R41) setzt auch Schad die Primär- und Sekundärfarben der Farbakkordik zeichnerisch um und vermerkt auch den Kontradreiklang:



Urdreiklang (Rezepte R42)



Kontradreiklang (Nr. 28, Urdreiklang und Kontradreiklang, aus „Farbtheorie in 29 Regeln".)

Abb. 20: Farbharmonie und Farbakkordik, Urdreiklang, Kontradreiklang, Primär und Sekundärfarben. R41 und R28, undatierte Skizzen, Rezeptordner.

Franz Marc widmet sich dem Zusammenspiel der drei Primärfarben auf seine emotional „expressive" Weise. In einem Brief an August Macke vom 19. Dezember 1910 schreibt Marc:
„Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig. Gelb das weibliche Prinzip, sanft, heiter und sinnlich. Rot die Materie, brutal und schwer und stets die Farbe, die von den anderen beiden bekämpft und überwunden werden muss! Mischst Du z.B. das ernste geistige Blau mit Rot, dann steigerst Du das Blau bis zur unerträglichen Trauer, und das versöhnliche Gelb, die Komplementärfarbe zu Violett, wird unerlässlich. [...].[366]
Suggestive Farbsymbolik, ähnlich der Franz Marcs, findet sich bei Schad in seiner Übersetzung des Werkes „Le Tarot du Imagiers du Moyen Age" von Oswald Wirth von 1927 das im vorherigen Kapitel vorgestellt wurde.



Abb. 21: Farbsymbolik. In: Schad, Christian, Typographischen Kopie des Buches „Le Tarot du Imagiers du Moyen Age" von Oswald Wirth, Paris, 1927.

Interessanterweise wird hier, mit Rot Blau und Gelb, im Zentrum eine „synthetische Einheit" in der „Farbe Weiß" erzeugt. In der normalen „additiven Farbsynthese" entsteht dieses jedoch nur bei einer Mischung von Rot, Blau und Grün (RGB).
Es wäre sicherlich naheliegend nun einen Bezug zu Schads frühen Experimenten mit der Farbfotografie[367] herzustellen, da dort ebenfalls das weiter oben genannte subtraktive Farbsystem zur Anwendung kommt und der farbige „Bildschichtenaufbau" im Prinzip ähnlich konzipiert ist . Die kommerzielle Nutzung der Farbfotografie fand aber erst in den 1930er Jahren statt (obwohl es bereits 1916 erste erfolgreiche Anwendungen gab). Die Idee der Diaphanschichten als Transparentmedium einer schichttieferen Darstellung zu verwenden, kann aber, stellt man sich beim S/W-Fotopapier das lichtempfindliche Silbernitrat in einer transparenten Gelatineschicht vor, durchaus auch in der Fotografie gesät worden sein.
Nachweise des Urdreiklangs als Inkarnatsfarbe liegen in schriftlicher Form in den „Rezepten mit Bildzuordnung", bei dem Schad für den großformatigen Akt „Im Irisgarten" (R 228) vor. Dort notiert er: „Mädchen: Weiß, Amberger Gelb, Amberger Rot, Kobaltblau." Bei genauer Betrachtung der Inkarnate der Gemälde der „Neuen Sachlichkeit" und der „Renaissance ab den 1960er Jahren" findet man ganz deutlich die Überlagerung der Farben Blau, als Blut und Adern, Rot als Fleisch und Gelb als Oberhaut. Je nach Geschlecht, Alter, Gesundheit und Verfassung werden noch weitere farbliche Nuancen miteingebunden.

Die Umsetzung dieser „Technikabfolge“ kann und muss aber auch wieder nur als ein „Prinzip“ der Schadschen Maltechnik und nicht als „Ultima Maniera“ aufgefasst werden, da Schad, auch technisch, fern jeder Repetition gearbeitet hat.
Der Leipziger Maler Michael Triegel hat mittlerweile das „Theorem Diaphanschichten“ in der Praxis durch ein Lasurexperiment nachgewiesen und beschreibt den entstandenen Hautton als „kühl und angenehm, der an die Hautmaler um 1500 erinnert.

Die Genese eines Kunstwerkes am Beispiel von dem Gemälde „Das Geld (Pecunia non Olet)“ von 1973/74

Die Rekonstruktion der Genese eines Kunstwerkes von der ersten Bildidee bis zum fertigen Kunstwerk kann nur gelingen, wenn genug Informationen zu diesem Weg vorhanden oder zugänglich sind. Bei dem Gemälde „Pecunia non Olet“ von 1973/ 74 sind handschriftliche Rezepte (18a,b,c,d) mit einer Komplettbeschreibung der Farben, eine Bildlegende und mehrere Vorzeichnungen vorhanden. Vorlagenfotos, wie sie z.B. für „Alain“ von Schad angefertigt wurden, wurden für „Pecunia“ nicht benötigt, da es sich um eine konstruierte Szenerie handelt.

Pecunia non Olet, Mischtechnik auf Spanplatte, 100 X 93cm.

„Pecunia non Olet“ stellt die „Wertneutralität des Geldes, d.h. seiner Verwendbarkeit zum Guten wie zum Bösen in bildhafter Form“[368] dar.

Prozess der Kompositionsfindung:
Aus verschiedenen Bildfragmenten komponiert Schad die narrative Darstellung. Begonnen hat das Werk mit zwei verschiedenen Ideenskizzen.

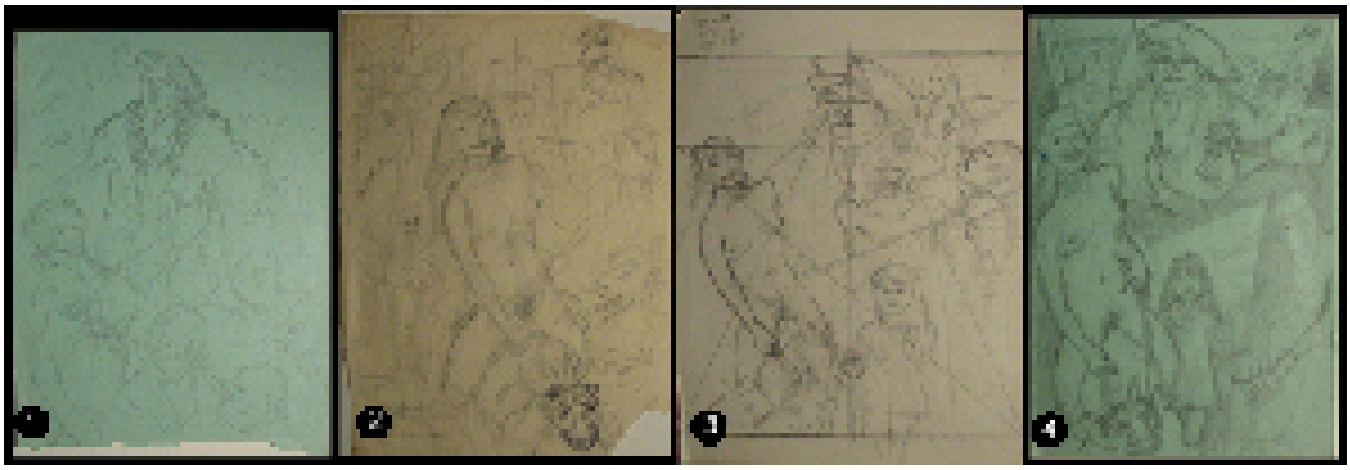


Abb. 22: Kompositionsskizzen 1-4 im Nachlass.

1) In zentraler Position sitzt der „Kämmerer H. Urmiller“ (Bildmarke des früheren 50 D-Markscheines) umringt von seinen Huldigern. Das Blatt hat zum dem Titel noch den Zusatz „Sed Homo“ - Geld stinkt nicht - sondern der Mensch-. Bereits erkennbar ist die leicht bekleidete Frau im Vordergrund.
2) Eine Kompositionsskizze für ein anderes Bild: Die „Hure Babylon“ reitet auf einem gehörnten Wesen. Ein Dämon, ein Greif, ein Skelett, aber auch ein ge rahmtes Gemälde im Hintergrund, bebildern die Vorlage.
3) Blatt 3 verbindet beide Kompositionen. Die Frau reitet immer noch auf dem Ungetüm, ist aber in die ursprüngliche Komposition eingebunden. Der Greif hat sich in einen Pegasus gewandelt, der Dämon in eine verwachsene Person. Das Mädchen scheint wie hinter einer Scheibe zu stehen, gegen die sie ihre Hände drückt. Die Komposition ist in ein Pentagramm gebaut. Das Pentagramm ist das Zeichen für den Menschen und nicht für den Teufel, wie oft angenommen, und ist auch ein Zeichen für die ewige Gesetzmäßigkeit der Natur, da sich in ihm der goldene Schnitt manifestiert.
4) Die Komposition verdichtet sich. Licht, Schatten und Kontrast werden stärker ausformuliert. Die Gitarre im Hintergrund ist noch vorhanden. Auch taucht nun die Person im linken Bildrand auf, die ihren Hund dressiert.

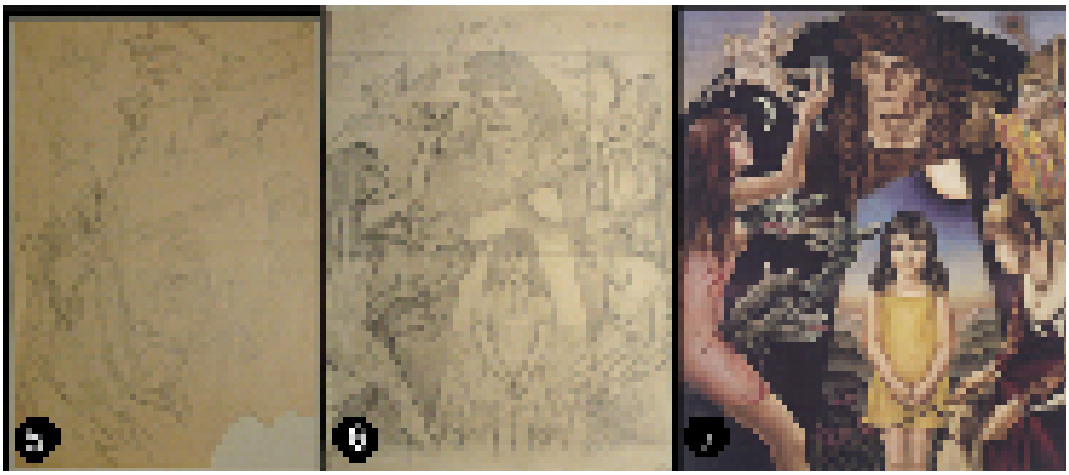


Abb.23: Kompositionsskizzen 5 und 6 im Nachlass sowie das fertige Gemälde von 1973/74.

5) Die Komposition verändert sich noch einmal grundlegend. Die frontalansichtige, nackte Reiterin wird vom Betrachter weg und dem „Geld" zugewandt, dem sie mit einem Glas salutiert. Sie steht so kompositorisch nicht mehr in Konkurrenz zu dem ebenfalls frontalen Mädchenbildnis. Im Hintergrund ist noch links oben die Gitarre skizziert. Pegasus entflieht nun auf der rechten Bildseite.
6) Die fertige schwarz-weiße Skizze ist vollständig ausgeführt. Die Frau am linken Bildrand wurde entschärft und reitet nur noch seitwärts auf dem Drachen. Der Dämon von Nr. 4 wurde zu einem Zwerg stilisiert. Das Blatt hat auch schon die charakteristische Rasterung zum Übertrag auf die Transparentpapierpause für die Tafel. Alle zentralen Bereiche des Bildes sind schon vor Beginn der Arbeit farblich, mit Pigmentbezeichnungen, festgelegt.
7) Das Gemälde nach Vollendung.
Schad hatte für das Bild eine Arbeitszeit von 7-8 Monaten eingeplant. Tatsächlich wurde das Gemälde aber erst nach einem Jahr, im Spätsommer 1974, fertiggestellt.

Praktische Umsetzung
Als Bildträger verwendet Schad eine Pressspanplatte der Größe: 100 X 90cm.
Zuerst wird die Spanplatte auf einen Rahmen mit senkrechten Leisten geleimt. Die Platte wird rundum mit Zaponlack isoliert und dann mit 7% Alaunleim bestrichen. Es wird ein zweites Mal vorgeleimt und dabei eine Textile Auflage aus Mull, von der Mitte her, aufgebracht. Die Ränder und Randumschläge werden ein drittes mal geleimt. Das Compound wird nach Trocknen mit 5%iger Formalinlösung übersprüht. Der übrige Leim wird auf 6% verdünnt und zum Anteigen der Grundierung aus Lenzin und Kreide mit dem gleichen Raumteil Oxydschwarz und Eisenoxydmarron verwendet. Dem grauen Teig wird noch etwa 10% (auf den trockenen Füllstoffanteil) Leinölfirnis und Dammar 1:2 zugegeben. Die Grundiermasse wird mit Leimwasser verflüssigt und in mehreren Lagen aufgestrichen. Dieser sehr dunkle „Graugrund" gibt dem Bild später insgesamt einen kühlen Charakter, der der inhaltlichen Intension des Künstlers folgt.
Auf die schwarze Grundierung setzt er, per 1:1 Pause die Form im Bild fest.
Es folgt nun eine Untermalung aus verdünnter Eitempera mit Ambergergelb + etwas Umbra gebr. + weiß. Diese Grundlasur offeriert an den entscheidenden Stellen den „Lichtkern". Als Bindemittel werden nun alternierend Kaseintemperaemulsion und Öl-Harzlasuren aufgesetzt.

Die einzelnen Bildelemente werden wie folgt farblich umgesetzt:

Mond: weiß + etwas Chromoxydgrün feurig
(Lasur (Öl): Neapel gelb citron)
Sonne: weiß + etwas Krapp dkl. (am Rand mehr Krapp, ganz aussen etwa Ultramarinblau dkl.)
(Lasur (öl): Indischgelb ganz leicht,
Taghimmel: Ultramarin dkl + weiß noch eintragen (?): Indischgelb + weiß.
Pegasus: Umbra gebr. _ weiß
Pfauenfeder: Ambergergelb + weiß, Chromoxydgrün feurig, Krappviolett + weiß, Neapelgoldgelb
Nachthimmel: Indanthrenblau + weiß unten Krapp + weiß
1.Drache: Chromoxydgrün feurig + weiß, drüber Terra di Siena + Elfenbeinschwarz
Maul: Heliogenblau + weiß
Umrandungen des Drachens: Kadmium gelb dkl + weiß
(Übergang: Umbra gebr).
2.Drache: Kadmiumrot + weiß
Zähne: Umbra gebr. (Scheggia Pass) + weiß
Mütze Zwerg: Ambergergelb + weiß, Umbra geb.
Geldsack: Goldoxydgelb
citron + weiß + Umbra geb.
3. Drache: Karmin + Chromoxydgrün matt
4. Drache: Chromoxydgrün feurig + matt + weiß
Junge: Permanentrot etwas Indischrot
Unterer Bildrand: Chrom rot
Babylonische Hure: Chromoxydgrün matt + Kadmium rot hell + Umbra geb. + weiß
Haare (Indischrot) + Blumen auf dem Kleid: Oxydschwarz geglüht + Ultramarin feurig dkl.
Kleid: Oxydschwarz gegl. + Chromoxydgrün matt + weiß
Blumen auf dem Kleid: Krappviolett hell
Innerer Taghimmel: Kobaltblau + weiß Krapp dkl.
Zwerg: Umbra gebr. + weiß + etwas Chromoxydgrün matt
Luftschlange: Chromoxydgrün feurig, Permanentrot hell + dkl., Kadmium gelb dkl. Kadmium gelb
Kleid Mädchen: Kadmium gelb + weiß
Schatten: Chromoxydgrün feurig + Kadmium hell + Krapplack hell
Tulpen: Krappviolett dkl. + Umbra geb. + Oxydschwarz
Helle (alle?) Spitzen: Umbra gebr. V. Scheggia Pass
Kleid Kurtisane: Krapplack dkl + Chromoxydgrün feurig
Schatten: Eisenoxyd marron
Kleid Hure: Indischrot + Chromoxydgrün feurig + weiß
Feuer: Indischrot + Goldoxydgelb citron
Hund: Umbra geb. + weiß
Tulpenblätter: Chromoxydgrün olive
Haare: Eisenoxydrot + Pariserblau

Welchen Firnisüberzug Schad in diesem Fall gewählt hat, ist unklar.

Kapitelzusammenfassung V: Die Maltechnik von Christian Schad

Die maltechnische Entwicklung von Christian Schad ist ein kontinuierlich ineinandergreifender Prozess ohne Brüche.

Er beginnt in klassischer „alla Prima" Öl-Malerei, wie sie auch an den Kunstakademien als Einstieg gelehrt wird. „Alla Prima" ist die „einfachste"[369] oder sagen wir die „erste" Maltechnik, die beherrscht werden kann und die, dem Naturell des jungen Menschen nach, schnelle und vor allem sofort sichtbare Ergebnisse liefert. Es muss nichts zu konkret vorgeplant werden. Die Bildidee manifestiert sich im Malprozess und wird spontan weitergeformt.

In fast noch impressionistischer Manier setzt Schad so beim „Fischer von Volendam, R.2", 1914, (Foto 43a,b) mit breitem Pinsel reine Farbe für Farbe nebeneinander. Schatten des Inkarnats werden nur durch Farbe moduliert und nicht durch Hell-Dunkelkontraste modelliert. Der nächste Schritt findet in der Schweiz im Exil statt. Er malt seine kubistischen Bilder zwar weiter „alla Prima", verzichtet aber nun völlig auf die Farbe. Es ist jetzt eine reine Kontrastmalerei. Er beginnt aber auch damit, Übergänge auf dem Bild selbst und nicht auf der Palette zu mischen. Die klare Linie der nebeneinander gesetzten, ungemischten Farben ist damit durchbrochen. Er spielt mit Oberflächeneigenschaften. Er setzt Glanz und Mattigkeit nebeneinander, indem er einige Werke bewusst nicht firnisst („Kreuzabnahme, R8", 1916 (Foto 2). Es entsteht so ein inhomogenes Erscheinungsbild, das die formale Zersplitterung der Bilder noch verstärkt. Mit der langsamen Rückgewinnung der Farbe in die Komposition („Marietta, R.9", 1916 (Foto 94) wird der Duktus feiner und nervöser. Schad legt flächig vor und setzt nun hellere, stark pastose und strukturierende Akzente auf. Die Farben werden einerseits auf der Palette aber auch auf dem Bild direkt gemischt. Es ist ein pastoses Nass-in-Nass malen, was in dem Bild „Katja, R.41", 1917 (Foto 45a,b,c,d,e) seinen Höhepunkt findet. Seine bemalten Reliefs können nicht direkt im maltechnischen Fluss gesehen werden. Ripolin, eine „moderne" Außenanstrichfarbe, ist mit kräftigen Farben auf dem Markt vertreten und trocknet schneller als Öl, obwohl die Erscheinung ähnlich ist. Es waren daher eher praktische Gründe für die Wahl ausschlaggebend.

Bei den Gemälden wird die Maltechnik homogener umgesetzt. 1920 malt er bereits realistische Gemälde. Die Bilder ab der „Schönen Loge, R.50", 1920 (Foto 8) sind immer noch in deckender Primamalerei gemalt, die aber in Teilbereichen, so dünn aufgebracht bzw. herausgekratzt wurde, dass man fast von einer Überlagerungswirkung sprechen kann.

1921 erscheint Max Doerners „Malmaterial und seine Verwendung im Bilde". Wie für viele andere Künstler der Zeit ist das stark Praxisorientierte Buch für Schad die Grundlage für seine Malerei nach „altmeisterlicher Technik". Raffaels „Fornarina" (Foto 9) mag die Initialzündung des neuen Schadschen „Archi-Stils"[370] gewesen sein, die technische Umsetzung war jedoch nur durch das Erscheinen von Doerners Buch möglich. Schad sucht in dieser Zeit „seinen" Stil und kommt, über die dünner werdende Prima-Malerei, bei der der Bildhintergrund in die Darstellung mit integriert wird, („Marcella, R.71", 1923 (Foto 14), zu seiner Lasurmalerei. Erstes Bild ist „Maria und Annunziata vom Hafen, R.74" von 1923 (Foto 10). Bereits hier verwendet er bis zu 30 Schichten.[371] Schad arbeit ausschließlich mit Öl-Harz-Lasuren (siehe rekonstruierte Rezepte) und baut diese Technik kontinuierlich weiter aus.

Im November 1929 wird Schad in einem Artikel in der ungarischen „Szinhazi Elet" („Das Theaterleben") in der Überschrift als „A modern Holbein"[372] bezeichnet bzw. regelrecht gelobt. Dieser direkte namentliche Vergleich mit einem „alten Meister" ist insofern wichtig, da Schad in dieser Zeit eben nicht die proklamierte „Technik der van Eyck und der Altdeutschen (Mischtechnik)" umsetzt, in die auch Holbein fällt. Schad ist mit der Autorin Lola Pless eng befreundet und muss daher den Artikel und die Formulierung gekannt und auch gestützt haben.

Diese Divergenz bringt uns zu einem interessanten Punkt. Schad wollte malen wie „wie alle malten, die noch heute als Meister gelten"[373], orientiert sich aber nicht an den Vorgaben der Technik der „van Eycks und der Altdeutschen (Mischtechnik)" oder auch der „Techniken Tizians und der Venezianer Schule (Harz-Ölfarbe auf Tempera)". Für seine Kunst greift er die „Technik des Rubens und der Niederländer (Harzölfarbenmalerei)" auf.

Rubens Technik für Holbeins und Raffaels Bildwirkung. Warum dem so ist, kann nur spekuliert werden.

Die Lasurtechnik gilt, unter den Maltechnikern, als eine einfache Art der Malerei, denn zahlreiche Schichten erlauben auch zahlreiche Korrekturen. Der Künstler legt sich nicht von Anfang an fest, was die Meister ihres Faches gerne auch als zweitklassig belächeln. Wilhelm Leibl äußert sich z. B. zur Maltechnik von Hans Thoma mit den Worten: „Ich glaube das Schwein lasiert"[374]. Wehlte schreibt in seinem Buch „Ölmalerei"[375] über die Schichtenmalerei: „Auf diese

Art war auch dort, wo die Natur mit Vergebung von Talent etwas zu-rückhaltender war, gewisse Erfolge durch Fleiß und Ausdauer zu erzielen." Schad fehlendes Talent zu unterstellen entbehrt natürlich jeglicher Grundlage. Und dennoch - die Lasurtechnik war für den jungen Maler, der in Italien Transparenz und Kontrast vorfand und diese nun für sich umsetzen suchte, der Weg, der am nahesten an seinem vertrauten Kunstmedium, der Ölfarbe, lag. Schad lasiert, oder wie er selbst sagt, „glasiert" ab da in unzähligen transparenten Schichten seine Inkarnate. Durch das Übereinanderlegen erreichen diese einerseits eine unglaubliche Tiefe, aber auch eine nie dagewesene Härte. Mit den zahlreichen Schichten beginnen sich die Inkarnate in ein plastisches Relief auszubilden. Doerner rät ausdrücklich von der reinen Lasurtechnik ab, da sie eine „harte glasfensterartige Wirkung"[376] zur Folge habe. Genau das ist es aber, was Schad erreichen will. Absolute Klarheit.
Mit Anfang der 1920er Jahren bevorzugt er, wie auch die „alten Meister", starre Bildträger. Mit einer Reduzierung des Öl- und einer Erhöhung des Harz-Anteils wird das Lasur-Bindemittel klarer, glasartiger, aber auch spröder, was auf einer elastische Leinwand zu Problemen führen könnte.
Die Abwendung von der Härte kommt mit dem Idealbild „Magdalena, R.131" von 1931 (Foto 26). Die Darstellung wird weicher, was durch die Verwendung von nun halbdeckenden Harzöllasuren in den höheren Schichten erreicht wird. Als die Ausstellungsaktivitäten auf Grund der politischen Situation drastisch zurückgeht, hat Schad Zeit, „neue Wirkungsweisen" der Malerei zu suchen und finden. Eine erste Mischtechnik entsteht mit „Käte Meuschke, R.132", 1934. Zwei Jahre später, 1936, folgt das Monumentalbild „Hochwald, R.135" (Foto 28), bei dem das erste mal eine Kasein-Ei-Tempera Mischung verwendet wird. Schad erstellt einen hellen „Lichtkern" mit Kaseintempera auf der er dann mit Öl-Harzlasuren und Temperaschichten wechselnd malt. Kaseintempera oder Eitempera sind wesentlich aufwendiger herzustellen und schwieriger zu kontrollieren als die reine Lasurmalerei. Er verwendet nun eine die Mischung aus der Maltechnik „van Eycks und der Altdeutschen (Mischtechnik)" und der „Technik Tizians und der Venezianer Schule (Harzölfarbe auf Tempera)" nach Doerner. Chronologisch und technisch gesehen eine klare Rückentwicklung. In der praktischen Umsetzung aber für Schad eine klare Weiterentwicklung und Vervollkommnung der künstlerischen Fähigkeiten. Schad kultiviert diese Mischtechnik aus Kaseintempera mit Eitempera und Öl-Harz-Lasuren unter den schwierigen Bedingungen des Krieges. Mit dem Auftrag der Kopie der „Stuppacher Madonna" (Foto 31) bietet sich ihm die Gelegenheit, noch tiefer in die „altmeisterliche Technik" einzusteigen. Während er noch mit der Kopie beschäftigt ist, beginnt er wieder zu experimentieren. Mit dem Ziel eine noch weichere, stofflichere Darstellung zu schaffen, als mit der Mischtechnik möglich, setzt er die in der Anwendung aufwendige Wachstempera nach Doerner ein. Wachstempera, jedoch in einer flächigeren und freieren Auffassung als in „Bettina, R.161", 1946 (Foto 30) findet ab den 1950er Jahren immer wieder Anwendung. Die Farben der Wachstempera haben eine „wunderbare Weichheit und Schmelz" und eine „außerordentliche Helligkeit".[377] Es ist im Grunde der Versuch, mit Öl und Tempera gleichzeitig malen zu wollen. Daneben arbeitet er auch wenige Arbeiten opak und alla Prima in reiner Tempera, wie z. B. „Sonnenblumen, R186", 1953. Die Temperaarbeiten muten aber immer skizzenartig an. Es ist die Zeit der maltechnischen Neuorientierung. Es entstehen im folgenden Jahr die Putzbilder als Voraussetzung der Wandgestaltungen in Glättetechnik, bei der auch Wachs und Wachsseife wieder ein Rolle spielt. Mit den Resopalbildern betritt er zwar künstlerisches Neuland, bleibt aber dennoch, im weitesten Sinne, wie auch in der Glättetechnik, in der Schichtenmalerei. Es sind Öberflächentechniken, die ihn jetzt stärker interessieren. So erklären sich auch die „gesandeten Bildträger" die ab 1954 im Bild „Die Schüchterne, R.193" auftauchen. Von den Öberflächengestaltungen und der Wachstempera inspiriert beginnt er ab 1955 reliefartige Strukturen in die Gemälde einzubringen. Die eingesetzten Flachreliefs bis 1966 („Pavonia, R.223) stehen aber nicht zum Selbstzweck sondern tragen zur Verstärkung der Flächenfragmentierung bei. Interessant ist, dass er auch auf den Reliefs eine abweichende Malweise zum Rest des Bildes umsetzt. Dennoch läuft diese Technik Gefahr, in einen reinen Manierismus abzugleiten. Rein auf die Mischtechnik bezogen ist seit den 1950er Jahren keine Weiterentwicklung erkennbar. Ab Mitte der 1960er Jahre findet eine Renaissance der Malweise der späten 1940er Jahre statt. Jegliche Abstraktion und Fragmentierung scheint überwunden. Der Duktus wird feiner, die Inkarnate wieder tiefer. Mit „Alain, R.231", 1969/70 (Foto 40) erreicht er fast die Intensität der „Bettina" von 1942. Die Mischtechniklasuren werden in den letzten Bildern durch obere halbdeckende und fast alla Prima aufgebrachte Schichten dominiert. Die Dargestellten sind durch den ähnlichen Duktus fest in ihre Bildumgebung ein-



Foto 101: „Bettina, R.245", 1977, CSSA, Foto CSSA.

gebunden. Lediglich in dem Gemälde „Bettina, R.245“ (Foto 101) von 1977 blitzt im Inkarnat noch mal eine tiefe, lebendige Transparenz, auf die den Vergleich mit den 1920er Jahren nicht scheuen muss.

Abschließend kann festgestellt werden, dass jedes Kunstwerk von Schad auf der Erfahrung des Vorhergegangenen aufbaut. In einem permanenten Entwicklungsprozess vervollkommnet er sich, auch wenn mit dem Alter eine stärkere Psychologisierung im Bild stattfindet.

VI Freunde und Nachfolger

Freunde
Schad bleibt Zeit seines Lebens ein Einzelgänger. Nennenswerte Freundschaften zu „malenden" Kollegen gibt es nicht, sieht man von kurzen Intermezzi wie zu Georg Schrimpf, Ernst Moritz Engert (der neben dem Scherenschnitt auch malte), dem Akademiefreund John Pryce, vielleicht zu Gustave Buchet oder später Kurt Weinhold, ab. Da Schad ja weit über das eigentliche Abbildende hinausgeht, besteht für ihn auch nicht die Notwendigkeit eines Austausches oder einer Inspiration. Wie Schad einmal selbst betonte, habe er im eigentlichen Sinn auch keine künstlerische Entwicklung gemacht, sondern sei „schon immer so gewesen"[378]. Ein Zitat, aus dem sein frühvollendeter „Fohrfahr" spricht. Im eigentlichen Sinne ist Christian Schad eben kein Maler. Die Malerei ist nur Vehikel seiner weltphilosopischen Anschauung.
In einem Interview mit Amine Haase[379] von 1981 legt Schad seine Einstellung anderen Künstlern gegenüber nochmals deutlich dar.

Interview (Auszug)
Haase:
Was halten Sie von der Nachkriegs- Kunstszene?
Schad:
Das habe ich nicht so beobachtet. Durch Ausstellungen, an denen ich teilnehmen soll oder auch teilnehme, werde ich allerdings mit ihr konfrontiert. Mit der gegenstandslosen Malerei kann es so, wie sie sich heute entwickelt hat, nicht weitergehen. Ich vermute, dass die fehlende geistige Basis da ausschlaggebend ist. So fruchtbar die malerische Tätigkeit in Deutschland zu Anfang dieses Jahrhunderts war, so sehr- finde ich- stagniert sie heute.
Haase:
Gibt es aus Ihrer Sicht eine vertretbare Fortsetzung der sachlichen Maltradition heute?
Schad:
Einige versuchen es, aber tatsächlich machen sie etwas ganz anderes. Der Gegenstand ist eine ähnliche Sache wie Pinsel, Farbe, Bleistift und so weiter: ein Mittel. Aber man kann ein Mittel nicht als Endziel hinstellen. Dann fehlt das Geistige. Und auch bei vielen gegenständlichen Malern heute ist das der Fall. Dann ist die Darstellung eines Gegenstandes nur eine Masche. Es fehlt das Hintergründige. Aber das Leben ist hintergründig.
Jede künstlerische Arbeit verlangt Konzentration. Aber heute soll es vor allem schnell gehen; das ist ein großer Irrtum. Alles wird in die Breite getrieben, alles nach außen gehängt- anstatt dass die Leute in sich hineinschauen; sie müssen wieder zu sich kommen. Das Geistige muss wieder ernst genommen werden; heute wird es für völlig unwichtig gehalten. Intellekt, der hierzulande oft mit Geistigkeit verwechselt wird, hat damit gar nichts zu tun.

In einem anderen Interview[380] von 1980 Auf die Frage „Welche Künstler unserer Zeit stehen Ihnen nahe, wessen Werk schätzen Sie besonders?"
antwortet Schad:

Schad:
Künstler? Kann ich nicht sagen. Nur Bilder. Ich schätze von Dix sehr das Bild der Gräfin Else, das Portrait des Dichters Ivar von Lücken. Seine Pop-Sachen, diese Saxophonspieler, mag ich nicht besonders. Von Grosz dass Bild von Max Herrmann Neisse. Hubbuch schätze ich sehr in seinen Zeichnungen, nicht in seiner Malerei.

Fehlen auch freundschaftliche Beziehungen zu Kollegen, so gibt es doch einige Anknüpfungspunkte an historische und zeitgenössische Künstlerpersönlichkeiten, die einen gewissen Einfluss bzw. eine gewisse Wirkung auf Schad ausgeübt haben.
Des Weiteren werden im Folgenden auch zeitgenössische Künstler vorgestellt, die von Schad beeinflusst wurden und werden.

- Kurt Weinhold und Christian Schad - ein ungelöstes Rätsel

In der Sammlung Frank Brabant, Wiesbaden, befindet sich ein Portait von Christian Schad, gezeichnet von Kurt Weinhold (1896- 1965).[381] (Foto 102) Das Portrait von 1938 zeigt einen jugendlichen Christian Schad, aufgestützt auf einen Stab mit offenem Haar und legerem, kragenlosem Hemd. Der Dargestellte scheint vom Alter her in seinen 20er vielleicht frühen 30er Jahren zu sein. Schad war 1938 jedoch schon 44 Jahre alt. Es stellt sich also die Frage, ob und warum Weinhold ein Jugendportrait Schads angefertigt hatte, zumal die Verbindung von Weinhold und Schad bisher nicht untersucht worden war.

Kurt Weinhold wird 1896 als Sohn des Malers Carl Weinhold (1867-1925) in Berlin geboren. 1911 zieht er mit seiner Familie nach München. Er lehnt eine akademische Ausbildung ab und wird von seinem Vater autodidaktisch in Malerei unterrichtet. 1922 heiratet er und zieht nach Calw, der Heimatstadt seiner Frau. Er befreundet sich mit Rudolf Schlichter, über den er Kontakt zu George Grosz in Berlin bekommt. 1929 entsteht sein wohl bekanntestes Bild „ Mann mit Radio (Homo Sapiens)“[382]. Weinhold stellt bis 1935 regelmäßig aus. 1934 erhält er den Rompreis, den er mit Aufenthalten in der Villa Massimo und Villa Böcklin in Florenz verbindet. Er pflegt in Italien auch weitere Künstlerkontakte wie z. B. zu dem Ehepaar Mense[383]. Carlo Mense war Rompreisträger 1933. Später wird Weinhold zum „entarteten Künstler“ erklärt. Er muss sich zeitweilig verstecken. Nach dem Krieg wird Weinhold Mitglied des Verwaltungsrats von Calw. Er stirbt 1965 in Calw.[384]

Die Verbindung zu Schad beruht auf mehreren Punkten. Beide, Weinhold und Schad, hatten 1928 am „Georg-Schicht-Preis“ der Kosmetikfirma Elida AG für „Das schönste deutsche Frauenporträt“ teilgenommen. In dem Artikel „So malt man die Frau heute“ von Fritz Hellwag im „Scherl Magazin“, Berlin November 1930, wird Schad mit seinem Gemälde „Baronin Hatvany“ zitiert.

„... Alles, was vom modernen Künstler zum Verständnis der modernen Frau, die sich konsequent zur Gegenwart bekannte, gesagt werden könnte, ist in den Portraits der Baronin Hatvany von Christian Schad und der Frau Dr. B. von dem Wiener Maler Sergius Pauser überzeugend ausgedrückt...“[385]

In demselben Artikel wird Weinholds Gemälde „Bildnis einer Pianistin“ abgebildet.

Durch Weinholds Freundschaft mit Grosz besteht auch hier eine Verbindung mit Schad. Schad hatte 1931 u. A. mit Grosz die Illustrationen zu Kurt Morecs „Führer durch das lasterhafte Berlin“ gezeichnet.

Schad und Weinhold wussten also von einander.

Den Nachweis für einen direkten persönlichen Kontakt könnte aus dem Nachlass Weinholds kommen. Dr. Hans Günter Golinsky, Direktor der Kunsthalle Bochum, meinte, sich an ein Foto aus dem Nachlass zu erinnern, das Schad mit Weinhold bei einem geselligen Essen im Freien in Italien zeigt.[386/387] Dass beide 1938 in Italien weilten, ist zu bezweifeln. Schad beginnt 1938 sein Studium der Sinologie, zeichnet und aquarelliert. Das einzig nachweisbare Werk ist: „November in Neapel“[388], das in Berlin entstand.

Bei der Zeichnung Weinholds handelt es sich aber wahrscheinlich um ein „Erinnerungsportrait“ an eine frühere Begegnung mit Schad in den 1920er Jahren, vielleicht sogar nach einem Foto.



Foto 102: “Portrait Christian Schad“, 1938, Kurt Weinhold. Frank Brabant, Wiesbaden.

<u>Schads Erben: Einfluss auf zeitgenössische Künstler</u>:

Genau genommen hat Schad keine Erben, keine Nachfolger oder auch nur Epigonen. Kein anderer Künstler hat neben ihm oder nach ihm in vergleichbarer Manier, in gleichem Kontext und mit dem gleichen Menschenverständnis gearbeitet. Dennoch nennen ihn zahlreiche Künstler als formales Vorbild, wenn sie auf die Inspiration ihrer Arbeiten angesprochen werden. Es ist einerseits die Faszination an der kühlen, mondän inszenierten Pose der 1920er Jahre, die junge amerikanische Künstler wie Arabella Proffer-Vendetta (*um 1970)[389] oder Jared Joslin (*1968)[390] schätzen und umsetzen, andererseits das Spiel mit der altmeisterlichen Technik, das Zeitgenossen wie der Amerikaner John Currin (*1962) oder die Künstler der Leipziger Schule wie Michael Triegel (*1962)[391] und Ulrich Hachulla (*1943) beherrschen. Lange und Matzner beschreiben treffend:

„Es geht nicht um das Heraufbeschwören längst vergangener Zeiten, es geht nicht um die Reinkarnation des Geniekultes „alter Meister“, sondern um das Wiedergewinnen persönlicher Ausdrucksstärke und intimer Botschaften, die durch den „langsamen“ Akt der Malerei nachhaltiger vermittelt werden können als durch die „schnelle“ Bildproduktion der neuen Medien [...]“.[392]

Als großen gemeinsamen Nenner findet man bei ihnen allen schlichtweg die

Suche nach der Rätselhaftigkeit und der Magie im „Realen“.

- Michael Triegel

Michael Triegel wird 1968 in Erfurt geboren. Ab 1990 studiert er Malerei und Grafik bei Professor Arno Rink an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Nach dem Studium, 1995, beginnt er ein Aufbaustudium bei Professor Ulrich Hachulla, dessen Meisterschüler er wird.
Triegel interessiert sich in seinen klassischen Gemälden für mythologische und religiöse Themen. Er arbeitet in mittlerweile selbst entwickelter „altmeisterlicher Mischtechnik“ und bevorzugt meist feste Bildträger wie MDF und Pressspan. 2008 werden 3 seiner Werke in der großen Christian Schad Retrospektive im Leopold-Museum Wien in Kontext zu Schads Werken gesetzt.

Die nun folgenden Informationen zu Triegels Maltechnik beruhen auf einem Treffen während einer Ausstellung in Würzburg und einem längeren Telefoninterview des Autors mit dem Maler Ende Dezember 2008.

Grundsätzlich unterscheiden sich Schads und Triegels Werke durch die unterschiedlichen Bildoberflächen. Triegels Bilder (auf festem Träger) sind absolut flach. Kaum ein Duktus ist zu sehen. Lediglich Leinwandbilder zeigen eine inhomogene, nicht der Form folgende Rauheit auf, die fast gestupft erscheint. Triegel folgt in seinem Bildaufbau den Anweisungen Cenninis und auch Max Doerners „Technik der Alten Meister“, hat diese aber mittlerweile weiterentwickelt. So wird die Temperamischtechnik z.B. auch mit Acrylfarbe unterlegt. (Foto 103a,b). Als Beispiel dient das Tondo „Salome II“ von 1994.
Triegel arbeitet, wie er betont, ohne Farb- und Palettendisziplin. Wo Platz auf der Palette ist, wird Farbe aufgebracht. Er arbeitet mit Streich- und Borstenpinsel, aber verreibt Farben auch mit dem Finger. Er zelebriert das Malen nicht. Malen ist für ihn ein Beruf, fern jedes Bohemiendaseins.
Bei der Salome handelt es sich um ein fiktives Portrait. Triegel wollte ein verwöhntes, aber auch armes junges Mädchen darstellen. Daher entstand die Arbeit auch ohne Vorzeichnungen, sondern entwickelte sich im Malprozess. Als Bildträger wählt Triegel lieber starre Bildträger, da ihn das Nachgeben der Leinwand im Malprozess (Pinsel) stört und die graphische Genauigkeit (z.B. dünnste Haare, die mit dem Pinsel, aber auch mit einer Nadel in die Farbschicht gekratzt werden), die er manchmal einsetzt, nicht möglich ist. So empfindet er die Leinwandstruktur als Eigenform eher störend. Leinwände kommen nur bei übergroßen Formaten zum Einsatz.



Foto 103a: “Salome II” 1994, Acryl auf Hartfaserplatte 33cm, Michael Triegel. Foto Michael Triegel.

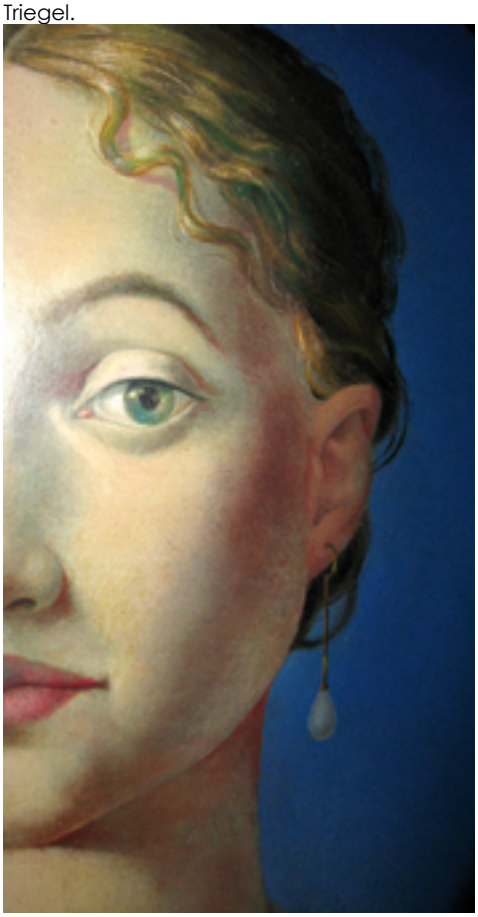


Foto 103b: “Salome II” 1994, Acryl auf Hartfaserplatte 33cm, Michael Triegel. Foto Michael Triegel.

Michael Triegel
“Salome II”, 1994
Abbildung: Tei V, Fotos 103a,b
Maße: 33cm (Tondo)
Vorbereitung (Pause etc.): Keine
Bildträger: Hartfaserplatte.
Grundiermaterial und Rezept: Halbölgrund.
I**mprimitur:** Acryl mit grüner Erde.
Skizze auf der Imprimitur: Kohle.
Untermalung: Acryl mit grüner Erde und Zinkweiß.
Lasurtechnik: Leinöl mit Balsamterpentin und Dammarharz mit Pigmenten.
Überzüge: Dammar in Testbenzin.

Triegel grundiert mit Halbkreidegrund. Er setzt dann eine Imprimitur mit grüner Erde in Acryl, aber auch in Ei-Tempera. Auf die Imprimitur wird mit Kohle die Unterzeichnung aufgebracht. Er malt die Kohlezeichnung nun mit Acrylfarbe nach und beginnt mit Zinkweiß die Lichter zusetzen. Es folgt eine weitere dünne Lasur mit grüner Erde. Es werden wieder Lichter mit Zinkweiß aufgesetzt. Schatten werden mit Grün verstärkt. Jetzt beginnt Triegel Öllasuren aufzusetzen. Als Bindemittel verwendet er „Rembrandt“ -Bindemittel mit Terpentinöl (wenn es schnell gehen muss) oder Leinöl mit Balsamterpentin und Dammarharz. Die letzte Lasur wird Zusatz von Venezianerterpentin ausgeführt um einen weichen Schmelz zu erhalten.
Die Lasuren beginnen mit rötlichem Ton, einem „Hauch Krapplack“, dann Sienaton, Wangenpartien in Zinnober, die Schatten im Inkarnat in Krapplack, andere in Veroneser Grün. Lippen werden blau unterlegt. In die Lasuren mischt er ein wenig Weiß, um weicher zu bleiben. Die letzte Lasur wird mit ein wenig Ocker versetzt um das Bild zusammenzuziehen.
Bei der Salome II wurde der Pelz mit einem Borstenpinsel gemalt, Feinheiten

dann mit Tempera (Wasserstrich) und auch mit der Nadel gekratzt. Der blaue Hintergrund ist alla Prima gemalt.

Als Firnis verwendet er Dammar in Testbenzin oder manchmal auch Mattfirnis von Schmincke.

Während Triegels Ausbildungszeit an der Kunstakademie Leipzig wurden die Mischtechniken Doerners zur Malerei in altmeisterlicher Manier gelehrt. Triegel wunderte sich damals sehr, dass diese Umsetzung aber bei zeitgenössischen Leipziger Meistern wie Ulrich Hachulla oder Volker Steltzmann doch so unterschiedlich in der Materialwirkung als die alten Meister waren. Schad malte, in den 1920er und 1930er Jahren, nach Doerners „Rubenstechnik", um seine Renaissancevorstellung umzusetzen. Doerners „van Eycksche" Mischtechnik ist mittlerweile revidiert worden, sodass es nicht wundert, dass diese malhistorische Missinterpretation der Altmeister zu abweichenden Ergebnissen führen musste.

Michael Triegel hat mittlerweile das vom Autor postulierte „Theorem Diaphanschichten" (lebendige Hautfarbe durch Diaphanlasuren mit Blau unter Rot unter Gelb) durch ein Lasurexperiment in der Praxis nachgewiesen und beschreibt den so entstandenen Hautton als „kühl und angenehm, der an die Hautmaler um 1500 erinnert".

- Jared Joslin

Jared Joslin wird 1970 in Fort Collins, Clorado geboren Er besucht die University of Northern Colorado in Greeley und das School of the Art Institute of Chicago. Joslin beruft sich, in seinen Gemälden, klar auf „the German painters of the 1920's. The Golden Age of the circus. Fashions, designs and films of the 1920's-30's."[393] Hier besonders aber auf Schad und Dix .
Es ist aber auch hier nicht die bloße darstellungsadäquate Äußerlichkeit, die ihn in die Nähe Schads rückt. Jedes seiner Portraits bildet, in Darstellung, Gestik, Mimik, Tracht und Umfeld eine glaubhafte Einheit, die Auskunft über die Art und den Charakter der dargestellten Person gibt, die über das rein Abgebildete weit hinausgeht.
Technisch erreicht Joslin dieses Ziel jedoch nicht in der Manier der „Altmeister", sondern in zeitgenössischer, moderner Maltechnik. Er arbeitet vornehmlich auf Leinwand in Mittelformaten, mit Kohlevorzeichnung bzw. Graphitstift, Acryl- oder Ölfarbe.

Jared Joslin,
"Self-Portrait on Walton Street", 2006
Acryl auf Leinwand,
(Abbildung: Foto 104a,b)

Size: 36" X 24" (91,4 X 60,9cm)
Stretcher: Wood-pine stretcher bars 1 1/2 inches thick /
Textile support: 12 oz canvas
Groundlayer: Gessoed
Sketch on Groundlayer: Graphite
Imprimitura: -
Underpainting: Underpainting and Overpainting is Acrylic /
Bindingmedia: See Underpainting
Coating: GOLDEN'S Soft Gel
isolation coat followed by GOLDEN'S
polymer varnish with UVLS (gloss)



Foto 104a: "Self-Portrait on Walton Street", 2006, Acryl auf Leinwand, Jared Joslin. Foto Jared Joslin.



Foto 104b: "Self-Portrait on Walton Street", 2006, Acryl auf Leinwand, Jared Joslin. Foto Jared Joslin.

Joslin komponiert, wie Schad, die Szene in Vordergrund und Hintergrundstaffage. Staffage, weil die Häuser eben im Bild kein „natural setting" sind, sondern klar eine narrative Aufgabe haben. Zur inhaltlichen Entstehung dieses Gemäldes schreibt Joslin:
„Here is how my Self-Portrait on Walton Street was composed- First off, Walton Street is where I live and work with my wife Jessica.
The building you see in the background is our apartment building that was built in 1901. We've lived on the 2nd story for 12 years. When we first moved in, the neighborhood was completely different. There were many smaller houses around that older Ukrainian and Polish couples lived in. As they began to die off, their houses were bought for the property and destroyed. What replaced them are these newly and ugly constructed condos. The flavor of the neighborhood changed and I was unhappy to see the character and culture of our street change. During the time of this painting our building switched landlords and I was concerned we would get kicked out and they would destroy our apartment building. It was in honor of that history and a marker for me to acknowledge the place that has brought us many years of good life and the works that were created inside. Luckily that did not happen and we are still here."[394]

Mittlerweile arbeitet er wieder stärker mit Ölfarben, jedoch mehr in alla Prima- Technik. Den direkten, maltechnischen Unterschied zu Schad sieht Joslin darin, dass Schad, aufgrund seiner Öltechnik mehr Zeit zur Schichtkomposition gehabt hätte und dadurch mehr Korrekturspielraum als er in der schnell trocknenden Acryltechnik zu Verfügung haben würde.

Weiterhin:
"Unlike Schad, who would often compose his paintings from the memory of the setter, I compose my images from direct reference photos. I shot many digital images of myself and the apartment building. I then compose sketches to work out the composition. From there I mimic that final sketch to the canvas with pencil. This painting was e X ecuted in acrylic.
I had to work rapidly and without flaw as acrylics dry so quickly and there is little room for error. Schad worked mostly in oil and therefore had the ability to move the paint around for a number of hours before the paint began to stiffen. I now work in oils again, and enjoy the prolonged time to work and manipulate the paint. It makes for a much more methodical way of painting. I paint in many thin layers to build a luminosity and depth. Highlights and the darkest darks are achieved in the final stages of the painting. I work the painting overall to begin with to achieve balance and then go into specific areas to pull out things and push back others. Final finessing takes place at the end which harmonizes the entire painting."[395]

Interessant bei Joslins Ausführungen ist, dass er selbst mit dünnem Schichtauftrag der opaken Acrylfarben auch erstaunliche Transparenz und Tiefenlicht abringt. Acrylfarbe ist (trotz glänzender und gesättigter Erscheinung) fast vergleichbar mit eine Kasein- oder Eitempera, sodass eher Vergleiche zu Schads Bildern wie der „Bayerische Fasching", 1948, Kaseintempera auf Pressspanplatte und „Zwischen den Eltern" Tempera auf gesandeter Hartfaserplatte, angebracht wären.
Ähnlich wie Schad setzt Joslin, zur Kontrasterhöhung und zur Flächenbegrenzung, Lichtränder in persönlich relevante Bereiche wie dem Kopf oder seinem Haus im Hintergrund.

John Currin
John Currin wird 1962 in Boulder, Colorado, geboren. Er erhält seine akademische Ausbildung an der Carnegie Mellon University sowie an der Yale University. In seiner Malerei zitiert Currin transferthematisch und besonders technisch Künstler der Renaissance, wie z. B. Jan van Eyck oder Lucas Cranachs d. Ä. oder auch Grünewald. Er wechselt aber auch innerhalb eines Gemäldes seine Maltechnik Stil von glatt-altmeisterlich zu expressiv-pastos.
Currin arbeitet gerne auf Leinwand. Es ist auffällig, dass im Streiflicht seine Schatten wesentlich prominenter und stärker stehen (Berge) als seine Lichter (Täler). Bei Schads Harz-Öllasuren (1921-1932) ist dies genau andersherum vorhanden. (Foto 105)

Folgende Anfrage wurde im Dezember 2008 an den Künstler gestellt:
Dear Mr. Currin,
while visiting the „Christian Schad Retrospektive" in Vienna this year, I saw your works at the exhibition „Bad Picture- Good Art" (or was it the other way

around?). I found striking similarities in yours and Schads Œuvre. Especial the „mother of pearl"-character of the „Turkey" in the painting „Thanksgiving, 2003, Oil on canvas,173 X 132" is done in the same transparency and technical quality as the „bowl" (see attachement) of the „Stuppacher Madonna" of Matthias Grünewald. It was this „bowl" which several Artists failed to reproduce. Christian Schad copied the complete painting (1942-1947) in original size and even successfully conquered the „bowl". [...]
In your paintings (of the classical Maniera like the „Thanksgiving"), I have the feeling, that your shadows are more prominent (stronger layer) than the lights. Do you follow classical recipes? Would you be so kind to e X plain to me your „Method of painting" for the „Thanksgiving, 2003". I would love to include this information to my thesis regarding the following points:

Nach mehreren Anfragen war John Currin so freundlich, den folgenden Fragebogen zu dem Hauptwerk „Thanksgiving" von 2003, unkommentiert auszufüllen. Das Gemälde ist eine Leihgabe des „American Fund for the Tate Gallery", durch Marc Jacobs, 2004 als L02546 in der Tate Gallery, London.



Foto 105: "Thanksgiving", John Currin, Foto Gagaosian Gallery, NY.

<u>Emailauskunft des Künstlers nach einer Mailanfrage vom Dezember 2008 in der Übersetzung von Martin Pracher</u>

- John Currin,

„Thanksgiving 2003"
Oil on Canvas, 172,9 X 132,3 cm
Abbildung: Foto 105

Rahmen/Keilrahmen: Holz
Textiler Bildträger: Leinen, normalerweise, medium oder schwer
Grundierung: Hautleim gefolgt von Bleiweiß in Öl, mit Champagnerkreide (marble dust= Marmormehl= $CaCO_3$) und einer kleinen Menge Umbra,
Unterzeichnung auf der Grundierung: (Wein) Holzkohle oder Venezianer Rot mit Öl.
Imprimitur: Grünliches Umbra mit Venezianer Rot red verstärkt (wohl in den Schatten), manchmal mit ein wenig Grundlasur.
Untermalung: Deckend Grisaille in Bleiweiß und türkischem Umbra (dunkel braun) oder warmen grünlichem Umbra. Manchmal verwende ich Grüne Erde und Weiß zur Fleischuntermalung. Der „Thanksgiving" Truthahn wurde untermalt mit Umbra/Ultramarin/Weiß für die Lichter, warmes Umbra/Weiß für die Schatten. Schatten in meinen Inkarnaten besitzen gewöhnlicherweise etwas Weiß.
Malerei/ Lasuren (Technik, Bindemittel): Verschiedene Kombinationen von Standöl (vorpolymerisiert), sonneneingedicktes Leinöl, Kopal harz oder Canada balsam. Generell ist das Verhältnis des Öls zum Harz zwischen 4:1 und 8:1. Diese Mischungen werden mit Terpentin verdünnt.
Überzüge: Dammarfirnis mit Terpentin vermischt.

<u>Emailauskunft des Künstlers nach einer Mailanfrage vom Dezember 2008</u>

John Currin,
„Thanksgiving 2003"
Oil on Canvas, 172,9 X 132,3 cm
Abbildung: Foto 105

Frame/stretcher: Wood
Textile support: Linen, usually medium or heavy
Groundlayer (Material): Hide glue followed by lead white in oil, with marble dust and a small amount of umber,
Scetch on Groundlayer: vine charcoal or venetian red oil
Imprimitura: raw umber and venetian red stain, sometimes with a little ground glass
Underpainting: Opaque grisaille in lead white and turkey umber or warm raw umber. Sometimes I use green earth and white for flesh underpainting.
„Thanksgiving" turkey was underpainted in umber/ultramarine/white for light, warm umber/white for shadows. Shadows in my flesh usually contain some white.
Painting/ Glazes (Technique, Bindingmedia): Various combinations of Stand (polymerized) oil, sun-thickened linseed oil, copal resin or canada balsam. Generally the ratio of oil to resin is between 4/1 and 8/1. These mi X tures are diluted with turpentine.
Coating (Varnish): Damar varnish cut with turpentine.

Es ist erstaunlich, dass Currin tatsächlich noch mit Bleiweiß arbeitet. Ungewöhnlich auch dadurch, dass er nach traditioneller Vorleimung sofort einen Bleiweißölgrund aufträgt. Er malt in reiner Öltechnik, so wie Schad es auch zu seiner prägendsten Phase gemacht hat. Eine Mischtechnik im van Eyckschen Sinne findet nicht statt. Wie Schad setzt auch Currin erst eine Grisailleuntermalung, bleibt aber mehr in den rötlichen Farben und nicht in dem kühlen Grau- Grisaille wie Schad. Ganz traditionell hingegen ist die gelegentliche Untermalung mit grüner Erde, wie sie in der italienischen Renaissance üblich war. Durch den Einsatz von Weiß in den Schatten werden die Bilder insgesamt weicher. Schad hat dies ab 1936 mit dem Gemälde: „Magdalena“ bewusst umgesetzt. Currin verwendet relativ viel Leinöl in seinen Lasuren. Dabei besteht die Gefahr einer frühzeitigen Gilbung. Es ist jedoch nicht bekannt, wie viele Lasuren er übereinander legt.

VII Zusammenfassung aller Ergebnisse und Ausblick

Zusammenfassung aller Ergebnisse

Greift man das gerade letzte Kapitel zuerst auf, so wird deutlich, dass Schad bis heute nichts von seiner Faszination und Popularität verloren hat. Was er geschaffen hat, „könnte in Pyramiden, Felsentempeln oder in Pagoden aufgefunden werden, als erstarrte Welt- d.h. Kunst- in der Zeitlosigkeit" wie Carl Laszlo 1972 bemerkt. Schad entzieht sich damit aber auch jedem Vergleich zu Künstlern seiner und auch folgender Generationen, selbst wenn man ihn auf rein technische Aspekte und Formalien reduziert. War es doch er, der sich zeitlebens, beginnend mit seiner Veröffentlichung „Köpfe", 1915, stets von allen Normen und Ismen freigesagt hat. Er nimmt damit eine singuläre Rolle in der Kunstgeschichte und Kunsttechnik ein.

Wenden wir uns aber zum Schluss noch einmal den anfangs aufgestellten „Drei kunstmethodischen Voraussetzungen" zu und sehen, ob diese nun, nach Sichtung und Auswertung allen Materials, beantwortet werden können.

Die „1) geistig Grundlage":

Schad setzt sich intensiv mit den theoretischen Voraussetzungen der Malerei auseinander. Dies geschieht verstärkt mit Ende der 1910er Jahre, als er, den Dadaismus überwunden, für sich einen neuen „Archi-Stil" proklamiert. Schad sucht sich die Grundlagen, die auch die „Alten Meister" gehabt haben könnten. Seine wichtigste Quelle und Inspiration ist dabei das „Traktat von der Malerei" von Leonardo da Vinci, das 1925 in der deutschen Übersetzung von Heinrich Ludwig erscheint. Im Selbststudium vermittelt er sich eine grundsolide, klassische Ausbildung mit anatomischen Studien, Proportionslehre, Perspektive, Farbtheorie und goldenem Schnitt. Darstellerische und wissenschaftliche Grenzbereiche wie die Physiognomik und Graphologie interessieren ihn ebenso wie die astrologische Farbsymbolik. Er kümmert sich auch um grundlegende Fragestellungen der Kunsttheorie und vollzieht die Einteilung der Kunst in griechische (römische) und gotische (ägyptische) nach. Er sucht das vorhandene Regelwerk und die verborgenen Mechanismen der Darstellung zu ergründen. Er ist überzeugt, dass die Rätselhaftigkeit des Daseins nur über und durch den Menschen verstanden werden kann und so überhaupt erst erfahrbar ist. In verschiedenen philosophischen und religiösen Denkmodellen versucht er sich dem Rätsel zu nähern. Er findet sein Gleichgewicht, nach vielen Umwegen, wieder im Zen- Buddhismus. Mit diesem Verständnis kann zwangsläufig nichts anderes außer dem „Menschen" in Schads Interesse stehen.

„Mittelpunkt meiner Arbeit war und ist der Mensch. Der Mensch als Einzelwesen, nicht in der politischen Masse. Wirklich Menschliches ist ohne Norm. Jeder Mensch ist zugleich auch ein anderer. Gerade in letzter Zeit bekommt diese Spaltung für mich mehr und mehr Wirklichkeit. Spiegelungen einer inneren Welt, wo nichts festgelegt ist, in eine äußere Welt, wo alles festgelegt scheint.
Christian Schad, 1966[396]

Die „2) technische Grundlage":

Schad besitzt das angeborene Talent, nicht nur gut zu malen, sondern auch ein „guter Maler" zu sein.[397] Fast ohne Ausbildung gelingt es ihm, autodidaktisch eine große Meisterschaft zu erringen. Was ihm intuitiv in den ersten Jahren eine gewisse Sicherheit im Umgang mit dem Kunstmaterial gibt, verdichtet sich nach seiner „Initiation", 1920 in Italien, zu einem ernsthaften Interesse an maltechnischen Fragen. Mit Max Doerners 1921 erschienenem Werk „Malmaterial und seiner Verwendung im Bilde" wird ihm zur rechten Zeit, ein praktisches Werkzeug zur Hand gegeben, mit dem er kontinuierlich und in Ergänzung mit eigenen Experimenten seine Maltechnik weiterentwickeln und perfektionieren kann. Erst dann, nach der freien Beherrschung der Technik, kann der nächste Schritt, die Umsetzung der Bildidee, erfolgen. In der technischen Ausführung verlässt er sich dabei nicht auf die Industrie, sondern stellt seine Malmaterialien bis hin zu den Pigmenten, selber her. Getrieben ist er wieder von der Suche nach dem Regelwerk hinter dem Sichtbaren. Technische Virtuosität, nicht aber Akribie, führen ihn letztendlich zu seinem Ziel, das er bei Grünewald schon 1947 gefunden hat:

„Er macht aus dem Handwerk wieder etwas Geistiges. […] Er will wieder

direkter Schöpfer sein, reine Luft atmen. Ohne die festgelegten Schönheitsgesetze und überlieferten Methoden der Zeit."[398]

Der 3. Punkt, „die Motivation" ist wohl am schwierigsten zu klären. Schad ist eine komplexe Persönlichkeit, die sich sicherlich nicht nur auf eine Motivation festlegen lässt. In einem aussagekräftigem Zitat von 1981, einem Jahr vor seinem Tod, gibt er zu Protokoll:

„Warum ich male?
Soweit ich es beurteilen kann, ist es bestimmt kein „innerer Drang". Dieser stellt sich bei näherer Betrachtung doch fast immer als Geltungsbedürfnis heraus. – Es macht mir Spaß, auf einer Fläche Kontraste von Formen, Farben und Inhalten möglichst weit gespannt und mit Geschmack so zu verteilen, dass Normen ausgelöscht sind. „Der Geschmack ist der Grundwert, der alle anderen Werte zusammenfasst" sagt Lautréamont in seinen „Poésies". Und ich glaube, er hat damit den Nagel auf den Kopf getroffen. Weil aber nicht Viele diese Meinung mit mir teilen, bleibt für die Allgemeinheit mein Tun ein Luxus, den zu betreiben ich gerne eingestehe."[399]
Neben dem genannten „Luxus" und sicherlich einem gewissen Narzissmus, den er sich ja auch eingesteht[400], gewichtet aber deutlich die Forschernatur des Kunstwissenschaftlers und die des Philosophen, der erst durch sein Tun in der Erkenntnis eine tiefe Befriedigung findet.

Ausblick
Viele neue Aspekte im Œuvre des Christian Schad konnten in der vorliegenden Arbeit vorgestellt werden. Die Biographie konnte um ein wichtiges Stück der Jahre 1932 - 1954 vervollständigt werden. Nun muss sich zeigen, ob und welche Auswirkungen diese Informationen auf die zukünftige Schadrezeption haben. Wichtig ist, dass der Kreislauf der Repetition durchbrochen wird. Verena Dollenmeyer vermerkt so treffend in ihrer Dissertation[401]:
„Auffallend ist, dass sich die Forschung in den letzten Jahren kontinuierlich mit Schad auseinandersetzt, allerdings handelt sie immer wieder sehr allgemein gehaltene Überblicke zur Kunst Schads ab. Dadurch werden zum einen Wiederholungen unvermeidlich, zum anderen scheint die Forschung bis zu diesem Zeitpunkt so weit vorangetrieben, dass die Vertiefung von Einzelaspekten in Schads Werk möglich, wenn nicht überfällig wäre."
Viele Fragen sind noch ungeklärt. So wäre eine intensivere Auseinandersetzung mit Schads kunsthistorischen und kunsttechnischen Einfluss auf europäische Künstler des kritischen Realismus (Westeuropa), sozialistischen Realismus (Osteuropa) und der zeitgenössischen gegenständlichen Malerei von Interesse. In der neueren Rezeption (Retrospektive 2008 im Leopoldmuseum Wien) wurde dieses Thema bereits am Rande angeschnitten. Auch ein Vergleich mit den Malern und Bildhauern des Hyperrealismus aber auch mit den Künstlern des „Nouveaux Réalisme" und deren Wirklichkeitsverständnis könnten neue Ergebnisse bringen.
Eine maltechnische Rezeption zeitgenössischer Künstler Schads im Kontext der kunstakademischen Bildung, Ausbildung und Informationsverfügbarkeit im deutschsprachigen Raum ab 1900 könnten viel zum Verständnis der Motivation sowie der technischen und geistigen Grundlagen einer ganzen Künstlergeneration beitragen.
Wenn in nächster Zukunft das lange geplante „Christian Schad Museum" in Aschaffenburg entstanden sein und eine intensive Aufarbeitung des schriftlichen Nachlasses stattgefunden haben wird, werden noch einige unbekannte und vor allem sehr unerwartete Themenbereiche aufgegriffen werden können, die als weitere Facetten des Christian Schad, das Imago des Gelehrten und des Weltkünstlers langsam zur Vervollständigung kommen lassen.

Martin Pracher im Dezember 2009

VIII Appendix

Interviews

- Nikolaus Schad



Prof. Dr. Nikolaus Schad war der einzige Sohn von Christian Schad und Marcella Schad (geb. Arcangeli). Er war ein Pionier der Radiocardiologie. Nikolaus Schad lebte in seinen letzten Lebensjahren in Passau und Wien. Das Interview fand in seiner Wohnung in Wien statt. Nach mehreren Telefoninterviews war er bereit, mich dort zu treffen. Das Gespräch dauerte etwa 2 Stunden.

„Non c'è poesia"

Gespräch mit
Prof. Dr. Nikolaus Schad
(*18. Mai 1924 Neapel
+30. April 2007 Passau)

am 10. Mai 2005 in Wien.

Das Interview wurde aufgezeichnet und nachträglich aufgeschrieben. NS: Nikolaus Schad; MP: Martin Pracher.

NS: Ich freue mich, dass sie eine solche Arbeit machen. Das ist eine sehr wesentliche Arbeit.
Und jetzt haben sie Fragen. Gehen wir mal die Fragen ab.

MP: Ich bedanke mich erst einmal, dass ich die Möglichkeit habe, Sie hier besuchen zu dürfen als wichtigsten Zeitzeugen, der mir natürlich persönlich auch sehr am Herzen liegt. Ein wenig habe ich Ihnen ja schon erzählt, dass ich meine Dissertation über die Kunsttechnik schreibe . Kurz möchte ich Ihnen zeigen, wie meine Auflistung aussieht, die ich in Aschaffenburg vornehme. Ich mache Gliederungen in Pigmente, Füllstoffe Lösemittel. Das ist momentan eine Rohauflistung. Ich habe von jedem Pigment zumindest die Flasche fotografiert, eine Beschreibung gemacht, und der nächste Schritt ist, dass ich von jedem Pigment ein Streupräparat nehmen werde…

NS: Das sind seine Farben.

MP: Das sind die Pigmente aus dem Nachlass, genauer die Arbeitsmaterialien. Von den interessanten Pigmenten wird eine Pigmentanalyse durchgeführt werden; nachdem ich gesehen habe, dass Ihr Vater ja auch sehr außergewöhnliche Pigmente verwendet hat. Pigmente, die er selber hergestellt hat, wo sie mir ja auch schon erzählt hatten, dass Sie ihm Steine mitgebracht haben, die er dann vermahlt hat. Das ist, wenn man diese zur Pigmentanalyse aufbereitet, natürlich spannend, nicht zuletzt zur Authentifizierung. Falls sich mal die Frage stellen sollte... Man hat eben ein Werk und kann es vielleicht zeitlich nicht genau einordnen, bzw. man ist sich nicht ganz genau sicher.... und dann kann man eben anhand von den Pigmentanalysen, Vergleichsanalysen mit den Pigmenten im Bild machen und dann ist man eigentlich auf der ziemlich sicheren Seite, wenn man dann z.B. Keilberger Rote Erde finden würde im Bild.

MP: Es wurde sehr viel schon über Christian Schad geschrieben und jetzt ist meine Frage natürlich: Was können wir noch erwarten vom Künstler Christian Schad? Was können wir noch vom Œuvre erwarten, was für Neuigkeiten sehen Sie noch. Was ist noch nicht untersucht?

NS: Ich hab jetzt ein Buch vorbereitet. Das ist noch nicht gedruckt. Das wird bei der nächsten Ausstellung gedruckt werden. Aus finanziellen Gründen... kann ich das Buch nicht allein finanzieren. Ja ich kann nur versuchen, es relativ billig, es aber nicht schlecht drucken zu lassen. In Passau, da hab ich einen, der

auch die Kataloge gedruckt hat und der sehr gut ist. Ja der auch das Outlay macht...und.... der hat aber keinen Vertrieb. Und das ist ein Jammer. Er setzt des nur ins Internet, hat keinen Vertrieb und will, wenn man mal des so drucken lässt... gleich von Anfang an eine feste Abnahme von Büchern ja, und das geht nur über eine Ausstellung. Er verkauft auch am meisten seine Bücher in Ausstellungen, ja und... da gibt's ja einen Vorteil, dass er schon auf... auf... CDs .... die ... viele Bilder in Katalogen benützt hat, die hat er schon drauf hat... die muss man net neu... da hab ich damals die Originalen hingegeben. Er hat einen sehr guten Fotografen. Der kann alles machen. Und er hat eine gute Druckerei, der hat zum Beispiel auch das Schadographiebuch hier gemacht. Dann hat er auch andere Bücher gemacht. Vorteil, man kann mit ihm reden, kann mit ihm alles besprechen. Manche Verlage machen das ja nicht... ist man praktisch Sklave des Verlages. Das ist man bei ihm nicht. Kann alles mit ihm besprechen.

MP: Könnte man nicht die Stiftung mit einbinden in den Vertrieb oder in die Finanzierung.

NS: Die ham ja kein Geld ja, ach die wollen auch kein Geld ausgeben. (lacht)

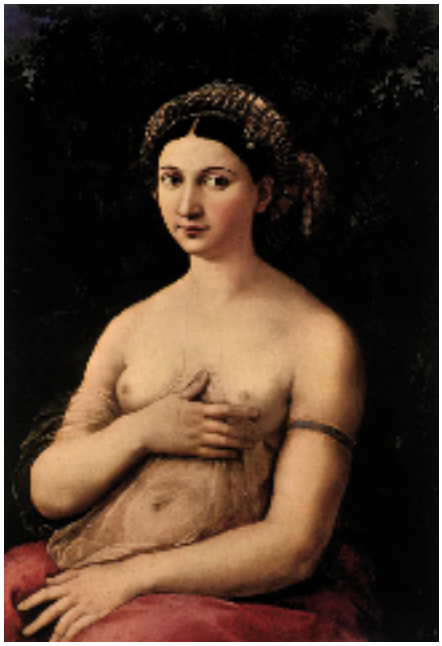
MP: Das hab ich auch gemerkt.

NS: (lacht wieder) Die wollen kein Geld ausgeben. Also, die ganze Sache geht nur über eine Ausstellung. Das hat gewisse Probleme. Also, ich hab ein neues Buch geschrieben, und zwar, weil sie gefragt haben, was Neues kommt... das Buch ist zweigeteilt, der erste Teil biographisch, in dem also Lebensabschnitte beschrieben werden. Und der zweite Teil heißt Elemente der Bildgestaltung. Und das ist neu. Ich habe die einzelnen Elemente der Bildgestaltung bei ihm beschrieben. Z.B. hab ich hier jetzt rausgesucht... weil sie wegen den Farben... Transparenz der Farbe... Reinheit der Zeichnung, Aquarelle und Pastelle. Da wird also das beschrieben, was er... natürlich nicht in der wissenschaftlichen Art, wie sie das machen... wo sie die Pigmente... auf das lass ich mich nicht ein... dafür versteh ich auch zu wenig... sondern, was wollte er damit erreichen. Ja, was ist sein Ziel und was hat er dazu gesagt und – ja - des war also was Neues zu erwarten ist, ist dieses Buch. Die Idee dieses Buches ist auch entstanden aus den Graphiken. Ja, da sehn Sie ja einige und Zeichnungen da hängen. Also... es war notwendig weil die großen Ausstellungen in Paris und New York die letzte, da wurde eigentlich nur gezeigt immer die Ölbilder, und zwar die alten Ölbilder. Aber es wurde nichts gesagt über die weitere Entwicklung von 1930 bis zu seinem Lebensende 1982. Es sind noch 50 Jahre vergangen, in denen noch einiges geschehen ist. Und das musste mal gesagt und auch gezeigt werden, was da geschehen ist. Und da bieten sich die Elemente der Bildgestaltung an weil er immer wieder gesucht hat nach neuen Wegen. Das spielt auch bei der Farbe eine große Rolle.
Das ist der tiefere Grund der ganzen Sache.

MP: Haben Sie bemerkt, dass es direkte Zusammenhänge vom Bildinhalt zum Material gibt. Ich spreche von seiner Materialtechnik. Temperabilder Wachsbilder etc.

NS: Das ist entscheidend. Ich hab hier geschrieben: Schad war kein impressionistischer Maler, der nur aus der Farbe heraus baut. Seines Lebens blieb er ein Zeichner. Er beherrschte das zeichnerische. Die Linie kennzeichnet seinen Stil. Mit ihr betonte er Umrisse und vermittelte Tiefe. Er war ein Meister subtiler Wahrnehmung, woraus für ihn Formen und Gestalten entstanden. Der Farbe stand er ursprünglich skeptisch gegenüber. Schwarz-Weiß fand er ursprünglich ehrlicher als Farbe, die wie er sagte, viel verdecken, ablenken und zerbrechen konnten. Bis er in Rom „La Fornarina"von Raffael sah. Welches sein Lieblingsbild wurde.

NS: Dieses Bild ist... seitdem die Transparenz der Farbe sowohl durch die schimmernde Haut wie auch am durchscheinenden Schleier, der den sinnlichen Körper der Frau teilweise bedeckt. Er sah die vielen feinen Farbschattierungen, die ineinander übergehenden Töne, die dem Gemälde seinen seidigen Schimmer verleihen. Von nun an begeisterte ihn diese subtile transparente Farbgebung sein Leben lang. Hier anbei ein Vergleich des 1927 in Wien entstandenen bekannten Selbstbildnisses mit dem Gemälde Nadja, 4-3 Jahre vor seinem Tod gemalt wurde.



Die „Fornarina“ von Raffael um 1518-1520.

NS: Sie sehen hier genau das; was Sie eigentlich schon in dem Bild sehen... in dem Selbstportrait.... Transparenz der Farbe, die schimmernde Haut, die Augen...ist wieder ein eigenes Kapitel.... und er hat das vor allem in seinen späteren Bildern, dass der Hintergrund unbedeutend wurde und dann kommen dann noch einige anderen Sachen...zur Sprache.

MP: Ja über das grüne transparente Gewand gerade bei dem Selbstbildnis wurde ja schon viel gerätselt. Wie erklärt sich das letztlich. Es ist ja keine wirkliche Stofflichkeit - es macht als Bildgegenstand keinen Sinn. Außer, im Grunde, die Fähigkeit zu zeigen, dass man es kann. ...In dem Selbstportrait. Es verhüllt nichts…

NS: Sie sagen, was er gemacht hat: Er hat gedacht, die Farbe ist gefährlich, die verdeckt ja immer etwas. Deswegen war er für die Transparenz der Farbe. Er hat die Transparenz der Farbe gesucht. Sie sehen es hier an dem Aquarell auch. Das ist nur ein Hauch... ja dieses Aquarell da... hier des da. Das hier ist wie nur hingehaucht. Ja. Also, er hat's schon gut machen können. Aquarell war sehr findiert(?) zur Transparenz, ja, sehen sie hier eine ganz besondere Transparenz. Drum hab ich dieses Bild halt wahrlich sehr gern. Weil es seine innere Einstellung birgt, die Farbe plus Transparenz einfügt. Das ist das Entscheidende. Also...die Transparenz blieb von Anfang an.
...und vom Technischen her wissen Sie ja dann, dass er überlegt hat, wie kriegt er diese Transparenz her. Er hat mir erzählt z. B., dass in der...Stuppacher Madonna, da gibt es unten eine Alabasterschale. Da hat er mir gesagt, dass die meisten Maler die eine Kopie gemacht haben da verzweifelt sind an dieser Transparenz dieser Alabasterschale - und es sei ihm aber gelungen. Ja, und es ist schon vielleicht auch eine Herausforderung gewesen, aber die Sache geht...hat einen tieferen Sinn, ja.

MP: Die Transparenz, die er schafft, geht ja im Grunde weit über eine Wirklichkeit hinaus. Es ist ja nichts Wirkliches, was er abbildet. Man hätte diese Schale auch wesentlich porzellanartiger oder faillancehafter abbilden können und sie wäre trotzdem für den Betrachter verständlich gewesen. Das ist dann im Grunde das Ziel, noch weiter über die rein abbildende Realität hinaus diese Fähigkeit auszubauen. Diese Meisterschaft in der Technik, die er ja ohne Zweifel hatte....

NS: Ich les' Ihnen jetzt vor, was ich dazu geschrieben habe. Also, wir haben ja gesagt, das Bild „Nadja“ hat genau... das ist 3 Jahre vor seinem Tod gemacht. Ja also viel, viel später ja...

[Er liest aus einem Skript zu seinem unveröffentlichten Buch]
„Schads Farben blühen von Innen her auf. Sie entfalten sich, bleiben aber stets

von der Kontur begrenzt. Tritt bisweilen echte Farbigkeit auf, ist die Umrissbetonung bereits transzendiert. Für ihn lag das wahre Geheimnis eines Bildes stets in der Transparenz des Sichtbaren".
Das ist der entscheidende Punkt. Auch in seiner Farbgebung.
„Bei der Farbtechnik sind Temperauntermalungen und weiße Höhungen in mehreren dünnen Lagen, die Schad entwickelt hatte und die er bei der Stuppacher Madonna und anderen Ölbildern einsetzte, handelte es sich, wie er selbst sagte"
...jetzt kommt's...
„darum, einen hellen Lichtkern zu schaffen,"
...hat er selber gesagt...
„auf dem die folgenden farbigen Übergänge leuchtend stehen. Ein Vorgehen, was dem Aquarellieren ähnlich ist".
...hat er gesagt.



„Nadja, R. 248", Mischtechnik auf Hartfaserplatte,1978/79.

NS: „Seine Farben rieb sich Schad selbst an. Stets dachte er an Transparenz und strahlender Leuchtkraft suchend. Viele seiner Farbtöne und Nuancen sind nach innen gerichtet, schaffen sich einen Raum in dem sich die Formen gegenseitig durchdringen und nebeneinander bestehen können, ohne sich gegenseitig aufzulösen. So bleibt die Farbe ganz im Dienst der formalen Aussage integriert. In seinen virtuosen Aquarellen sind die Farbübergänge extrem subtil. Die Farben scheinen schwerelos den Raum zu füllen".
...Wie in der italienischen Landschaft da oben...
„Dazu schrieb der Dichter Julius Maria Becker 1949: „Die Ausscheidung des harten aufdringlichen materialistischen (die Neue Sachlichkeit betonte das Material) kennzeichnet den Sinn einer Entwicklungslinie, an deren vorläufigen Endpunkt das diffuse Aquarell als eigentliche Handschrift steht".
...Das hat er in Bezug auf ihn (Schad) gesagt... sehr schön.
„Das Schreiben chinesischer und japanischer Schriftzeichen mit Pinsel und Tusche, das Schad in den 30er Jahren im Rahmen seiner Studien des Taoismus und des Zen- Buddhismus übte, erfordert eine besondere Sensibilität für die Präzision einer Zeichnung sowie für die Proportionen und einer ausgewogenen Komposition. All dies kam seinem steten Wunsch nach der Feinheit einer Zeichnung und dem inneren Gleichgewicht der Komposition entgegen. Dies äußert sich vor allem in seinen Naturstudien, zarten Aquarellen, Bergblumen, Landschaften, Aquarell-Pastell-Portraits und Tuschpinselzeichnungen. Sie sind von einer zarten, schon verhaltenen Empfindung getragen. Frei von jeder Sentimentalität",
...das ist wichtig...
„ähnlich altchinesischer und japanischer Gedichte und Tuschmalereien. Schad verfeinerte die duftige Chromatik"
...das hat er gemacht...
„so sind einige Aquarelle von Blumen und Pflanzen von extremer Leichtigkeit und erinnern in ihrer Fragilität an Albrecht Dürers Naturstudien. Zum Beispiel „Unkraut und Bergblumen".

...das hab ich da net grad da...
„Beeindruckend sind auch seine wenigen Aquarellportraits, die er in der turbulenten Vorkriegs - und Kriegszeit während seiner Aufenthalte auf der Jagdhütte seiner Eltern in den Bayerischen Alpen malte." (Blonde Dame)
...da war ich dabei...
„wie der ???Hüterbub???... das Frauenaquarell"
...des hab' i jetzt net...
„Auch hier sind Augen und Gesicht bestimmend in einem sich im Unbestimmten verlierenden Hintergrund. Diese Portraits bewegen uns in ihrer Klarheit einfach als Schwerelosigkeit, Helligkeit und Duftigkeit der Farben. Im gleichen Jahr malt Schad das Pastellportrait der Schauspielerin Luise Ullrich.
...das Pastellbild kenn' Sie wahrscheinlich. Des ist hier, große und minutiös gezeichnete blaue Augen und die rotbraunen Haare sind sehr fein gezeichnet mit den Pastellfarben. Es ging um das Pastell. Also da, diese Zeit habe ich mitgemacht bei ihm. Weil ich mit ihm da auf dem Berg war.

MP: Ja da gibt es auch ein Foto, wo sie beide...

NS: Das ist da nicht drin. Also mal schauen ob ich das finde. [sucht] Das ist die Luise Ullrich.

MP: Ah so, nein kenn' ich noch nicht.

NS: Seh'n Sie, die Transparenz. Das ist phantastisch. Seh'n Sie, schauen Sie mal da. Das ist, das ist auch wieder die Transparenz. Ich meine, im Grundegenommen ist das die gleiche Transparenz wie da - nur andersartig. Und dann ham wir hier...da müss'mer aufpassen. [sucht im Schrank] Ja, der is net da, der „Hüterbub". Ja, den kennen Sie ja.

MP: Ich denke schon. Wie geht das denn mit seinen Drucken zusammen, die Transparenz, die ja gerade bei den Lithographien bzw. bei den Linolschnitten dann doch eher die präsente Form dominiert. Also die Transparenz eher in den Hintergrund gerät.

NS: Ja, ja, das stimmt. So, da kommt das von der Dings ...So, ich hab Ihnen die wesentlichen Dinge gesagt über die Farbe. Haben Sie jetzt noch Fragen.

MP: Ich denke mal, diese Transparenz, respektive diese Technik hätte er nicht erreichen können, wenn er nicht die Farben selber hergestellt hätte. Wissen Sie ab wann er denn tatsächlich Farben selber hergestellt hat? Das war sicher ein langsamer Prozess, dass man natürlich erst gekaufte Farben hatte und dann im Grunde dieser Übergang gekommen ist. Also die Transparenz finden wir schon in den 20er Jahren. Eigentlich war es in der Zeit eher unüblich tatsächlich selber Farben anzureiben. Sich selber Bindemittel herzustellen. Sich selber Leinwände zu grundieren und ich denke mal, in ärmlichen Zeiten hat man auch einfach das genommen, was gerade greifbar war und hat sicherlich auch billigere Farben kaufen müssen. Eigentlich dachte ich, dass die eigentliche Produktion der Farben, der Pigmente erst nach der Stuppacher losging, wo er die Maltechnik Grünewalds sehr intensiv studiert hat.

NS: Also, die Sache mit der Stuppacher war so. Ich hab ihn besucht damals und da hat er mir das erklärt. Er war damals in Aschaffenburg, da saßen wir zusammen, bevor dies überhaupt angefangen hat, hat er von der Bibliothek in Frankfurt sich über den Grünewald große Bildwerke geholt und sie studiert. Und er hat mir anhand von Bildern vieles erklärt über den Grünewald. Und da hat er auch sich sehr beschäftigt mit der Frage, wie hat der Grünewald gemalt, ja, und hat gesagt, er will genau so mit der gleichen Technik, die der Grünewald hatte... und dann ist er ja erst nach Stuppach gefahren, hat das abgezeichnet, hat dann einzelne Blätter gemacht, ich hab' so ein Blatt von einer... gemalt, zuerst bevor er das endgültig übertragen hat. Nun, das war sein Studium praktisch. Er hat ja auch 4 oder 5 Jahre dafür gebraucht. Und in dieser Zeit hat er auch recht viele Auftragsportraits gekriegt von Herrschaften – um zu überleben…

MP: …das war in den Kriegsjahren, aber…



Auftragsportrait aus den 40er Jahren, ohne nähere Bezeichnung.

MP: …das war in den Kriegsjahren, aber…

NS: Es waren Kriegsjahre, ja. Und da war er anfangs der Kriegsjahre noch in Berlin und hat auch die Vertretung von einer Brauerei Niederbayern in Lautersbach. Und dann haben die Nazis verboten, dass Bier, Bayerisches Bier, nach Berlin kommt und damit ist sein Job verlorengegangen. Dann hat er Aufträge in Aschaffenburg gekriegt und dann hat die Bettina Schad glücklicherweise noch die Bilder gerettet, bevor das alles zerstört wurde.

MP: Wie erklären Sie sich, dass er während der Kriegsjahre sich, sagen wir mal fast, eingekapselt hat oder extrem zurückgehalten hat. Ich meine, man weiß natürlich, dass er extrem pazifistisch eingestellt war, aber richtige Repressalien hat er doch wegen seiner Kunst nicht bekommen.

NS: Man hat ihn, und das hab ich auch geschrieben, nicht mehr ausgestellt. Er hat dann noch im Verein Berliner Künstler einige Einzelbilder ausgestellt, aber man hat hin einfach nicht mehr ausgestellt. Sein Gegengewicht war, dass er 1930 angefangen hat, chinesische und japanische Philosophie und Zen Buddhismus zu studieren. Er hat sich sehr mit der chinesischen Schrift beschäftigt. Er hat mir das gezeigt und erklärt und... er lebte da in einer ganz anderen Welt. Er hat sich völlig zurückgezogen in eine innere Welt. Er wusste, er war vollkommen überzeugt davon, dass wenn ein Regime so weit kommt, dass es alles machen kann, dass das schon der Anfang vom Abstieg ist. Das war seine Rede: die sind am Abstieg. Er wurde vom Völkischen Beobachter angegriffen, weil er den rasenden Reporter {Kisch], den hat er portraitiert, den mit seinen vielen Tätowierungen, das hat ihn fasziniert. Und das war ja ein Jude... dass er einen Juden portraitiert hat. Er war überzeugt, das hält sich nicht lange.

Er hat dem quasi ein Gegengewicht geschaffen, ja, durch seine chinesischen und japanischen Studien, ja. Und, und esoterischen Studien. Er hat sich ja schon sehr früh mit diesen Themen beschäftigt. Und hat aber dann eben, kam auf diese japanische, auf die ...auf den den Zen Buddhismus. Er hat mir auch gesagt welche Bücher ich lesen soll. Das war für ihn wichtig. Er hat ja gehofft, dass er nach dem Krieg eine Professur kriegt. Er wäre sehr geeignet gewesen als Professor, weil er sehr gut erklären konnte und auch sehr gut mit Farben umgehen konnte. Und zeichnen konnte eben auch sehr gut.
Sein Problem mit den Surrealen und vor allem den extremen Abstrakten war, dass er gesagt hat die können nicht zeichnen und Zeichnen ist das A und O. Er war eben von Anfang an ein Zeichner. O.K. Das war seine Einstellung. Nach dem Krieg war er zu alt für einen Lehrstuhl. Und dann hat er eine tiefe Depression gehabt.

MP: Hat er sich auf eine Universitätsstelle beworben?

NS: Nein, er hat gehofft, dass man ihn ruft. Da hat er eine tiefe Depression gehabt und ist beinahe zerrissen worden, innerlich, er hat das , was... ich bin Arzt, ja ... was bei einer tiefen Depressionen hervorkommt und bei jener Fragmen-

tierung kommen Dämonen und Geister heraus, ja, also er hat dann was gesehen und hat durch das Malen dieser Dinge, dieser Fratzen, und darum sind da einige Fratzen, das ist nach dieser Phase, hat er sich befreit. Aber vor allem hat er sich befreit, weil er eben diese.... er hatte nicht mehr, was sonst Menschen haben, wenn sie in eine Krise kommen. Das sie dann zu den Eltern laufen oder zur Mutter. Er hatte nicht mehr die Mutter. Er hatte nirgends mehr hinzugehen. Er hatte aber den Zen-Buddhismus, der hat ihn eigentlich auch gerettet aus dieser Phase. Und da kam er dann heraus auch. Ja, das ist ungefähr die Geschichte und die spielt eben.... und der Zen-Buddhismus... und es... [steht auf] Ich kann Ihnen mal eine... kommen Sie mal, ich zeig Ihnen was. Das ist also [19]36 gemacht. Sehen Sie hier... das spiegelt jetzt etwas von uns....



„Italienische Landschaft", Aquarell auf Papier, 1936,

Das könnte fast eine japanische Sache sein. Und da sehen Sie, wie das ihn beeinfluss hat. Er hat die Kunst des Weglassens....

MP: Das Tao, das Nichts...

NS: Ja, ja, darum habe ich auch das Bild genommen. Weil es erklärt, was wirklich in ihm in der Zeit vor sich gegangen ist.

MP: Er hat aber den Zen-Buddhismus nie als reine Form für sich in Anspruch genommen. Es sind ja immer noch all die ganzen anderen esoterischen Tendenzen vorhanden. Ich hab zumindest noch aus den 60er Jahren Aufzeichnungen gesehen, wo er wirklich protokolliert, wie er jeden Morgen versucht hat, per Gedankenübertragung andere Menschen zu erreichen. Das ist natürlich eine Form, die in der magischen Esoterik praktiziert wird und fast im Gegenteil zum Zen-Buddhismus steht.

NS: Ja, das Magische spielt eine ganz große Rolle. Drum hat er ja auch gesagt... ja er wehrte sich gegen den Begriff „Neue Sachlichkeit" und hat gesagt, wenn schon, dann müsste man sagen „Magischer Realismus". Das habe ich auch versucht herauszubringen, weil ich in meinem ersten [Aufsatz] „Elemente der Bildgestaltung" spreche ich bei ihm über die Magie der Augen, ja, das spielt eine große Rolle. Er hat jedes Bild immer mit den Augen begonnen, jedes Portraitbild, und das war für Ihn das Entscheidende. Also, die Sache ging viel tiefer und da, in diesem Kontext ist die Farbe nur ein Vehikel. Zu sehen hier zum Beispiel, da dass nur die Lippen zart rot sind ja. Also, er hat sehr oft dann die Farbe nur als Beiwerk benützt. Und wenn, musste sie transparent sein. Und natürlich spielt eine große Rolle... vor allem nach der Krise, wo er diese Spaltung erlebt hat und die Fragmentierung. Sie sehen an diesem Bild da hinten, sehn Sie Gesichter. Eine dunklere und eine hellere Seite. Wo bei die helle immer die größere ist als die dunkle.

Und zu sehen hier, das hab ich aus Japan mitgenommen, ich war in Japan - Sie sehen hier auch die verschiedenen seitlichen Gesichter. Wir haben über diese Sache gesprochen. Diese Trennlinie ist nicht nur irgendwie eine Beziehung aus Kubismus oder irgendwas, sondern das hat eine ganz andere Bedeutung. Das hat eine magisch esoterische Bedeutung diese Trennlinie. Schauen Sie mal hier, wie das Auge anders ist hier.

Das Auge im Dunkeln ist fast entsetzt und... das sieht man's nicht so sehr bei dem Kind.



Also, das sieht man immer wieder. Im Lauf der Jahrzehnte verschwindet das auch wieder. Die Farbe, was sie so sehr interessiert, ist ein Vehikel, um etwas zu sagen. Aber sie ist sehr selten einziges Ausdrucksmittel. Sehr, sehr selten. Sondern es geht immer um das Zeichnerische, das mit Farbe versetzt ist.

MP: Aber wir können doch schon von einer Farbsymbolik auch sprechen.

NS: Ja, eine Farbsymbolik. Es ist sehr gut, dass Sie das aufwerfen. Es gibt auch eine Farbsymbolik. Sie sehen diese Farben hier, ja? Ich mag das Bild sehr gerne. Auch wegen der Farben. Was es wunderschöne Formen hat. Es ist eine Farbsymbolik. Nun, die Geschichte der Farben ist eine lange Geschichte. Die Erdfarben hat es sehr früh gegeben. Das Blau kam erst... es war sehr teuer...
...aber die Erdfarben haben ihn sehr interessiert. Und deswegen habe ich ihm von Spanien rote Erde mitgebracht. Einen ganzen Sack. Das hat er dann benutzt.

MP: Es ist dann ja auch eine wesentlich größere Bedeutung dabei, wenn ich als Künstler Farbe verwende, die nicht irgendwo gekauft habe, sondern mit der ich persönliche Erlebnisse oder eine Erinnerung verbinden kann.

NS: Ja, in Spanien hab ich an einer Stelle eine unheimlich intensive rote Erde gesehen, und da hab ich gesagt, die musst du mitnehmen. Ein Plastiksack, da hab ich die dann reingetan. Es geht immer um das, was hinter dem Bild ist. Die Aussage ist immer eigentlich verborgen. Er hat zu mir gesagt, man muss den Betrachter an das Bild heranführen - und die letzten Schritte aber muss er selber tun. Das erinnert mich etwas an die Musik „schöliwidache[?]" hat einmal gesagt : Die Melodie verführt uns. Die Schönheit des Bildes verführt uns. Das Mysterium ist der Klang". Für ihn [Chr. Schad] war das Mysterium das Magische was hinter dem Bild ist. Das ist seine Einstellung zur Farbe.

MP: Dieses Magische, was die Bilder ohne Zweifel haben, war das eine bewusste Ausübung oder ein bewusstes Hineinlegen in das Bild? Er hat mal gesagt, die Bilder können nur intuitiv entstehen und können nicht durch Reflektion und intellektuelle Diskussion entstehen.

NS: Nein, nein.

MP: Nachdem er sich aber sehr intensiv vorbereitet hat auf zu malende Bilder, sei es durch Farben reiben, durch Malmittel ansetzen....

NS: ...ja er hat sich aber auch beschäftigt, innerlich beschäftigt mit dem Bild. Das Bild ist in ihm gewachsen...
...es ist gereift in ihm. Erst wenn es reif war hat er es angefangen, ja. Er hat einen Prozess, einen präparatorischen Prozess durchgemacht. Sowohl im farblichen und im zeichnerischen, im farbigen und auch im esoterischen. Was ihn nicht interessiert hat, das hat er nicht gemacht. D'rum hat er sehr ungerne Portraitaufträge gemacht - es sei denn, es waren Menschen, die ihn interessiert haben... ja... und er war in der glücklichen Lage, dank meiner Großeltern, dass er jahrzehntelang keine finanziellen Sorgen hatte. Die begannen erst eigentlich mit der Nazizeit. Da plötzlich stand er isoliert da und musste also schauen, wie er überleben konnte. Aber er hat sich in dieser Zeit sehr mit dem Zen-Buddhismus beschäftigt. Das war sehr wesentlich für ihn. Ich hab ihm damals gesagt, er möchte mir eine Grafik machen. Eine Zen-Buddhistische Grafik. Die hat er mir gemacht. Die hab ich da drüben. Sehr schön. Ja, haben sie noch Fragen?



"Donna Concetta, R 213", Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 1960, Foto M. P.

[leicht verzweifelt] Ich hab jetzt versucht, Ihnen so viel als möglich zu sagen.

MP: Ja. Er hat ja viel auch aus der Erinnerung gemalt.

NS: Ja, er hat ein sehr gutes Gedächtnis gehabt.

MP: Es ist nicht alles am Modell entstanden. Es ist auch durchaus möglich gewesen, dass vielleicht zwei, drei Jahre später aus Erinnerung tatsächlich noch eine Portrait entstehen konnte.

NS: Er hat komponiert, das Portrait komponiert aus Erinnerungen. Das hat er auch oft gesagt. Er sagt, er hätte ein sehr gutes visuelles Gedächtnis. Das hat ihm sehr geholfen.

MP: Erstaunlicht ist, dass man aus diesen gemalten Gedächtnisprotokollen die Person 1 zu 1 wieder erkennen konnte. Gab es da Vorskizzen, erst mal viele Versuche, bis er letztendlich dann zu seiner endgültigen Komposition kam. Oder ist da ausschließlich dieser gedankliche Reifeprozess und dann das Bild, was nur noch fertig gemalt werden muss.

NS: Er hat zuerst eine Zeichnung gemacht als Basis und von der Zeichnung hat er dann weitergearbeitet. Aber er hat gewisse Zeichnungen, z.B. dieses Kind da...

MP: Gerade diese Zeichnungen aus dieser Phase erinnern natürlich sehr stark an den Vorfahren [Carl Philipp] Fohr, den Romantiker.
NS: Ja, ja.

MP: War es denn letztendlich nicht dann zwangsläufig, dass er auch wieder zurückgreift auf die wahrscheinlich bekannten Skizzen und Zeichnungen seines Verwandten? Hat er sich daran orientiert oder war es eine Zufälligkeit, dass er genau in die gleiche Richtung gegangen ist...

NS: Ja, genau... genau... Es ist... Es gibt in der Familie einen Maler, den Carl Phillip Fohr. Das ist ein Romantiker gewesen und meine Großmutter war eine geborenen Fohr. Sie war eine Großnichte. Er ist im Tiber ertrunken.

MP: ...recht jung...

NS: Ja, ja, weil er eine Wette gemacht hat, dass er im Winter durch den Tiber schwimmt, ja. Leider Gottes. Dieser Carl Phillip Fohr hat ursprünglich romantische Landschaften und Bäume und also... gemalt ja, und dann hat er angefangen auch Portraits zu malen. Und die Portraits waren plötzlich so ähnlich wie das hier. Das ist unglaublich die Sache.
Wie weit ihn [Chr. Schad] das bewegt hat, das weiß ich nicht. Aber er hat natürlich mir gesagt : „Ja, weißt du, man braucht....“ Mein Großvater hat zu ihm gesagt, wie er von Genf zurückkam, mein Vater nach dem 1. Weltkrieg, hat er gesagt: „Dir fehlt Italien“. Ja, des war ...[sucht etwas] Das ist das älteste Bild, was ich habe. Das ist aus der Genfer Zeit.



„Suzy, R.17“, Öl auf Leinwand, 1917. Sie sehen schon [die] kubistische Phase.

Ja...

MP: Aber es ist schon der Übergang.

NS: Es ist schon der Übergang. Die Augen sind sehr wichtig. Schon damals waren die Augen für ihn sehr wichtig. Ja, es war seine Freundin, die Susi. Leider hat er zu wenig Freundinnen gehabt, sonst hätt' ich noch mehr solche geerbt. Weil die Bettina [Schad] hat mir alle die Bilder von den Freundinnen gegeben. Ja, und... die wollte sie nimmer sehen, ja. War eifersüchtig.
[lacht] ...Ja, er hat das [???], und das war vorher und dann ist er nach München und dann hat mein Großvater gesagt: „Dir fehlt Italien".

MP: Wie standen denn die Großeltern zu seiner Malerei. Zu seiner Malweise- zum ganzen Dadaismus? Eher kritisch gegenüber? Ich denke mal, es war sicherlich ein sehr traditioneller Haushalt auch.

NS: Ja. Es ist ja interessant, dass das zur gleichen Zeit gemacht wurde wie mit den dadaistischen... Dingen. Ich hab ihn mal gefragt: „ Warum hat du eigentlich den Dadaismus verlassen?" Und da hat er gesagt: „Weil er mich gelangweilt hat." Er hat keine innere... keinen inneren Kern. Sehr interessante Äußerung... mein Großvater hat das gesehen, diese Bilder, ja, und hat gesagt, er findet die toll. Mein Großvater war sehr kunstsinnig. Hat ein unglaubliches Auge gehabt. Ein sehr guter Kunstkenner. Drum hat die Familie sofort erkannt: der ist gut. Und hat ihn gefördert.
Sie haben ich schon gewähren lassen. Haben ihm die völlige Freiheit gelassen. Das war natürlich für einen jungen Menschen fantastisch. Drum hat er auch später immer gesagt: „Meine besten Freunde waren meine Eltern". Und als er dann in Italien war, hat er zu mir gesagt, dann brauchs't nur in italienische Museen gehen, genau hinschauen, wie die gemalt haben, da kann man alles sehen wie man malen muss. Ja... ja... Er hat nicht das Buch gekannt, was ich habe hier, was ich sehr interessant finde von dem Leonardo da Vinci, das Buch „Trattato della Pittura"...

MP: ...also er hat es auf alle Fälle in seiner Bibliothek, eine ältere Ausgabe.

NS: ...naa, also das glaub ich nicht, „Trattato" das gibt's nur in Italienisch und das ist ein.... da steht alles drin, alle Tricks, wie man malen muss, es ist unglaublich was er, was der Leonardo da Vinci da festgelegt hat. Trattato della Pittura. Das Buch ist nur als Liebhaberedition rausgedruckt worden in Italien. Ich hatte große Mühe es zu bekommen. Nur in einer Buchhandlung in Bologna habe ich das gekriegt. Ich habe das immer gesucht, dieses Buch, weil mich das immer interessiert hat, was der über die Malerei gesagt hat. Weil er über die Farben natürlich viel gesagt hat.

MP: Ich weiß, er hat eines. Vielleicht ist das ein anderes Maltraktat oder eine andere Ausgabe.

NS: Vielleicht hat er es woanders gelesen. Er hat aber auch eine gute Sammlung [Bücher] gehabt. Er hat natürlich die Farben gesehen und er hat diese Transparenz gesehen, und er hat die Klarheit gesehen.

MP: Erstaunlich finde ich einfach, dass Christian Schad, obwohl er eben nicht im Deutschland war und nicht in der Schweiz, sondern in Italien weilte, dass er letzthin diesen Schritt zum Realismus hin gemacht hat, der dann tatsächlich zeitgleich in anderen Städten vollzogen wurde und dass er wahrscheinlich intuitiv oder auch nur zufällig so den Kern der Zeit getroffen hat und in dieser Klarheit und in diesem Überrealismus gearbeitet hat. Und das passierte ja in Deutschland großflächig. Das ist wirklich ganz erstaunlich - und ein wenig rätselhaft. Natürlich gab es in Italien auch Tendenzen. Mit der Pittura Methaphysica und dem Surrealismus, der ja schon so langsam am Laufen war. Aber letztendlich - für einen Deutschen in der Fremde ganz eigenständig, unabhängig von allen etwas zu leisten, was dann so zeitaktuell ist, ist wirklich ganz erstaunlich.

NS: Ja, das ist eine ganz erstaunliche Sache. Man tut sich natürlich einfach zu sagen: das lag in der Luft, aber... es ist natürlich so... er kam aus einer chaotischen Situation. In der Schweiz war alles geordnet. Und dann kommt er nach München, und in dieser frühen Nachkriegszeit, nach dem 1. Weltkrieg, war Chaos in München. Es war Hunger, Elend und alles Mögliche. Er hat dann gesagt... hat dann sogar selber seine Bilder zerrissen, weil ersagt: „das passt

nicht“. Und dann hat mein Großvater ihm gesagt, also Italien. Die Klarheit Italiens, ja. Dann ist er nach Italien und hat er die Klarheit entdeckt, die er Immer gesucht hat. Er hat nämlich die Klarheit immer gesucht. Und er hat einmal gesagt **„Gibt es etwas Mysteriöseres als die Klarheit?“** Was bei ihm vor allem auf die Sprache bezogen war, aber man kann das generell sagen. Gibt es etwas Mysteriöseres als die Klarheit. Die Klarheit war für ihn ein Mysterium.

MP: Oder wie Kandinsky es formulierte: Der größte Realismus ist die größte Abstraktion und andersherum.

NS: Das wollte ich nur zu der Klarheit Italiens sagen. Nun bin ich ja in Italien geboren. Ich hab ja italienisches Blut. Meine Mutter ist ja Italienerin gewesen und ich kenne Italien sehr gut. Und diese Klarheit, die auch einen Schuss Eleganz hat, das nämlich auch noch, ja, die gibt es auch in der italienischen Sprache, ja. Ich bin z.B. einmal in Italien in einem Dorf gewesen, in der Toskana in einem Dorf, das war sehr schön an einem Sonntag. Die Sonne scheint, ältere Männer saßen auf einer Bank und haben sich unterhalten und eine Frau, die war auf einer Terrasse und hat Wäsche aufgehängt. Und da hab ich ihr gesagt: „Sie haben es sehr, sehr schön.“. Und da hat die mir geantwortet “Vigariba“. Da ist italienisch, wie soll ich sagen, das ist poetisch italienisch. Das ist Poetik und das hat sie so gesagt- es ging mir durch und durch. Ja. Es ging mir durch und durch diese Klarheit. Es ist eine Klarheit und gleichzeitig eine Eleganz drin. Für mich, ja, also es ist, Italien ist, unabhängig von Berlusconi und diesen ganzen blöden Politikern – es ist ein unglaubliches Land. Mein Vater z.B. hat mir eine Szene erzählt, wie er in Florenz, war und da saß er in einem Café, ich weiß nicht, ob Sie wissen, wo die Hauptpost war in Florenz, da am großen Platz, ja, und da waren Tische und da saß er beim Café. Und neben ihm saß am anderen Tisch ein junger Mann, allein, und es war abends, und da flanierten die Italienerinnen hier und da entlang, und da hat mein Vater ihn gefragt, warum er so allein ist, es sind doch so wunderschöne Mädchen überall. Und da hat er [der junge Mann] gesagt: **„non c‘è poesia“**. Es gibt keine Poesie. Unglaublich. Das ist Italien.

MP: Das war also das richtige Umfeld zur richtigen Zeit.

NS: Ja, nein, so empfinden Sie das ja. Sie empfinden zum Beispiel die Poesie. Es ist für sie etwas enorm Wichtiges. Man kann über Poesie vieles Sagen. Es ist etwas enorm Wichtiges.
Und leider eben... Vielleicht kommt jetzt wieder eine Wiedergeburt etwa der Poesie in unserer Literatur. Ich weiß es nicht. Aber „non c‘è poesia“. Das heißt, es muss auch etwas Poetisches sein. Sie werden in diesen Bildern immer etwas auch ... sehe ich etwas poetisches. Ich sehe in diesen Bildern auch etwas Poetisches. Es ist nicht nur Realismus. Es ist nicht nur Magisch sondern es hat auch irgendwo etwas Poetisches in sich.
Vielleicht übertreibe ich das aber ich, ich sehe das so.

MP: Ich empfinde immer eine schwingende Virtuosität, die mir entgegenschlägt und die weit über das Abbildende hinausgeht.

NS: Das geht weit über das Abbildende hinaus.
Haben Sie jetzt noch Fragen? Ich habe Ihnen jetzt so viel erzählt.

MP: Ja ich finde es wunderbar. Ich lausche Ihnen auch ganz gerne. Würden Sie Ihren Vater als deutschen Künstler beschreiben? Würden sie ihn als Deutschen charakterisieren, ob wohl er ja eigentlich als Europäer gelebt hat?

NS: Er ist eigentlich Europäer. Er ist eigentlich kein echter Deutscher. Genauso wenig, wie ich das bin, ja. Ich glaub, für ihn gab es keinen Nationalismus oder Patriotismus. Das gab’s nicht. Für ihn gab es nur die Heimat. Er hat einmal gesagt: „Heimat ist, wenn man abends heimkommt und man sieht in einer Hütte ein Licht brennen“. Für ihn gab’s nur die Heimat. Sonst nichts. Wobei die Heimat gar nicht irgendwie national gebunden war.

MP: Also gar nicht direkt ortsgebunden. Er hätte sein Zelt überall aufschlagen können...

NS: Er hätte sich z.B. gut vorstellen können, in Italien zu leben. Das hätte ihn gar nicht geniert. Er war eigentlich ein Kosmopolit. Wenn man so das blöde Wort Kosmopolit sagt. Er war eigentlich... er war durch und durch Europäer, und er hat sehr früh geliebäugelt, Engländer zu werden. Zuerst ist er nach

Holland gefahren und hat da angefangen zu malen. Dann hat er gesagt: „Holländisch ist zu schwierig, die Sprache. Da wollte er Engländer werden, und da kam der Erste Weltkrieg dazwischen. Später war er sehr frankophil. Er hat Zürich verlassen - auch das verstehe ich, weil ich auch lange in Zürich gelebt habe- und ist dann nach Genf weil das ihm mehr lag, ja. Er hat... er ist dann später öfters... eigentlich mehr nach Frankreich als nach Italien, ja.

MP: Es ist also dann gar nicht gerechtfertigt, dass er von Deutschland als Weltkünstler beansprucht wird bzw. ganz konkret von Aschaffenburg, als Weltkünstler von Aschaffenburg, als großer Sohn der Stadt. Ist das dann eher eine Zufälligkeit?

NS: Ich wollte ihn ja aus Aschaffenburg rausholen. Das wissen Sie wahrscheinlich. Ich habe ihn, nach der Krise, die er gemacht hat, habe ich gedacht „Wie wär's, wenn man ihn nach Italien verpflanzt? Zur Heilung dieser Krise. Italien würde ihm sicher die Krise heilen. Ich war völlig überzeugt, dass das ihm gut täte. Und dann hab' ich ihm das vorgeschlagen und da war er Feuer und Flamme zuerst. Und dann ist er mit der Bettina... ich hatte etwas Geld geerbt von meinen Großeltern... und ich hab' gesagt „also gut, wenn du ein Haus findest, einen schönen Ort, dann kauf' ich das Haus und dann kannst du leben. Gut, dann ist er zuerst nach Sizilien gereist, und dann hat er mir Fotos geschickt, von einem Haus in Sizilien oberhalb Taomina. Plötzlich kam dann ein Brief von Ischia. Taomina sei doch soweit weg. Also gut. Dann kam er nach Ischia. In Ischia hat er dann ein sehr schönes Haus gefunden. Wirklich ein Traumhaus. Ein altes Haus mit einem Weinberg mit Blick auf's Meer. Also nachher hat er geschrieben, ich soll kommen und er möchte da leben. Dann bin ich da runter und hab dann einen Vorvertrag gemacht und musste 20.000 Mark damals zahlen, ja, und da hat er gesagt, das Haus müsse man herrichten. Er kümmert sich darum. Das Haus, das muss man neu streichen und vieles anderes. Es war ein herrliches Haus mit einer großen Terrasse mit Blick auf's Meer und unter der Terrasse waren die Weinkeller. Mit Bottichen. Also ein Traum. Ich hab damals in Zürich als Arzt gearbeitet und bin dann also... und musste wieder zurück und Geld verdienen und dann, hat er... bekam ich eine Postkarte aus Aschaffenburg. Ach ja, sie hätten's jetzt doch noch mal überlegt, sie wollen doch lieber in Aschaffenburg bleiben. Des war die Bettina. Die Bettina hat Angst gehabt. Die Bettina hat ihn ja als ihren Besitz betrachtet, ja. Wie's halt Frauen leicht sind, dass sie Besitz ergreifen von den Männern. Das kann natürlich... sie hat ihm eine Freiheit vorgegaukelt, aber sie hat ihn wirklich als ihren Besitz betrachtet. Tja und sie wollte... sie hat Angst gehabt, dass ihr das davonschwimmt in Italien. Das war der tiefere Grund. Ich hab dann mei[ne] 20.000 Mark verloren, ja. Ich musste nämlich dann runterreisen, mir einen Anwalt nehmen, der mich dann wieder aus dem Vertrag gelöst hat. Das war ihm aber völlig wurscht. Er war ziemlich radikal also in solchen Sachen. Das hat ihn nicht gekümmert, dass das große Scherereien - ach Gott. Ich hab ihm auch keinen Vorwurf gemacht weil ich mir gedacht hab': „Es hat keinen Zweck, ihm Vorwürfe zu machen. Das versteht er gar nicht". Er versteht das nicht. Er war da weltfremd in einem gewissen Sinn. Und auch eine gewisse Brutalität steht dort dahinter. Und da natürlich der Einfluss der Frau. Und unter dem Einfluss der Frau hat er ja auch gelitten. Lange Zeit, weil sie hat eigentlich... sie hat ihm meine Briefe nicht gegeben und so viele Sachen sind dann passiert. Leider… Ich hatte eben den Eindruck damals, es würde ihm helfen.

MP: Wie lang hat denn diese Krise angedauert? War das nach dem Krieg? Oder nach Fertigstellung der Stuppacher Madonna?

NS: Es war nach der Fertigstellung nach dem Krieg. Und das hat ungefähr zwei, drei Jahre gedauert und da gibt's auch... werde mal ein Bild zeigen was er auf Ischia gemalt hat. Das hat er mir geschenkt.

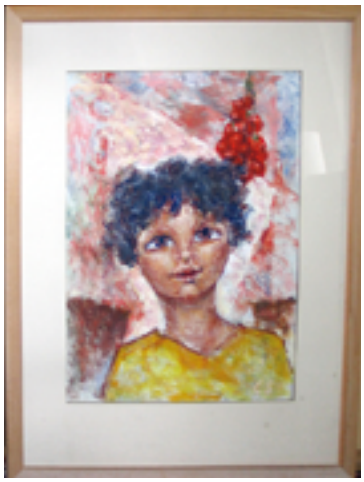
[Er holt aus einer Mappe ein Aquarell]

NS: Da seh'n sie nun so ein Pflanzenbild. Seh'n sie, das hat er auf der „Ding" gemalt... auf der... Aquarell, sehr fein mit ganz feinem Pinsel, er hat mir das gezeigt.



Aquarell auf Papier, ohne nähere Bezeichnung.

Und dann hab'n wir hier noch, das ist das Bild, was er auf Ischia gemacht hat. Das hat mir schon gefallen.



„Kinderbildnis, ohne nähere Bezeichnung.

Ist lustig, gell?

MP: Das ist aber jetzt nicht seine Frau. Es gibt da eine leichte Ähnlichkeit...

NS: Nein, das ist ein Kind. Das ist ein Kind was er so gesehen hat.

+++[Themenwechsel]+++,

NS: Wer ist denn noch drin im Vorstand?

MP: Ein Notar der das Stiftungsrecht abdeckt und ein Dritter. Alles Leute, die nicht aus Aschaffenburg sind um da nicht in Interessenskonflikt zu kommen. Ich finde es sehr interessant, von unterschiedlichen Personen unterschiedliche Meinungen zum Christian Schad zu hören. Zur Person, zum Künstler und natürlich zum Kunsttechniker und ich versuche mir so viele Meinungen wie möglich zu holen, um mir dann selber ein Bild schaffen zu können- was posthum gar nicht so leicht ist.

NS: Es ist kein leichter Zugang.

MP: Überhaupt nicht. Es gibt so viele Meinungen über ihn und jeder dieser eben genannten Pole entwirft sein eigenes Bild sein eigenes Schadsches Universum. Deswegen bin ich sehr froh, dass Sie mir die Zeit gegeben haben und mir einen so intensiven und vor allem nahen Zugang geschaffen haben, der mir den Einstieg in die Bilderwelt erleichtert und vielleicht erst ermöglicht.

NS: Persönlich glaube ich, dass ich ihm sehr nahe gekommen bin. Ich glaube

das, weil wir haben viele Spaziergänge zusammen gemacht - ohne Bettina, die war eigentlich immer störend - und wir haben über alles Mögliche gesprochen, und er hat mir alles Mögliche gesagt und hat mir geantwortet. Ich habe versucht, ihm so nahe wie möglich zu kommen. Natürlich kann man nicht in einen anderen Menschen völlig hineinsehen, selbst wenn es der Vater ist, aber...
Ich hab' mich auch sehr viel beschäftigt mit dem Zen-Buddhismus. Insofern ist für mich vieles verständlich.

MP: Eine letzte Frage noch. Wenn sie sich mal in die Zukunft denken: Wenn man das gesamte Œuvre Christian Schads der Öffentlichkeit zugänglich machen sollte - hätten Sie eine Vorstellung in welcher Form das passieren könnte? Es ist ja angedacht, ein eigenes Christian-Schad-Museum oder ein Christian-Schad-Haus in Aschaffenburg zu schaffen. Wäre es sinnvoll, nach Themenkomplexen oder chronologisch aufzubauen? Sollte vielleicht mehr Dokumentation, mehr Hintergrundwissen präsentiert werden oder eine intuitive Bilderfahrung angestrebt werden? Ihr Traummuseum: wie würden Sie es sich vorstellen?

NS: Es gibt zwei oder drei Wege. Der eine ist der historische, chronologische. Der hat aber den Nachteil, dass meistens, wie es ihm in Paris passiert ist oder in New York, und es sehr gut beschrieben wurde in der „Art of America" durch einen Kunsthistoriker. Ich zeig's ihnen mal.

MP: Ist das ein neuerer Artikel?

NS: Ja, ja.
Also, wo mag das sein? Ich sag's Ihnen. Ich bin kein ordentlicher Mensch. Ich find's nur wenn es drauf ankommt.

MP: War das denn im Ausstellungskatalog?

NS: Ja. Zu dieser Ausstellung hat ein Amerikaner, der in Paris lebt, hat in Art in Amerika...es gibt zwei große Zeitschriften... Es ist nicht das Heft. Es ist ein anderes. Es ist ein tolles Heft. Es ist eine wunderschöne Zeitschrift. Die beste Zeitschrift, die es gibt in Amerika. Da hat er geschrieben einen wunderschönen Artikel und hat eben geschrieben, dass es leider... man könne nicht von Retrospektive sprechen, wenn es 1930 aufhört. Und das ist richtig. Da hat er recht gehabt.
Da sind auch sehr schöne Bilder drin, ja. Das ist in Frankreich erschienen. Das ist sehr schön, das ist sehr gut, aber das hört eben 1930 auf. Die wären halt überfordert gewesen. Was danach kommt... komisch, dass das nimmer da ist. Das muss da sein. Ich hab das zweimal schon dagehabt, glaub ich. Oder hat's die Frau Auer... Ich find's jetzt nicht. Das ist eben auch... die schreiben da eben auch, dass er ein fantastischer Zeichner war und das man ihn an die Seite der „Wiener Schule" stellen müsste. Also, ich wollt' nur sagen: Das eine ist chronologisch und das ist aber fast eine Überforderung weil z.B. in Aschaffenburg gibt es wohl aus der Zeit paar Bilder aber von der anderen [Er meint Arbeiten vor 1925] gibt es keine mehr. Die sind alle in der Welt verschollen, die Bilder. Da hinterher gibt es viele.

MP: Ja, gut, es gibt schon ein paar Frühe da auch noch.

NS: Ich hab ja noch die zwei Bilder da. Den „Nikolaus" und die „Marcella".

MP: Die „Marcella" haben Sie auch?

NS: Ja, nicht das große sondern die kleine.

MP: Der Sebastian ist ja...

NS: Ein sehr schönes Bild. Da von den späteren gibt es den Irisgarten. Das ist auch ein tolles Bild, was ich auch gern gehabt hätt. Also sei's denn. Man kann es chronologisch machen aber das ist fast nicht machbar denn es fehlen dann Bilder, und es sind Lücken und alles mögliche. Das könnte man nur bei einzelnen Ausstellungen machen. Das ist sehr teuer, weil man die Bilder von Amerika kommen lassen muss und von Italien und so weiter. Es ist ein schwieriges Unterfangen. Und die zweite Variante ist, was wir hier gedacht haben im Leopoldmuseum, der Leopold ist ein schwieriger Mann, dass man das trennt, dass man Ölbilder bringt an einem Stock und am anderen Stock

die Graphik bringt. Das ist das, was hier vorgeschlagen wurde. Ich persönlich liebe das nicht so sehr. Ich würde lieber z.B. sein Selbstbildnis nehmen und daneben die Nadja hängen. Und dann hier darunter schreiben: Nach 40 Jahren findet man das und das...




„Selbstportrait mit Modell, R. 87“, Öl auf Holz, 1927 und „Nadja, R.248“, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 1978/79

[Nikolaus Schad bezieht sich hier auf die Darstellung des transparenten Gewandes.]
Ich würde lieber die Bildgestaltungen in der Vordergrund rücken. Was ist geblieben, was hat sich geändert, was ist dazugekommen. So würde ich eine Ausstellung heute machen.

MP: Das würde sicher zum Verständnis beitragen. Es besteht hierbei aber die Gefahr, dass es dann nur eine einseitige Darstellung aus dem Blickwinkel des Kurators wird.

NS: Ja, aber das ist ja immer so. Und es ist auch sehr schwierig... die Direktoren von Museen sind..., da muss man fast sagen, ein Tiergarten. Es gibt alle möglichen Tiere da drin. Sympathische und weniger sympathische. Es gibt solche die sich nur ihre..., was man in Bayern sagt, „aufmanteln“ wollen, d.h. die sich ins Licht rücken wollen. Und dann gibt es die, die sind aber in der Minderzahl, da geht's um die kunsthistorische Seite und um die künstlerische Seite. Und die einen, die sich „aufmanteln“ wollen, die wollen oft nichts wissen von den Angehörigen. „Wir wissen alles und brauchen die nicht- die verstehen sowieso nichts davon - die Angehörigen.“ Die anderen, die sind etwas klüger, die sagen:
„Ja, durch die Angehörigen können wir etwas erfahren“. Haben Sie jetzt. [lacht] „Da können wir etwas erfahren, was wir sonst vielleicht nicht erfahren und das erleichtert den Zugang.“ Das sind die Klügeren. Es gibt aber auch die Arroganten. Und dann gibt es natürlich auch die, mit denen man reden kann. Und denen man das sagen kann, ob man das nicht so machen kann, dass man gewisse Themen rausarbeitet.
Und so ein Thema wäre: Farbe, Transparenz. Seine Einstellung zur Farbe. Dass man Themen herausarbeitet. Das möchte ich erreichen. Das ist mein Weg. Das möchte ich erreichen. Nur: den Pendant zu finden, den Museumsdirektor für so etwas. Das ist nicht einfach. Vielleicht auch, weil ich zu wenig kenne. Ich müsste mich noch mehr mit denen beschäftigen, aber ich hab hier solche komische Sachen erlebt, dort auf dem Divan saß eine vom Kunstforum [Wien]. Das ist die ehemalige Frau […] , der das große Museum..., die das Kunstforum hat, und die machen immer große Ausstellungen. Ich hab gesagt, sie sollen mal eine Schad-Ausstellung machen. Und da hat sie gesagt [verzerrt die Stimme] Ja, sie kommen, sie kommen, und dann ist sie hergekommen. Ja das machen wir und so weiter. Und da ist sie hergekommen und hat sich da hingesetzt und da hat sie mir eröffnet, hat sie gesagt, sie könne keine Schad-Ausstellung machen weil er zu wenig bekannt sei in Wien, weil die Wiener wollen nur das sehen, was sie schon kennen.
...da hat's mir die Stimme verschlagen. Wie kann ein Kunsthistoriker so etwas sagen. Da hab ich gedacht: die ist nicht ganz bei Trost. Aber: erfahren Sie solche Antworten, und es erübrigt sich eine Diskussion. Damit ist es hier sehr schwierig, denn hier ist es die Sezession, die früher ja auch Ausländer ausgestellt hat, die hat ihre Ding geändert, ihre Statuten. Sie dürfen nur noch

Österreicher ausstellen.

MP: Das ist ja auch seltsam.

NS: Ja, die Sezession, die früher auch viele große Ausländer gehabt hat. Dann waren wir beim Schönberg-Museum gewesen. Das Schönberg-Museum wäre schön gewesen. Das ist ein kleines Museum, aber er hatte keine persönliche Beziehung zum Schönberg gehabt. Da fehlt die persönliche Beziehung.

MP: Da war aber doch schon eine Beziehung. Es wird ein paarmal erwähnt. Er hatte doch Kontakt. Und Zwölftonmusik hat er doch gehört und ist inspiriert worden dadurch.

NS: Aber das hat nicht gelangt.

MP: [lacht] Das hat nicht gelangt, gut.

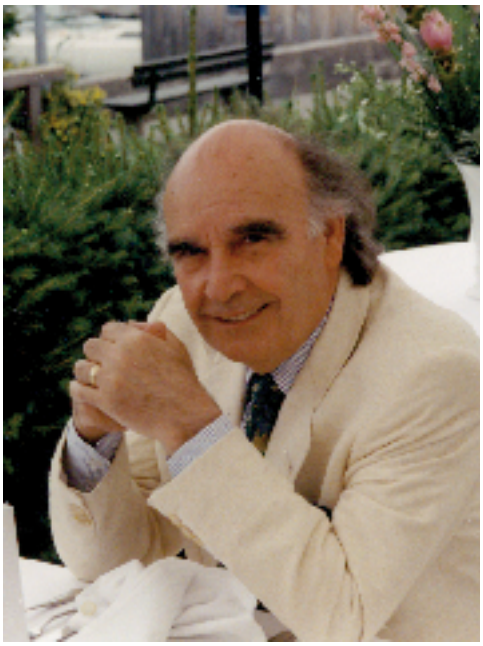
NS: [lacht] Und so geht das weiter. So kann man eben über die ganzen Museen in Wien was sagen. Am besten wäre der Leopold gewesen. Das Leopold-Museum wäre das ideale gewesen weil der Leopold persönlich sehr an Grafik interessiert ist. Er war hier, hat sich die Grafik angeschaut und hat gesagt: Die kann man ausstellen. Er wollte die ausstellen, aber da war die Frau Leopold. Die wollte die Ölbilder ausstellen. Und die Ölbilder ausstellen ist enorm teuer und er hatte nicht soviel Geld und dann ist es wieder in den Geld..., da hat die Frau dann gegengeredet. Da haben sich die beiden gestritten in meinem Beisein und er hat zu mir gesagt, da müssen wir das halt so machen, dass man die Ölbilder in eines bringt und die Grafik in eine anderes Stockwerk bringt. Er wollte die Grafik unbedingt. Er wollte die Grafik. Naja, das wäre natürlich gut gewesen, weil ich hier viel Grafik habe. Und da hat die Frau wieder zwischengefunkt. Also, irgendeiner is's immer. Dass das so glatt alles geht. In Salzburg haben wir eine kleine Ausstellung gehabt, die war nicht schlecht, nur hatten die damals noch nicht das Museum. Jetzt haben's ein Riesenmuseum und die Direktorin... der Vertrag wurde nicht verlängert von der Direktorin. Die haben Chaossituation. Und da haben sie eine Ausstellung gehabt, da war ich dort in dem neuen Museum - da haben sie kreuz und quer alles durcheinander gehängt. Also unmöglich gehängt. So nah beieinander gehängt, dass sich die Bilder gegenseitig zerstört haben. Es war vom Künstlerischen unmöglich. Unmöglich. Sie hätten es schon gemacht. Sie hätten halt immer ein Bild ausgestellt und der Rest wäre im Depot geblieben. Ins Archiv. Naja, das ist es auch nicht.

NS: ...jetzt hoffe ich, dass ich ausreichend...

MP: Ja ich bedanke mich noch einmal herzlich für dieses ausführliche und intensive Gespräch.

Prof. Dr. Nikolaus Schad verstarb am 30. April 2007. Sein Nachlass wurde soll von den Erben versteigert werden.

- Günter A. Richter



Günter A. Richter war ein langjähriger enger Freund und Vertrauter von Christan Schad. Der Kunsthändler, Verleger und Autor war maßgeblich an der deutschen „Wiederentdeckung" Schads beteiligt und ermöglichte die ersten großen Retrospektiven Schads 1980 in der Staatlichen Kunsthalle Berlin und die zweite Retrospektive 1997 im Kunsthaus Zürich mit Folgestationen in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München und der Kunsthalle Henri Nannen in Emden. Dazu kamen dreißig kleinere Einzelausstellungen durch seine Ehefrau Marie-Luise Richter. Günter A. Richter ist Autor und Herausgeber der Werke „Christian Schad. Monographie" und „Christian Schad. Text e, Materialien und Dokumente", Rottach-Egern, 2002 und 2004. Marie-Luise Richter ist Herausgeberin des Buches „Christian Schad. Druckgraphiken und Schadographien 1913–1981", Rottach-Egern, 1997/2001. Die Edition Richter hat Mappenwerke, Portfolios und Kassetten mit Graphiken und Schadographien des Künstlers verlegt.

„Herr Richter, wen haben sie da denn ausgegraben?"

Gespräch mit Günter A. Richter im November 2006 in Rottach-Egern.

Das Interview fand in ihrem gemeinsamen Haus in Rottach-Egern statt.
In 2 Sitzungen wurden mehr als 8 Stunden Tonmaterial aufgezeichnet.

Der ursprüngliche Text wurde per analogem Diktiergerät aufgezeichnet, nachträglich aufgeschrieben, und war ein Auszug aus dem Gesamtinterview mit Richters.

Der hier nachfolgende Text in Frage und Antwort wurde 2010 von Richters überarbeitet. Im Folgenden stehen die Kürzel GR für Günter A. Richter und FR für „Fragesteller" (Martin Pracher).

[…]

GR: „Christian Schad. Studien zur Maltechnik und Kunstmethode" heißt die Arbeit. Zur Maltechnik kann ich nicht viel sagen. Mit dem Wort „Kunstmethode" wird ein weiter Bogen gespannt. „Ich habe keine Methode. Ich gehe nicht mit einem vorgefassten Willen an ein Bild heran. Bevor ich anfange, mache ich Tabula rasa. Alles andere entsteht aus der Arbeit heraus. Es fügt sich. Auch für mich in einer oft überraschenden Art."

FR: Schad meinte in diesem Kontext mit „Methode" Maniera. Eine Maniera hatte Schad in der Tat nicht.

GR: Ich merke schon, Sie zielen auf den ganzen Mann. Seine Stärken und Schwächen, seine Vorlieben und Neigungen, seine Art zu denken und zu handeln, seine Abwehrmechanismen gegenüber der Zeit, dem Leben schlechthin. Nun, er war Narziss. Gebeutelt und geschunden. „Man wird durchgewalkt", sagte er in einem unserer letzten Gespräche.

FR: Er verweigerte das Abitur. Verließ ein Jahr vor dem Abschluß die Schule. Zusammengenommen hat er wohl noch nicht einmal ein Semester studiert?

GR: Ich habe ihm die gleiche Frage gestellt. „Wie komme ich dazu, mich prüfen zu lassen!" Er war darüber noch im hohen Alter empört. Sehen Sie bei allem immer wieder seine narzisstische Natur. Er sah die Welt reflektiert von der Oberfläche des Wassers, in dem er sich spiegelte. Wohlgemerkt, das Wasser spiegelte für ihn.

FR: Wie war das Elternhaus? Der Vater war ein reicher Notar?

GR: Ein großbürgerliches Elternhaus. Weniger hochgestochen als die Buddenbrooks. Im positiven Sinn bürgerlich, einfacher im Zuschnitt. Er hatte noch eine

Schwester. Das Verhalten der Eltern nannte er „kameradschaftlich“. Beiden Kindern war eine Million Goldmark zugedacht. Schad las die linksradikale „Aktion“ von Franz Pfemfert. Das war links von links. Er wurde später ihr Mitarbeiter. Im Zirkus lernte er Stepptanz und Lassowerfen. Ein junger Mann voller Prostest gegen die Konventionen. Eine Aufnahmeprüfung an der Münchner Akademie lehnte er ab. Der Spätimpressionist Heinrich von Zügel durfte sich seine Studenten frei auswählen. Zügel ließ Schad auf dem Hof das Blatt eines Baumes aquarellieren. Er war damit zufrieden oder nicht. Jedenfalls war Schad angenommen. Der Vater war nicht glücklich. Er konsultierte einen bekannten Maler, um etwas über die Aussichten eines Künstlers zu hören. Bei der Mutter fand er Rückendeckung. Sie hatte eigenes Vermögen.

FR: Ein Semester schafft keine Grundlage. Carl Philipp Fohr, der Maler der Heidelberger Romantik, der zur Familienlinie der Mutter gehört, starb ja sehr jung. Ein Frühvollendeter, der wohl auch kaum die Akademie gesehen hatte. Kann man sagen, dass vielleicht die Erinnerung an Fohr für das Verhalten Schads eine Rolle spielte?

GR: Schad war nur durch Schad zu beeinflussen. Seine Begabung wird wohl von der Seite der Mutter kommen. Mit dem Vater spielte er Geige. Er hatte eine ausgeprägte Neigung zur Musik, sah auch hier ein mögliches Berufsziel. Er „schwankte“, wie er es nannte. Strawinsky interessierte ihn besonders. Er sah die Aufführung des „Feuervogels“ in der Mailänder Scala 1920.

FR: Gibt es Porträts der Familie?

GR: Von der Mutter gibt es eine große, sehr schöne Kohlezeichnung en face. Auf dem Aquarell „Das Kartenspiel“ ist sie im Profil zu sehen. Vom Vater ist kein Bild, keine Zeichnung, keine Skizze bekannt. Nehmen Sie das als Hinweis auf die anhaltenden Differenzen zwischen Vater und Sohn. Schad wurde schließlich bis zu seinem 43. Lebensjahr vom Vater unterhalten. Der erfolgreiche Vater und der erfolglose Sohn, das konnte nicht spannungslos bleiben. Für Schad war es eine Selbstverständlichkeit. Eine reiche Familie, was machte das schon? 1916, im Ersten Weltkrieg, besuchte der Vater den Sohn in der neutralen Schweiz. Die Bilder Schads entsetzten ihn. „Wenn du weiter dieses Zeug machst, sperre ich deinen Scheck!“ Schad machte weiter. Nach den Fotos zu urteilen: ein sympathischer Mann. Im Sommer wurde die Familie in Menton, einem kleinen Kaff nahe Nizza, einquartiert. Der Vater Dr. Carl Schad fuhr abends nach Monte Carlo ins Kasino. Schad hatte eine Leica und fotografierte.

FR: Wie haben Sie denn Schad kennengelernt?

GR: Ich habe seine Bilder kennengelernt. Paris zeigte 1967 im Musée National d‘ Art Moderne die Dada-Ausstellung aus dem Kunsthaus Zürich. Der französische Kulturminister André Malraux , der die Ausstellung eröffnete, hatte sich von den anwesenden Künstlern Christian Schad als Begleiter herausgesucht. Schad sprach durch seinen jahrelangen Aufenthalt in Genf perfekt französisch. Vor dem Gemälde „Walter Serner“, einem Bild im kubistischen Stil von 1916, blieb Malrau X spontan stehen und rief: „Das bin ja ich, das bin ja ich!“ Und zu Schad, „Ich lasse die Wand für das Bild mit roter Seide ausschlagen“. So geschehen. Kein Wort darüber in der deutschen Presse. Das Bild hängt heute im Kunsthaus Zürich oder steht im Depot.

Ich hatte eine Werbeagentur. Ich sammelte französische Künstler. Ich bin frankophil. Zu jeder Liebe gehört der Ablass. Zeichnungen waren und sind mein Thema. Zeichnungen sind die zweite Handschrift. Sie können sich nicht darin verstecken. Da gelten keine Ausflüchte. Zeichnungen sind Metaphern. Es gibt nur wenige Maler, die gute Zeichner sind. Schad ist ein erstklassiger Zeichner, immer ist er ganz bei sich, unverkennbar in seiner Subtilität, seiner Analyse, der Erarbeitung oder Aufdeckung jener ganz spezifischen Momente, die eben aus einer Zeichnung ein Kunstwerk machen. Es gibt bei Schad nicht die Masche eines ausgetüftelten Stils wie bei so vielen anderen Künstlern. Für Morecks „Führer durch das ‚lasterhafte‘ Berlin“ entwickelte er in seinen Federzeichnungen mit Spritztechnik einen Stil subtilster psychologischer Schärfe. Es gab keine Fortsetzung! Diese etwa 30 Arbeiten blieben völlig vereinzelt. Zeichnungen, die nur wenige Jahre später entstanden, zeigen bereits einen ganz anderen Duktus. Wie Apollinaire etwa schreibt: „Die Mode (Masche, Manie) ist die Maske des Todes.“ Schad stirbt diesen Tod nicht. Leider hat er nur wenig gezeichnet. Eine kleine Zeichnung, ein Selbstporträt, auch sie kann

man an den Fingern einer Hand abzählen, brachte 2008 bei Sotheby's London 97 000 Euro. Sie war auf 20 000 Euro geschätzt. Immerhin ein einzigartiges Dokument!

Anfang der siebziger Jahre, ich hatte gerade begonnen, mich beruflich neu zu orientieren, fiel mir eine frühe Zeichnung Schads in die Hände. Ich rief Bettina Schad an, er selbst ging nie ans Telefon, und bat um einen Besuchstermin. Schad erwartete mich am Eingang seines Hauses. Man musste eine Anzahl Stufen emporsteigen. Er stand also da oben: kalt, abweisend, ein großer schlanker Mann. Ich hatte nicht übel Lust, auf dem Absatz kehrtzumachen.

FR: Wie kamen Sie zur Kunst?

GR: Ich bin ein neugieriger Mensch, neugierig auf die Welt und das Leben. Eine lasterhafte Neugierde. Es gibt nur wenige Dinge, die mich nicht interessieren. Als die Russen 1945 in Berlin einmarschierten, war ich gerade 18 Jahre alt. Ich wollte schreiben. Ich hatte im Wintersemester an der Berliner Universität mit Zeitungswissenschaften angefangen. Also marschierte ich bei den Russen ein. Ich war im Juni der erste Reporter bei der Berliner Zeitung, 12 Pfennig für die Zeile. Ich bekam keine Aufträge. Ich war auf der Straße und schrieb Tag für Tag meine Reportagen, die am nächsten Tag auf der Lokalseite erschienen. Ich hatte keinen Vertrag, nichts, gar nichts. Man gewöhnte sich an diesen jungen Mann und ich gewöhnte mich an diese Mannschaft, die sich da versammelt hatte. In der Redaktion saßen Leute wie Helmut Kindler oder Egon Bahr, um nur einige populäre Namen zu nennen. Viele kamen und gingen.

Das wichtigste Ereignis für mich war die Eröffnung der Buchhandlung und Galerie Gerd Rosen am Kurfürstendamm. Meine Geburtsstunde gewissermaßen. Ich entdeckte „Ecce Homo" von Grosz, die Sturmbilderbücher der Galerie Walden mit Klee, Archipenko, Chagall u.s.w., die Bücher des Malik-Verlages. Bei Rosen war die gesamte frühe Avantgarde zu sehen: Barlach, Feininger, Heckel, Kirchner, Kokoschka, Kollwitz, Macke, Marcks, Nolde, Schmidt-Rottluff. Fantastisch. Ich baute mein Weltbild um. Ich absolvierte ein Studium generale. Ich kannte viele Hörsäle Europas. Neugierde ohne Grenzen. Ich bin in der Verblödungsanstalt der Nazis aufgewachsen, nur abgeschirmt von der Familie. Meine Mutter suchte meine Freunde aus. Das galt auch für meine Schwester. Die Hauptfächer: Wirtschaft, Philosophie, Literatur, Kunst. Kunst ohne Literatur ist für mich undenkbar. Nehmen Sie die Franzosen, die Künstlerfreundschaften! Sie waren uns kulturell immer voraus.

FR: Wann war dieser zündende Moment für Christian Schad bei Ihnen? Sie sagen: es sind die Bilder, die sie ansprachen. Dann der Entschluss, mit dem Künstler selbst in Kontakt zu treten. Etwas gegen diesen Geschichtsschlaf zu unternehmen.

GR: Das Wort vom Geschichtsschlaf gefällt mir. Damit kommen Sie unmittelbar in die geistigen und seelischen Strukturen Schads und seiner Zeit. Eine Schädelbohrung gewissermaßen, eine Trepanation. Er hatte eines seiner großen farbigen Holzreliefs von 1919/20 „Trépanation indienne" genannt. Das war die Dada-Zeit, die Zeit, als auch Walter Serner von Zürich nach Genf übergesiedelt war. Tatsächlich war ja Schad in den zwanziger Jahren keineswegs ein berühmter Maler. Nur einige Insider kannten ihn. Er fiel nicht auf. Seine großen wundervollen Bilder waren in Berlin in keiner Ausstellung zu sehen. Die Nazis waren Krawallbrüder. Er kam 1928 von Wien nach Berlin. Viele Bilder entstanden erst hier. Wenn Schad überhaupt von der Presse erwähnt wurde, dann waren das drei, vier kleine Zeilen. Schad hatte sie ausgeschnitten und in einer schwarzen Kladde gesammelt. Der wichtigste Kritiker war Max Osborn, der einen bemerkenswerten Essay verfasste.

Schad hatte 1976, als er mir das schwarze Wachstuchbüchlein zeigte, gerade die heute so berühmte „Operation" zurückbekommen. Mit dem Mailänder Galeristen Emilio Bertonati war ein Preis zwischen 3000 und 4000 Mark vereinbart. Als er mir das Bild zeigte, fasste ich den Entschluss, Schad mit der „Operation" auf der ART Basel in einer One-Man-Show zu zeigen.

Vor dem Bild hingen Trauben von Menschen. Viele Ärzte, die von der sachlich korrekten Ablage der chirurgischen Instrumente beeindruckt waren. Für sie war es eine Lehrtafel für eine Blinddarmoperation. Wir hatten einen großen Stand. Die Präsentation kostete 25 000 Schweizer Franken. Wir machten einen

Umsatz von 800 Franken mit der Radierung „Peruanerin“. Der Wiener Grafiker Ernst Fuchs hatte die Radierung lange und sehr ausgiebig studiert. Dann machte er seine große Wiener-Hofburg-Verbeugung: „Meine verehrungswürdigsten Grüße diesem großen Meister.“ – Mit Otto Breicha konnten wir eine Einzelausstellung für Graz und das Salzburger Rupertinum verabreden. Ein deutscher Museumsdirektor ließ sich immerhin zu der Bemerkung herab: **„Herr Richter, wen haben Sie denn da ausgegraben?“** Arnim Zweite vom Lenbachhaus rief mich nach der Ausstellung in Stuttgart an und signalisierte sein Interesse. Ich war am nächsten Tag in München und forderte 100 000 Mark plus Mehrwertsteuer! Ich wollte für einen alten Mann, der windige Dachpappe auf seinem bescheidenen Atelierhaus hatte, einen nachhaltigen Erfolg. Das Bild hängt heute im Lenbachhaus.

Zurück zum Geschichtsschlaf. Von all den wichtigen Bildern Schads der zwanziger und dreißiger Jahre waren bis Anfang der sechziger Jahre vielleicht drei oder vier verkauft. In der Nichtbeachtung, die ihm widerfuhr, sehe ich den Grund seiner Nervenkrisen und langen Depressionen. Sein Sohn, ein Arzt, der in Deutschland und den USA praktizierte, weiß das besser. Es ist verständlich, dass Schad nichts mehr auf die Meinung der Experten gab. Ohnehin unerschütterlich in seiner Selbstbezogenheit und seinem Selbstvertrauen, folgte er keinerlei Tendenzen. So entstand ein großes Werk jenseits aller Öffentlichkeit.

Ich verstehe, dass Sie Schad entschlüsseln wollen. Sie haben die technische Seite, die Materie seines Handwerks analysiert, den Duktus seiner Maltechnik untersucht. Da bleibt …

FR: … nur die Kunstmethode Schads ...

GR: Schad war, ich sagte es, nicht festgelegt. Er war offen. Das Dada-Manifest Walter Serners hatte den Titel „Letzte Lockerung“. Das war Max ime und Programm. Schad zitierte häufig einen frühen chinesischen Kaiser, er hatte an der Berliner Universität Sinologie belegt: „Wenn der Tag neu ist, dann sei auch Du neu.“ Sein Werk ist ein in sich geschlossener Kosmos. Er arbeitete in jeder Technik. Das Neue, Unerprobte zog ihn an. Er liebte das Handwerkliche und scheute sich nicht vor Restaurierungsarbeiten..

In einem Interview mit Pierre Cabanne erklärte Duchamp: „Ich hatte eine Leidenschaft für Veränderungen. Man macht etwas für eine Woche, für 6 Monate, ein Jahr und dann beginnt man etwas Neues.“ Das war auch die Einstellung Picabias. Es war eine neue, andere Künstlergeneration, die mit der Avantgarde begann! Zu ihr gehörte Schad. Ich möchte das als Intellektualisierung ansprechen, die Herausbildung einer geistigen Elite, die das rein Handwerkliche der alten Meister in seiner Bedeutung, seiner Dominanz, zurückstufte und damit das Geistige auf den Thron der neuen Zeit setzte. Ein absolut revolutionärer Vorgang, der neue Maßstäbe entwickelte.
[...]

FR: Wie viel Messen haben Sie mit Schad besucht?

GR: In den siebziger Jahren waren es vier One-Man-Shows. Zweimal Basel, dann Düsseldorf und Köln. Die Reaktion der Presse war großartig. Wir hatten Hunderte Pressemappen mit Fotos vorbereitet. PR-Arbeit war ja unser altes Metier. Sehr viele Besucher. Finanziell jedesmal ein Flop. Es ging anderen nicht besser. Ein noch zögernder Markt, nicht mit den letzten Jahrzehnten zu vergleichen. Unsicherheit des Publikums. Schad ging es gesundheitlich nicht gut. Er besuchte keine Messe. Das hätte unsere Arbeit erleichtert. Er mochte keinen Rummel um seine Person. Er wäre sich verloren vorgekommen. Und er wollte nicht die immer gleichen dummen Fragen hören. Es ist unglaublich, was den Menschen so einfällt.

FR: Eine andere Frage. Wie arbeitete Schad, wie entstand ein Porträt, welche Vorbereitungen wurden getroffen, was ging dem künstlerischen Schöpfungsprozess voraus? Es gibt so unterschiedliche Aussagen.

GR: Das mag alles so oder ähnlich stimmen. Er hatte kein festes Schema. Ein Auftragsbild wurde anders angegangen als ein freies Bild, also ein Bild vom Persönlichkeitstypus her, der außerhalb der Norm nichtssagender Gesichter lag. Beweggründe, die im Verborgenen liegen und wohl auch nicht entdeckt werden können. Sie transportieren ein Geheimnis des Künstlers und treffen dabei vermutlich auf ein anderes Geheimnis. Vielleicht ist es

das, woraus für den Betrachter Faszination entsteht. Er wird angerührt. Ein magischer Moment. Eine schöne Frau, die nur schön ist, ein Aufputz der Natur, vielleicht sogar einem Idealbild oder Typus nahekommt, wird in ihrer Makellosigkeit erfrieren. Auf den Bildern alter Meister sind das oft Hofdamen, Repräsentationsfiguren, die für eine Zeremonie Bedeutung haben, eine Intrige, eine versteckte Anspielung, eine Warnung, Staffagen eben.

Ein Idealbild ohne die Spuren des Lebens, ohne allen Makel, ist ein Machwerk aus der Porzellanmanufaktur. Das vollkommene Ebenmaß ist kalt und von tödlicher Starre. Es verliert das Menschliche, den lebendigen Atem, die Erregungen der Seele.

Auch Schad hat mit dem Bild „Magdalena, 1931" versucht, das Idealbild einer schönen Frau aus der Retorte seiner Einbildungskraft zu realisieren. Wir wissen, dass er lange daran gearbeitet hat. Ein Schöpfungsakt, in den alle seine Erfahrungen und selbstverständlich auch Experimente Eingang gefunden haben. Ich sehe das als Kopfarbeit, die nichts mit seinem persönlichen Geschmack zu tun haben musste. Das Geheimnis, ein Geheimnis, das Schad herausgefordert haben muss, begegnet uns im Bildnis „Sonja, 1928": eine Frau, die das Leben und seine dunklen Seiten kennt, keine Novizin der Liebe. Wir sind direkt aufgefordert, uns auf eine abenteuerliche Begegnung einzustellen.

Fast ein Gegenbild das Porträt „Maika, 1929" einer zeitweiligen Freundin und Geliebten. Der Mann und Künstler im Augenblick der Schwäche. In ado-rierender Haltung! Wenn es nicht das Bild großer künstlerischer Meisterschaft wäre, würde ich in die Bonbonniere kitschiger Süßigkeiten greifen müssen. Diese Anhimmelung einer jungen, noch mädchenhaften Frau durch einen älteren Mann gibt es auch in Raffaels „La Fornarina, 1515". Schad reiste mit Maika nach Paris und bekam mit dem neuen Bild „Halbakt, 1929" auch wieder die Füße auf den Boden.

[...]

GR: [...]
Schad zog die Arbeit mit dem Modell grundsätzlich vor. Er begann jedes Porträt mit den Augen. Das ging nicht ohne Modell. Drei, vier Sitzungen waren gefordert, auch bei Auftragsbildern. Er lernte ein Gesicht auswendig. Ein Porträt setzt immer eine gewisse Vertrautheit mit dem Modell voraus. Fotos und Zeichnungen, die er anfertigte, gaben ihm eine gewisse Sicherheit. Eine letzte Sitzung wurde immer verlangt.

Die freien Arbeiten, das muss grundsätzlich festgehalten werden, hatten lange und sehr häufige Sitzungen zur Voraussetzung. Hier sammelten sich die Skizzen psychologischer Beobachtungen. Es gibt darunter sogar Karikaturen. Zahlreich waren die Kompositionsstudien mit mehreren Personen. Ein Gemälde konnte Wochen oder sogar Monate dauern. Es gab keine zeitlichen Zwänge für Schad. „Es musste sich fügen". Ich habe selbst erlebt, wie er eine schon lange abgeschlossene Arbeit erneut auf die Staffelei nahm. Das Wort „abgeschlossen" hatte keine definitive Bedeutung.

FR: Wie bekommt man das Geistige im Werk Christian Schads zu fassen? Man hatte ihm die verschiedensten Beinamen gegeben: Vom Romantiker bis zum Hoffotografen und Mystiker. Er selbst nannte sich einen Buddhisten.

GR: Die Menschen brauchen Schubkästen. Das Vielfältige ist für sie immer auch das Zwiespältige. Damit fangen sie nichts an. Ich will ihre Frage nicht komplizieren. Er war ein Kind seiner Zeit und wurde ein Maler seiner Zeit, mit allen ihren Implikationen. Diese ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hatten es in sich. Ein brodelnder Hexenkessel, in dem die neuen Ideen wie Gasblasen aufstiegen. (Der Kessel kam nicht mehr vom Feuer.) Was Schad sofort erkannte, war die Gefährlichkeit dieser Zeit mit ihren gewaltigen sozialen Gegensätzen und dem europäischen Militarismus. Als er im Ersten Weltkrieg einberufen werden sollte, rauchte er Opium, um einen Herzfehler vorzutäuschen und gelangte schließlich mit einem ärztlichen Attest in die neutrale Schweiz. Zu seinen ersten Kontakten gehörten der Dichter Walter Serner und der Künstler Hans Arp. Serner stammte aus Karlsbad und hatte gerade in Greifswald seine juristischen Examina abgelegt. Auch die ersten Schritte als Kunstkritiker hatte er hinter sich: Er machte auf Kokoschka aufmerksam! Die Weichen waren glücklich gestellt für den Einundzwanzigjährigen. Der Vater schickte Geld. Er ging sehr sparsam

damit um. Bei „Teppichmusik“ führten Arp und Schad im Café de la Banque „vordadaistische Gespräche“. Serner brachte die Monatsschrift „Sirius“ heraus. Durch Arp lernte Schad Rimbaud, Lautréamont und die aktuelle französische Literaturszene kennen. Ein großer Vermittler französischer Kultur war Hugo Ball. Auch ein Mystiker. Nachdem er mit DADA gebrochen hatte, schrieb er sein Buch „Byzantinisches Christentum“. Schon 1913 hatte Arp für die Schrift „Neue französische Malerei“ die Künstler ausgewählt: Rousseau, Matisse, Kees van Dongen, Dérain, Picasso. Er war wie viele andere Emigranten aus Paris in die Schweiz geflohen.

Um auf Ihre Frage nach dem Geistigen in der Malerei Christian Schads zurückzukommen, möchte ich eine Art Symbiose mit den Tendenzen der frühen Avantgarde suchen. Die Zeitschrift „Jugend“, von prägendem Einfluss auf den Jugendstil, erschien in München und wurde im Elternhaus Christian Schads gelesen. Der Jugendstil richtete sich gegen die Linien (!) des Historismus und seine Nachahmungssucht historischer Modelle. In einem seiner frühesten Holzschnitte, „Verkündigung“ von 1915, greift Schad die Jugendstillinie auf. Diese Linie ist ein zentrales Anliegen Schads. Sie findet sich immer wieder im Werk! Das malerische Frühwerk zeigt neben den expressionistischen und kubofuturistischen Porträts die großen bib¬lischen Themen „St. Sebastian, 1916“ und „Kreuzabnahme, 1916“. Suche nach einem eigenen kubistischen Ausdruck, der sich an Picassos „Der Dichter“ orientierte. Hier begann die Entwicklung Schads zum Mystiker. Dann DADA, in den Worten Hugo Balls „ein Narrenspiel aus dem Nichts“. Aufhebung der Syntax , Kopfstand der Sprache. Das Unbewusste, die automatische Schrift, Experimente vor dem Surrealismus. Die Forderung zur Ausschaltung des Intellekts, um die Realität hinter der scheinbaren Wirklichkeit erfassen und darstellen zu können. Das Schadsche „Tabula rasa“, das „Freiwerden im Wesentlichen“, um alles Bewußte herauszuhalten! Das lebenslange Leitmotiv.

FR: Wir haben es seit den dreißiger Jahren auch mit dem Esoteriker Schad zu tun. Ist das eine Flucht aus der Zeit? Flucht auch vor den politischen Entwicklungen?

GR: Es gibt den Esoteriker Schad, der sich zeitlich sogar genau datieren lässt. 1930 lernte er Eva von Arnheim kennen, die er noch im gleichen Jahr malte. Ein kleines, hochinteressantes Gemälde. Sie war seine Meisterin, führte ihn in die entsprechenden Berliner Zirkel ein.

Auf dem Küchenschrank im Atelier, der Tiegel, Töpfe, Flaschen, Mörser, Steine, Erden und alle möglichen Gerätschaften für seine Experimente enthielt, lag eine alte Bibel, auf der ein abgeschlagener Christuskopf mit Dornenkrone stand. Das Zueinander hat Symbolkraft. Hier wird ein Weltbild installiert: Ecce-Homo.

Copyright 2010 by Christian Schad-Archiv Rottach-Egern, Marie-Luise Richter

2) INTERPRETATIONEN EINES SIGNETS AUF PERGAMENT

Im November 2008 wurde die Entschlüsselung des Signets durch den Autor (MP) angefragt. Dr. Sid Amos war dankenswerterweise bereit, sich der Aufgabe anzunehmen. Dr. Amos leitet den Arbeitskreis Magie e.V. Braunschweig und das Internet-Portal www.magie-com.de.

Dez. 2008
Versuch einer Symboldeutung
von Sid Amos

Einleitung:
Einleitend muss erwähnt werden, dass die Deutung solch einer Symbolkombination sehr schwierig erscheint, da es eine Kombination von astrologischen und magischen Symbolen darstellt. Zum anderen kann die Bedeutung der Symboliken in verschiedenen Systemen unterschiedlichen ausfallen. Die hier dargelegt Erläuterungen greift auf verschiedene Quellen zurück, die untereinander abgewogen wurden. Wahrscheinlich ist es so, dass sich die exakte Aussage nicht rekonstruieren lässt, da Symboliken im mystisch-magischem Erkenntnisweg sowohl eine äußere (exoterische) als auch eine innere (esoterische) Bedeutung haben.

Material:
Die dargestellten Symbole sind auf einem pergamentähnlichen Blatt geschrieben. Pergament ist eigentlich eine leicht bearbeitete Tierhaut, die seit alters her zum Beschreiben genutzt wurde. Sie ist recht Alterungsbeständig beständig. Hier sieht es aber aus, als ob es sich um eine Art Büttenpapier handelt. Pergament wird heutzutage fast nur noch in der Buchbinderkunst zum Einbinden benutzt. [Anmerkung MP: Wie sich herausstellte, handelt es sich bei dem Blatt tatsächlich um Pergament.] Benutzte Schreibgeräte könnten ein blauer und ein roter Kugelschreiber gewesen sein. Größe: 4cm X 6cm; wahrscheinliches Entstehungsdatum: zwischen 1947 und 1952

Symbolidentifikation



Sonne – Konj. – Saturn – Konj. – Mond

Pluto – Trigon – Saturn

Venus – Pentagramm – Saturn

Uranus im Mars

Jupiter Qua. Sonne
Mond Qua. Merkur Skorpion im Pentagramm

Klammer auf – Mond – Klammer zu

1. Symbolreihe: Sonne steht in Konjunktion (0°) zum Saturn, der in Konjunktion zum Mond steht.
Symbolreihe (alternativ): Saturn in der Halbsumme (als Substrat der Verbindungen) zwischen Sonne und Mond.
Hier kann es sich um eine negative innere Erkenntnis handeln, die mit Verzicht, Tragen von Leid oder Vereinsamung zu tun hat. Diese Erkenntnis könnte ein Rückzug herbeiführen, die in einer inneren Einschau endet. Eine Besinnung zu sich selbst durch von außen herbeigeführte Begebenheit.

2. Symbolreihe: Venus in Waage im Trigon (120°) zu Saturn

3. Symbolreihe: Venus auf den Schenken des Pentagramms

Das obere Dreieck sieht aus, als ob es nachgezeichnet wurde, was auf eine Betonung von Venus und Saturn hinweist und auf die göttlichen Trinität hindeutet.
Kabbalistisch hat das Pentagramm eine Position zwischen Kether, Chokmah und Binah (siehe hierzu Baum des Lebens in der Kabbala).

4. Symbolreihe: Uranus im Mars
Könnte möglicherweise darauf hindeuten, dass das „Göttliche Männliche" (Mars = männlich, Uranus gleichsam die höhere Exekutive) das Triumvirat zwischen Venus und Saturn in der dritten Reihe krönen soll: also Uranus/Mars als Verkörperung von Freiheit und Unabhängigkeit, Individualität und Selbstausdruck, Sprengung der Norm, Leitbild: der Muttermord (Rache für den Vater) in Verbindung mit emotionaler Kontrolle und Liebespflicht (Venus/Saturn). Sozusagen Sprengung der Norm im Gleichgewicht zwischen Ordnung, Stabilität, Selbstdisziplin (Liebe und Pflicht als Ideal).

5. Symbolreihe (links): Jupiter in Quadratur zu Saturn geteilt durch Mond in Quadratur zu Merkur
Läuterung und Selbstentwicklung (alchemistischer Prozess, der zur Wahrheit, Wissen und Selbsterkenntnis führt, Lebenssinn und Offenbarung durch Erfahrung und Reife, Schatten: Pessimismus, Grübelei und Unzufriedenheit) geteilt durch Neutralisierung der Gefühle, objektivierte Subjektivität (Mittlerfunktion zwischen emotionalem Anspruch und rationaler Wirklichkeit, Schatten: Formalismen, Puritanertum, berechnende Kühle), poetisch ausgedrückt: die rationale Verführung oder die emotionale Erkenntnis
6. Symbolreihe (recht): Skorpion im Pentagramm

Hier scheint das Symbol im Pentagramm nicht ganz eindeutig ersichtlich zu sein. Schränkt man aber die Symbolmenge ein, könnte es Skorpion im Pentagramm bedeuten. Die Einschränkung scheint zulässig zu sein, da alle anderen Symbole astrologischen Ursprungs sind und nur das Pentagramm als magisches Symbol einzuordnen ist. Wird das Pentagramm als Beschwörungszeichen angesehen, kann es darauf hindeuten, dass die Kräfte des Skorpions gestärkt werden sollen. Es ist aber ebenso zulässig; das Pentagramm (alter Name Drudenfuß) als Schutzzeichen anzusehen, dann würde es einen Schutz vor den Kräften/Einflüssen des Skorpions bedeuten.

7. Symbolreihe: Geklammerter Mars
Dies kann ein Hinweis sein, dass die Einflüsse des Mars berücksichtigen oder ergänzt werden sollen.

Alternative Deutung 1:
Es handelt sich um einen Zeitpunkt, der astrologisch dargestellt werden sollte. Der genaue Zeitpunkt lässt sich nicht rekonstruieren, da erstens einige Angaben fehlen, zweitens nicht klar ist, nach welcher Methode die Sternkonstellation berechnet wurde. Diese ist gerade bei Sonne und Mond sehr wichtig, da sie zu den „schnellen" Planeten gehören, was bedeutet, dass sie sich im Horoskop schnell bewegen.
Falls es sich um ein Datum handelt und es in dem Zeitraum zwischen 1947 bis 1952 liegen soll, dann kann es sich um den August/September 1947 handeln, da standen Saturn und Jupiter beinahe im Quadrat. Am 16.8.1947 (dritte Samstag im Monat) waren zusätzlich Sonne, Mond und Saturn in Konjunktion.
Alternative Deutung 2:
Es kann sich um eine Art magische Sigille handeln, als ein Herbeiwünschen eines bestimmten Ereignisses oder Tat handeln. Was dabei gewünscht wurde, kann meist aus einer Sigille nicht mehr konstruiert werden und würde in beliebige Spekulationen münden. Sie kann bei einem Ritual benutzt worden sein.
Persönliche Bemerkung:
Bedeutungen der Planten und Symbole kann in einschlägiger Fachliteratur nachgesehen oder von mir, wenn gewünscht, nachgereicht werden.
Eine genaue Angabe der Literaturquellen kann ebenfalls nachgereicht werden.

Danksagung (von Dr. Amos):
Ich möchte mich bei der Erstellung der Deutung bei den Mitgliedern der Magie-Com bedanken (Snowwulf, Idan und Eliphas
Leary). Mein besonderer Dank gilt Akron (Charles Frey), der sich über die astrologische Deutung Gedanken gemacht hat.

Literaturverzeichnis

Ausstellungskataloge

Adriani, Götz: Rudolf Schlichter, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Berlin, 1997.

Bertonati, Emilio: Aspetti della ‚Nuova Oggettività. Mailand, 1968.

Galerie Neher: Christian Schad, Blickpunkte, Landschaften, Gesichter. Essen, 1982.

Galerie Neumann- Nierendorf: Die Neue Sachlichkeit. Berlin, 1927.

Galerie Neumann- Nierendorf und Porza: Ausstellung Aleister Crowley. Berlin, 1931.

Heigl, Curt: Drei Generationen: Christian Schad, Eberhard Schlotter, Peter Sorge. Nürnberg, 1975.

Kunst-Museum Ahlen (Hg): Meister der Moderne, Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts in der Sammlung Brabant. Ahlen, 2003.

Lange, Christiane; Matzner, Florian: Zurück zur Figur- Malerei der Gegenwart. München, 2006.

Leopold, Rudolf (Hg): Christian Schad Retrospektive. Wien, 2008.

Poorhosaini: Verkaufskatalog: Christian Schad. Kunst & Auktionshaushaus Poorhosaini. Seeheim- Jugendheim, 1982.

Reese, Beate: Zeitnah und Weltfern. Bilder der Neuen Sachlichkeit. Frankfurt a. M. 1998.

Richter, G.A.: Christian Schad. Druckgraphiken und Schadographien, Edition G.A. Richter. Rottach-Egern, 1997.

Schmied, Wieland (Hg): Der kühle Blick; Realismus der 20er Jahre. München, 2001.

Schad, Nikolaus und Bettina: Christian Schad, Graphik Aquarelle Zeichnungen. Passau, 1998.

Schriften zu Schad

Anonymer Autor: Bagatellen. In: Völkischer Beobachter. Berlin, 1939.

Anonym (Lola Pless): A Modern Holbein. In: Szinhazi Elet, Budapest, Dez. 1929. Übersetzung aus dem Ungarischen von Zuzana Finger, 1986.

Anzeiger für die katholische Geistlichkeit Deutschlands, 44. Jahrgang, Nr. 12, Frankfurt a. M. Dez. 1925.

Bergius, Hanne: Christian Schad als Dada-Präsident in Genf. In: Christian Schad, Berlin 1980, S. 8-12

Bezzola, Tobia: Ein fertiger Maler, in: Christian Schad. 1894-1982. Köln, 1997.

Bruchlos, Alexander: Das druckgraphische Spätwerk Christian Schads. In: Christian Schad, Die Späten Jahre, 1942-1982. Köln, 1994.

Dollenmeyer, Verena: Die Erotik im Werk von Christian Schad. Dissertation FU Berlin. Berlin, 2005.

Eschenburg, Barbara: „So zu malen, wie alle malten, die noch heute als Meister gelten“, in: Christian Schad. 1894-1982. Köln, 1997.

Galerie Dobiaschoffsky, Bern. 103. Kunst und Antiquitätenauktion. Schweizer Kunst, Katalog II, Bern, 2006.

Ganzert-Castrillo, Erich: Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler. Wiesbaden, 1979.

Glozer, Laszlo: Mit Skalpell, in: Süddeutsche Zeitung (München), 19.7.1980, S. 137.

Grommes, Wieland: Erläuterungen zu den Büchern Christian Schads. In: Richter, Günter A.: Christian Schad, Text e Materialien Dokumente. Rottach-Egern, 2004.

Haase, Amine: Gespräche mit Künstlern, S. 138. Köln, 1981.

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

Heigl, Curt: Drei Generationen: Christian Schad, Eberhard Schlotte, Peter Sorge. Gespräche zwischen Christian Schad und Curt Heigl in Keilberg, Juni 1975, Nürnberg, 1975.

Hellwag, Fritz: „So malt man die moderne Frau heute“, in Scherl Magazin. Berlin, 1930.

Kipphoff, Petra: Der Maler mit dem Skalpell. In: DIE ZEIT, 01.12.1978 Nr. 49.

Lange, Christiane, und Matzner, Florian: Sachlich Magisch Surreal. In: Zurück zur Figur; Malerei der Gegenwart. München, 2006.

Laszlo, Carl: Christian Schad. Basel, 1972.

Mirabile, Bettina. Schad und Italien, in: Christian Schad 1894-1982. Köln, 1997.

Müller, Hans-Joachim (Hrsg.): Butzbacher Künstler Interviews, Nr. 1. S. 164. Darmstadt, 1980.

Osborn, Max : Der Maler Christina Schad. Berlin, 1927.

Ratzka, Thomas: Werkverzeichnis Band I: Malerei, Köln, 2008.

Ratzka, Thomas: Christian Schad in Aschaffenburg (1942-192), Sonderdruck aus „Frankenland“, Heft 5, 2001.

Remszhardt, Godo: Fortgesetzte Biographie übernommen aus der Ausstellung Braunschweig. In: Christian Schad, Die Magie des Realen. Salzburg, 2002.

Richter, G.A. : Antworten an einen Kunsthändler. In: Christian Schad; Text e, Materialien, Dokumente. Rottach-Egern, 2004.

Richter, G.A.: Christian Schad, Biographie und Werk. In: Richter G.A.: Christian Schad, Text e, Materialien, Dokumente. Rottach-Egern, 2004.

Richter, G. A.: Die Bücherliste von Christian Schad. In: Richter, Günter A.: Christian Schad, Text e Materialien Dokumente. Rottach Egern, 2004.

Richter, G. A.: Christian Schad, Druckgraphiken und Schadographien. Rottach-Egern, 2001.

Richter, G.A.: Christian Schad, Monographie. Rottach-Egern, 2001.

Richter, Günter A.: Ort der Dialoge. Atelier und Bibliothek. In: Richter, G. A.: Christian Schad, Text e Materialien Dokumente. Rottach-Egern, 2004.

Richter, G. A.: Christian Schad, Text e Materialien, Dokumente, Biographie und Werk. Rottach-Egern, 2004. S. 15.

Richter, G. A.: Zitate Christian Schad siebziger / achtziger Jahre. Handreichung G. A. Richter an den Autor.

Richter, G. A.: Christian Schad. Die anderen Perspektiven der Wahrnehmung, in: Christian Schad. Die späten Jahre 1942-1982. Köln 1994.

Richter, G. A.: Von der Unruhe der Moderne - Der Graphiker Christian Schad, S. 10-21, in: Christian Schad. Druckgraphiken und Schadographien, Edition G. A. Richter. Rottach-Egern 1997, S. 10-21.

Richter, Marie-Luise (Hrsg.): Christian Schad. Druckgraphiken und Schadografien. Rottach-Egern, o. J.

Röske, Thomas.: Die Werke von 1942-1942 - ein Überblick. In: Schad, Brigitte: Christian Schad, die späten Jahre. Köln, 1994.

,

Rotfuss- Stein, Elwine: Christian Schads Kopie der „Stuppacher Madonna“ von Matthias Grünewald. In: Christian Schad, die späten Jahre. Köln,1994.

Schad, Bettina: Handschriftliche Jahresdokumentationen Bettina Schads von 1947-1978.

Schad, Brigitte: Ein Prinz im Dornröschenschloss. Zum 85 Geburtstag von Christian Schad. In: Main Echo. Aschaffenburg, 21.8.1979.

Schad, Nikolaus: Mein Vater Christian Schad - Der Maler des Magischen Realismus. In: Christian Schad. Die späten Jahre 1942-1982. Köln 1994.

Schad, Nikolaus: Die Magie des Realen– Der Maler Christian Schad. 2002.

Serner, Walter: Text über Christian Schad. In: Sirius. Zürich, 1915. In: Laszlo, Carl: Christian Schad. Basel, 1972.

Schriften von Schad

Schad, Christian: Bildlegenden, unpubliziertes Typoskript 1977/78.

Schad, Christian: Das Wesentliche in der Gedankenwelt Ostasiens. Vortrag in IV Teilen, unveröffentlichtes Typoskript, Volkshochschule Aschaffenburg, 1951.

Schad, Christian: Grünewald- Kopie in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. 67. Jg. H. 2, 2 Quartal 1961, in: Maltechnik. München, 1961.

Schad, Christian: Köpfe. In: Sirius. Zürich, 1915.

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

Schad, Christian: Moderner Malerei als Ausdruck unserer Zeit. Unveröffentlichtes Typoskript im Nachlass Christian Schad, o. J.

Schad, Christian: Relative Realitäten Erinnerungen um Walter Serner. Augsburg, 1999.

Schad, Christian: Schöpfung, 1955. In: Kassette Orbis sensualium Pictus. Rottach Ergern, 1976.

Schad, Christian: Text , 1966. In: Christian Schad. Edition Panderma Carl Laszlo. Basel, 1972.

Schad, Christian: Traumaufzeichnungen. Unveröffentlichtes Manuskript. o. J..

Schad, Christian: Über den Ursprung der Kunst. Unveröffentlichtes Manuskript, o.J. (1920).

Schad, Christian: Über den Werdegang meiner Kopie der Stuppacher Madonna. Gehalten im November 1947 anlässlich der Übergabe des Kunstwerks an die Öffentlichkeit.

Mal- und kunsttechnische Literatur

Brunner, Carl: Anatomie für Künstler, Text und 22 Tafeln in Farbendruck, Vierte verbesserte Auflage. München, 1924

Chastain, F.: COMPOSITIONAL ANALYSIS OF HOUSE PAINTS USED BY PICASSO, Abstract. http://www.dep.anl.gov/p_undergrad/ugsymp/2008abstracts/accepted/188.pdf.

Doerner, Max : Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. München, 1921.

Fürsten, Paulus; Gerhard, Christoph (Drucker)Theoria Artis Pictoriae, Reiß-Buch, Anweisung zu der Mahlerey. Nürnberg, vor 1805

Goethe, J.W.v.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Karl Richter (HG), Band 10. München, 1989, S. 40-42.

Hamedani, Husein Masumi: Theory of Vision in Mulla Sadra's Philosophy. Sadra Isalmic Research Institute. Theheran, Iran, 2006.

Herzfeld, Marie (HG): Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei, Kap. 396, nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig. Jena, 1925.

Itten, Johannes: Kunst der Farbe. Ravensburg, 1961.

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. München, 1912.

Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933. Köln, 1994.

Müseler, Wilhelm: Kunst im Wandel der Zeiten, Berlin, 1966 (ein Weihnachtsgeschenk von Adi Rosenauer Kölbe 1970.)

Pracher, Martin: Obsidian. Unveröffentlichte Semesterarbeit Werkstoffkunde. TUM, 1999.

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

Straub, Rolf: Tafel und Tüchleinmalerei im Mittelalter. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Stuttgart, 1994. S. 219.

Wehlte, Kurt: Ölmalerei. Dresden, 1929. S. 80.

Wehlte, Kurt: Werkstoffe und Techniken der Malerei. Vierte Auflage. Ravensburg, 1990.

Philosophische, okkulte und esoterische Schriften

A.'.A.'. (Hg): Liber III vel Jugorum. In: Equinox , Vol.1, Nr. 4, Kap. 7. o.O.,1909.

Bomsdorff-Bergen, Hubert von: Ein Kompass zur Menschenerkenntnis. Buchenbach-Baden, 1922.

Bressensdorff, Otto von u. W. A. Koch: Astrologische Farbenlehre. München-Planegg, 1930.

Crowley, Aleister, Liber Aleph in der deutschen Übersetzung der Martha Künzel. München, 2003.

IAO131: The Influence of Buddhism on Aleister Crowley. In: Journal of Thelemic Studies, www.thelemicstudies.com, 2007.

Fritsche, Herbert: Merlin, Schriftenreihe für Grenzwissenschaften u. Schicksalskunde. Hamburg, vor 1950, 3 Bände.

Huter, Carl: Menschenkenntnis durch Körper-, Lebens-, Seelen- und Gesichtsausdruckskunde auf neuen wissenschaftlichen Grundlagen. Zürich, 1988.

Koenig, Peter R.: Traumland Thelem Chassidim. In: Das Beste von Friedrich Lekve. München, 1997.

Koenig, Peter R.: Das O.T.O. Phänomen, München, o.J. www.oto-usa.org.

Koenig, Peter R.: Des Beste von Friedrich Lekve. München, o. J..

Lekve, Friedrich: „Thelemische Lektionen", A4 18.2.50.

Lomer, Georg: Der Traumspiegel. Bilder und Wahrheiten. Ein Traumbuch auf wissenschaftlicher Grundlage. München, o. J. (ca. 1920).

Lomer, Georg: Dr. Lomers Lehrbriefe zur geheimwissenschaftlichen Selbstschulung. Erster bis siebenter Brief. Bad Schmiedeberg, o.J. (ca 1924).

Peters, Emil: Menschenkenntnis und Charakterkunde; Die Erkennung und Beurteilung der Kopf und Gesichtsformen. Konstanz, 1922. Relativ ungelesen, Frontispiz eingerissen.

Roghe, Karl: Lehrbuch der Physiognomik. Berlin, 1929.

Schmitt, Ludwig, Dr.: Das Hohelied vom Atem. Augsburg, 1927.

Schmitt, Ludwig Dr.: Atemheilkunst. München, 1956.

Vehlow Gesellschaft: Lehrkursus der wissenschaftlichen Geburts-Astrologie, Band 1 Die Weltanschauung der Astrologie und die wahren Grundlagen der Horoskopie. Berlin, 1986.

Vehlow, Johannes: Lehrkurs der wissenschaftlichen Geburts-Astrologie. Berlin, 1929.

Werle, Fritz: Künstlerhoroskope. München-Planegg, 1926.

Wirth, Oswald: Le Tarot du Imagiers du Moyen Age. Paris, 1927.

Allgemeine weitere Schriften

Bangert, Albrecht: Die 50er Jahre. Möbel und Ambiente, Design und Kunsthandwerk. München, 1990.

Bryk, Felix : Neger-Eros - Ethnologische Studien über das Sexualleben bei Negern. Berlin, 1928.

Hesse, Hermann: „Stufen". 1941.

Nabukovs Roman „Lolita" von 1955.

Macke, Wolfgang, HG: August Macke - Franz Marc, Briefwechsel. Köln, 1964. S. 28.

Moreck, Curt: Führer durch das lasterhafte Berlin. Leipzig, 1931.

Richardson J.: A Life of Picasso, Volume II: 1907-1917. London, 1996, S. 225.

Christian Schad: Graphik. In: Sirius Nr. 4. Zürich, 1916.

Roh, Franz: Nach- Expressionismus, Magischer Realismus, Probleme der neuesten Europäischen Malerei. Leipzig, 1925. Bibliothek Christian Schad.

Saunders Stonor, Frances: Wer die Zeche zahlt...; Der CIA und die Kultur im kalten Krieg. Berlin, 1999. Durch freundlichen Hinweis von G. A. Richter, Rottach-Egern.

Serners, Walter: Roman „La Tigresse“. Berlin, 1925.

Serner, Walter: Letzte Lockerung. manifest dada, Hannover 1920Moreck, Curt: Führer durch das „lasterhafte“ Berlin. Erstausgabe Berlin, 1936.

Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. München, 1908.

Lexika

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. Leipzig: S. Hirzel 1854-1960. -- Quellenverzeichnis 1971

Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 3. Leipzig, 1905, S. 897-898.

DTV- Lexikon der Kunst. München, 1996.

J. G. Krünitz: Oeconomische Encyclopädie. Berlin,1773 – 1858.

Quellen online

http://foggygrizzly.blogspot.com/2007/03/interview-with-jared-joslin.html.

http://de.wikipedia.org

http://de.wiktionary.org

http://Lexikon.meyers.de

http://www.arabellaproffer.com

http://www.atemkongress.de

http://www.boesner.com.

http://www.gagosian.com

http://www.galerie-fach.de

http://www.jaredjoslin.com

http://www.kettererkunst.de

http://www.literaturhaus.at

http://www.mullasadra.org.

Bildverzeichnisse:

Abbildungen im Textfluss

Abb.1: Christian Schad, Selbstbildnis, Späte 1920er Jahre, Tusche auf Papier, CSSA, o. Nr..

Abb.2: Die drei kunstmethodischen Grundlagen. Graphik: M. Pracher.

Abb.3: Baphomet- Idol: Der Gewölbe-Schlussstein aus der Templer-Burg in Tomar, Portugal aus dem 16. Jahrhundert. Christian Schad: „Baphomet" (Ausschnitt), 1950 und „Bettina Profil", 1958. Beide in: Röske, Thomas: Christian Schad, die späten Jahre, 1942-1982. Köln, 1994. Foto CSSA.

Abb.4: Die asymmetrische Proportion des Goldenen Schnittes: Minor : Major : Major : Ganzes. Graphik: http://www.golden-section.eu/kapitel5.html.

Abb.5: Christian Schad, der Goldene Schnitt, Handzettel aus dem Nachlass. CSSA, o.Nr..

Abb.6: Christian Schad, Im Irisgarten, R. 228, 1968, Mischtechnik auf Holz, 116 X 89 cm. Graphik: M. Pracher. Foto CSSA.

Abb.7: Anatomisches Modell mit handschriftlichen Proportionsaufteilungen. Faltzettel aus dem Buch: Brunner, Carl: Anatomie für Künstler, Text und 22 Tafeln in Farbendruck, Vierte verbesserte Auflage. München, 1924.

Abb.8: Christian Schad, „Suzy R.17", Öl auf Leinwand, 46 X 38 cm. Privatbesitz. Foto CSSA.

Abb.9: Christian Schad, Marcella, R.58, 1926, Öl auf Holz, 80 X 57,5 cm. Privatbesitz. Foto CSSA.

Abb.10: Christian Schad, „Bettina, R. 161", 1946, Wachstempera auf Holz, 29,5 X 25,5 cm. CSSA. Foto M. P.

Abb.11: Magdalena, R.126", 1931, „Bettina, R. 161", 1946, beide Bildnisse übereinander geblendet. „Magdalena, R.126", Privatbesitz, Foto CSSA." „Bettina, R. 161", CSSA. Foto M. P.

Abb.12: Schad, Christian, Umschlagszeichnung zu Walter Serner: Letzte Lockerung. Federzeichnung (Ausschnitt), aquarelliert auf Papier, 10 X 15cm. CSSA, Foto CSSA.

Abb.13: „Max Herrmann-Neißes Ohr" in zeitgenössischen Darstellungen. Graphik M. P.

Abb.14: Goethe, J.W.: Farbenkreis zur Symbolisierung des menschlichen Geistes- und Seelenlebens. Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum. Quelle: http://www.biblint.de/goethe_farbenkreis.html.

Abb.15: Maltechnische Probetafel: Überzüge. 1930er-1940er Jahre, Gummitempera auf Alaunleim mit Titanweiß und Kreidegrund. CSSA. Foto M. P.

Abb.16: Tabelle (links) mit den Ergebnissen zu Spiritus- Licht- und Ölechtheit sowie dem Glühverhalten von Pigmenten. Alkoholprobe (rechts). CSSA. Foto M. P.

Abb.17: Schad bei der Arbeit am Gemälde „Die Umgebung, R.225", 1967/1968,Unbezeichntes Foto CSSA.

Abb.18: Farbige Diaphanschichten zur Hautsimulation. Graphik: M. Pracher.

Abb.19: Farbharmonie und Farbakkordik, Urdreiklang und Vierklang nach Itten. (Graphik: http://www.beta45.de/farbcodes/theorie/itten/bsp03.html).

Abb.20: Farbharmonie und Farbakkordik, Urdreiklang, Kontradreiklang, Primär und Sekundärfarben. R41 und R28, undatierte Skizzen, Rezeptordner. CSSA. Foto M. P.

Abb.21: Farbsymbolik. In: Schad, Christian, Typographischen Kopie des Buches „Le Tarot du Imagiers du Moyen Age" von Oswald Wirth, Paris, 1927. CSSA. Foto M. P.

Abb.22: Pecunia non Olet, R.239: Kompositionsskizzen 1-4 im Nachlass. CSSA. Foto M. P.

Abb.23: Pecunia non Olet, R.239. Kompositionsskizzen 5 und 6 im Nachlass sowie das fertige Gemälde (Privatbesitz). CSSA. Foto M. P.

Teil II: Materialsammlungsnachweis
Alle Materialien CSSA. Alle Fotos der Materialien und Materialproben: Martin Pracher.

Teil III: Rezeptnachweis
Alle Rezepte CSSA. Alle Transskriptionen und Scans: Martin Pracher.

Dokumentennachweis
Dok.1: Quelle: http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/matrikelbuecher.
Dok.2: Schad und Pryce auf einem Foto 1914. CSSA.
Dok.3: Schad, Serner und Archipenko. CSSA.
Dok.4: Ripolin: Maltechnisches Archiv Martin Pracher.
Dok.5: Katalog Crowley. Neumann- Nierendorf. CSSA. Graphik: M. Pracher.
Dok.6: CSSA. Foto M. P.
Dok.7: Schmitt: Atemheilkunst, Humata Verlag. 8. Auflage, 1986.
Dok.8: CSSA. Scan: M. Pracher.
Dok.9: Schmitt: Atemheilkunst, Humata Verlag. 8. Auflage, 1986.
Dok.10: CSSA. Scan: M. Pracher.
Dok.11: CSSA. Scan: M. Pracher.
Dok.12: CSSA. Scan: M. Pracher.
Dok.13: CSSA. Scan: M. Pracher.
Dok.14: CSSA. Scan: M. Pracher.

Fotonachweis
Fotos mit der Bezeichnung "Foto CSSA" stammen aus dem Werkverzeichnis Band I, Gemälde von Thomas Ratzka.

Foto 1: „St. Sebastian, R.4", CSSA, Foto CSSA.
Foto 2: „Kreuzabnahme, R.8" CSSA, Foto CSSA.
Foto 3: „Katja, R.41", CSSA, Foto M. P.
Foto 4: „Chantal, R.47", Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 5: „Transmission, R.43", Kunsthaus Zürich, Foto CSSA.
Foto 6: Schadographie Nr. 5, 1918/19, Transmission Ischiatique, 6 X 8,3cm,Gilman Paper Company collection NY.
Foto 7: "Trépanation indienne, R.257". The Israel- Museum Jerusalem.
Foto 8: „Die schöne Loge, R.50", Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 9: „La Fornarina", Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom.
Foto 10: „Maria und Annunziata vom Hafen, R.74", Museo Thyssen Bornemisza. Foto CSSA.
Foto 11: "Bildnis einer Unbekannten, R.75", Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 12: „Frau aus Pozzuoli, R.79", Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 13: „Baronesse Vera Wassilko, R.82", Foto CSSA.
Foto 14: "Marcella, R.85"Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 15: „Triglion, R.84"Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 16: „Selbstbildnis mit Modell, R.87", Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 17: „Lotte, R.95", Sprengel Museum Hannover. Foto CSSA.
Foto 18: „Sonja, R.99", Staatliche Museen zu Berlin. Foto CSSA.
Foto 19: „Zwei Freundinnen, R.100", Neue Galerie New York. Foto CSSA.
Foto 19a, b: Studien zu „Zwei Freundinnen, R.100", CSSA, Foto CSSA.
Foto 20: "Penes nach der Beschneidung", CSSA, Foto M. P.
Foto 21: „Operation, R.109", Städtische Galerie im Lenbachhaus.
Foto 22: "Kisch(R.98)", Hamburger Kunsthalle, Foto CSSA.
Foto 23: "Halbakt (R.105)", Von der Heydt- Museum Wuppertal, Foto CSSA.
Foto 24: „Agosta der Flügelmensch und Rasha die schwarze Taube, R.102", Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 25: „Die Mexikanerin, R.114", CSSA, Foto M. P.
Foto 26: „Magdalena, R.126", Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 27: „Zacharias II", Privatsammlung, Cécile Brunner.
Foto 28: „Hochwald, R.135", Privatsammlung, Foto M. P.
Foto 29: "Bettina, R.141", CSSA, Foto M. P.
Foto 30: „Bettina, 1946, R.161", CSSA, Foto M. P.
Foto 31: "Stuppacher Madonna, R.162", Museen der Stadt Aschaffenburg. Foto CSSA.
Foto 32: "Das Maulhelden Tier" 1948, 34 X 24cm, Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 33: Vision", 1950, Kunstkabinett G.A. Richter, Rottach-Egern. Foto Kunstkabinett G.A. Richter
Foto 34: „Baphomet", 1950, Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 35: „Otto Gentil, R.177", Museen der Stadt Aschaffenburg. Foto CSSA.
Foto 36: „Der grüne Spiegel, R.199", Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 37: "Justitia, R.309", Foto CSSA.
Foto 38: „Die Umgebung, R.225", Museen der Stadt Aschaffenburg. Foto CSSA.
Foto 39: „Der Irisgarten, R.228", CSSA, Foto M. P.
Foto 40: „Alain, R. 231", Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 41: „Das Geld (Pecunia non olet), R.239", Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 42: "Selbstportrait" Radierung, 1981. www.kettererkunst.de
Foto 43: „Fischer von Volendam, R.2", CSSA, Foto M. P.
Foto 44: „St. Sebastian, R. 4", CSSA, Foto M. P.
Foto 45: „Katja, R.41", CSSA, Foto M. P.
Foto 46: „Nenette, R. 46", CSSA, Foto M. P.
Foto 47: „Marianne von Meixner, R.65", CSSA, Foto M. P.
Foto 48: „Mexikanerin, R.114", CSSA, Foto M. P.
Foto 49: „Bettina (Portrait Bettina Mittelstädt), R141", CSSA, Foto M. P.
Foto 50: „Bettina, R.161", CSSA, Foto M. P.

Foto 51: „August Leopolder (Rosarote Spiegel), R.214“, CSSA, Foto M. P.
Foto 52: „Tut Anch Amun, R.230“, CSSA, Foto M. P.
Foto 53: „Jutta, R232“, Privatsammlung, Foto M. P.
Foto 54: „Portrait G.A. Richter, R. 252“, Privatsammlung, Foto M. P.
Foto 55: "Zwilling hinter der Maske, R.198", CSSA, Foto CSSA.
Foto 56: Zwilling hinter der Maske, R.268", CSSA, Foto CSSA
Foto 57: „Aufsteigender Mond, R, 286“, Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 58: „Drei Dippehaus, R. 303“, Foto CSSA.
Foto 59: "Justitia, R.309“, Foto CSSA.
Foto 60: „Achmed, R.270“, CSSA, Foto CSSA.
Foto 61: Cera Colla, Foto M. P.
Foto 62: „Pariser Stadtlandschaft“, Privatsammlung, Cécile Brunner.
Foto 63: „Tanzmeister1, Witwenball“, Privatsammlung, Cécile Brunner.
Foto 64: „Landschaft“, Privatsammlung, Foto M. P.
Foto 65: „Pariser Häuser, Pere Cafard“, Privatsammlung, Cécile Brunner.
Foto 66: „Liebende Knaben“, Dauerleihgabe ans Schlossmuseum Aschaffenburg, Ines Otschik, Museen der Stadt Aschaffenburg.
Foto 67: „Selbstportrait“, verschollen, Foto CSSA.
Foto 68: „Stufen“, Edition G.A. Richter, Rottach-Egern. Foto Edition G.A. Richter.
Foto 69: „Schdographie Allergeil“ 29a, Edition G.A. Richter, Rottach-Egern. Foto Edition G.A. Richter.
Foto 70: „Sylvia, die Waldschneuze“, Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 71: „Das Wunder- Tier“, Foto CSSA.
Foto 72: Obsidian- Doppelspiegel, CSSA, Foto M. P.
Foto 73: „Ägyptische Stele“, o. A..
Foto 74: '„Kriegsdämonen“, 1952, www.kettererkunst.de.
Foto 75: "Schads Stele“, Foto M. P.
Foto 76: „Traum I“, Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 77: Sigille auf Pergament, CSSA, Foto M. P.
Foto 78: "Portrait Dr. Schmitt“, CSSA, Foto CSSA.
Foto 79: Horoskopvordrucke, CSSA, Foto M. P.
Foto 80: Druckstock, CSSA, Foto M. P.
Foto 81: „Zacharias II“, Privatsammlung, Cécile Brunner.
Foto 82: „Das kristallisierte Ich“, ehem. Poorshaini, Seeheim-Jugenheim.
Foto 83: Handzeichnungen, CSSA, Foto M. P.
Foto 84: George Grosz „Max Hermann-Neisse“, Städtische Kunsthalle Mannheim.
Foto 85: „Freundinnen, R.115“, Privatsammlung, Foto CSSA. Graphik: M. Pracher.
Foto 86: „Der Dichter“, Gerhard Schulz, CSSA, Foto M. P.
Foto 87: „Kunst im Wandel der Zeiten“, CSSA, Foto M. P.
Foto 88: Bildträger, CSSA, Foto M. P.
Foto 89: Bildträger, CSSA, Foto M. P.
Foto 90: Bildträger, CSSA, Foto M. P.
Foto 91: Bildträger, CSSA, Foto M. P.
Foto 92: Bildträger, CSSA, Foto M. P.
Foto 93: Bildträger, CSSA, Foto M. P.
Foto 94: „Marietta, R.9“ CSSA, Foto M. P.
Foto 95: „In der Wanne, R.38“, CSSA, Foto M. P.
Foto 96: „ Papst Pius X I, R.78“, CSA, Foto CSSA.
Foto 97: „Bayerischer Fasching, R.168“, Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 98: „Liegender Akt (Akt Stahel), R.240“, Privatsammlung, Foto CSSA.
Foto 99: Foto zu 99, CSSA, Foto CSSA.
Foto 100: Nadja auf dem Kopf, CSSA, Foto CSSA.
Foto 101: „Bettina, R.245“, CSSA, Foto CSSA.
Foto 102: "Portrait Christian Schad“, Kurt Weinhold. Frank Brabant, Wiesbaden.
Foto 103: "Salome II" 1994, Acryl auf Hartfaserplatte 33cm, Michael Triegel. Foto Michael Triegel.
Foto 104: "Self-Portrait on Walton Street", 2006, Acryl auf Leinwand, Jared Joslin. Foto Jared Joslin.
Foto 105: "Thanksgiving", John Currin, Foto Gagaosian Gallery, NY.

Endnoten

[1] Yab-Yum ist tibetisch für „Vater/Mutter". Die Darstellung aus dem tantrischen Buddhismus (Indien) vereinigt das männliche Prinzip (die Kraft) mit dem Weiblichen (der Weisheit) und schafft so eine mystische Verschmelzung der Gegensätze.

[2] Shakti im tantrischen Buddhismus die göttliche weibliche Urkraft des Universums.

[3] Laszlo, Carl: Christian Schad, Basel 1972.

[4] Osborn, Max : Der Maler Christin Schad, Berlin 1927.

[5] Im Kontext einer Etablierung Schads als „modernen, zeitgemäßen" Künstler könnte Laszlo auch auf das breite Interesse an indischen Religionstheorien in den frühen 1970er Jahre eingehen.

[6] Richter beschreibt ihn treffend : „Er war der Einzelne, der Einsame und oft Verlorene, der allein aus sich heraus lebte.

[7] Ein Zitat von Schad über Matthias Grünewald, das aber auch auf Schad zutrifft. In: Schad, Christian: Grünewald-Kopie in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, in: Maltechnik, München, 1961.67. Jg. H. 2, 2 Quartal 1961, in: Maltechnik, München, 1961.

[8] „Ab den 1930er Jahren beschäftigte Schad sich mit fernöstlicher Philosophie und Okkultismus".

[9] Der „kühle Blick" wird bei Schad immer, und meiner Meinung nach fälschlicherweise, als „neutrale Distanz" interpretiert, was fast ein „Desinteresse" des Malers am Modell bzw. am Bildgegenstand impliziert. Es geht ihm aber gerade um die intensive Auseinandersetzung mit dem Modell, die eine zwingende Voraussetzung seines Arbeitens ist. Es geht um die Ergründung der der Rätselhaftigkeit des Seins, um das wahre Wesen der Dinge hinter der Fassade. (Schmied, Wieland (Hg): Ausstellungskatalog: Der kühle Blick; Realismus der 20er Jahre, München, 2001)

[10] Kipphoff, Petra: Der Maler mit dem Skalpell. In: DIE ZEIT, 01.12.1978, Nr. 49

[11] „Christian Schad ist unter den Veristen der härteste, der exakteste, der sachlichste... Kein Maler seiner Zeit konnte Haut so malen wie er – die glatte, noch nicht erschlaffte Haut als Hülle, von der man weiß, daß sie später welken und faltig werden muß, konnte Haut so verletzlich und transparent malen mit dem durchscheinenden Netz feinster Äderchen, durchpulst von intensivster Sinnlichkeit und doch zugleich so medizinisch distanziert und nüchtern betrachtet wie mit den Augen eines Arztes – als wäre das Werkzeug dieses Malers das Besteck eines Chirurgen." - Wieland Schmied, 1969.

[12] Schad, Christian: Text , 1966. In: Christian Schad. Edition Panderma Carl Laszlo, Basel, 1972.

[13] Als Beispiel soll hier die Ausstellung „Zurück zur Figur-Malerei der Gegenwart" in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. München, 2006, genannt sein.

[14] Ausstellungskatalog: Leopold, Rudolf (Hg): Christian Schad Retrospektive, Wien, 2008.

[15] Hesse, Hermann: „Stufen", 1941. Passenderweise ist „Stufen" auch der Titel Schads ersten Holzschnitts, 1913.

[16] CSSA: Christian-Schad-Stiftung-Aschaffenburg.

[17] Es dauerte lange, die oftmals sehr freie Handschrift des Malers deuten zu können.

[18] Ratzka, Thomas: Werkverzeichnis Band I: Malerei, Köln, 2008.

[19] Doerner, Max : Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. München 1921.

[20] Schad, Christian: Moderner Malerei als Ausdruck unserer Zeit. Unveröffentlichtes Typoskript im Nachlass Christian Schad, o. J.

[21] Schlusswort des Vortrags: Über den Werdegang meiner Kopie der Stuppacher Madonna. Gehalten im November 1947 anlässlich der Übergabe des Kunstwerks an die Öffentlichkeit.

[22] Nicht in diesem Kontext , aber dennoch hier passend ist die fiktive Frage: „Was ist schwerer an einer Doktorarbeit: Anfangen oder Aufhören." Antwort: „Durchhalten!".

[23] Serner, Walter, Dr.: nicht näher bezeichneter Text über Christian Schad. In: Sirius. Zürich, 1915. Abgedruckt in: Laszlo, Carl: Christian Schad. Basel, 1972.

[24] Die Informationen beruhen auf der allgemeinen Literatur sowie aus neu ausgewerteten Quellen aus dem Nachlass der CSSA.

[25] Richter, G.A.: Christian Schad, Texte Materialien, Dokumente, Biographie und Werk, Rottach-Egern, 2004. S. 15.

[26] Richter, G.A.: Christian Schad, Texte Materialien, Dokumente, Biographie und Werk, Rottach-Egern, 2004. S. 15.

[27] Richter, G.A.: Christian Schad, Texte Materialien, Dokumente, Biographie und Werk, Rottach-Egern, 2004. S. 15

[28] Pepiatt Michael, Christian Schad, Das Frühwerk. München, 2002. S. 185

[29] In einem Interview vom 10. Mai 2005 mit dem Autor (MP) zum Thema „künstlerische Offenheit des Elternhauses" antwortet Nikolaus Schad (NS) auf die Frage:
MP: Wie standen denn die Großeltern zu seiner Malerei? Zu seiner Malweise zum ganzen Dadaismus? Eher kritisch gegenüber? Ich denke mal, es war sicherlich ein sehr traditioneller Haushalt auch. Ein konservativer Haushalt.
NS: Ja. Es ist ja interessant, dass das zur gleichen Zeit gemacht wurde wie mit den dadaistischen...Dingen. Ich hab ihn mal gefragt: „Warum hast du eigentlich den Dadaismus verlassen?" Und da hat er gesagt: „Weil er mich gelangweilt hat." Er hat keine innere... keinen inneren Kern. Sehr interessante Äußerung. Diese...mein Großvater hat das gesehen, diese Bilder, ja, und hat gesagt er findet die toll. Mein Großvater war sehr kunstsinnig. Hat ein unglaubliches Auge gehabt. Ein sehr guter Kunstkenner. Drum hat die Familie sofort erkannt: der ist gut. Und hat ihn gefördert. Es ist nicht so wie in anderen Familien, die gesagt haben: Na, was willst du mit der brotlosen Kunst".

[30] Heigl, Curt: Drei Generationen: Christian Schad, Eberhard Schlotter, Peter Sorge. Gespräche zwischen Christian Schad und Curt Heigl in Keilberg, Juni 1975, Nürnberg, 1975.

[31] Immatrikulationseintrag mit der Matrikelnummer 5192 an der Akademie der Bildenden Künste München. Mit ihm am gleichen Tag mit der Matrikelnummer 5193 schreibt sich der 18 jährige Georg Lämmermann aus Wolkersdorf ein. Lämmermann war und blieb Landschaftler und Traditionalist im Sinne von von Zügel (Gemälde und Zeichnungen von Lämmermann befinden sich in der Galerie Jacobsa in Nürnberg.)

[32] Immatrikulationseintrag Akademie der bildenden Künste Matrikelbuch 1884- 1920
[33] http://www.galerie-fach.de/themen/engert.html
[34] Heigl, Curt: Drei Generationen: Christian Schad, Eberhard Schlotter, Peter Sorge. Gespräche zwischen Christian Schad und Curt Heigl in Keilberg, Juni 1975, Nürnberg, 1975.
[35] Immatrikulationseintrag Akademie der bildenden Künste Matrikelbuch 1884- 1920.
[36] Richter, G.A.: Christian Schad, Texte Materialien Dokumente, S. 16, S. 19, Rottach Egern, 2002.
[37] Richter, G.A.: Christian Schad, Texte Materialien Dokumente, S. 16, S. 19, Rottach Egern, 2002.
[38] Schad, Christian: Relative Realitäten, Erinnerungen um Walter Serner, S. 10, Augsburg, 1999.
[39] Schad, Christian: Relative Realitäten, Erinnerungen um Walter Serner, S. 10, Augsburg, 1999.
[40] Richter, G. A. in einem Interview mit der Autor vom Dezember 2006.
[41] Richter, G.A.: Christian Schad, Monographie, S. 295, Rottach-Egern, 2001.
[42] Schad, Christian: Köpfe. In: Sirius. Zürich, 1915.
[43] Richter, Günter: Christian Schad, Monographie, S. 296, Rottach-Egern, 2001.
[44] Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript. 1976/77.
[45] Richter, Günter: Christian Schad, Text e Materialien Dokumente, S. 23. Rottach-Egern, 2002.
[46] Schad lernt Archipenko erst Ende 1919 bei einer Ausstellung in Genf kennen. Richter, Günter: Christian Schad, Text e Materialien Dokumente, S. 22. Rottach Egern, 2002.
[47] Auktionskatalog: Galerie Dobiaschoffsky, Bern. 103. Kunst und Antiquitätenauktion. Schweizer Kunst, Katalog II, Bern 2006.
[48] Als Beispiel seien hier die Zeichnung „Jeu d'echecs" von 1919 aus der Sammlung Arturo Schwarz genannt werden. Lot 78 In: Schweizer Kunst und Helvetica, Auktionskatalog, Sothebys, Zürich, 1996. Weiterhin das Gemälde „Danseuse en mouvement", 1918 im Musée des Beaux -Arts in Lausanne.
[49] Auktionskatalog: Galerie Dobiaschoffsky, Bern. 103. Kunst und Antiquitätenauktion. Schweizer Kunst, Katalog II, Bern 2006.
[50] Nikolaus Schad in einem Telefoninterview mit dem Autor im Oktober 2004.
[51] Nikolaus Schad in einem Telefoninterview mit dem Autor im Oktober 2004.
[52] Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript. 1976/77. Nr.9.
[53] Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript. 1976/77. Nr.10.
[54] Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript. 1976/77. Nr.10.
[55] Vielleicht wurde gerade durch Evola Schads Interesses an Okkultismus und fernöstliche Religion geweckt. Evolas Mystizismus und seine Arbeiten über Zen und Taoismus weisen erstaunliche Parallelen zu Schads Themenkreisen auf. (Selbstverständlich ohne die kruden, faschistoiden Ideen Evolas zu übernehmen!).
[56] Schad, Christian: Über den Ursprung der Kunst. Unveröffentlichtes Manuskript, o.J. (1920).
[57] Interview von Prof. Dr. Nikolaus Schad mit dem Autor am 10. 5 2005 in Wien.
[58] Annonce in: Anzeiger für die katholische Geistlichkeit Deutschlands, 44. Jahrgang, Nr. 12, Frankfurt a. M. Dez. 1925.
[59] Schad, Christian: Mein Lebensweg. Ausstellungskatalog Galerie Würthle, Wien 1927.
[60] Osborn, Max : Der Maler Christian Schad. Berlin, 1927.
[61] Ausstellungskatalog: Die Neue Sachlichkeit. Galerie Neumann- Nierendorf, Berlin 1927.
[62] Bryk, Felix : Neger-Eros-Ethnologische Studien über das Sexualleben bei Negern. Berlin, 1928.
[63] Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript. 1976/77.
[64] Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript. 1976/77.
[65] Moreck, Curt: Führer durch das lasterhafte Berlin. Leipzig, 1931.
[66] Richter, Günter: Christian Schad, Text e Materialien Dokumente, S. 34. Rottach-Egern, 2002.
[67] Der Professor der Chemie Dr. Ludwig Staudenmaier versuchte die Magie von Okkultismus und Scharlatanerie zu säubern. Sein Versuch, eine „wissenschaftlichen Magie" zu etablieren setzte er in gleichen Rang wie den Schritt von der „Alchemie" zu „Chemie". Sein Buch befindet sich ebenfalls in Schads Bibliothek.
[68] Siehe auch „Zusammenfassung: Das Spätwerk im Kontext der Spiritualität".
[69] Siehe „Kunsttheoretische Theoreme und Ausätze"
[70] Ausstellungskat.: Ausstellung Aleister Crowley. Galerie Neumann- Nierendorf und Porza, vom 11.10.- 12.11. 1931. Berlin,1931.
[71] Schad in einem Brief an Friedrich Lekve vom 6. 12. 1950. Siehe Kapitel „Zusammenfassung Briefwechsel Schad- Lekve".
[72] Schad, Christian: Traumaufzeichnungen. Unveröffentlichtes Manuskript. o. J.
[73] Selbstauskunft Schads als Anlage im Entnazifizierungsprozess vom 1. 4. 1946. Unveröffentlichtes Typoskript im Nachlass und Selbstauskunft vom 3.7.1939 als Formular im Bundesarchiv Berlin, Schad hat die Mitgliedsnummer 264 52 00. (Information via Frau Dr. Barbara Eschenburg, Lenbachhaus München).
[74] Selbstauskunft Schads als Anlage im Entnazifizierungsprozess vom 1. 4. 1946. Unveröffentlichtes Typoskript im Nachlass.
[75] Selbstauskunft Schads als Anlage im Entnazifizierungsprozess vom 1. April. 1946. Unveröffentlichtes Typoskript im Nachlass.
[76] Herzfeld, Marie (HG): Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei, Kap. 396, nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Jena 1925.
[77] Siehe dazu auch die Kapitelzusammenfassung: Spiritualität im Spätwerk im Kontext der Spiritualität.
[78] Schad, Christian: Bildlegenden, Dr. Wei Hsiung. Unveröffentlichtes Typoskript, 1976/77.
[79] Selbstauskunft Schads als Anlage im Entnazifizierungsprozess vom 1. April. 1946. Unveröffentlichtes Typoskript im Nachlass.
[80] Anonymer Autor: Bagatellen. In: Völkischer Beobachter, Berlin 1939.
[81] In dem Dokument zum Entnazifizierungsprozess vom 1. April. 1946 heißt es dazu: „Bereits am 7.1.1939 wurde der Betroffene [Schad] im Völkischen Beobachter charakterisiert, daß er immer noch mit jüdischen Mitbürgern freundschaftlich verkehre und sie portraitiere. Aus dieser Einstellung der NSDAP zu dem Betroffenen geht klar und deutlich hervor, daß Schad trotz seiner Zugehörigkeit von dieser abgelehnt wurde."
[82] www.atemkongress.de
[83] Schmitt, Ludwig: Das Hohelied vom Atem. Augsburg 1927.
[84] Schad in einem Brief an Friedrich Lekve vom 5. 5. 1950.
[85] Selbstauskunft Schads als Anlage im Entnazifizierungsprozess vom 1. 4. 1946. Unveröffentlichtes Typoskript im Nachlass.
[86] Schmitt, Ludwig: Atemheilkunst, München 1956

87 Siehe dazu auch: Ratzka, Thomas: Werkverzeichnis Bd. I: Malerei, Köln, 2008. S.235.
88 Dokument zum Entnazifizierungsprozess vom 1. 4. 1946. Unveröffentlichte Urkunde.
89 Ratzka, Thomas: Christian Schad in Aschaffenburg (1942-1982), Sonderdruck aus „Frankenland", Heft 5, 2001.
90 Ratzka, Thomas: Christian Schad in Aschaffenburg (1942-1982), Sonderdruck aus „Frankenland", Heft 5, 2001
91 Schad, Christian: Bildlegenden: Bettina, 1942. Unveröffentlichtes Typoskript. 1976/77.
92 Ratzka, Thomas: Christian Schad in Aschaffenburg (1942-192), Sonderdruck aus „Frankenland", Heft 5, 2001.
93 Schad an Kurt Wehlte in einem Brief vom Februar 1946.
94 Dokument zum Entnazifizierungsprozess vom 1. 4. 1946. Unveröffentlichte Urkunde.
95 Ratzka, Thomas: Christian Schad in Aschaffenburg (1942-192), Sonderdruck aus „Frankenland", Heft 5, 2001
96 Schad, Nikolaus und Bettina: Christian Schad, Graphik Aquarelle Zeichnungen. Passau, 1998.
97 Schad an Friedrich Lekve am 6. 12. 1950.
98 1930 hatte Crowley mit 23 Gemälden und Zeichnungen eine Ausstellung in der Galerie Porza in Berlin die Schad gesehen hatte und den Ausstellungskatalog aufbewahrt hat.
99 Saunders Stonor, Frances: Wer die Zeche zahlt...; Der CIA und die Kultur im kalten Krieg. Berlin, 1999. Durch freundlichen Hinweis von Günter A. Richter, Rottach-Egern.
100 Ratzka, Thomas: Christian Schad in Aschaffenburg (1942-192), Sonderdruck aus „Frankenland", Heft 5, 2001
101 Als Dualismus wird hier die zweigeteilte Darstellung des Gesichts/Persönlichkeit bezeichnet, die in der Schadrezeption neuerdings mit den Frontal-Profilen von Picasso oder Cocteau verwechselt wird.
102 In einem nicht näher bezeichnetem Brief im Nachlass an die Mutter klagt Schad über seine wirtschaftlichen Verhältnisse und vor allem, dass er nun „mit fast 60 Jahren immer noch keine Bilder verkaufen kann".
103 Handschriftliche Jahresdokumentationen Bettina Schads von 1947-1978.
104 Handschriftliche Jahresdokumentationen Bettina Schads von 1947-1978.
105 Bettina Schad setzt die stärkere Auseinandersetzung mit graphischen Techniken mit den Reisetätigkeiten Schads in Zusammenhang.
106 Schmitt, Ludwig Dr.: Atemheilkunst, München, 1956.
107 In den maltechnischen Rezepten setzt er für den Stier und sein Portrait dieselbe Inkarnatsfarbmischung.
108 Leopold, Rudolf (HG): Christian Schad Retrospektive, Bildbeschreibung „Die Umgebung". Wien, 2008.
109 A.'.A.'. (Hg): Liber III vel Jugorum. In: Equinox , Vol.1, Nr. 4, Kap. 7. o.O.,1909. Schad hat das Buch handschriftlich zusammengefasst.
110 Handschriftliche Aufzeichnungen in Schads Traumbuch vom 15.8.1950.
111 Leopold, Rudolf (HG): Christian Schad Retrospektive, Bildbeschreibung „Im Irisgarten". Wien, 2008.
112 Siehe dazu das Kapitel: Rekonstruktion eine Bildablaufs: Pecunia non Olet.
113 Ausstellungen 1977: „Tendenzen der zwanziger Jahre" Berlin, „Neue Sachlichkeit und Realismus", Wien. Einzelausstellung in der Galerie G.A. Richter, Stuttgart. 1978: „Dada and Surrealism Reviewed", London, „Paris- Berlin 1900-1930", Paris, „Neue Sachlichkeit and German Relism of the Twenties", London, "Galerie- Einzelausstellungen" in Graz und Salzburg. 1979: „Galerie- Einzelausstellung", London, „The Planar- Dimension", New York, „Dada Photographie und Photocollage", Hannover, „Origini dell'Astratismo", Madrid.
114 Weitere Ausstellungen 1980- 1981: „Galerieausstellung", Berlin, „La photographie e X perimentale allemande", Paris, „Dada in Zürich", Zürich, „Das imaginäre Photo-Museum", Köln, „German Realism of the Twenties", Minneapolis, Chica go, „El espritu Dada", Caracas, „Les Réalismes 1919- 1939", Paris, „Avantgarde Photography in Germany 1919- 1939", San Francisco, Experimental photography" und „Photographers as Printmakers" London.
115 Ratzka, Thomas: Christian Schad; Werkverzeichnis Band I Malerei. Köln, 2008. S. 278.
116 Bangert, Albrecht: Die 50er Jahre. Möbel und Ambiente, Design und Kunsthandwerk. München, 1990.
117 Siehe auch Kapitel 22: Der Weg zur Haut. Versuch einer Herleitung.
118 Materialinformation in einem Brief an Schad vom 10.5.1954 der H. Römmler GmbH, Großumstadt.
119 Schad an Römmler in einem Brief vom 5.5.1954.
120 Römmler an Schad in einem Brief vom 10.5.1954.
121 Merkblatt „Beschriften und Bemalen von Resopal" der Fa. Römmler vom Juni 1953
122 Es handelt sich wohl um die Arbeit: „Zwillinge hinter der Maske I" von 1954, bei dem er rotes Resopal verwendet hatte.
123 Bei der Spritztechnik wird das Umfeld der Form maskiert und mit einem Fixateur die Flächen besprüht. Siehe auch Kapitel „Aquarelle".
124 Schad an Prof. Wehlte, Kunstakademie Stuttgart, Brief vom 16. Dezember 1953 . Wehlte empfiehlt anstatt der Ammonium Terpentin Wachsseife „die gut wasserlösliche Wachsseife aus Bienenwachs, Wasser und Pottasche".
125 Ratzka, Thomas: Christian Schad in Aschaffenburg (1942-1982), Sonderdruck aus „Frankenland", Heft 5, 2001.
126 Auflistung der ausgestellten Putzarbeiten in der Einzelausstellung „Römer" in Aschaffenburg, 1959.
127 Ratzka, Thomas: Christian Schad in Aschaffenburg (1942-1982), Sonderdruck aus „Frankenland", Heft 5, 2001. Der Begriff Kalk-Kasein ist hier verwirrend. Da Schad in Fesco- Secco Technik gearbeitet hat, muss es heißen: Kalk (Fresco) – Kalkkase in (Sekko)- Technik. Siehe auch den Zeitungsartikel: „Die Frau auf dem Gerüst" vom 21.7.1953, Mainecho.
128 Lackfabrik Dr. Kurt Herberts, Wuppertal-Barmen.
129 Glättspachteltechnik auf der Wand; Glättspachteltechnik in der Tafelmalerei. In: Wehlte, Kurt: Wandmalerei, 3. Aufl. Ravensburg ,1946.
130 Röske, Thomas.: Die Werke von 1942-1942 - ein Überblick. In: Schad, Brigitte: Christian Schad, die späten Jahre, Köln, 1994
131 Ratzka, Thomas: Christian Schad in Aschaffenburg (1942-1982), Sonderdruck aus „Frankenland" Heft 5, 2001. Bettina hat die Zeichnungen für den Gipsschnitt der ummantelten Stahlsäule im Aschaffenburger Ämterhaus geschaffen. Weiterhin hat sie Entwürfe für Werbegrafiken (z. B. „Die Nixe an Deck", 1950er Jahre) gefertigt.
132 Gemeint sind Arbeiten wie „Schuttersmühle", 1939 oder „Thüringer Wald (Kalte Küche)", 1938. Beide abgebildet in: Ausstellungskatalog Galerie Neher: Christian Schad, Blickpunkte, Landschaften, Gesichter, Essen 1982.
133 Nikolaus Schad in einem Interview mit dem Autor am 10. Mai 2005 in Wien.
134 Ausstellungskatalog Galerie Neher: Christian Schad, Blickpunkte, Landschaften, Gesichter. Essen 1982.
135 Zu erwähnen ist, dass er in der Bezeichnung die „Trivialnamen" der Farben verwendet und nicht die tatsächlichen

Pigmentbezeichnungen, wie in späterer Zeit.

136 Die Feinzeichnungen für Walter Serners Publikationen wurden bereits im vorherigen Abschnitt erwähnt.

137 Ganzert-Castrillo, Erich: Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler, Wiesbaden 1979

138 Verkaufskatalog: Christian Schad. Kunst & Auktionshaushaus Poorhosaini, Seeheim- Jugendheim, 1982.

139 Ganzert-Castrillo, Erich: Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler, Wiesbaden 1979

140 Richter, Günter: Christian Schad, Text e Materialien Dokumente, S. 57. Rottach Egern, 2002.

141 Als Terrakotta bezeichnet man niedrig gebrannten, unglasierten roten oder gelblichen Ton.

142 Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript 1976/77.

143 Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript 1976/77.

144 "A database of XRF and FTIR spectra was assembled, which demonstrated that Ripolin composition changed gradually with time during the early 20th century and that a number of inorganic materials were common to Ripolin paints. Combinations of zinc white, Prussian blue, iron oxide, and lead chromate yellow pigments were present in most colors. Fillers containing barium and strontium were used heavily, as were lead-based and cobalt-based metal soaps used as driers." In: Chastain, F.: COMPOSITIONAL ANALYSIS OF HOUSE PAINTS USED BY PICASSO, Abstract. http://www.dep.anl.gov/p_undergrad/ugsymp/2008abstracts/accepted/188.pdf

145 Ripolin ist eine Nitrozelluloselackmischung, die sich durch schnelle Trocknungszeit auszeichnete und als Ersatz für Ölfarbe auf den Markt gebracht wurde.

146 "As early as 1912, Picasso used materials that were commonly used for other well-defined purposes besides fine art practice, such as household or architectural use and even industrial coatings, which he used along with artists' paints. During his cubist period he solved his problem of achieving bright colour by introducing Ripolin (shiny house paint) instead of artist's oil paint. In talking about the Ripolin paints, he named them, ‚le santé des couleurs, (that is why) they are the basis of good health for paints'". In: Richardson J.: A Life of Picasso, Volume II: 1907-1917. London, 1996, S. 225.

147 Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript 1976/77.

148 Telefonprotokoll eines Anrufes von Nikolaus Schad, 5. Oktober 2004.

149 Nicht aufgenommen wurden die Mappenwerke und Editionen, da Schad hier nicht freie Materialwahl aus künstlerischer Überlegung pflegte.

150 Bruchlos, Alexander: Das druckgraphische Spätwerk Christian Schads, in: Christian Schad, Die Späten Jahre, 1942-1982, Köln, 1994.

151 Verkaufskatalog Kunst & Auktionshaus Poorhosaini, Seeheim-Jugendhim, 1987-88. In dem Katalog sind detaillierte Angaben zu Drucktechnik und Papier gegeben.

152 Manīlapapier ist ein aus dem Bast von Musa-Text ilis-arten gefertigtes, hartes Packpapier.

153 Ganzert-Castrillo, Erich: Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler. Wiesbaden 1979.

154 Vernis-mou ist eine druckgrafische Technik. Bei der Vernis-mou wird die Druckplatte mit einer weichen und klebrigen Lackmasse als Ätzgrund überzogen. Auf diesen weichen Grund (daher auch Weichgrundätzung) wird ein rauhes, körniges Zeichenpapier gelegt. Auf diesem Papier zeichnet nun der Künstler mit kräftigen Strichen [...]. Wo durch den Druck des Zeichenstiftes das Papier auf den Ätzgrund gedrückt wird, bleibt dieser daran haften und legt die Druckplatte darunter wieder frei. [...] Im anschließenden Säurebad werden die freiliegenden Partien der Druckplatte geätzt [...]. Aus: Ketterer Kunst. www.kettererkunst.de.

155 Die Aquatinta ist eine druckgrafische Ätztechnik und Abart der Radierung. Im Gegensatz zu dieser beruht das technische Prinzip für die Aquatinta nicht auf der Linienätzung, sondern der Flächenätzung [...]. Aus: Ketterer Kunst. www.kettererkunst.de, 2008.

156 Schad verwendet in dem Brief das „ß" bzw die Ligatur aus „ſ" und „s" was auf eine Entstehung nach 1945 hindeutet da Schad vorher vornehmlich mit „ss" geschrieben hat.

157 „Schadographien" werden auch in Nabukovs Roman „Lolita" von 1955 als „Schulprojekt" erwähnt.

158 Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript 1976/77.

159 Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript 1976/77.

160 Siehe Fotodokumentation: Interview mit G. A. Richter 2006.

161 Die ausgewählten und kommentierten Dichtungen, die sich im schriftlichen Nachlass befinden, werden hier erstmalig veröffentlicht.

162 Schad, Brigitte: Ein Prinz im Dornröschenschloss. Zum 85 Geburtstag von Christian Schad, in: Main-Echo Aschaffenburg, 21.8.1979.

163 Schad, Christian: Mein Lebensweg. Ausstellungskatalog Galerie Würthle, Wien 1927.

164 Schad, Christian: Grünewald-Kopie in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Jg. 67, H. 2, 2 Quartal 1961, in: Maltechnik, München, 1961.

165 Christian Schad: Relative Realitäten Erinnerungen um Walter Serner, Augsburg 1999.

166 http://www.literaturhaus.at/buch/fachbuch/rez/chschad/

167 Richter, G.A.: Christian Schad, Druckgraphiken und Schadographien, Rottach-Egern, 2001.

168 „MONDENSOHN, m. sohn unter dem zeichen des mondes geboren und von der natur des mondes beeinfluszt (s. mond 4), wandelbar: der von bestand nicht weisz, der sich von allen zeiten wohin man ihn begehrt, und ihm nur winkt, läst leiten: ein solcher mondensohn ist weit noch unter dir". Friedrich von LOGAU 1, 191;
vergl. dazu: „er (der mond) machet die leute, so unter ihm, dasz sie in ihren ganzen leben unbeständig, und sehr gerne reisen". Öcon. Lex . 1639.
In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel 1854-1960. Quellenverzeichnis 1971.

169 Richter, G.A.: Christian Schad, Texte, Materialien Dokumente, Biographie und Werk. Rottach-Egern, 2004.

170 Ob die französische Version ebenfalls 1916, wie die deutsche, geschrieben wurde, ist nicht bekannt.

171 In der Übersetzung ins Deutsche von M. Pracher.

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

173 Richter, G.A.: Christian Schad, Biographie und Werk. In: Richter G.A.: Christian Schad, Text e, Materialien, Dokumente. Rottach-Egern, 2004.

174 Röske, Thomas.: Die Werke von 1942-1942- ein Überblick. In: Schad, Brigitte: Christian Schad, die späten Jahre, Köln 1994.
175 Siehe Brief vom 6. 12. 1950 an Friedrich Lekve. „Die Zeit ist reif für eine okkulte Ausstellung".
176 Angaben zu Restaurierungen speisen sich aus handschriftlichen Rezepten Kapitel 18 Gruppe 19), Fotos und Pressemitteilungen.
177 Richter, Günter A.: Ort der Dialoge. Atelier und Bibliothek. In: Richter, Günter A.: Christian Schad, Text e Materialien Dokumente. Rottach-Egern, 2004.
178 Eine Erläuterung der Bücher (mit einigen Fehltiteln) findet sich bei: Richter, Günter A.: Die Bücherliste Christian Schads. In: Richter, Günter A.: Christian Schad, Text e Materialien Dokumente. Rottach-Egern, 2004.
179 Schad, Christian: Das Wesentliche in der Gedankenwelt Ostasiens. Vortrag in IV Teilen, unveröffentlichtes Typoskript, Volkshochschule Aschaffenburg, 1951.
180 Nikolaus Schad in einem Interview mit dem Autor am 10. Mai 2005.
181 Nikolaus Schad in einem Interview mit dem Autor am 10. Mai 2005.
182 Pracher, Martin: Obsidian. Unveröffentlichte Semesterarbeit Werkstoffkunde, TUM 1999.
183 „Friedrich Lekve: Geb. 26. 2. 1904 zu Wesel am Rhein. Hauptschulzeit im 1. Weltkrieg. Abschluss einer Großkaufmannslehre in Hamburg. Einige Versuche als Buchhalter; aber er ging nicht gerne mit Zahlen, lieber mit dem Wort um. Durch die Versetzung seines Vaters (Reg. Baurat) nach Hildesheim fand er hier bei den Wetzel Gummiwerken seinen Beruf. Avancierte schnell zum Handelsbevollmächtigten, bald zum Prokuristen und wurde mit 36 Jahren Verkaufsdirektor und Vorstandsmitglied. Das blieb er bis zu seinem Herztod am 26.8.1956. Nach 1945 wurde er von der Militärregierung wegen seiner Sprachkenntnisse zum Verbindungsmann zwischen der Stadt Hildesheim und der Militärregierung bestimmt. Vom Dez. 1950 bis Nov. 1952 war er Oberbürgermeister der Stadt und bis zu seinem Tode beratender Bürgermeister der Stadtverwaltung. Außerdem gehörte er dem Kulturring der SPD und der Volkshochschule als 1. Vorsitzender an. Dazu seine persönlichen wissenschaftlichen und geistigen Interessen. Dass alles zusammen für einen Menschen zuviel war, konnte man vorausahnen. Darum sein früher Tod mit 52 ½ Jahren." Ein Brief von Luise Lekve vom 23. Juni 1996, Witwe von Friedrich Lekve. in: Koenig, Peter R. : Traumland Thelem Chassidim, Das Beste von Friedrich Lekve. München, 1997.
184 Martha Künzel wurde 1857 geboren. Sie ist eine Freundin der Madame Helena Blavazky, ist fanatische Anhängerin von Thelema. Sie übersetzt die ersten drei Bände von Crowleys Confessions in Deutsche. Es wir über Kontakte zwischen Küntzel und Adolf Hitler berichtet, den sie als ihren „magischen Sohn" bezeichnet. in: Koenig, Peter R.: Das O.T.O. Phänomen, München, o.J.
185 www.oto-usa.org.
186 Die Stele datiert auf 650 v. Cr. und befindet sich heute im Nationalmuseum Kairo.
187 Prolegomenon in: Crowley, Aleister, Liber Aleph in der deutschen Übersetzung der Martha Künzel, München, 2003.
188 Vergleiche hierzu: IAO131: The Influence of Buddhism on Aleister Crowley. In: Journal of Thelemic Studies, www.thelemicstudies.com, 2007.
189 Fritsche, Herbert: Merlin, Schriftenreihe für Grenzwissenschaften u. Schicksalskunde, Hamburg, vor 1950, 3 Bde.
190 Tarot- Divination ist eine alte Form der Wahrsagung. Nicht zu verwechseln mit der Zukunftsdeutung.
191 Schad, Nikolaus und Bettina: Christian Schad, Graphik Aquarelle und Zeichnungen. Passau, 1998.
192 Die abgeschlagene „linke Hand" neben dem Kreuz kann auch als Hinweis auf den „Left- Hand- Path" gesehen werden. Ursprünglich aus dem Hindu- Tantra, bezeichnet der „Pfad der linken Hand" eine Hinwendung an religiöse Themen, die dem „rechten Pfad", also der vorherrschenden Religionsrichtung, als Counterpart gegenüberstehen. Der „Pfad der linken Hand" wird im Okkultismus auch häufiger auf die Praxis der Sexualmagie bezogen. Eine Interpretation der weiblichen Beine des grünen Fabelwesens und dem dazwischen stehenden phallischen Gegenstand in diese Richtung führen jedoch zu sehr ins Spekulative.
193 Urkunde der Abtei Thelema vom 11. 3. 1950.
194 Brief von Lekve an Schad am 7. 3. 1950.
195 Im übertragenen Sinn ein Zirkel, der sich intensiv mit religiösen Themen beschäftigt. Ursprüngliche Bedeutung: „Chassidim (hebr., »Fromme«, auch Chassidäer genannt), im Allgemeinen alle Juden, die sich der gesetzlichen Frömmigkeit befleißigen, im Gegensatze zum Heidentum, Christentum und der lauen Religiosität ihrer Zeit." In: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 3. Leipzig 1905, S. 897-898.
196 Lekve, Friedrich: „Thelemische Lektionen", A4 18.2.50.
197 Koenig, Peter R.: Das O.T.O. Phänomen, München o.J.
198 Brief von Schad an Lekve vom 12. 4. 1951.
199 Von Schad am 12. 04. 1951 ausgefüllt an Lekve gesendet worden. Die handschriftlichen Entwürfe für die Beantwortung der Fragen sind im Nachlass unter der „Korrespondenz Lekve" vorhanden.
200 Lomer, Georg: Der Traumspiegel. Bilder und Wahrheiten. Ein Traumbuch auf wissenschaftlicher Grundlage. München, o J. (ca.0 1920).
201 Lomer, Georg: Dr. Lomers Lehrbriefe zur geheimwissenschaftlichen Selbstschulung. Erster bis siebenter Brief. Bad Schmiedeberg, o.J. (ca. 1924)
202 Traumbuch vom 14. 8. 1950.
203 A.'.A.'. (Hg): Liber III vel Jugorum. In: Equinox , Vol.1, Nr. 4, Kap. 7. o.O.,1909.
204 Das Manuskript befindet sich unter den astrologischen Berichten und Vorträgen Dr. Schmitts.
205 Röske, Thomas: Die Werke von 1942-1982 - Ein Überblick. In: Christian Schad, Die späten Jahre, Köln 1994. Röske führt als Vorbild der Zweiteilung des Gesichts in den Werken ab 1951 potentiell auf Picasso oder Cocteau zurück.
206 Lekve an Schad am 11. 5. 1951.
207 König, Peter R.: Des Beste von Friedrich Lekve. München, o.J.
208 „[...] leider hat die witwe lekve nach dem tode ihres mannes alle unterlagen vernichtet. nichtsdestotrotz hat sie „meinem" verlag, A.R.W, das copyright an den publikationen ihres gatten gegeben. lekve hat eine zeitlang nach dem WWII ein umfangreiches „magazin" publiziert, das ich vollständig besitze. auszüge davon sind als http://user.cyberlink.ch/~koenig/dplanet/html/lekve.htm publiziert. obwohl lekve in seinem magazin die „ergebnisse" der „träume" seiner „schüler" verarbeitet hat, habe ich davon nichts in diesem band aufgenommen. ich besitze keinerlei unterlagen, die die identität seiner „schüler" aufschlüsseln könnte (außer im fall von herbert fritsche, der aber ihre recherchen nicht tangiert).

der name christian schad ist mir in diesem zusammenhang nicht geläufig.[...]“ Auszug aus einer Email vom 20. 8. 2008 von Peter R. König an den Autor.

209 König, Peter R.: Des Beste von Friedrich Lekve. München, o.J.

210 Die astrologische Entschlüsselung und Deutung wurde von Dr. Sid Amos, Braunschweig, und Akron Charles Rey, St. Gallen vorgenommen. Vielen Dank nochmals dafür. Der vollständige Bericht befindet sich im Appendix 2.

211 Ratzka, Thomas: Christian Schad; Werkverzeichnis. Köln, 12008. S. 235.

212 Schmitt, Johannes Ludwig, Dr.: Das Hohelied vom Atem. Augsburg, 1927.

213 Typographische und eigenhändig unterzeichnete Selbstauskunft Schads als Anlage zum Entnazifisierungsprozess 1946, bei der er als Mitläufer Klasse IV eingestuft wurde. Nachlass Schad.

214 http://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Ludwig_Schmitt.

215 Aufgrund der Nähe zu Otto Strasser wird Ludwig Schmitt im sog. „Röhm- Putsch“ zur Erschießung ausgeschrieben. Statt seiner wird in einer Verwechslung der Münchener Musiker Ludwig Schmidt erschossen. http://www.atemkongress.de/.

216 Angeblich soll Schmitt Rudolf Hess zu seinem Englandflug ermutigt haben.

217 http://www.atemkongress.de/.

218 http://www.atemkongress.de/.

219 Brief von Friedrich Lekve vom 7.3. 1950 wird an „Christian Schad, Klinik Dr. Schmitt München“ gesendet. Laut Bettina Schads Jahresaufzeichnung ist Schad ab dem 11.3. 1950 bis 4. 5. 1950 in der Klinik.

220 Brief vom 30. 6. 1950 von Schad an Lekve erwähnt Schad, dass er sich nach der Krankheit und am Schliersee erholen wolle.

221 Das Buch soll 2009 in München wieder neu verlegt werden. Es ist anzunehmen, dass die Verwalterin vom „Nachlass Dr. Schmitt“, Frau Herta Richter, Atemhaus München „Herta Richter“, noch weitere, unpublizierte Foto-Negative der Aufnahmen von Christian und Bettina Schad besitzt.

222 Schad beginnt den Tag mit der Asana-Meditation, in der die Figuren: Gott, Drachen, Ibis und Donner vorkommen.

223 Radix = die Wurzel, der Ursprung. Angegeben wird Geburtsort, Geburtstag, Stunde und Minute.

224 http://de.wiktionary.org/wiki/Horoskop.

225 In einem Brief vom 27. 5. 1951 an Friedrich Lekve erwähnt Schad seine Erfahrung in der Erstellung von Horoskopen nach Vehlow.

226 Lekve, Friedrich: Stichworte zum Individuationslehrgang auf kosmologischer Grundlage. Horoskopvordruck Abtei Thelema, Hildesheim, o. J.

227 Johannes Vehlow Gesellschaft: Die Weltanschauung der Astrologie und die wahren Grundlagen der Horoskopie. Berlin, 1986.

228 Vehlow, Johannes: Lehrkurs der wissenschaftlichen Geburts-Astrologie. Berlin, 1929.

229 Johannes Vehlow Gesellschaft: Die Weltanschauung der Astrologie und die wahren Grundlagen der Horoskopie. Berlin, 1986.

230 „Den Kern von Vehlows Deutungssystem besteht in seiner so genannten antiken Häusermanier, einem System von äqualen Häusern. Vehlow versuchte, mit seinem Häusersystem an die antiken astrologischen Überlieferungen anzuknüpfen. Er postuliert ein dreifaches Häusersystem: Das Thema Mundi bzw. die Mundanhäuser (Tierkreiszeichen) - als Entsprechung für die Erde, das Körperliche, das Stoffliche.“ aus: Johannes Vehlow Gesellschaft: Lehrkursus der wissenschaftlichen Geburts-Astrologie Band 1 Die Weltanschauung der Astrologie und die wahren Grundlagen der Horoskopie. Berlin, 1986.

231 Werle, Fritz: Künstlerhoroskope. München-Planegg, 1926.

232 Richter, Günter A.: Zitate Christian Schad siebziger / achtziger Jahre. Handreichung Günter A. Richter an den Autor.

233 Schad in einem Brief an Lekve vom 14.8.1951: [...] In den letzten zwei Jahren habe ich zuviel meiner Kräfte ausgegeben an Dinge und Menschen mit Vampir-Charakter. Zur Erntezeit, auf die ich zum Ausgleich gewartet hatte, kam nichts zurück als Staub. Und ich wurde krank. [...].

234 Schad in einem Brief an Lekve vom 6.12.1950 in dem er betont, dass die okkulten Bilder „aus dem Selbsterleben heraus“ entstanden sind (siehe Briefwechsel Kapitel 9c)).

235 Abgebildet im Ausstellungskatalog: Christian Schad, Aquarelle und Grafiken. Kunst & Auktionshaus Poorhosaini, Seeheim-Jugenheim, 1987-88.

236 Interview des Autors mit Nikolaus Schad am 10. Mai 2005 in Wien. „[...] Da hat er eine tiefe Depression gehabt und ist beinahe zerrissen worden, innerlich, er hat das , was... ich bin Arzt, ja ... was bei einer tiefen Depressionen hervorkommt und bei jener Fragmentierung kommen Dämonen und Geister heraus, ja, also er hat dann was gesehen und hat durch das Malen dieser Dinge, dieser Fratzen, und darum sind da einige Fratzen, das ist nach dieser Phase, hat er sich befreit. Aber vor allem hat er sich befreit weil er eben diese....er hatte nicht mehr, was sonst Menschen haben wenn sie in eine Krise kommen. Das sie dann zu den Eltern laufen oder zur Mutter. Er hatte nicht mehr die Mutter. Er hatte nirgends mehr hinzugehen. Er hatte aber den Zen-Buddhismus, der hat ihn eigentlich auch gerettet aus dieser Phase. Und da kam er dann heraus auch. [...]“. Das Interview ist im Anhang vollständig als Abschrift vorhanden.

237 Da sich Schad intensiv mit den Schriften Eliphas Levis auseinandergesetzt hatte, kannte er die Baphomet-Ikonographie.

238 Remszhardt, Godo: Fortgesetzte Biographie übernommen aus der Ausstellung Braunschweig. In: Christian Schad; Die Magie des Realen. Salzburg, 2002.

239 Grommes, Wieland: Erläuterungen zu den Büchern Christian Schads. In: Richter, Günter A.: Christian Schad, Text e Materialien Dokumente. Rottach-Egern, 2004.

240 Interview mit Nikolaus Schad mit dem Autor vom 10. 05. 2005.

241 Unterstellt man den direkten Zusammenhang mit den persönlichen Randnotizen und Unterstreichungen in Schefflers „Geist der Gotik“ so bleibt nur der Schluss einer Entstehung im Jahre 1922 möglich.

242 Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, München, 1908.

243 Erstausgabe 1917. Schad hat die Ausgabe von 1922 in seiner Bibliothek.

244 Serner, Walter: Nicht näher bezeichneter Text über Christian Schad, in: Sirius. Zürich 1915. Abgedruckt in: Laszlo, Carl: Christian Schad, Basel, 1972.

245 Eine Falsifizierung bezeichnet im Sachverständigenwesen einen Ergebnisweg, der hinterfragt, was ein Gegenstand bzw. ein Stil alles nicht hat. Man versucht also über den Weg des Versagens nachzuweisen, dass etwas nicht ins avisierte

Schema passt. Im Gegenzug dazu zeigt die „Verifizierung“ Gemeinsamkeiten auf.

246 Mit dieser negativen Haltung war Schad nicht alleine. Der Expressionist Ludwig Meidner proklamiert schon 1919 in seinem Manifest „Novemberschrei“, als zukünftigen Weg einen „fanatischen, inbrünstigen Naturalismus“. Kunstblatt, 3, 1919.

247 Schad, Christian: Köpfe, in: Sirius, Zürich 1915.

248 Roh, Franz: Nach-Expressionismus, Magischer Realismus, Probleme der neuesten Europäischen Malerei, Leipzig 1925. Bibliothek Christian Schad.

249 Roh, Franz: Nach-Expressionismus, Magischer Realismus, Probleme der neuesten Europäischen Malerei, Leipzig 1925. Bibliothek Christian Schad.

250 Im Anhang finden sich eine Fotokopie des vollständige Text es sowie die Beschreibung der “Bilder“. (Dok.11 a, b, c, d)

251 „Gotiker: der im gotischen stil bauende architekt oder schaffende künstler: der versuch ..., es mit der gotik und ihren dependenzien zu wagen; aber diese versuche scheitern jedesmal, wenigstens für das auge dessen, der ... das kennt, was mit immer wachsendem verständnis unsere westdeutschen neu-gotiker danach bildeten“. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig, 1854 -1960.

252 Rotfuss-Stein, Elwine: Christian Schads Kopie der „Stuppacher Madonna“ von Matthias Grünewald. In: Christian Schad, die späten Jahre. Köln1994.

253 Ganzert-Castrillo, E. (Hrsg): Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler. Frankfurt/ M. 1979.

254 CSSA, Manuskripte, Blauer Ordner, Verschiedene Aufzeichnungen.

255 Müller, Hans-Joachim (Hrsg.): Butzbacher Künstler Interviews, Nr. 1, S. 164 Darmstadt 1980.

256 http://de.wikipedia.org/wiki/Goldener_Schnitt.

257 Leonardo da Vinci beendete sein Traktat von der Malerei vor 1498.

258 Herzfeld, Marie (Hrsg): Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Jena 1925.

259 Brunner, Carl: Anatomie für Künstler, Text und 22 Tafeln in Farbendruck, 4. Verb.Aufl., München 1924

260 Ratzka, Thomas: Christian Schad Werkverzeichnis Bd I Malerei, Köln 2008 R.161.

261 Ratzka, Thomas: Christian Schad Werkverzeichnis Bd I Malerei, Köln 2008, R.161.

262 Frei nach DTV- Lexikon der Kunst, München, 1996.

263 Hauptwerk: Huter, Carl: Menschenkenntnis durch Körper-, Lebens-, Seelen- und Gesichtsausdruckskunde auf neuen wissenschaftlichen Grundlagen. 5 Lehrbriefe, Detmold 1904-1906; Neuauflage Zürich: Kalos-Verlag 1988.

264 Roghe, Karl: Lehrbuch der Physiognomik, Berlin, 1929.

265 Peters, Emil: Menschenkenntnis und Charakterkunde; Die Erkennung und Beurteilung der Kopf und Gesichtsformen. Konstanz 1922. Relativ ungelesen, Frontispiz eingerissen.

266 Bomsdorff-Bergen, Hubert von: Ein Kompass zur Menschenerkenntnis. Buchenbach-Baden, 1922. Einband aus Packpapier, Kapitel Psychophysiognomik und Einzelkapitel mit Blst. unterstrichen (Die Stirn, Die Stirnecken, Die Nasenwurzel, die Augenbrauen, Die Augen etc.)

267 Herzfeld, Marie (HG): Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Jena 1925.

268 Chiromantik: die Kunst des Handlesens.

269 Frei zitiert nach: Schad, Christian: Köpfe, In: Sirius, Zürich 1915.

270 Der Begriff „Senkblei“ bezieht sich auf den Faszikel 100. „Um einen Nackten oder einen sonstigen Gegenstand nach der Natur zu zeichnen“ aus Leonardos Traktat. Dort heißt es:
„Pflege einen Faden mit niederhängendem Blei in der Hand zu halten, damit du sehen kannst, wie die Dinge sich schneiden und zueinander in Richtung stehen“. In: Herzfeld, Marie (Hrsg): Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei, nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Jena, 1925.

271 Vgl. Faszikel 229: Von der Art und Weise, die Figuren in Historien gut komponieren zu lernen.

272 Vgl. Faszikel 282: Von den Biegungen.

273 Vgl. Faszikel 352: Von Bewegungen des Menschen.

274 Vgl. Faszikel 316: Von der Senkellinie der Figuren.

275 Vgl. Faszikel 404: Wie man ein Bildnis eines Menschen im Profil macht, den man nur ein einziges Mal angesehen hat.

276 Vgl. Faszikel 825: Von der Astbildung der Bäume.

277 Vgl. Faszikel 838: Vom Ansetzen der Blätter an ihren Zweig.

278 Vgl. Faszikel 939: Vom Horizont.

279 Zitat Christian Schad in Bezug auf die Farbstudien zur Stuppacher Madonna, in: Schad, Brigitte: Ein Prinz im Dornröschenschloss, Zum 85. Geburtstag von Christian Schad, in: Main Echo Aschaffenburg, 21.8.1979.

280 Wirth, Oswald: Le Tarot du Imagiers du Moyen Age, Paris, 1927.

281 Bressensdorff, Otto von u. W. A. Koch: Astrologische Farbenlehre, München-Planegg, 1930.

282 Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript, 1976/77.

283 Fürsten, Paulus; Gerhard, Christoph (Drucker)Theoria Artis Pictoriae, Reiß-Buch, Anweisung zu der Mahlerey. Nürnberg, vor 1805.

284 Zeitschrift: Prisma, 1. Jahrgang, Feb. 1947, S. 41, München, 1947.

285 Müseler, Wilhelm: Kunst im Wandel der Zeiten, Berlin, 1966 (ein Weihnachtsgeschenk von Adi Rosenauer Kölbe 1970.

286 Das Gemälde „ Tut Anch Amun“, 1969, entstand nach einer Postkarte. Die Blüten auf den Gemälden stammen aus Schads „Gartenbuch“ (nicht in der Bibliothek nachweisbar). Jill Lloyd erwähnt, dass Schad Postkartenmotive als Hintergründe für seine Gemälde genommen hat. Lloyd, Jill: Christian Schad, Realität und Illusion. In: Lloyd, Jill und Peppiatt, Michel: Christian Schad, Das Frühwerk 1915-1935. Paris, 2002.

287 Beispielhaft wurden wesentliche Teile der Stuppacher Madonna nach Hanfstägel-Drucken angefertigt. Rotfuß-Stein, Elwine: Die Kopie der Stuppacher Madonna, in: Christian Schad, Die späten Jahre, Aschaffenburg 1994.

288 Selbstauskunft Schads als Anlage im Entnazifizierungsprozess vom 1. April 1946. (unveröffentlichtes Typoskript im Nachlass).

289 Interview des Autors mit Günter A. Richter im November 2006 in Rottach-Egern, (Appendix 1b).

290 Siehe: Schwarzes Notizbuch aus der Akademiezeit.

291 Ganzert-Castrillo, Erich: Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler. Wiesbaden, 1979.

292 Rolf Straub meint dazu: „Was immer Van Mander hier mit „Totfarbe“ gemeint haben mag, Max Doerner hat aufgrund jener etwas unklaren Angaben seine Technik der Van Eyck und der Altdeutschen (Mischtechnik) mit Anspruch auf

historische Richtigkeit entwickelt: auf die Unterzeichnung wird eine ockerfarbige Imprimitur auf Öl oder Harzfarbe lasiert und darüber eine regelrechte Grisailleuntermalung mit Ei oder Kaseintempera ausgeführt, die Imprimitur dient dabei als Mittel- oder Schattenton, über dem man in Weiß modelliert; über der Grisaillemodellierung trägt man die Lokalfarben in Harz-Ölgebundenen Lasuren auf. Der erfahrene Praktiker Doerner hatte damit eine gut funktionierende Maltechnik geschaffen, mit Jan van Eyck ist sie jedoch in keine Verbindung zu bringen." In: Straub, Rolf: Tafel und Tüchleinmalerei im Mittelalter. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Stuttgart 1994. S. 219.

293 Das Notizbuch beginnt mit dem „Zügel-Grund". Dieser „Grund" bezieht sich auf Schads Lehrer Heinrich von Zügel, bei dem er 1914 an der Kunstakademie München ersten akademischen Unterricht hatte. Auf S. 25 befindet sich der Währungvermerk 1,5 RM (Zahlungsmittel Reichmark von 1924 - 1948) was eine Datierung nach 1924 vorgibt.

294 Z.B. aus: Ganzert-Castrillo, Erich: Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler, Wiesbaden, 1979.

295 Die Farbproben werden auch noch im Kapitel: „Materialproben und Probetafeln" näher behandelt.

296 In dem Text wird der Konferenzaufruf von Prof. Doerner von 1929 erwähnt.

297 Immunin ist der Markenname eines Bindemittels auf Polyvinylacetatbasis, das von den Temperolwerken Hamburg hergestellt wurde.

298 Doerner, Max : Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, München 1936. Schichtenweise Malerei, S. 157.

299 V.T.= Venetianer Terpentin.

300 V.T. steht immer für Venetianer Terpentin.

301 A.T. = Abkürzung für „Amerikanisches Terpentinöl", das laut Doerner 1936 „vor Jahren den Markt beherrschte", heute aber mit Petroleum verschnitten wird und daher unbrauchbar geworden ist.

302 Ein Fixateur besteht aus zwei, durch ein Gelenk verbundene Metallröhrchen „zum Aufsprühen von Fixativen und dünnflüssigen Firnissen mit dem Mund", www.boesner.com.

303 Reine Kreide-Gipsgründe neigen zum Gilben nach dem Ölfarbenauftrag.

304 Schads erster Weg nach Ankunft in Zürich 1915 führt ihn in ein Farbengeschäft in der Bahnhofstraße in dem er den polnischen Maler Marcel Slodki trifft. Schad, Christian: Relative Realitäten, Augsburg, 1999. S. 10.

305 What You See Is What You Get.

306 Doerner, Max : Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Stuttgart 1936. S. 95.

307 „Im Sinne Cenninis" muss hier eigentlich als „Cennins in der Interpretation Max Doerners" verstanden werden, da sich Schad stark an Doerners „Altmeisterlichen Techniken" orientierte.

308 Diese Aussage gilt für die klassischen Mischtechnikarbeiten im Spätwerk.

309 Schad schreibt 1947 in seinem unveröffentlichtem Typoskript „Über den Werdegang meiner Kopie der Stuppacher Madonna von Grünewald in der Maria-Schneekapelle der Stiftskirche zu Aschaffenburg": „ Eigentlich ist meine Arbeit keine Kopie im landläufigen Sinne, sondern eher eine Rekonstruktion. Denn ich habe versucht das Bild auf dieselbe Weise herzustellen, wie Grünewald aller Wahrscheinlichkeit nach gemalt hat". (Eine Überarbeitete Version des Text es wurde 1961 in der Maltechnik, Heft 2, unter dem Titel „Grünewald-Kopie in der Stiftskirche zu Aschaffenburg" veröffentlicht).

310 Schad, Christian: unveröffentlichstes Typoskript „Über den Werdegang meiner Kopie der Stuppacher Madonna von Grünewald in der Maria-Schneekapelle der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Aschaffenburg, 1947.

311 Zählt man die bekannten Rezepte der Stuppacher Madonna dazu, startet die Sammlung dem zufolge ab 1942.

312 Fluatierung bezeichnet die Aufbringung von Fluaten (Fluorosilikate) auf einen porösen Werkstoff. In der Bautechnik dienen sie zum Härten kalkhaltiger Baustoffe sowie zum Dichten und Härten von Zement (Fluatieren). Definition frei nach: Meyers Lexikon online. http://Lexikon.meyers.de/wissen/Fluate.

313 Zur Gummitempera liegen keine Rezepte im Nachlass vor.

314 Doerner, Max : Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. München, 1936. S. 175.

315 Das Resopalbild, das im Werkverzeichnis als Gemälde läuft, wurde nicht gezählt.

316 Im Nachlass ist ein unbezeichneter Brief (Korrespondenzen 1914-1930) erhalten, indem Schad seinen Unmut über eine nachträglich gestellte Rechnung der beiden Häute ausdrückt, da er davon ausgegangen sei, diese seien ein Geschenk gewesen.

317 Ganzert-Castrillo, Erich: Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler. Wiesbaden, 1979

318 Bettina Schad berichtet in ihren unveröffentlichten „Bildlegenden", dass Schad das erste Mal Pressspan mit Mullauflage bei dem Bild „Bayerischer Fasching" 1948 ausführte.

319 Da der Leser aber die maltechnischen Rezepte vorliegen hat, werden diese Unschärfen billigend in Kauf genommen.

320 Epurit (Hartlack): Leinöl mit Kopallack verkocht.

321 Balsamterpentin.

322 Hydrophobierungsmittel für Außenfassaden.

323 Sanganjol: Petroleumprodukt aus Borneonaphta.

324 Wohlriechender Gummi des Bencoini- Baumes aus Sumatra.

325 Schad, Christian: Über den Werdegang meiner Kopie der Stuppacher Madonna von Grünewald in der Maria-Schnee-Kapelle der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Typoskript, 1947.

326 Gemeint ist wohl „Umbra gebrannt vom Scheggia Pass P12/IV.

327 Nikolaus Schad in einem Telefonat mit dem Autor am 05.10.2004.Telefonprotokoll 5.10.2004.

328 Auf Wunsch der CSSA wird der Fototeil nicht näher erläutert.

329 Die Sprünge in der Detailliertheit der Beschreibung ergeben sich aus dem Grund, dass nur die Gemälde aus dem Besitz des Museums Aschaffenburgs und der CSSA näher untersucht werden konnten.

330 Schwarzes Notizbuch aus der Akademiezeit. Transkribiert im Teil III Rezepte.

331 Der Stützrahmen ist aus zwei verschiedenen Rahmen zusammengebaut.

332 Die Gemälde dieser Phase konnten (bis auf Pater Aquilinius, Papst Pius und die Mexikanerin) leider nicht untersucht werden. Die Beschreibungen beruhen auf Beobachtungen, die in der Ausstellung: Christian Schad, Retrospektive. Museum Leopold, Wien, 2008, gemacht wurden.

333 „Pönitentiar: der Vicar eines Bischofes oder höheren Geistlichen in der katholischen Kirche, welcher von demselben bevollmächtiget ist, in allen solchen Fällen zu absolviren, in welchen sonst niemand als der Bischof etc. absolviren kann". Definition in: J. G. Krünitz: Oeconomische Encyclopädie. Berlin,1773 – 1858.

334 Die letzte Schicht der Lasurmalerei setzt Schad immer alla Prima.
335 Leopold, Rudolf (HG): Christian Schad Retrospektive. Wien, 2008.
336 Schad, Christian: Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript. 1976/77.
337 Für den späteren Halbakt „Maika“ setzt er um die 50 „Glasuren“. Unbezeichnetes Zitat. Handreichung von Günter A. Richter an den Autor, Rottacher-Egern, 2006.
338 Telefongespräch des Autors mit Nikolaus Schad. Telefonprotokoll vom 5. 10. 2004. Im Gegenzug dazu findet sich in den spätern Bildern „um Hals und Kopf immer ein schwarzer Saum um den Kontrast zu erhöhen.“ ebda.
339 Faszikel 442. Von der Umgrenzung von etwas Weißem (Hellem). I.
340 „Als ich gegen Abend in ein Wirtshaus eintrat und ein wohlgewachsenes Mädchen mit blendendweißem Gesicht, schwarzen Haaren und einem scharlachroten Mieder zu mir ins Zimmer trat, blickte ich sie, die in einiger Entfernung vor mir stand, in der Halbdämmerung scharf an. Indem sie sich nun darauf hinwegbewegte, sah ich auf der mir entgegenstehen den weißen Wand ein schwarzes Gesicht, mit einem hellen Schein umgeben, und die übrige Bekleidung der völlig deutlichen Figur erschien von einem schönen Meergrün.“ In: Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Karl Richter (HG), Band 10. München, 1989, S. 40-42.
341 Schad, Christian. Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript 1976/77. Nr.20.
342 Schad, Christian. Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript 1976/77. Nr.20.
343 Schad, Christian. Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript 1976/77. Nr.20.
344 Siehe Kapitel „Physiognomik“.
345 Assoziativ erinnert die Szene an „Fec und Bichette“, den Protagonisten aus Dr. Walter Serners Roman „La Tigresse“, Berlin 1925, dessen Titelbild Schad 1927 lieferte. Nicht zuletzt die auffällige Achselbehaarung der Dargestellten erinnert an Bichettes Worte, dass es „dumme Gänse“ gebe, die sie sich dort rasierten.
346 Schad, Christian. Bildlegenden. Unveröffentlichtes Typoskript 1976/77. Nr.29.
347 Ratzka, Thomas: Christian Schad, Werkverzeichnung, Teil I Malerei. Ratzka 141.
348 Ratzka, Thomas: Christian Schad, Werkverzeichnung, Teil I Malerei. Ratzka 161.
349 Ratzka, Thomas: Christian Schad; Werkverzeichnis Band I Malerei. Köln, 2008. Ratzka 1918 S. 220.
350 Leopold, Rudolf (HG): Christian Schad Retrospektive. Wien, 2008.
351 Ratzka, Thomas: Christian Schad; Werkverzeichnis. Köln, 2008. S. 245.
352 Pracher, Martin: Obsidian. Unveröffentlichte Semesterarbeit Werkstoffkunde, TUM, 1999.
353 Schad, Christian: Schöpfung, 1955. In: Kassette Orbis sensualium Pictus, Rottach Ergern, 1976.
354 Schad Bettina: Jahresdokumentationen 1947-1979. Unveröffentlichtes Manuskript.
355 Heigl, Curt: Drei Generationen: Christian Schad, Eberhard Schlotte, Peter Sorge. Gespräche zwischen Christian Schad und Curt Heigl in Keilberg, Juni 1975, Nürnberg, 1975.
356 Nikolaus Schad in einem Interview mit dem Autor am 10. Mai 2005.
357 Richter, G.A.: Antworten an einen Kunsthändler. In: Christian Schad; Text e, Materialien, Dokumente. Rottach-Egern, 2004.
358 Schad, Christian: „29 Regeln zur Farbtheorie. Unveröffentlichtes Manuskript im Nachlass, o.J.
359 Siehe hierzu auch ergänzend und zum weiterführenden Verständnis: Hamedani, Husein Masumi: Theory of Vision in Mulla Sadra's Philosophy. Sadra Isalmic Research Institute, Theheran, Iran, 2006. http://www.mullasadra.org.
360 Definition in: Dtv Lexikon der Kunst. München, 1996.
361 „Die Haut ist ein faszinierendes Organ; sie ist geheimnisvoll und verräterisch. Der Halbakt Maika hat wohl 50 Glasuren.“ Unbezeichnetes Zitat. Handreichung von Güner A. Richter an de Autor. Rottach-Egern, 2006.
362 Schad verwendet einen Lichtkern in Grisailletechnik bei seinen Lasurmalereien.
363 Es wurden zwei gelbe Folien benötigt, da der Teint ansonsten zu rötlich erschien.
364 Der Hautton des „reinen“ Urdreiklangs, wie im Experiment, entspricht dem eines „jungen Mädchens“, wie Schad es für das Bild "Im Irisgarten“ nachweislich umgesetzt hat. Für das „alte Gesicht“ des Malers müsste der Hautton „grünlicher“ umgesetzt werden.
365 Itten, Johannes: Kunst der Farbe. Ravensburg, 1961.
366 Macke, Wolfgang, HG: August Macke - Franz Marc, Briefwechsel. Köln 1964. S. 28.
367 Nikolaus Schad in einem Telefoninterview mit dem Autor im Oktober 2004.
368 Brief vom 26. Juni 1973 o. Nr. im Nachlass.
369 "Alla Prima" ist im Grunde die schwerste aller Techniken, wenn man bereits vor Beginn eine klare Vorstellung des Ergebnisses hat. „Alla Prima“ lässt dem Maler, im Gegensatz zur Lasur, keinen Spielraum für Korrekturen in Form und Farbe.
370 Siehe auch Kapitel III, Neue Theoreme und Aufsätze, Von Dada zur Neuen Sachlichkeit.
371 Ratzka, Thomas: Christian Schad, Werkverzeichnung, Teil I Malerei. Ratzka 74.
372 Anonym (Lola Pless): A Modern Holbein. In: Szinhazi Elet, Budapest, Dez. 1929. Übersetzung aus dem Ungarischen von Zuzana Finger, 1986.
373 Schad, Christian: Mein Lebensweg... In: Ausstellungskatalog Galerie Würthle. Wien, 1927.
374 Zitiert nach: Wehlte, Kurt: Lasurmalerei: In: Wehlte, Kurt: Werkstoffe und Techniken der Malerei. Vierte Auflage, Ravensburg, 1990. S. 620.
375 Wehlte, Kurt: Ölmalerei. Dresden, 1929. S. 80.
376 Zitiert nach: Wehlte, Kurt: Lasurmalerei: In: Wehlte, Kurt: Werkstoffe und Techniken der Malerei. Vierte Auflage, Ravensburg, 1990. S. 620.
377 Doerner, Max : Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. München, 1936. Schichtenweise Malerei, S. 178
378 Ein Zitat, das der Autor leider in der Literatur z.Zt. nicht wiederfindet.
379 Haase, Amine: Gespräche mit Künstlern, S. 138. Köln, 1981
380 Müller, Hans-Joachim (Hrsg.): Butzbacher Künstler Interviews, Nr. 1. Darmstadt, 1980.
381 Weinhold, Kurt: Portrait Christian Schad, 1938, Graphit auf Papier, 44 X 30,5 cm. Abbildung in: Kunst-Museum Ahlen (HG): Meister der Moderne, Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts in der Sammlung Brabant, Ahlen, 2003.
382 Weinhold, Kurt: „Mann mit Radio (Homo Sapiens)“, 1929, Öl auf Leinwand, 121 X 90 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Abbildung in: Schmied, Wieland: Der kühle Blick, Realismus der 20er Jahre, S. 332, München, 2001.

383 Eine Zeichnung von Weinhold „Toskanischer Innenhof“ von 1936 ist „Frau Vera Mense in tiefer Freundschaft“ gewidmet. Die Zeichnung wurde am 31. Mai 2006 im Auktionshaus van Ham, Köln verkauft.

384 Schmied, Wieland: Der kühle Blick, Realismus der 20er Jahre, S. 332, München, 2001.

385 Hellwag, Fritz: „So malt man die moderne Frau heute“, in Scherl Magazin, Berlin, 1930.

386 Telefonat des Autors mit Dr. Golinsky im Okt. 2006.

387 Leider lag das Foto bei Beendigung dieser Arbeit nicht vor.

388 „November in Neapel“, 1938, Mischtechnik auf Malpappe, Museen der Stadt Aschaffenburg.

389 Quelle und Kontakt: www.arabellaproffer.com.

390 Quelle und Kontakt: www.jaredjoslin.com.

391 Quelle und Kontakt: www.gagosian.com.

392 Lange, Christiane, und Matzner, Florian: Sachlich Magisch Surreal. In: Zurück zur Figur; Malerei der Gegenwart. München, 2006.

393 Jared Joslin in einem Interview mit Claudio Parentela am 19. März 2007.
Quelle: http://foggygrizzly.blogspot.com/2007/03/interview-with-jared-joslin.html.

394 Jared Joslin in einer Email an den Autor vom 15.12.2008.

395 Jared Joslin in einer Email an den Autor vom 15.12.2008.

396 Richter, G.A.: Christian Schad, Text e Materialien, Dokumente, Biographie und Werk, Rottach-Egern, 2004. S.88.

397 Schad, Christian: Mein Lebensweg. In: Ausstellungskatalog der Galerie Würthle, Wien, 1927.

398 Schad, Christian: Über den Werdegang meiner Kopie der Stuppacher Madonna von Grünewald in der Maria-Schnee-Kapelle der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Typoskript zur Übergabe der Kopie an die Stadt Aschaffenburg, Dez. 1947.

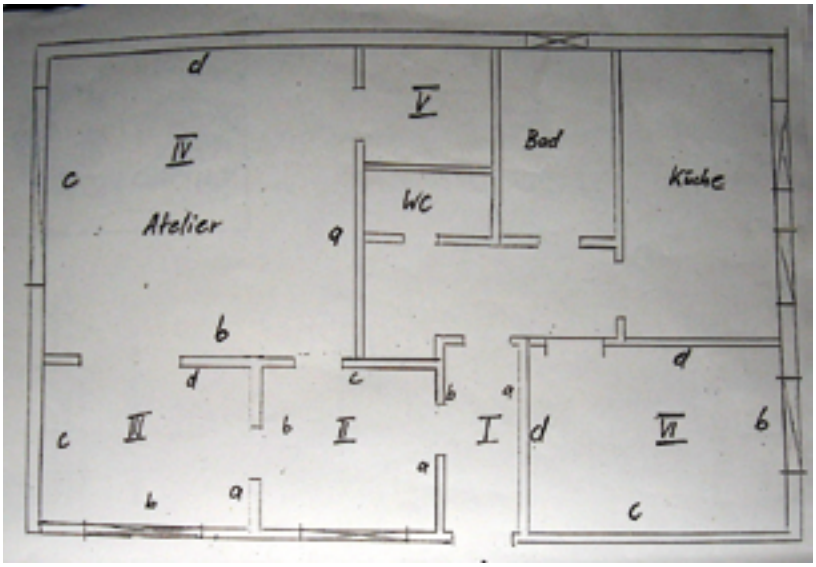
399 Zitat von Christian Schad, wohl 1981. Nicht weiter bezeichnete Handreichung von Günter A. Richter, Rottach-Egern.

400 Schad, Christian: Bildlegenden. 1977/78. Unveröffentlichtes Typoskript. „Selbstbildnis“, 1927, Nr. 20.

401 Dollenmeyer, Verena: Die Erotik im Werk von Christian Schad. Dissertation FU Berlin. Berlin, 2005.

Teil II Materialsammlung

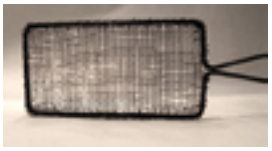
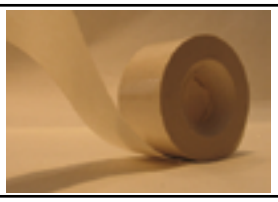
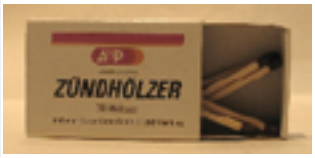
Erläuterung zur Materialsammlung
Eine Zuordnung des vorgefundenen Malmaterials zu einzelnen Werkphasen oder gar zu einzelnen Gemälden ist schwierig. Einzige Anhaltspunkte bilden gelegentliche Stempeldatierungen auf Verpackungen, die wenigstens einen „Status post quam" definieren. Es ist zudem anzunehmen, dass Schad lediglich ein Stammsortiment bedeutungsvoller Gegenstände für seine Malerei bei Umzügen mittransportierte. Die aufgelisteten Materialien geben das Inventar wieder. Die Einzelpositionen sind mit einem Buchstaben al Präfix dem jeweiligen Konvolut zugeordnet und nummeriert. Römische Zahlen und Buchstaben als Suffix e geben den Standort (wenn bekannt) im Atelierhaus „Krähennest", Keilberg, laut Plan CSSA, wieder.
Der Suffix „K" steht für „Keller" (nicht im Plan eingezeichnet).

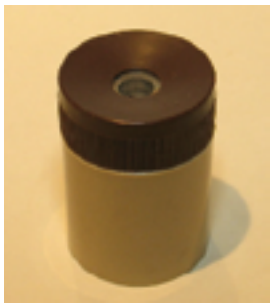


Plan Atelierhaus Krähennest, Keilberg, CSSA.
Grundrisszeichnung: CSSA.

Präfix „A“ für Arbeitsmaterial

Gelistet werden allgemeine Arbeitsmaterialien, Werkzeuge und Fundstücke.

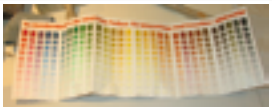
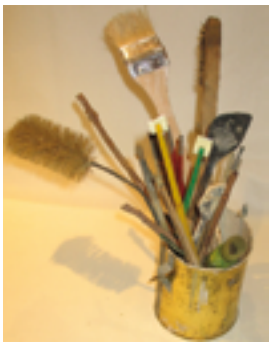
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
A1/IV	Pigmentreibe aus Glas	o.A.	
A2/IV	Sieb, Siebheber	o.A.	
A3/IV	Filmoplast Klebefolie	Neschen	
A4/IV	Papierklebeband (Wasserklebeband)	o. A.	
A5/IV	Lochverstärkungsringe 1708, transparent	Leitz	
A6/IV	Palette mit Aquarellfarbenresten	CHD	
A7/IV	Streichholzschachtel	A&P	
A8/IV	Glasteelichter zum Nachfüllen		

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
A9/IV	Tesa Klebeband	Beiersdorf	
A10/IV	Körbchen mit Varia (Nadeln Haken Holzstückchen, Schnüren, Plastiktieren)	o.A.	
A11/IV	Körbchen mit Varia (2 Nachlassstempel, Stempelkissen, Klammer-öffner)	Stempel Heil	
A12/IV	Krug mit Pinseln Vergleiche hierzu: NR: F3/IV	o.A.	
A13/IV	Spitzer	M&R, Germany	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
A14/IV	Plastikrohre (Pinselrohr)	o.A.	
A15/IV	Lumocolor 313, Folienschreiber	Stadler	
A16/IV	FotoCopy Fluid und Tipp- E X Verdünner	Tipp-E X GmbH Frankfurt	
A17/IV	Wasserfeste Ausziehtusche, zinnober	Pelikan, Hannover	
A18/IV	2 Schalen mit Nägeln	o.A.	
A19/IV	Firnisglas mit Gaze-Socken	o.A.	
A20/IV	Firnisglas mit Deckelkorken und Deckelpapier		

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
A21/K	Stahlwolle-Pad	o.A.	
A22/IV	Kunststofftrichter 500ccm	o.A.	
A23/IV	Trichter verschiedener Größe Metall, Kunststoff, Glas	o.A.	
A24/IV	Gummiertes Papierklebeband, gebleicht (Wasserklebeband)	o.A.	
A25/IV	Gummiertes Papierklebeband (Wasserklebeband), braun	o.A.	
A26/IV	Doppelseitiges Klebeband, Teppichklebeband	o.A.	
A27/IV	Tesa pack Rollendosierer	Beiersdorf AG Hamburg	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
A28/IV	Tesa fix Fotoband, doppelsseitiges Klebeband	Beiersdorf AG Hamburg	
A29/IV	Gummiwalze (Graphiken)	o.A.	
A30/IV	Metallsieb (gebrochen und sorgsam geklebt und gekittet)?	o.A.	
A31/K	Holztraufe	o.A.	
A32/K	Bürste für Kalkanstriche		
A33/K	Gummibecher	o.A.	
A34/K	Kalkbürste	o.A.	
A35/K	Heizkörperpinsel	o.A.	

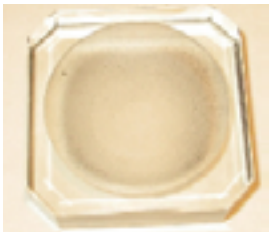
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
A36/K	Handspachtel	Härter (?)	
A37/K	Alpina Farbtonkarte 1981	Caparol, Ober-Ramstadt.	
A37a/K	siehe Pos. A37/K	siehe Pos. A37/K	
A38/?	Blecheimer mit Pinseln, Bürsten und anderem Arbeitsgerät.	o.A., Varia	
A38a /?	siehe vorherige Nr.	o.A., Varia	

Laborgeräte			
Lfd.Nr./ RaumNr	**Beschriftung, Bezeichnung nach Schad**	**Hersteller/ Bezugsquelle**	
A39	Messgläser	Zeis Ikon 500ccm Zeis Ikon 100 ccm Schott Jena o.A.	
A40	Messglas mit Verpackung A41	Glaswerk Wert-heim	
A41	Aräometer nach Beaume TP 15°C Eichung 0-30 Verpackt in A40		
A42	Terrine Eurocap N° 15 Porzellan	Massily France	
A43	Glasglocke mit Korken. Auf dem Korken befindet sich eine zellulo-seähnliche Masse	o.A.	

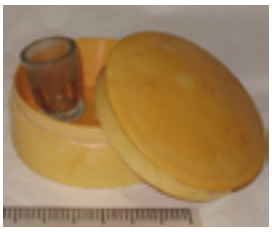
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
A44	Behältnisse aus Keramik (Urlaubssouvenir), Glas und Plastik	o.A.	
A45	Glasverschluss	o.A.	
A46	Stapelbare Schüsseln mit Deckel aus Porzellan.	Pelikan Germany	
A47	Rundglas	o.A.	
A48	Glasbehälter mit Korkverschluss	o.A.	
A49	Porzellanschalen mit Ausguss	o.A.	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
A50	Feinsieb mit Kreideresten (Kreidegrund?) und Spachtel aus Metall. Spachtel und Sieb sind zusammengehörig. Die Spachtel ist durch Gebrauch weitgehende rundgeschliffen.	o.A.	
A51	Kleine Porzellanpalette	Günter Wagner	
A52	Pipette mit Eichung 24 ml	o.A.	
A53	Gewichte von ¼ Gramm bis 50 Gramm. Metall, Bein. In der Schachtel: zwei Rezepte zur Herstellung von Kaseinleim und Kaseinemulsion (siehe Maltechnische Rezepte)	o.A.	
A54	Konvolut Porzellanmörser zum Pigmentzerstoßen (Pigmentreste, rotbraun) Zwei Pinzetten	Bezeichnet: „Unguent.“ Rosenthal Marktredwitz Germany	
A55	Zwei Palettengefäße aus Metall	o.A.	
A56	Überzieher (Gummifinger) in Silargetten Kaupastillenschachtel (Kaupastillen zur Mund- und Rachendesinfiziens).	o.A.	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
A57	Verschiedene Nadeln: -med. Kanülen mit Glaseinfassung und Glasstutzen. -med. Kanülen mit Metalleinfassung und Plastikstutzen. -Nadeln mit Griff (mit Oxidationsspuren durch offene Flamme (Akupunktur?)) alle in einer Kartenspielschachtel.	o.A.	
A58	Bimssteine mit Schleifspuren (von A57?)	Benders Bims-steinfabrik	
A59	Konvolut Messlöffel und Plastikgefäße mit Deckel.	o.A. bzw. Vogeley Hameln, 25 g reiner Bienen-honig.	
A60	Konvolut Pipette, Feintrichter, Glasbehälter	o.A.	
A61	Konvolut Porzellanschalen, teilweise stapelbar. Mit weißen Pig-mentrückständen.	o.A.	
A62	Tüte mit Schlüsseln (Aktenschänke?) mit Zetteln z.B. PIII3	BKS	
A63	Scotch Kristall-klar super transparent. 12mm X 10m Scotch Doppelseitig.	3M Germany, Scotch	

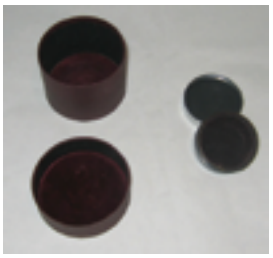
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
A64	UHU Officepen Klebestift, Papierkleber	UHU GmbH, Bühl (Baden)	
A65	Tasse mit Pelikan Papierfix (ausgelaufen)	Pelikan, Hannover	
A66	Konvolut Klebebänder darunter: Tesa Gewebeband (weiß) Tesafilm transparent gummiertes Klebeband Pergaminband, Pelikan	Tesa Beiersdorf, Pelikan	
A67	Konvolut Glasschälchen	o.A.	
A68	Glasmörser	o.A.	
A69	Konvolut Glasfalschen mit Verschluss	MLZ, Syntre X de Trey	
A70	Konvolut Porzellanschälchen und Teelicht	o.A.	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
A71	Elektrobügeleisen, Wachsgeruch auf der Bügelfläche, wohl zum doublieren verwendet worden.	Suno, VDE	
A72	Schwamm, Schaumstoff	o.A.	
A73	Blechdose mit Harzresten	o.A.	
A74	Konvolut Pinsel, darunter: Da Vinci Maestro, 00 (Glodreste) Da Vinci Maestro, 0 (Tuschreste) Chinesischer Pinsel (Tuschreste) Zwei Pinselstiele (Tuschreste)	Kolinsky u.A.	
A75	Klebeband, Tesa	Beiersdorf	

Kellerkiste 69, ehemals Atelierschrank Laden			
Lfd.Nr./ RaumNr	**Beschriftung, Bezeichnung nach Schad**	**Hersteller/ Bezugsquelle**	
A76/K/69	Plastikschachtel (Schwarzhaupt, 90 Tage-Packung K.H.3, Katalysator + H3 (Procain)) mit Pipette, Glasstutzen, Dr. Koeners Naphat, Aluröhrchen, Korken	Varia	
A77/K/69	Juvena exclusives, Glasdose (Creme?)	Juvena	
A78/K/69	Kunststoffschachtel, künstliches Horn mit kleinem Glasbecher	o.A.	
A79/K/69	Tuschpinsel	o.A.	 
A80/K/69	Öl und Temperapinsel	o.A.	
A81/K/69	Öl und Temperapinsel	o.A.	

Präfix „FT“ für Fotomaterial

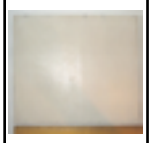
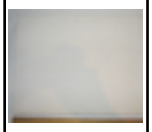
Gelistet werden Materialien, die zur Herstellung oder Bearbeitung von Fotografien benötigt wurden. Ausgenommen sind Schadographiematerialien.

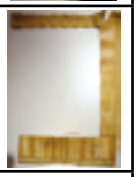
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
			 
FT1/V	Bakelitdose mit Einsätzen zur Filmentwicklung	Leitz	
FT2/V	Pappdose mit Kameraverschlussdeckeln	Bodenbeschriftung mit Kugelschreiber „Schst“	
FT3/V	Kodak trimming board manufactured by Eastman Kodak company Rochester N.Y. USA	Eastman Kodak company Rochester N.Y. USA	
FT4/V	Belichtungsgerät? Handgefertigt	o.A.	
FT5/V	Fotolampe rot (Beschriftung mit Bleistift) Massivrubin K&L M. Doppelbirne	o.A.	
FT6/V	Moncherie Pralinenschachtel mit diversen Gegenständen. z.B. Filmspule aus Holz, Belichtungstabelle „Addiphot“ aus Bakelit System HC Lange.	o.A.	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
FT7/V	Handkurbel zum Umspulen von Filmmaterial	o.A.	
FT8/V	Rundschachtel mit Deckel aus Pappe. Hektor 13,5 cm Hefarkup	Leitz	
FT9/V	Pappschachtel mit Gelbfiltern und Filterhalterungen.	o.A.	
FT10/V	Holzrahmen zur Belichtung, rot und grün	o.A.	
FT11/V	Rundschachtel	o.A.	
FT12/V	Fotolampe, Belichtungslampe	o.A.	

Präfix „B“ für Bildträger

Gelistet werden Bildträger, die noch nicht in Verwendung gekommen sind und Leinwandreste.
Siehe auch Fotodokumentation Bildträger

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
B1	Hartfaserplatte	Spitta & Leutz Berlin		
B2	Hartfaserplatte, Krages Holzfaserplatte „Extrahart“ „4mm, bis 510 X 165cm“	Nutzholz Köhler Aschaffenburg		
B3	Kunststoffplatte, Elfenbeinersatz?	o.A.		
Kellerkiste 70 Teneriffa?				
B4/K	Zeichenblock Arte 64 D	Dibujo Sam Daniel, Libe-ria- Paperia, Teneriffa	Spiralblock, 180g/m2 ?, DIN A3	 
B5/K	Grundierte Holzplatte (Mahagoni?) mit Grundierung. Rückseitige Phasung aus 3 Seiten. Nach der Grundierung zersägt. Vor der Grundierung wurde die Platte wohl stark und grobkörnig ange-schliffen. Grundierung: Sehr feine dichte Schicht. Kreisförmige Schleifspuren vorhanden. So stark geschliffen, dass an den Rändern der Träger sichtbar wird. Die Gr. sieht aus als ob mit Seife anpoliert?	o.A.	29,6 X 25,3	   
B6/K	Pressspanplatte 2 cm mit dünner Gaze beklebt (Baumwolle Hautleim) und grundiert. Die Platte schein rückseitig und seitlich geleimt worden zu sein. Die Grundierung ist blasig und rauh. Zahlreiche Pinselhaare in der Masse. Mehrfacher dünner Auftrag der Grundierung	o.A.	35 X 27,7	  

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
B7/K	3-lagige Schichtpappe mit pigmentierter Grundierung. Träger Zweitverwendung (Rückseite Malblock?). Matte und Kratzempfindliche Grundierung mit hohem Füllstoffgehalt. Mehrfacher Auftrag. Die letzte Grundierschicht war sehr dünn. Man sieht den horizontalen und vertikalen Pinselduktus (flächiges Kreuz)	o.A.	35,7 X 29,5	
B8/K	Zeichenblock, Spitta und Leutz Aktstudienblock, 100 Blatt, Zeichenkarton Holzfrei	Spitta und Leutz	40 X 30cm	
B9/K	Vollholzplatte, umlaufend gephast. Beklebt mit dünner Gaze und mehrfach grundiert. Grundierung ist fein geschliffen und glänzt. Die Seiten und die Rückseite sind ebenfalls grundiert (einfach).	o.A.	41 X 31,8	  
Leinwandreste, Schnittreste Marouflierung, auch der-50er Jahre Kiste 50, Raum V				
B10/K50	Details siehe Fotodokumentation			
B11/K50	Details siehe Fotodokumentation			
B12/K50	Details siehe Fotodokumentation			
B13/K50	Details siehe Fotodokumentation			
B14/K50	Details siehe Fotodokumentation			
B15/K50	Details siehe Fotodokumentation			

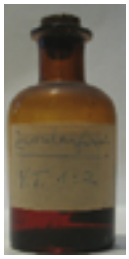
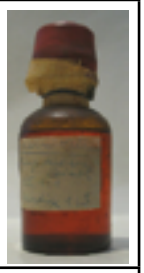
Präfix „L“ für Lösemittel und Malmittel

Lösemittel, Malmittel
Die Auflistung erfolgt nach Lagerung.
Proben mit Herstellerangabe werden mit Herstellerbezeichnung genannt.

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L1/IV	Terpentin	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
L2/IV	Malmittel	Lukas	Gr. Glasfla-sche	
L3/IV	Alkohol	o.A.	Dosier-flasche	
L/4IV	Zartbitterschokolade, Kola darin Vaseline Extrafein	Muco, Merz, Chem.Fabrik Frankfurt	Blechdosen	 
L5/IV	Sangajol	o.A.	M. Glasflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L6/IV	Ohne Bez.	o.A.	M. Glasflasche	
L7/IV	Nobel 7010, Verdünnungsmittel für Holzpaste	Nobel& Co. , Chemische Fabrik, Halsten-bek, Hamburg	M. Glasflasche	
L8/IV	Benzin feuergefährlich	Engel - Apo-theke Aschaf-fenburg	M. Glasflasche	
L9/IV	Schlussfirnis, darauf handschriftlich Dammar 1:4	Flasche ehem. Hermann Nleisch & Co., Dresden	M. Glasflasche	
L10/IV	EBURIT	o.A.	M. Glasflasche	
L11/IV	DAMMAR 1: 2	o.A.	M. Glasflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L12/IV	DAMMAR Lös. 1:4	o.A.	M. Glasflasche	
L13/IV	Rizinusöl	Löwenapotheke, Aschaffenburg	Kl. Glasflasche	
L14/IV	VENETIANER TERPENTIN 3:1	o.A.	M. Glasflasche	
L15/IV	Balsanum Copaivae Maracaibo ver. DAB 6 10Gr.	Andreae- Noris Zahn A. G. Frankfurt/ Main	Kl. Glasflasche	
L16/IV	Viktoria Leinölfirnis dazu handschriftlich Kupferdruck	A. Schutzmann, Herrsching bei München	M. Glasflasche	
L17/IV	Titandioxid rein S.S. Afla	o.A.	Gr. Glasflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L18/IV	Ammonium Carbonat	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
L19/IV	Zwischenfirnis V. T. 1:2	o.A.	M. Glasflasche	
L20/IV	Malmittel Zwischenfirnis, eingedicktes Leinöl V. T. 1:3 Mastix 1:3	o.A.	M. Glasflasche	
L21/IV	V.T. 1:2	o.A.	M. Glasflasche	
L/22IV	Sidol, Für alle Metalle wie Chrom Messing Kupfer Bronze	Siegel- Werke GmbH, Düssel-dorf	Gr. Kunststoff-flasche	
L23/IV	GINGO	o.A.	M. Glasflasche	
L24/IV	Schmincke Siccativ de Coutrai dunkel	H. Schmincke & Co. Düsseldorf, Grafenberg	Kl. Glasflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L25/IV	Leinölfirnis + Spiköl V.T. 3:1 Temp X	o.A.	Kl. Glasflasche	
L26/IV	Nelkenöl	Engel - Apo-theke, Aschaf-fenburg	Kl. Glasflasche	
L27/IV	Pattex Verdünner	Henkel & Cie GmbH Düssel-dorf	M. Glasflasche	
L28/IV	Bisonol	o.A.	M. Plastik-fla-sche	
L29/IV	Tipp top flüssiges Scheuerpulver	Colgate-Palmoloíve, Hamburg	M. Plastik-fla-sche	
L30/IV	MOLTOFIL	o.A.	Kl. Einmach glas	
L31/IV	Holzpaste, Eiche (dunkel) auch für Makasser	Alfred Clouth Lackfabrik Of-fenbach/Main	Kl. Blechdose	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L32/IV	Glasbehälter mit Messeinteilung, handgeschrieben	o.A.	Kl. Glasflasche	
L33/IV	Leinölfirnis gar. rein doppelt gekocht	Schmitt & Orschler, Lack und Farben Großhandel, Aschaffenburg	M. Glasflasche	
L34/IV	Ballistol Klever „alkalisches“ Waffenöl	F.W. Klever, Chemische Fabrik Lever-kusen	M. Glasflasche	
L35/IV	Dammar 1:3	o. A.	M. Glasflasche	
L36/IV	Perlleim	o.A.	Blechdose Wachsseife Dr. Schleich München	
L37/IV	Kaseinpulver	o.A.	Schraubglas Erdbeerkon-fitüre	
L38/IV	Kaseinpulver	o.A.	Blechdose Haeberlein Metzger Lebkuchen, Nürnberg	
L39/IV	Perlleim	Carl Becker Aschaffenburg	Papiertüte	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L40/IV	Dammar	o.A.	Papiertüte	
L41/IV	Leim	o.A.	Papiertüte	
L42/IV	Manila Copal (zwei Steine)	o.A.	Papiertüte	
L43/IV	Mastix (Pulver)	o.A.	Papiertüte	
L44/IV	Wachsblock (Bienenwachs)	o.A.	Papier	
L45/IV	Sepia (fest)	o.A.	Papiertüte	
L46/IV	Kirschgummi (zwei Brocken)	o.A.	Papiertüte	
L47/IV	Unbekannt (wachsartiger Geruch)	o.A.	Papiertüte	
L48/IV	Sandaraca Erg. B.5 Bolling Mai 1943	Friedrich Schaefer, Darmstadt	Papiertüte	
L49/IV	Perlleim	o.A.	Papiertüte	
L50/IV	Perlleim	o.A.	Papiertüte	
L51/IV	Hautleim in Platten	o.A.	Papiertüte	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L52/IV	Unbekannt	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
L53/IV	Natronlauge Vorsicht	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
L54/IV	Leinöl, gebleicht	Schoenfeld, Düsseldorf	Gr. Glasfla-sche	
L55/IV	Sonneneingedicktes Leinöl	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
L56/IV	Alaun	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
L57/IV	Alkohol	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
L58/IV	Salpetersäure +Gift	o.A.	Gr. Glasfla-sche	

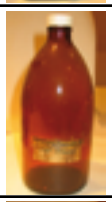
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L59/IV	Salpeter-Säure (verdünnt) Für Zink 11-11 ½	o.A.	Gr. Glasfla-sche Frauen-gold	
L60/IV	Disolvente Oleo (Trementina) (Balsamterpentin)		Plastikflasche	
L61/IV	Fijador Caponilla (Fixativ für Pastellkreide)	Taker	Spraydose	
L62/IV	Sprühfilm Matt zum Firnissen (Kunstharz-Kombination)	Dr. Schoenfeld, Düsseldorf	Spraydose	
L63/IV	Barol (Acrylharzdispersion ?) 0,5 Kg 1:4 Wasserverdünnung	Schmitt & Or-schler Aschaf-fenburg a. M.	Gr. Glasfla-sche	
L64/IV	Wasserglas	o.A.	Gr. Glasfla-sche Assis	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L65/IV	Fixing Spray	Pelikan	Spraydose	
L66/IV	Kasein	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
L67/IV	Silifirn Reinigungsflüssigkeit für Rasierer und Messerblock	Schmitt & Or-schler Aschaf-fenburg a. M.	M. Glasflasche	
L68/IV	Hasenleim	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
L69/IV	Gebrannter Gips	o.A.	Keramik-becher mit Kartondeckel	
L70/IV	Clou Zaponlack Metallfirnis wasserhell Silberzapon)	A. Clouth Lack-fabrik Offenbach	Blechkanister	
L71/IV	Fixier 30.10. 82	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
L72/IV	PM- Terpentinersatz	o.A.	Gr. Glasfla-sche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L73/IV	Sundo - Lackterpentin (Terpentinersatz)	Schmitt& Orschler Aschaffenburg a. M.	Gr. Glasflasche	
L74/IV	Dest. Wasser	Spessart- Apotheke Straßenbessenbach	Gr. Glasflasche	
L75/IV	XX Eutol- Entl XX XX (19)74 ~~1Film~~ Kg	o.A.	Gr. Glasflasche	
L76/IV	Essig (XXersalz Papier XX (19)68)	o.A.	Gr. Glasflasche	
L77/IV	Isopropylalkohol (96 %)	Spessart- Apotheke Straßenbessenbach	Gr. Glasflasche	
L78/IV	Stop - Bad	o.A.	Gr. Glasflasche	
L79/IV	Unbekannt (?Schwefelsäure?)	o.A.	Gr. Glasflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L80/IV	Salzsäure 30-33 %	Kertess Chemie, Hannover	Plastikflasche und Glasboden	
L81/IV	Weißer Bolus (vor Gebrauch gut durchschlämmen)	o. A.	Gr. Glas	
L82/IV	Reiner Weingeist 96 %	Spessart- Apotheke Straßenbessenbach		
L83/IV	Kasein	o.A.	Gr. Glasflasche	
L84/IV	Leinöl gekocht (Leinölfirnis ungeöffnet)	Herrmann Neisch & Co., Dresden	M. Glasflasche	
L85/IV	Balsam Terpentin	Schmitt & Orschler, Aschaffenburg	Gr. Glasflasche	
L86/IV	Eise(n)chlorid Lösung 26 %	o.A.		

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L87/IV	Leinölfirnis (doppelt gekocht)	Schmitt & Orschler, Aschaffenburg	Gr. Glasflasche	
L88/IV	Salpeter-Säure (verdünnt) 10% Baume	o.A.	Gr. Glasflasche	
L89/IV	Schellack- Fixativ 1 ltr.	Schmitt & Orschler, Aschaffenburg	Gr. Glasflasche	
L90/IV	Eisenoxid stark verdünnt 16° 18° (?)	o.A.	M. Glasflasche	
L91/IV	Bencoe-Lösung gar. rein stark klar 3/8 ltr handschriftlich: zu verdünnen 1:1 mit Alkohol	Schmitt & Orschler, Aschaffenburg	M. Glasflasche	
L92/IV	Eisenchlorid Lösung 17° (%) Baumé	o.A.	Gr. Glasflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L93/IV	Ausziehtusche waterproof drawing ink 17 schwarz	Pelikan, Günter Wagner	Kl. Glasflasche	
L94/IV	Eisenchlorid 13° (%) Baumé	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
L95/IV	Alkohol ehem.: Verdünnung „S“	ehem.: Schmitt & Orschler, Aschaffenburg	Gr. Glasfla-sche	
L96/IV	Dammar	o.A.	M. Glasflasche	
L97/IV	Gutenberg Kristall Gummi Säurefrei	Gutenberg, Mainz am Rhein	M. Glasflasche	
L98/IV	Neofin (rot) Einmalentwickler für Filme mittlerer und hoher Emp-findlichkeit	Tetenal Photo-werk, Ham-burg- Berlin	Kartonage mit jeweils 5 Kartuschen	
L99/IV	Neofin (blau) Einmalentwickler für Filme mittlerer und hoher Emp-findlichkeit	Tetenal Photo-werk, Ham-burg- Berlin	Kartonage mit jeweils 5 Kartuschen	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L100/IV	Fixogum elastischer Montagekleber	Marabu	Kartonage mit (verbrauchter Tube)	
L101/IV	Moltofil Glättspachtel auf Zellulose-Basis	Molto Löhn-berg/Lahn	Karton	
L102/IV	Reisstärke 1993	o.A.	Beutel in Kartonage-verpackung	
L103/IV	Coccin- als Retuschiermittel für Fotos	Agfa AG. Berlin	Glasrohr	
L104/IV	Ultrafin SF Feinkornentwickler	Tetenal Photo-werk Berlin		
L105/IV	Manila Kopal (Baumharz)	o.A.	Blechdose	
L106/IV	Manila Kopal (Baumharz)	o.A.	Papiertüte	
L107/IV	Manila Kopal, weich	o.A.	Papiertüte	
L108/IV	Leim	o.A.	Blechdose	
L109	Schlemmkreide	Strauß-Apothe-ke, Aschaffen-burg	Glasflasche	

Bindemittel Wachse Kellerkiste 70, ehemals Atelier

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L110/IV	Aufschrift Bienenwachs	o.A.	Blechdose	
L111/IV	Venetianer Terpentin echt	Wilhelm Düll, München	Dose 300g.	
L112/IV	Kanauba Wachs Düll	Düll (Bleistift)	Blechdose	
L113/IV	Tragacantha D.A.B.6 Pulv. subt. Stempel datiert 10. Feb.1942	Andreae- Noris Zahn A.-G., Fankfurt	Papiertüte, 250g, unverwendet	
L114/IV	Wachsblock und Wachskugel in Pergamentpapier	o.A.		
L115/IV	Gummi arabicum D.A.B.6 albiss. elect, pulv. subt. 47552	Andreae- Noris Zahn A.-G., Fankfurt	Papiertüte, 250g, unverwendet	
L116/IV	Holzmehl, FASA	Schmitt und Orschler Lacke Farben Pinsel Aschaffenburg	Papiertüte	
L117/K	Bienenwachs weiß gebleicht	Wilhelm Düll, München	Papiertüte, 250g	
L118/K	Holzkittpulver	ANSI, Hans Stürmer Erlangen	Papiertüte, 100g , 4 geschlossene Päckchen	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad, Malmaterialien und Lösemittel aus der Atelierkiste 69 Atelierschrank Laden	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L119/ K/69	Bronze Tinktur	o.A.	Flasche mit Korken	
L120/ K/69	Glyzerin Strauß-Apotheke	Strauß-Apotheke Aschaffenburg A. Gennes Herstallstr. 14 Telefon Nr. 96	Flasche mit Korken	
L121/ K/69	Chlorylen Schering $CHCl=CCl_2$ + 0,1% $C_{10}H_{19}OH$	Schering AG Berlin	Glasflasche, ca. 25g	
L122/ K/69	Leinöl Dammar (1:5) 1:1	o.A.	Schraubglas	
L123/ K/69	Copaiva-Balsam Datiert 2.9. 1947	Karmelitenapotheke München 2 Promenadeplatz	Flasche mit Korken	
L124/ K/69	Wasserdesinfektionstabletten	o.A.	Flasche mit Korken	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L125/ K/69	Siccativ de Haarlem hell handschriftlich: nur 2-3 %	Farben Jenisch Frankfurt a.M. Gr. Hirsch-graben 15	Schraubfla-sche	
L126/ K/69	Übermangansaures Kali 5 g oder 5 %	Hof Apotheke zum Schwanen Aschaffenburg Landing-straße 6 Telefon 2240	Phiole mit Korken	
L127/ K/69	Leinöl	Flasche Kundalini	Glasflasche	
L128/ K/69	Fixierungsmittel Herg. 1922 Gut verschlossen unbegrenzt haltbar. handschriftlich: Löst + trocknet nicht	Flasche Wolff und Sohn Karls-ruhe	Flasche mit Korken	
L129/ K/69	Copaivabalsam	Engelapotheke Aschaffenburg Ed. Euler Alex-andrastraße 7 Telefon 1317	Flasche mit Korken	
L130/ K/69	Copaiv Balsam Schmincke & Co	Schmincke & Co Künstler-farbenfabrik Düsseldorf	Flasche mit Korken	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L131/ K/69	Abgekochtes Wasser	o.A.	Flasche mit Korken	
L132/ K/69	Zaponlack	o.A.	Flasche mit Korken	
L133/ K/69	Standöl	Schmitt & Orschler Aschaffenburg a. M. Ko…traße 12 Sandgase 8 Telefon *21688	Schraubglas	
L134/ K/69	Venetianer Terpentin	Herrm. Neisch & Co. Dresden. N.	Schraubglas	
L135/ K/69	Alaun (Granulat)	o.A.	Blechdose	
L136/ K/69	Doppelkohlensaures Natron	o.A.	Blechdose	
L137/ K/69	Wachs-Paste 10% Canaubawachs 10% V-T 3-2 (Venetianer Terpentin) 1:2	o.A.	Schraubglas	
L138/ K/69	Succinum 10g. Bernstein Bolling Datier: 5.Mai 1943	Friedrich Schaefer Darmstadt	Papiertüte	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L139/ K/69	Copaiva Balsam Terpentinöl 1:1	o.A.	Flasche mit Korken	
L140/ K/69	Rizinusöl	Engelapotheke Aschaffenburg Ed. Euler Ale X andrastraße 7 Telefon 1317	Flasche mit Korken	
L141/ K/69	Blechdose mit grünem Pulver (grüner Erde?)	o.A.	Blechdose	
L143/ K/69	Weißes gereinigtes Bienen-Wachs Pralinenschachtel (Mignon Schokoladenwerke, Halle)	Pralinen-schachtel (Mignon Scho-koladenwerke, Halle)	Kartonschach-tel	
L143/ K/69	Japan (...?) Gold. (...?)	o.A.	Blechdose	
L144/ K/69	J.G. Hartwachs handschriftlich: (wird ungemischt weiß (mit Paraffin 2:1 mischen). Zuerst über Feuer lösen, dann mit Terpentin oder Ersatz 1:4 vermi-schen.	o.A.	Blechdose	
L145/ K/69	Unbekanntes Pulver, Dose nicht zu öffnen.	Fluitin Lötfett	Blechdose	
L146/ K/69	Aluminiumpulver	o.A.	Blechdose	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
L147/ K/69	Ceratin, Terpentinöl- Wachspaste, Best. Nr. 1560	Herrmann Neisch & Co. Dresden	Glas mit Korken	
L148/ K/69	Wachsseife mit Potasche wasserlöslich.	o.A.	Plastikdose	
L150/K69	Citrinomatt Standölwachsedelfirnis	Swchmitt & Orschler Aschaffenburg a. M.	Blechdose	
L151/ K/69	Glutolin in Wasser zu lösen 1:10)			
L152/ K/69	Rinder Talk	n Dose Terpestrol, zum Einreiben bei bronchialischen Krankheiten		
L153/ K/69	Kasein	o.A.		
L154/ K/690	Bimssteinmehl Nr. 2	in Geha-Dose	Blechdose	
L155/ K/69	Roter Bolus (Weg von Dörrweisbuch nach Pfaffenkopf).	o.A.	Schraubglas	
L156/ K/69	Wiedoloit, Überzugslack VN 75457/ Farblos für Resopalplatten. RESOPALPLATTEN!!	Herm. Wiederhold, Hilden und Nürnberg	Blechdose	

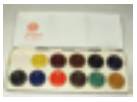
Präfix „F“ für Farben, gebrauchsfertig

Die Sortierung erfolgt wenn möglich nach Farben (System RAL 840 HR).
Proben mit Herstellerangabe werden mit Herstellerbezeichnung genannt.
Proben ohne Herstellernachweis werden nach RAL 840 HR Farbregister einsortiert. Innerhalb der Farbreihen ist die Bezeichnung absteigend nach Probennummer sortiert

Tempera

F28/V	Konvolut Temperafarben, Schmincke feinste Temperafarben	Schmincke		

Aquarellfarbe/Leimfarbe

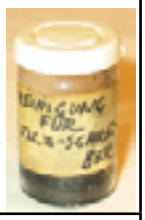
Lfd.Nr./ RaumNr	**Beschriftung, Bezeichnung nach Schad Konvolute**	**Hersteller/ Bezugsquelle**	**Gebinde**	
F27/V	Konvolut, Aquarellfarben	Schmincke, Japanaquarell	Pappschachtel, Arzneimittel, Brigittenapotheke, Berlin Steglitz, 1-2 täglich, 1931	
F29/V	Konvolut, Aquarellkasten	Schmincke Aquarell	40er Jahre?, verwendet	
F30/V	Konvolut, Aquarellkasten	Pelkikan Deckfarben	unverwendet	
F31/V	Konvolut, Aquarellkasten	Anker Fabrikmarke	unverwendet	
F32/V	Konvolut, Aquarellkasten, Anker Jubilator 1941, 50 Jahre Anker	Anker, Aquarellfarben	1941, wohl Geburtstagsgeschenk, wenig verwendet	

Pastellfarben

F20/V	Konvolut, Pastellkreiden	Schmincke Pastell	Papierschachtel, Medina Rheumawäsche, 1970er Jahre	
F21/V	Konvolut, Pastellkreiden	Schmincke Pastell		
F22/V	Konvolut, Pastellkreiden	Schmincke Pastell		

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
F23/V	Konvolut, Pastellkreiden	Schmincke Pastell	Papierschachtel, Tempera Sorte 25, Schwarz, Schmincke, Klebepunkte!	
F24/V	Konvolut, Pastellkreiden	Schmincke Pastell	Papierschachtel, Photopapier, M.K. Bromsilber, Papier, Kartonstark, Photohaus Klinke, Berlin	
F25/V	Konvolut, Pastellkreiden, halbhart, weich.	Schmincke Pastell , Lefranc et Cie. Paris	Papierschachtel, Gevaluxe, das wunderbare	
F26/V	Konvolut, Pastellkreiden	Mengs Pastellfarben, Müller und Henning, Dresden	Papierschachtel, Zeitung von 1942	
Varia, Konvolute (Sammelbehälter)				
F1a/IV	Plaka, Kasein-Emulsionsfarbe 11 Gelb 70 Schwarz	Pelikan, Hannover	Glas	
F1b/IV	Plaka, Kasein-Emulsionsfarbe 30 Blau 22 Karminrot	Pelikan, Hannover	Glas	
F2/IV	Schmincke Retuschefarben (Öl?) 34 770 Neutraldunkel 34 209 Goldgelb 34 314 Dunkelrot 34 418 Dunkelblau Aeroweiß, Glanzweiß G	Schmincke Düsseldorf	Unverwendet in der Tube	
F3/IV	Pen-Opake (deckende Wasserfarbe) Vgl. hierzu NR: A12/IV	Steig Products Lakewood, USA	Glas - flasche mit Pipette	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
F4/IV	Stempelfarbe	Pelikan, Hannover		
F6/IV	Diaphoto Eiweiß - Lasurfarbe 31 017 Smaragdgrün 31 016 Meergrün 31 012 Ultramarin 31 029 Lichter Ocker 31 003 Goldgelb 31 028 Sepiabraun 31 011 Paynesgrau 31 026 Neutralgrau 31 025 Tiefschwarz	Schmincke	Glas-flaschen mit Pipette	
F7/IV	Tinte Königsblau	Pelikan	Gr. Glasflasche	
F8/IV	AVA Amphibolin Vollton- und Abtönfarbe Signalrot 4623 7221	Caparol Deutsche Amphibolinwerke von Robert Murjahn, Oberramstadt	M. Plastikflasche	
F9/IV	AVA Amphibolin Vollton- und Abtönfarbe Ocker 4752 7211	Caparol Deutsche Amphibolinwerke von Robert Murjahn, Oberramstadt	M. Plastikflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
F10/IV	AVA Amphibolin Vollton- und Abtönfarbe Ocker 4752 7211	Caparol Deutsche Amphibolinwerke von Robert Murjahn, Oberramstadt	M. Plastikflasche	
F11	Filz-Schreiber Tinte, tiefschwarz Nr.1	Schmincke	Blechspender mit Schraubguss	
F12	REINIGUNG FÜR FILZSCHREIBER	o.A.	K. Deckelglas	
F13	Farbauftrag für Stempelkissen, blau	Gutenberg	K. Glasflasche mit Gummispender	
F14	LITHOTINTE	o.A.	K. Deckelglas	
F15	Faserschreiber Tusche, schwarz	Gutenberg	K. Schraubglas	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
F16	Tusche, 17 schwarz	Rotring	K. Schraubglas	
F17	Brillant-rot (Tusche)	Pelikan	K. Schraubglas	
F18	Stempelfarbe ohne Öl	Pelikan	K. Schraubflasche	
F19	Fix-Tusche für Signierstift	Gutenberg		

Präfix „P“ für Pigmente

Farbmittel, Farbstoffe und Füllstoffe

Die Sortierung erfolgt nach Farben (System RAL 840 HR). Innerhalb einer Farbreihe sind die Farben nicht sortiert sondern nach Kistenauflösung aufgelistet. Eine Liste der „Sortierung nach Kisten“ liegt dem Autor vor.

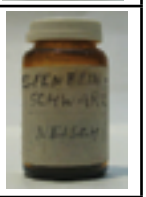
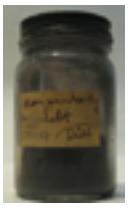
Proben mit Herstellerangabe werden mit Herstellerbezeichnung genannt.

P unter der Probennummer bedeutet, dass für dieses Pigment eine Materialprobe an der TU München, Lehrstuhl für Restaurierung, vorhanden ist . Wenn technisch möglich, wurden diese so bezeichneten Pigmente von Dr. Dipl. Rest. Cristina Thieme per PLM analysiert.

Farbreihe Weiß

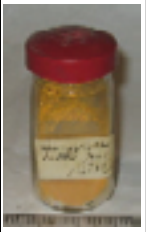
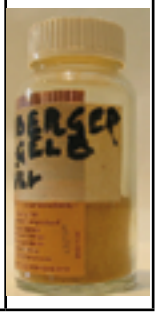
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P208/ K/69	Keim Dekor No 541 (oder2) weiße Analyse: -	Schraubglas Frankonia Senf	Schraubglas mit Backelit-verschluss	
P212/ K/69 P	Bolus alba (Al…..Depot) Analyse: Mineralgemenge	o.A.	Deckelglas	
P234/ K/69	Weiß 936, Deka Echt Farben für Stoffmalerei (mit Bindemittel)	Deka Tex-tilfarben AG München	Glasflasche mit Korken	
P283/ K/69 P	Titandioxid Rein 5,5 Alt + Zinkweiß 1:1 Analyse: -	Weißmischung zum hellen mit Tubenölfarbe. Schlüsselmi-schung!!! Aus der Ölfarb-schachtel K/69		
P284/ K/69 P	Titandioxyd rein Analyse: Titanweiß	o.A.		
P85/IV P	MISCHWEISS Analyse: Titanweiß	o.A.	M. Glasflasche	

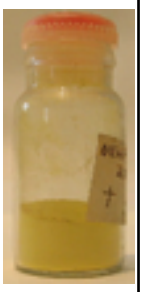
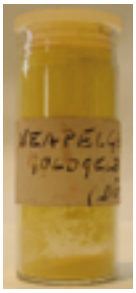
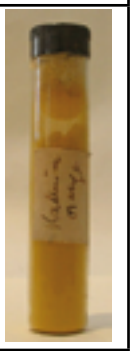
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P108/IV P	Bleiweiß Gift (gemalter Totenschädel) Analyse: Bleiweiß	o.A.	M. Glasflasche	
P106/IV	Zinkweiß Zinkoxyd	Herrmann Neisch&Co. Dresden		
P267/ K/69 P	Kaolin Analyse: -	o.A.		-
P107/IV	ZINKWeiß	o.A.	Plastik-flasche Diwagolan Trocken-porös	
P203/ K/69 P	Silber Pas de la Fordetta Analyse: -	o.A.	Filmdose	
P248/ K/69 P	Silber (Pas de la Fordetta) Analyse: -	o.A.	Deckelglas	
P285/ K/69 P	Aluminiumpulver Analyse: -	o.A.	Blechdose	

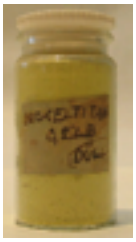
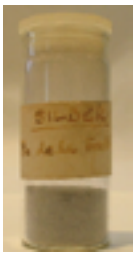
Farbreihe Schwarz				
P196/ K/69 P	Oxyd-Schwarz (Feinst?) Analyse: -	Schraubglas Vitam	Deckelglas	
P224/ K/69 P	Elfenbeinschwarz Organische Farbe Analyse: Beinschwarz	Herrmann Neisch& Co. Dresden	Deckelglas	
P274/ K/69 P	Schwarz Keim Dekor No.521 Analyse: Beinschwarz	Keim		
P281/ K/69 P	Elfenbeinschwarz echt hell Analyse: -	Düll		
P81/IV P	Oxyd-Schwarz Analyse: Beinschwarz	Zenisch		
P82/IV	Elfenbeinschwarz	Neisch, Probe nicht möglich	Kl. Glasflasche	
P83/IV P	Manganschwarz echt Nicht für Druck Analyse: -	Düll	M. Glasflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P84/IV P	Kasseler- Braun (sehr schwarz) Analyse: -	Koenig	Gr. Glasflasche	
Farbreihe Gelb				
P191/ K/69 P	Keilberger Ocker Analyse: Mineralgemenge	Umetikettierte Dose: G.B. Moewes Berlin W.35	Papierdose	
P193/ K/69 P	Keim Dekor No 552 Neapelgelbhell Analyse: Neapelgelb (verschnitten)	Keim	Schraubglas Bayer	
P244/ K/69 P	Franz Lichter Ocker Analyse: Mineralgemenge (goldocker)	o.A.	Schraubfla-sche	
P272/ K/69 P	Dunkler Ocker Keim Dekor Nr. 519 Analyse: Mineralgemenge (goldocker)	Keim		
P278/ K/69 P	Heller Ocker Keim Dekor No. 523 Analyse: Mineralgemenge (gelb – goldocker)	Keim		
P255/ K/69 P	(Ocker) Analyse: Mineralgemenge (goldocker)	o.A.	Filmdose	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P247/ K/69 P	Goldoxydgelb Analyse: Eisenoxid synthetisch (gelb – goldocker)	o.A.	Schraubglas	
P266/ K/69 P	Goldocker Kreidehaltig Analyse: Mineralgemenge (gelb – goldocker)	o.A.		
P242/ K/69 P	Eisenoxydgelb rötlich Analyse: Eisenoxidgelb synthetisch (gelb - goldocker)	o.A.	Schraubglas	
P241/ K/69 P	Eisenoxydgelb hell geglüht Düll Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	Düll	Schraubglas	
P243/ K/69 Leer	Neapelgelb hellst Analyse: -	o.A.	Schraubglas	
P226/ K/69 P	Eisenoxydgelb hell rein Düll Analyse: Eisenoxid synthetisch (gelb)	Düll, Schraub-glas Kraft's Sandwich Spread Probie-ren Sie auch	Schraubglas	
P225/ K/69 P	Neapelgelb hell (echt) Analyse: Neapelgelb	Herrmann Neisch& Co. Dresden	Deckelglas	

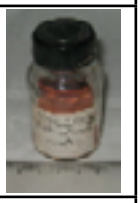
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P213/ K/69 P	Neapelgelb hell reich Analyse: Neapelgelb	o.A.	Korkenglas	
P256/ K/69 P	Neapelgelb hell Keim Dekor No 552 Analyse: Neapelgelb verschnitten	Keim	Glas mit Korken	
P220/ K/69 P	Eisenoxydgelb rötlich S.E. Analyse: Eisenoxid synthetisch (goldocker)	o.A.	Korkenflasche	
P223/ K/69 P	Eisenoxydgelb dunkel rein Düll Analyse: Eisenoxid synthetisch (gelb - Goldocker)	Düll, Schraubglas Frankonia Senf	Schraubglas	
P217/ K/69 P	Kadmium Gelb Koenig Analyse: -	Koenig (?)	Korkenglas	
P42/IV P	Goldoxydgelb citron I. Sorte Analyse: Eisenoxid synthetisch (gelb)	o.A.	Gr. Glasflasche	
P43/IV P	Amberger Gelb Analyse: Mineralgemenge (gelb)	Düll	M. Glasflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P44/IV P	Lichter Ocker Neisch Analyse: Mineralgemenge (gelb)	o.A.	M. Glasflasche	
P45/IV P	Hansegelb Analyse: -	Düll	M. Glasflasche	
P46/IV P	Chromgelb hell +giftig Analyse: Chromgelb	Düll	M. Glasflasche	
P47/IV P	Neapelgelb citron Analyse: Neapelgelb	Düll	Kl. Glasflasche	
P48/IV P	Neapelgelb Goldgelb Analyse: Neapelgelb	Düll	Kl. Glasflasche	
P49/IV P	Kadmium Orange Analyse: -	o.A.	Kl. Glasrohr	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P50/IV P	Nickeltitan Gelb Analyse: -	Düll	Kl. Glasflasche	
P51/IV P	Kadmiumgelb dunkel Analyse: -	Düll	M. Glasflasche	
P52/IV P	Umbra Nat. vom Scheggia-Pass Analyse: u. a. Quarz, Calcit, Hämatit, Eisenoxide	o.A.	Kl. Glasflasche	
P53/IV P	Silber (Pas de la Forclette) Analyse: -	o.A.	Kl. Glasflasche	
P54/IV P	Indisch Gelb Analyse: -	o.A.	Kl. Aludose	
P90/IV	Hellgelb	o.A.	M. Glasflasche	
P99/IV	Goldoxydgelb No. 2691 II Sorte 1 Kg	Schmitt & Orschler Aschaffenburg	Papiertüte	
P100/IV	Eisenoxydgelb gar. rein rötl. ½ Kg	Schmitt & Orschler Aschaffenburg	Papiertüte	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P101/IV	Hellgelb	o.A.	M. Glasflasche	
P202/ K/69 P	Eisenoxid Gelb Citron geglüht Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	Schraubglas mit Aufdruck: „Probieren Sie auch Kraft Tomaten Ketchup“	Schraubglas Kraft	
P209/ K/69 P	Kreidehaltig Goldoxydgelb II Socke (?) Analyse: Calcit, Eisenoxide	o.A.		
P215/ K/69 P	Neapelgel rein hellst Analyse: Neapelgelb	o.A.	Korkenglas	
P204/ K/69 P	Mars- Gelb S.O. No. 272 Analyse: gelb – orange gefärbte Kreide (Kokkolithen)	o.A.	Glasflasche mit Korken	
P141/ V/50	Chromgelb	o.A.	Papiertüte	
P167/ V/50	Neapelgelb, Goldgelb rein	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 50g	
P168/ V/50	Nickeltitangelb, rein	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 100g	
P135/ V/50	Hansagelb	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 20g, fast leer	
P143/ V/50	Ambergergelb, echt	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 500g	

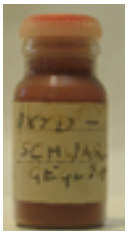
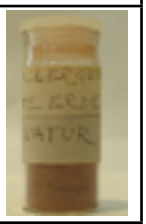
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P145/ V/50	Goldocker 2680	o.A.	Papiertüte, ¼kg	
P154/ V/50	Gelber Ocker, in Kegeln, teilweise angerieben	o.A.	Papiertüte	
P158/ V/50	Neapelgelb	o.A.	kl. Papiertüte	
P147/ V/50	Neapelgelb 2563	o.A.	Papiertüte	
P148/ V/50	Lichter Ocker, Best. Nr. 8	Herrmann Neisch&Co Dresden	Papiertüte	
P109/IV P	Neapelgelb rein (Schmitt alt) Analyse: Neapelgelb	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
P162a/ V/50	Kadmiumgelb, dunkel, rein	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 20g	
P139/ V/50	Neapelgelb hell (echt), Bleiantimoniat	Herrmann Neisch & Co Dresden	Papiertüte	
P177/ V/50	Neapelgelb, Zitron	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 50g, unver-wendet	
P178/ V/50	Nickeltitangelb	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 50g	

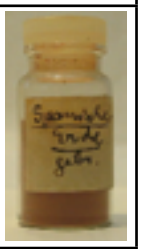
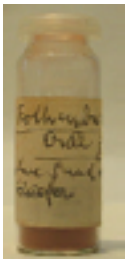
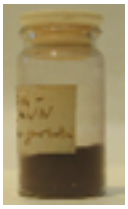
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P126/ V/50	Eisenoxidgelb, licht	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 100g.	
Farbreihe Rot/ Orange				
P192/69K P	Rothenbucher Erde mit Sand + Schiefer geglüht Analyse: Mineralgemenge (braun-rot)	Kali-Chemie	Deckelglas	
P206/ K/69 P	Mars- Rot No 243 Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	Glasflasche mit Korken	
P194/ K/69 P	Stein-Rot II Rothenbuch natur Analyse: Mineralgemenge (rot)	o.A.	Deckelglas	
P195/ K/69 P	Rothenbucher Erde nat. mit Sand + Schiefer Analyse: -	Kali-Chemie	Deckelglas	
P199	Kistenfoto ohne Nummer, Beschriftung: Farbflaschen, Materialien Atelierschrank Laden.			entfällt
P200/ K/69 P	Rote Erde Analyse: Mineralgemenge (braun)	o.A.	Schraubglas	
P201	Kistenfoto ohne Nummer			
P221/ K/69 P	Umbra Natur Keim Dekor No 513 Analyse: Mineralgemenge (braun)	Keim	Schraubglas	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P211/ K/69 P	Eisenoxydrot Keim Dekor No 531 Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	Keim Schraubglas	Schraubglas	
P205/ K/69 P	Umbra Natur Keim Dekor No 513 Analyse: u. a. Mineralgemenge (braun)	Keim	Deckelglas	
P222/ K/69 P	Terra Pozzuoli naturecht Düll Analyse: Mineralgemenge (rot)	Düll, Schraubglas Fritz Homann Dissen	Schraubglas	
P207/ K/69 P	Spanische Erde nat. Analyse: Mineralgemenge (braun)	Schraubglas „Probieren Sie auch Kraft Tomaten Ketchup“	Schraubglas	
P210/ K/69 P	Amberger Gelb Düll Analyse: Mineralgemenge (gelb)	Düll Schraubglas „Kraft’s Sandwichspread“	Schraubglas	
P227/ K/69 P	Keilberger Ocker Analyse: Mineralgemenge (gelb)	o.A.	Schraubflasche	
P269/ K/69 P	Eisenoxyd Marron Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	Glas mit Korken	
P245/ K/69 P	Cadmium-Rot (?) Analyse: Cadmiumrot	o.A.	Schraubglas	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P246/ K/69 P?	Kadmiumrot hellst (?) Analyse: Cadmiumrot-orange	o.A.	Schraubglas	
P286/ K/69 P	(Rote Erde) Analyse: Mineralgemenge (goldocker)	o.A.	Blechdose	
P273/ K/69 P	Terra die Siena gebr. Analyse: -	o.A.	Glas mit Korken	
P231/ K/69 P	Stein- Rot II Rothenbuch geglüht Analyse: Mineralgemenge (braun-rot)	o.A.	Glas mit Deckel	
P233/ K/69 P	(rote Erde) Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	Aluminiumbecher mit Deckel, Vitaminpräparat Roche, 20 Kapseln Proptovit	Aluminiumbecher	
P235/ K/69 P	Terra die Siena gebrannt Analyse: -	o.A.	Schraubflasche	
P236/ K/69 P	(rote Erde) Aufkleber "Keilberger Ocker" (nachträglich?) Eisenoxid synthetisch	o.A.	Schraubglas	
P237/ K/69 P	(rote Erde) Analyse: Mineralgemenge (rot)	o.A.	Schraubflasche	
P238/ K/69	(rote Erde, in Wasser angeteigt) Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	Porzellandose	

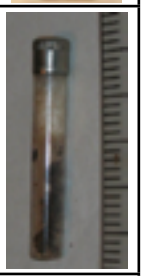
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P254/ K/69 P	Eisenoxydrot Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	Schraubglas	
P259/ K/69 P	Permanentrot hell Schall KAKit SG Analyse: -	Schall	Glas mit Kunststoffdeckel	
P261/ K/69 P	Spanische Erde in Stücken Analyse: Mineralgemenge (braun)	Dose Eukopin (Papierentwickler) Tetenal Photowerk Berlin SW 29	Blechdose	
P263/ K/69 P	Alizarinkrapplack dkl. Analyse: Titanweiß	Herrman Neisch &Co. Dresden	Glas mit Stutzen	
P264/ K/69 P	Eisenoxydrot rein I Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	Glas mit Korken	
P265/ K/69 P	Umbra gebr. Analyse: Mineralgemenge (braun)	o.A.	Glas mit Korken	

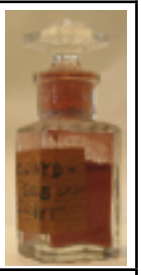
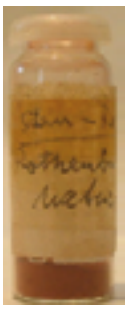
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P1/IV P	Oxyd-Schwarz, geglüht Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P4/IV P	Keilberger rote Erde, Natur Analyse: Mineralgemenge (goldocker-braun)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P5/IV P	Keilberger Ocker, geglüht Analyse: Mineralgemenge (goldocker-braun)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P6/IV P	Keilberger rote Erde, geglüht Analyse: Mineralgemenge (goldocker-braun)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P7/VI P	Keilberger Ocker Analyse: Mineralgemenge (gelb)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P8/VI P	Rotenbucher Erde, Natur Analyse: Mineralgemenge (rot)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P9/IV P	Eisenoxyd Gelb Citron, geglüht Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	Kl. Glasflasche	

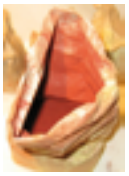
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P10/IV P	Spanische Erde, geglüht Analyse: Mineralgemenge (braun)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P11/IV P	Rothenbucher Erde geglüht ohne Sand + Schiefer Analyse: Mineralgemenge (rot)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P12/IV P	Umbra gegl. vom Scheggia-Pass Analyse: Mineralgemenge (braun)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P13/IV P	Pariser- Braun geglüht + gewaschen Analyse: -	o.A.	Kl. Glasflasche	
P14/IV P	Umbra Natur S.O. Analyse: Mineralgemenge (braun)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P15/IV P	Stein-Rot I Rothenbuch geglüht Analyse: Mineralgemenge (rot)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P16/IV P	Karmin (Schall[?]) Kalk- g Analyse: roter Farblack	o.A.	Kl. Glasflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P17IV P	Kadmium-rot hell S.O. Analyse: Cadmiumrot	o.A.	Kl. Glasflasche	
P19/IV P	Helio- Echtrosa rein Analyse: -	Düll	Gr. Glasfla-sche	
P20/IV P	Spanische Erde Natur Analyse: Mineralgemenge (braun)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P21/IV P	Amberger Gelb (Gegl) Analyse: Mineralgemenge (goldocker - rot)	Düll	Kl. Glasflasche	
P22/IV P	Helio- Echtrosa Hell Analyse: roter Farbstoff	Düll	Kl. Glasflasche	
P23/IV P	Permanent Rot Dkl. Schall Kalk:+- Analyse: im Meltmount® gelöste rote Farbstoffe, Träger unbe-kannt	o.A.	Kl. Glasflasche	
P24/IV P	Eisenoxydrot rein I S.O. Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	M. Glasflasche	

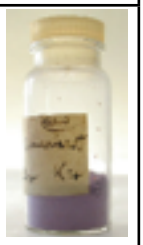
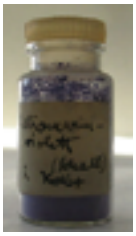
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P25/IV P	Caput mortuum rötlich (Durchschlämmen) Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P26/IV P	Permanent-rot mittel (Schall) sg K:+- Analyse: im Meltmount® gelöste rote Farbstoffe, Träger unbekannt	o.A.	Kl. Glasflasche	
P27/IV P	Kadmiumrot Köln […] Analyse: Cadmiumrot	o.A.	Gr. Glasflasche	
P28/IV P	Kadmium- Rot hellst Analyse: Cadmium orange-rot	Herrmann Neisch & Co., Dresden	Gr. Glasflasche	
P29/IV P	Chromorange +Giftig+ Analyse: -	Koenig	Lange Glasflasche	
P30/IV P	Chromrot +Giftig+ Analyse: -	Düll	Lange Glasflasche	

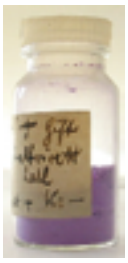
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P31/IV P	Echtrot hell Orange Analyse: -	Düll	Kl. Glasflasche	
P230/ K/69	ohne Etikett (Krapp?)	Glasphiole mit Stülpdeckel	Glasphiole	
P32/IV P	Helio- Echtrot dunkel rein Analyse: -	Düll	M. Glasflasche	
P33/IV P	Englischrot hell Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	Düll	M. Glasflasche	
P34/IV P	Morellensalz violett rein Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	Düll	M. Glasflasche	
P35/IV P	Caput mortuum violett (Durchschlämmen) Analyse: -	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
P36/IV P	Terra di Siena gebr. Analyse: Mineralgemenge	o.A.	M. Glasflasche	

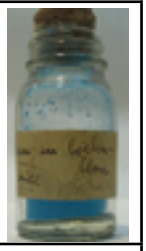
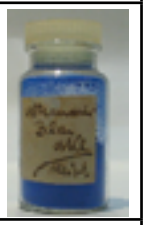
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P37/IV P	Gold- Oxydgelb citron geglüht Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P38/IV P	Indischrot K:+ Licht:+ Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	unleserlich	Kl. Glasflasche	
P39/IV P	Steinrot Rothenbuch natur Analyse: Mineralgemenge (rot-braun)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P40/IV P	Eisen- Oxyd Marron (S.O.) Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P41/IV P	Rothenbucher Erde mit dunklen Teilen geglüht Analyse: Mineralgemenge (braun-rot)		Kl. Glasflasche	
P3/IV P	Rotenbucher Erde, geglüht Analyse: Mineralgemenge (rot-braun)	o.A.	Kl. Glasflasche	
P91/IV	Eisenoxyd Marron	o.A.	Papiertüte	

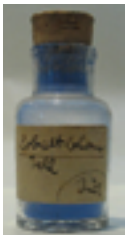
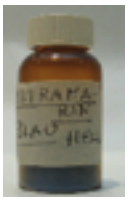
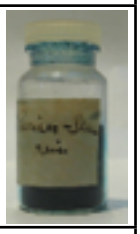
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P102/IV	Eisenoxydrot	Schmitt & Orschler Aschaffenburg	Papiertüte	
P103/IV	Terra di Siena muss erst geschlemmt werden	o.A.	Papiertüte	
P95/IV	Caput Mortum rot durchschlämmen, da etwas Säuregehalt	Schmitt & Orschler Aschaffenburg	Papiertüte	
P142/ V/50	Krapplack, dunkel	o.A.	Papiertüte	
P134/ V/50	Echtrot, hell Orange	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 20g, fast leer	
P138/ V/50	Permanentrot, dkl	Schall	Plastikbeutel	
P131/ V/50	Permanentrot, Mittel Schall	Schall	Plastikbeutel	
P130/ V/50	Permanentrot, hell Schall	Schall	Plastikbeutel	
P155/ V/50	Chromorange	August König, Berlin W. 35, Pohlstraße 24	Papiertüte	
P137/ V/50	Eisenoxydrot, naturrein Bleistift: V/50erändert sich nicht im Glühen	o.A.	Papiertüte	
P169/ V/50	Helioechtrot, rein	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 100g	
P162/ V/50	Englischrot, hell, rein	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 100g	
P160/ V/50	Pers. Rot	o.A.	kl. Papiertüte	

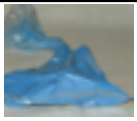
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P170/ V/50	Chromrot, rein	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 40g, unver-wendet	
P144/ V/50	Kadmiumrot dkl,	o.A.	Papiertüte, 50g	
P156/ V/50	Siena gebr.	o.A.	kl. Papiertüte	
P171/ V/50	Krapp 50iolett, dunkel	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 10g, unver-wendet	
P288/ K/69 P	Roter Bolus v. Dörrmansbuch [nach] Pfaffenkopf Analyse: Mineralgemenge (braun-rot)	o.A.		
P174/ V/50	Helioechtrosa, hell	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 20g, unver-wendet	
Farbreihe Lila/Violett				
P149/ V/50	ManganV/50iolett	Schall	Plastikbeutel	
P190/ K/69 P	Caput mortuum dkl. künstler Ölfarbe Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	G.B. Moewes Berlin W.35	Papierdose	
P282/ K/69 P	Morellensalz Violett Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.		
P218/ K/69 P	Hellvoilett Keim Dekor No 542 Analyse: -	Keim	Schraubglas	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P240/ K/69 P	Caput Mortuum violett durch glühen Analyse: Eisenoxid synthetisch (rot)	o.A.	Schraubglas	
P2/IV P	KRAPPVIOLETT, HELL Analyse: -	Düll	Kl. Glasflasche	
P55/IV P	Ultramarinrot licht:+ K:+ Analyse: -	Schmit[?]	Kl. Glasflasche	
P56/IV P	KRAPPVIOLETT DUNKEL Analyse: -	Düll	Kl. Glasflasche	
P57/IV P	Manganviolett Kalk:- Analyse: -	Schall	M. Glasflasche	
P58/IV P	Ultramarin-violett Kalk: + Analyse: -	Schall	Kl. Glasflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P59/IV P	Kobaltviolett hell +Giftig Licht:+ Kalk:- Analyse: Cobaltviolett	Schmit[?]	Kl. Glasflasche	
P176/ V/50	Krapp Violett, hell	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 10g, unverwendet	
P164/ V/50	Ultramarin Violett	o.A.	Papiertüte	
P132/ V/50	Morellensalz, Violett	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 100g	
Farbreihe Blau				
P270/ K/69 P	Pariserblau rein Analyse: Preußischblau	o.A.		
P197/ K/69 P	Ultramaringrün 296 (blau.....?) Zement und Kalkecht S.O. Analyse: -	Schraubglas „Kraft's Sandwich spread“	Deckelglas Kraft	
P239/ K/69 P?	Echt- Licht Blau No 306 S.O. Analyse: Ultramarin, Kreide mit grünen Farbmittel vermengt	Schraubflasche Hoechst 19863	Schraubflasche	
P257/ K/69 P	Kobaltblau rein Analyse: Cobaltblau	o.A.	Schraubglas	
P258/ K/69 P	Blaugrünoxyd Analyse: -	o.A.	Glas mit Korken	

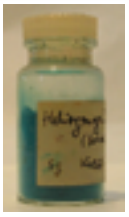
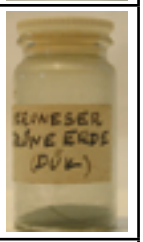
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P280/ K/69 P	Ultramarinblau hell Analyse: Ultramarin verschnitten	o.A.		
P67/IV P	Mangan (Coellinblau) Kalk:- Analyse: Manganblau	Düll/Schall	M. Glasflasche	
P68/IV P	Heliogenblau Kalk:- Analyse: Heliogenblau	Schall	Kl. Glasflasche	
P69/IV P	Ultramarin Analyse: Ultramarin	Koenig	Kl. Glasflasche	
P70/IV P	Heliogenblau Rein Analyse: Heliogenblau	Düll	Kl. Glasflasche	
P71/IV P	Ultramarin- Blau dkl. Analyse: Ultramarin synth.	Ateisch [?]	Kl. Glasflasche	
P72/IV P	Ultramarin Pfau- Blau L:- S.O. Analyse: P72/IV Ultramarin fein synth. Ultramarin Pfau- Blau L:- S.O.	o.A.	Kl. Flasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P73/IV P	Ultramarin Violett No. 3091 S.T. Analyse: Ultramarin, Cobaltblau	o.A.	Kl. Flasche	
P74/IV P	Cobaltblau grell Analyse: Cobaltblau	Düll	M. Glasflasche	
P75/IV P	Ultramarinblau Hell Analyse: Ultramarin (verschnitten)	o.A.	Gr. Glasfla-sche	
P76/IV P	Coelinblau Analyse: -	Schall	Gr. Glasfla-sche	
P77/IV P	Pariser- Blau rein Analyse: Preußischblau	o.A.	Kl. Glasflasche	
P78/IV P	Indanthrenblau geglüht Analyse: -	Düll	Kl. Glasflasche	
P79/IV P	Ultramarin dkl. Analyse: Ultramarin	Düll	Kl. Glasflasche	
P89/IV	Keim Deko Wo504 Dunkelblau Analyse: -	Keim Farben-werke	M. Glasflasche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P96/IV	Ultramarinblau gar. rein ½ Kg # 308	o.A.	Papiertüte	
P97/IV	Ultramarinblau gar. rein ¼ Kg	o.A.	Papiertüte	
P98/IV	Ultramarinblau gar. rein ½ Kg # 308	o.A.	Papiertüte	
P92/IV	Ultramarinblau ger. hell rein # 3081 ½ Kg	o.A.	Papiertüte	
P105/IV P	Ultramarinblau dkl. Mineralfarbe Analyse: Ultramarin	Herrmann Neisch&Co Dresden	M. Glasflasche	
P133/ V/50	Ultramarin Pfaublau	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 100g	
P129/ V/50	Pariser Blau, 3001	o.A.	Papiertüte, 100 g	
P146/ V/50	Indanthrenblau, rein	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 100g	
P136/ V/50	Mangan Coelinblau	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 100g	
P150/ V/50	Coelinblau (Coelinblau)	Schall	Plastikbeutel	
P127/ V/50	Terra di Siena, gebrannt, Erdfarbe	Herrmann Neisch&Co Dresden	Papiertüte	
P106/K, Kiste 70	Blaue Steine Ultramarin? sorgfältig verpackt	o.A.		

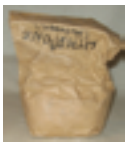
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P157/ V/50	Türkisblau	o.A.	kl. Papiertüte	
P163/ V/50	Kobaltblau, hell	o.A.	Papiertüte	
P173/ V/50	Cobaltblau, hell	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 25g, unverwendet	
P175/ V/50	Heliogenblau, rein	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 10g, unverwendet	
Farbreihe Grün				
P214/ K/69 P	Chromoxydhydratgrün Feurig Düll Analyse: Chromoxidhydratgrün	Düll	Schraubglas	
P216/ K/69 P	Chromoxydhydratgrün Keim Dekor No 506 Analyse: Chromoxidgrün	Keim	Korkenglas	
P219/ K/69 P	Chromoxidhydratgrün rein Analyse: Chromoxidhydratgrün	o.A.	Schraubflasche	
P229/ K/69 P	Chromoxydhydratgrün rein (Tonerdehydrat) Analyse: Chromoxidhydratgrün	Schraubflasche Ingelheim	Schraubflasche	
P232/ K/69 P	Chromoxydgrün matt (?) Analyse: Chromoxidgrün	o.A.	Schraubflasche	
P262/ K/69 P	Chromoxid hydrat dunkel Analyse: Chromoxidhydratgrün	Dose Eukopin (Papierentwickler) Tetenal Photowerk Berlin SW 29	Blechdose	
P279/ K/69 P	Chromoxydgrün hell Analyse: -	Düll		

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P249/ K/69 Leer	Chromoxydhydrat (?)	o.A.	Schraubglas	
P271/ K/69 P	Veronesergrün naturecht Analyse: grüne Erde (Glaukonit, Seladonit)	Düll		
P275/ K/69 P	Veroneser grüne Erde, Erdfarbe Analyse: grüne Erde (Glaukonit, Seladonit) mit Chromoxidhydrat-grün geschönt	Herrman Neisch &Co. Dresden		
P276/ K/69 P	Ultramaringrün Analyse: ? mit blaues Ultramarin vermengt	o.A.		
P277/ K/69 P	Ultramaringrün neu S.O. 296 Analyse: ? mit blaues Ultramarin vermengt	o.A.		
P287/ K/69 P	Grüne [...]? Analyse: -	o.A.	Blechdose	
P60/IV P	Chromoxydhydrat Grün Feurig Analyse: Chromoxidhydratgrün	Düll	Gr. Glasfla-sche	
P61/IV P	Chromoxydgrün Olive Analyse: Chromoxidgrün	Düll	Gr. Glasfla-sche	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P62/IV P	Heliogen-Grün Rein Analyse: Heliogengrün	Düll	Kl. Glasflasche	
P63/IV P	Heliogengrün Kalk: Analyse: Heliogengrün	Schall	Kl. Glasflasche	
P64/IV P	Veroneser Grün naturecht Analyse: Grüne Erde (Seladonit, Glaukonit)	Düll	Kl. Glasflasche	
P128/ V/50	Veroneser grüne Erde	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 200 g	
P65/IV P	Veroneser Grüne Erde Analyse: Grüne Erde (Seladonit, Glaukonit)	Düll	Kl. Glasflasche	
P66/IV P	Chromoxydgrün matt Analyse: Chromoxidgrün	Herrmann Neisch &Co, Dresden	Gr. Glasfla-sche	
P80/IV P	Chromoxydgrün feurig Analyse: Chromoxidhydratgrün	Herrmann Neisch &Co, Dresden	Gr. Glasfla-sche	
P93/IV P	Chromoxydgrün stumpf ¼ Kg	o.A.	Papiertüte	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P94/IV P	Chromoxydhydratgrün	o.A.	Papiertüte	
P104/IV P	Chromoxydhydratgrün rein Analyse: Chromoxidhydratgrün	o.A.	Schraubglas	
P165/ V/50	Chromoxydhydratgrün, gar. rein (Tonerdenhydratgrün)	o.A.	Papiertüte	
P166/ V/50	Chromoxydhydratgrün, feurig	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, Pergamin-hülle	
P172/ V/50	Heliogengrün, rein	Wilhelm Düll, München 5, Ehrhardtstr. 10 ½	Papiertüte, 20g, unver-wendet	
P159/ V/50	Chromoxidgrün	o.A.	kl. Papiertüte	
P153/ V/50	Chromoxydhydratgrün, ger. rein, #2902	o.A.	Papiertüte	
Farbreihe Braun				
P151/ V/50	Kasslerbraun	August König, Berlin W. 35, Pohlstraße 24	Papiertüte, 100g	

Grenzmaterial/ Arbeitsstoffe/ Füllstoffe

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P110/K	Unbekannt, dunkelbraunes Pulver. Kreide-Pigmentmischung?	o.A.	Papiertüte	
P111/K	Gips		Papiertüte	
P112/K	Perl-Gips, für Risse im Putz	Dyckerhoff Fugenweiß Typ I	Plastiksack	
P113/K	Oxydschwarz 42080	o.A.	Papiertüte	
P117/K	Ocker	o.A.	Papiertüte	
P118/K	Schnellzement	Oswald Sakowski, Stuttgart	Plastiksack	
P179/ V/50	Litopone (Rothauge)	o.A.	Papiersack	
P180/ V/50	Kreide (?)	o.A.	Papiersack	
P181/ V/50	Gipsschalen, teilweise mit Malproben	o.A.	4 Stück in Papier gewickelt	
P182/ V/50	Bolus Alba in Kegeln und Pulver	o.A.		
P183/ V/50	Kreide	o.A.	Papiersack, 1Kg	
P184/ V/50	Schlemmkreide	o.A.	Papiersack	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	Gebinde	
P185/ V/50	Bimssteinmehl	Schmitt und Orschler Aschaffenburg	Papiersack	
P186/ V/50	Bimsmehl	o.A.	Papiersack. 100g	
P187/ V/50	Bimsmehl	o.A.	Papiersack	
P188/ V/50	Kreide	o.A.	Papiertüte	
P140/ V/50	Aluminiumpulver	o.A.	Papiertüte	
P189/ V/50	Gipsplatte?	o.A.	Eingepackt in der „Neuen Amerikanischen Zeitung 1953“	
Konvolute				
P152/ V/50	Farbkonvolut, Grün, Blau, Rot, V/50iolett	o.A.	Plastikbeutel	
P161/ V/50	Farbkonvolut Gelb, Rot, Orange, Grün, Blau	O T. WINCKLERA SYN, Lwów, Rynek 28, Hnandel farb i materialów	kl. Papiertüten, 5g (?), in Weihnachtspapier	

Präfix „WP“ Wandmalerei Pigmente

Die Sortierung erfolgt nach Farben (System RAL 840 HR).
Proben mit Herstellerangabe werden mit Herstellerbezeichnung genannt.
Proben ohne Herstellernachweis werden nach RAL 840 HR Farbregister einsortiert. Innerhalb der Farbreihen ist die Bezeichnung absteigend nach Probennummer sortiert.

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
WP1/K	Steinsand, beige	o.A.	
WP2/K	Steinsand, grün	o.A.	
WP3/K	Steinsand, weiß	o.A.	
WP4/K	Steinsand, rötlich, Beschriftung Deckel: „ Lebendig Hellrot“ F Stein	o.A.	
WP5/K	Titandioxidweiß	o.A.	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
WP6/K	Wohl Titandioxid, keine Beschriftung	o.A.	
WP7/K	Steinmehl, grünlich, Beschriftung Seite: „ Grün intensiv Stein-Mehl“	Bakelitdose Hersteller „Zunderbuchse“	
WP8/K	Steinsand, Schwarz, Beschriftung Seite: „ Schwarz Z tiefschwarz Steinsand“	o.A.	
WP9/K	Steinsand, Türkis, Beschriftung Seite: „ Grün intensiv Steinsand“	o.A.	
WP10/K	Steinsand, Ocker, Beschriftung Seite nicht mehr lesbar	o.A.	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
WP11/K	Steinsand, schwarz, Beschriftung Seite nicht mehr lesbar	o.A.	
WP12/K	Steinmehl, Türkis, Beschriftung Seite: „ lebendig Hellrot F Sand Mehl“	o.A.	
WP13/K	Steinmehl, Schwarz, Beschriftung Seite: „ Schwarz Z tiefschwarz Steinmehl“	o.A.	
WP14/K	Steinmehl, Rot, Beschriftung Seite: „ Rot G Dunkel Steinmehl“	o.A.	

Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
WP15/K	Steinmehl, grün, Beschriftung Seite: „ Grün intensiv Steinmehl“	o.A.	
WP16/K	Steinmehl, weiß, Beschriftung Seite: „Ulmer Weis „???“ Mehl“	o.A.	
WP17/K	Schwerspat, Sack Muster ohne Wert	Deutsche Terrazzo- Verkaufstelle, Ulm a.D.	
WP18/K	ENTFÄLLT DA DOPPELT		
WP19/K	Steinsand, gelb, Beschriftung Seite: „Gelb F dunkel Steinsand“ Muster ohne Wert	Deutsche Terrazzo-Verkaufstelle, Ulm a.D.	
WP20/K	Steinsand, blau, Beschriftung Seite: „Blau F Steinsand“ Muster ohne Wert	Deutsche Terrazzo-Verkaufstelle, Ulm a.D.	
WP21/K	Bimssteine wohl zum Anreiben des Steinsandes/Mehls oder zum Gatten des Putzes	Schumacher Fabrik	

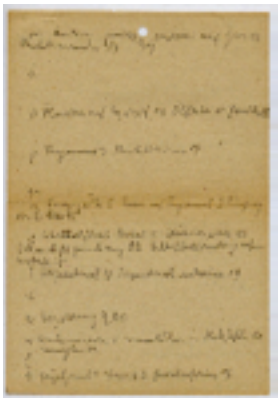
Lfd.Nr./ RaumNr	Beschriftung, Bezeichnung nach Schad	Hersteller/ Bezugsquelle	
WP22/K	Anreiber, groß	o.A.	
WP23/K	Trichter	o.A.	
WP24/K	Pinselstiele und Stöcke zum Farbenrühren.	o.A.	

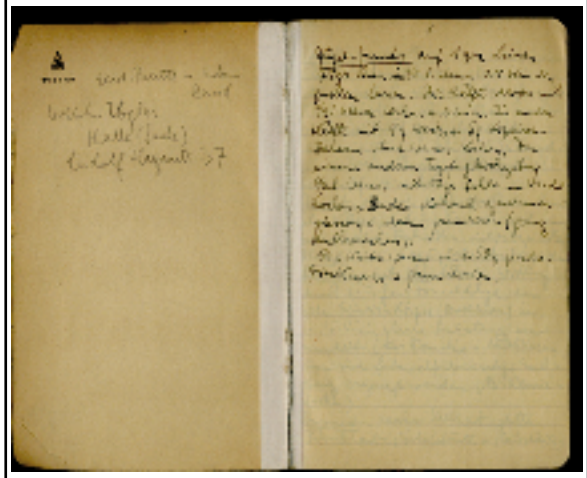
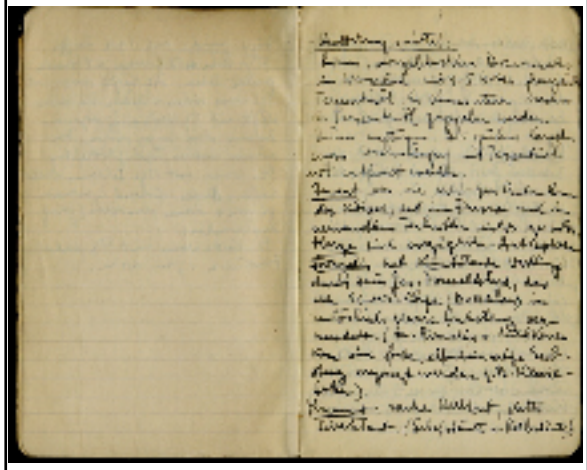
Teil III Rezepte

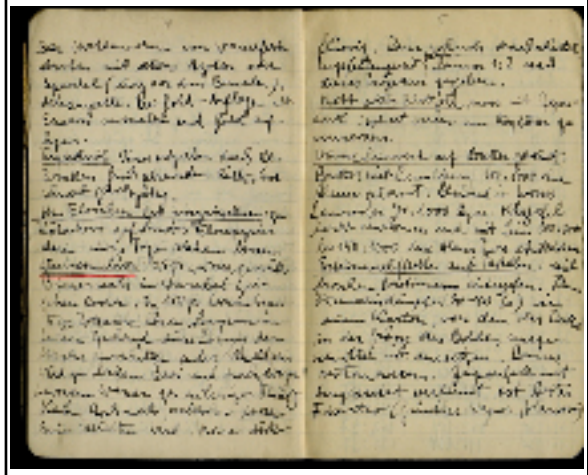
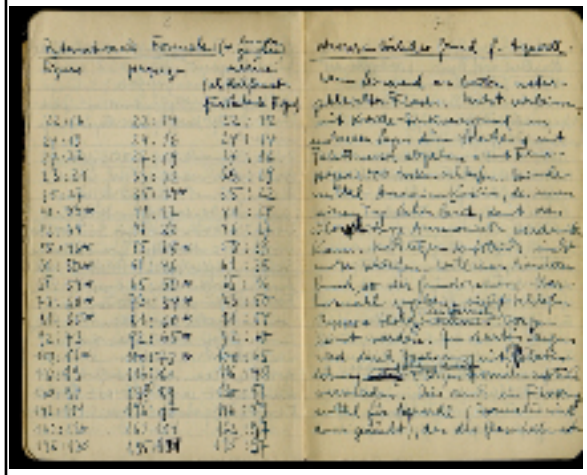
Erläuterung zu den Rezepten
In der Schreibtischschublade Christian Schads im Atelier (IV) befanden sich zahlreiche Handzettel auf denen Rezepte aber auch Pigmentbeschreibungen im Malprozess konkreter Bilder wiedergeben waren. Weiterhin fanden sich ein „schwarzes Notizbuch" mit frühesten Aufzeichnungen (ab der Akademiezeit 1914) mit separatem alphabetischem Index und zahlreiche Farbstudien mit unterschiedlichen Malmedien. Bettina Schad hat die losen Zettel thematisch geordnet, teilweise zusammengeheftet und in blaue Ordner einsortiert.
Die Auflistung folgt diesem Ordnungssystem der „blauen Ordner". Im schriftlichen „Teil I" der Arbeit sind die Rezepte auch thematisch geordnet wiedergegeben.

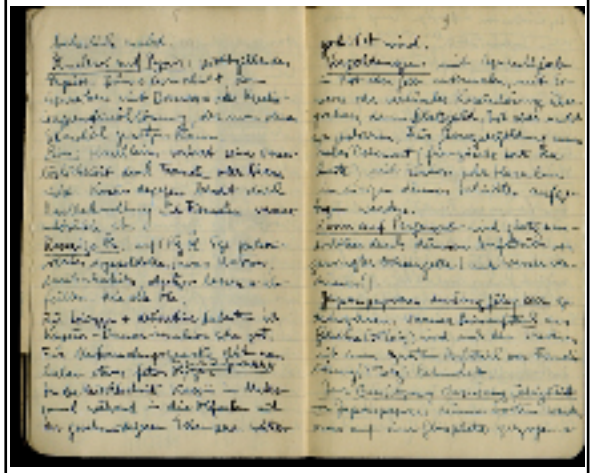
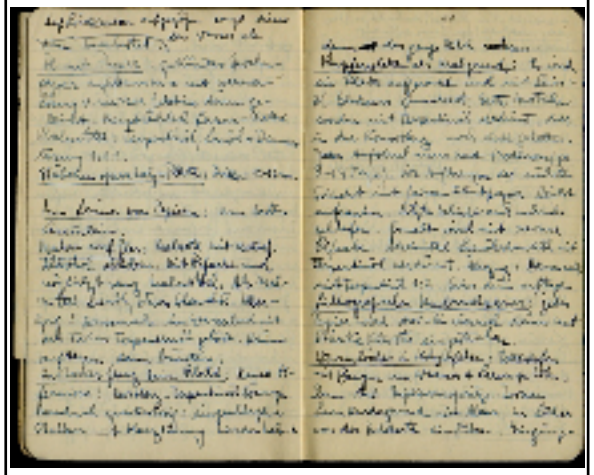
Alle Rezepte wurden eingescannt und vom Autor transskribiert. In die Transskription wurden Zeilenumbrüche nicht übernommen. Rechtschreibung entsprechend dem Original.
Der Präfix „R" steht für „Rezepte, der Präfix „RS" für „Rezepte Schwarzes Notizbuch"

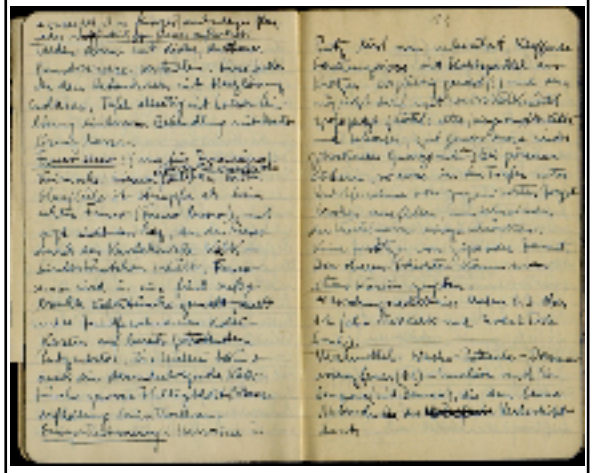
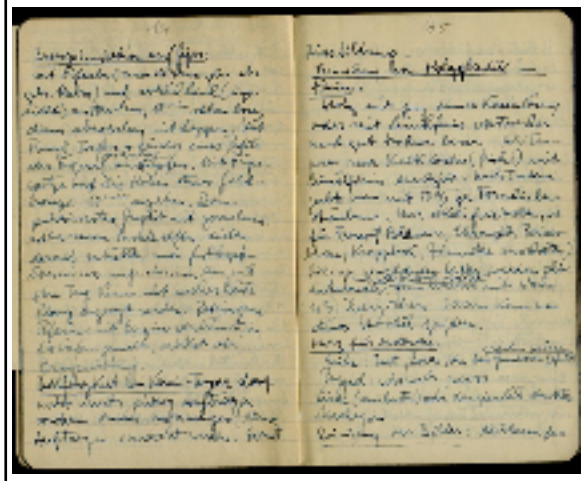
Schwarzes Notizbuch Zügel (nach Heinrich von Zügel), Index

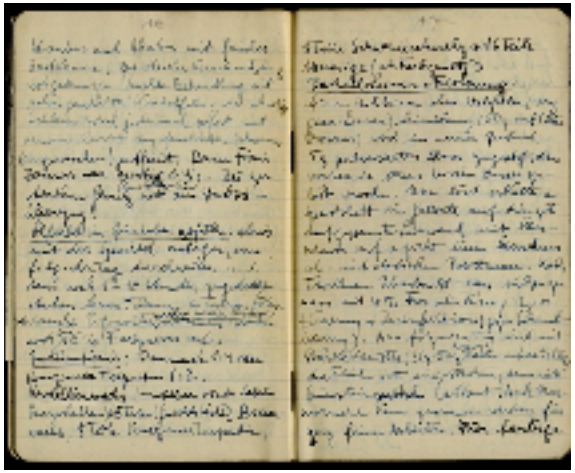
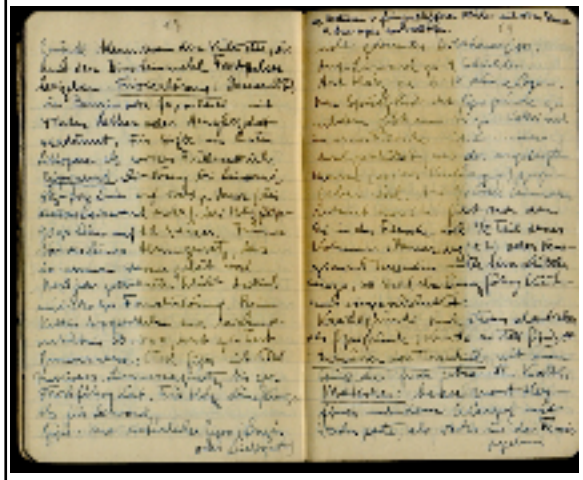
	Text	**Maße in cm**	
R3A Inhaltsverzeichnis Notizbuch Index , Alphabetisch	Formalin Harze [Text:] A B Blattgold Bronze(?) ton auf Gips 14 d Deckfähigkeit b. Kasein 14 e f Formalin 3 Flaschen austrocknen 4 Formate 6 Fresco Secco 12 Fresco Restaurierung 12 Fixierlösung für Pastell 18 Fettflecke auf Zeichnung 24 g Grund f. Aquarell 7 Glanzminderung bei Öl 10 Gipsgrund 18 Glühen von Farbpigmenten 28 L Harze 3 Holzplastik Bruder (?) 15 Holz f. Malbretter 15 l Japanpapier ohne und mit Saugen 9 K Kupferplatte als Malgrund 11 Kitt 23 Krakelüre Künstliche 24 L Leinwand auf Brett 5 Leim 8 Leimen v. Papier 10 Orthografisches Handdruckpapier 11 Lösemittel 25	14,3 X 20,4	
R3B	Formalin Harze [Text:] m Mattierungsmittel 3, 19 Malerei auf Glas 10 Modellierwachs 16 n o Ölmalerei Papier 8, 10 Ölfarbe in Zinntuben 16 p Pergament 3 Pastellleinen 17 qu r Ranzige Öle 8 Rasur auf Pergament 9 Reinigung der Bilder 15 s Schimmelflecke Pastell 5 Stäbchenplatte 10 Silberstiftgrundierung 22 Schleiflackgrundierung auf Metall T Terpentinöl 4 Terpentinöl entwässern 19 U V Vergoldung 9, 20 W Wachsemulsion 4 Wurmlöcher in Holztafeln 11 Wasserglas 12 X Y Z Zügelgrund	14,3 X 20,4	

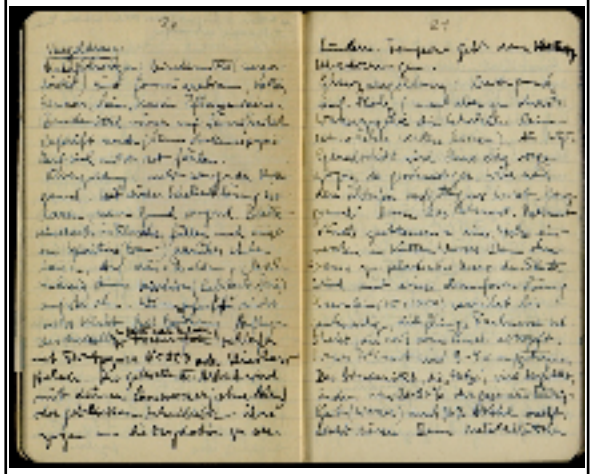
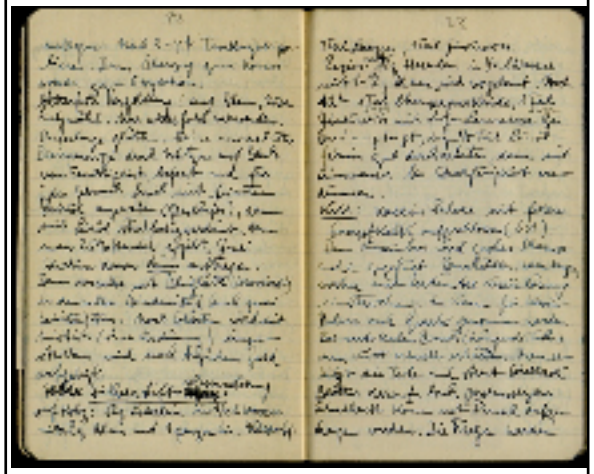
RS + Seiten-zahl	**Notizbuch, Doppelseite Zügelgrund** **Text**	**Text**	**Maße in cm**	
0, 1	S. 0 [Text:] Elast. Palette m. hohem Rand Wilhelm Vogler Halle (Saale) Rudolf Haymstr. 37	S. 1 [Text:] Zügel- Grund: auf 1 qm Leinen 75 gr Leim in ½ l Wasser 24 Stunden quellen lassen. Die Hälfte davon mit ½ l Wasser kochen = leimen. Die andere Hälfte mit 5 g Kopa-iva- Balsam ohne Wasser kochen. In einem anderen Topf gleichzeitig ½ l Wasser mit 50 gr Schlemmkreide Kochen + Beides Kochende zusammengießen + dann grundieren (ganz aufbrauchen). ½ l. Kaltes Wasser mit 50 g pulv. Zinkweiß + grundieren.	20 X 24,5	
2, 3	S. 2 [Text:]	S. 3 [Text:] Mattierungsmittel: Reines weißgebleichtes Bienenwachs im Wasserbad mit 4-5 Teilen französ. Terpentinöl. Es kann etwas Mastix in Terpentinöl zuzuge-ben werden. Dünn auftragen. Bei späterer Korrektur muss Wachsüberzug mit Terpentinöl erst entfernt werden. Zement, ein nie recht zur Ruhe kommender Körper, hat in Fresco und in verwandten Techniken nichts z suchen. Harze: sind vorzügliche Antiseptika. Formalin hat keimtötende Wirkung durch sein Gas: Formaldehyd, das alle Eiweißkörper (Bakterien) in unlöslich starre Substanz ver-wandelt. (Aus Formalin + Milchkasein kann eine feste, elfenbeinartige Substanz erzeugt werden z.B. Klaviertasten). Pergament: rauhe Malhaut, glatte Schreib-haut. (Schafshäute + Kalbshaute)	20 X 24,5	

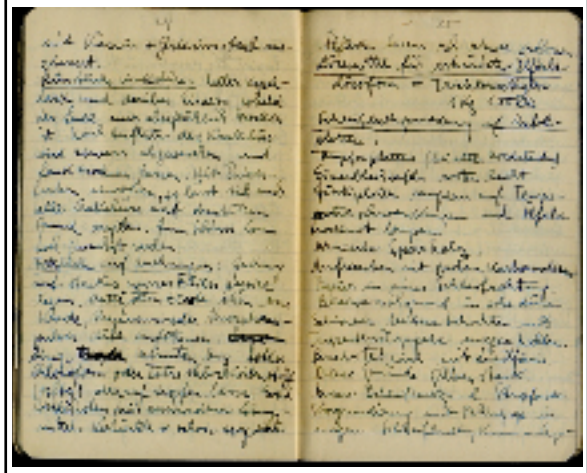
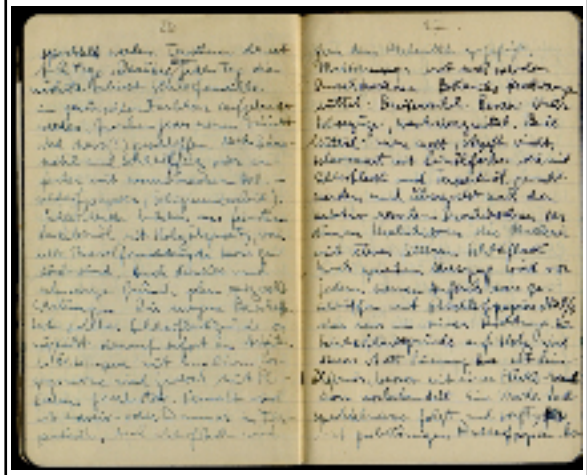
<table>
<tr>
<td>4, 5</td>
<td>S. 4
[Text:]
Bei Unverrauschenen(?) von Wasserfarbe Abreiben mit etwas Azeton oder Speichel (kurz vor dem Bemalen). Ochsengalle. Bei Gold- Auflage mit Eiweiß ausmalen und Gold auflegen.
<u>Terpentinöl</u> Wasser entziehen durch kl. Brocken frisch gebranntem Kalk. Entsäuert gleichzeitig.
<u>Um Flaschen gut auszutrocknen</u>: zu Röhrchen geformtes Fliesspapier darin einige Tage sehen lassen.
<u>Wachsemulsion</u>: 25 gr weißes, gespanntes(?) Bienenwachs im Wasserbad zergehen lassen. In 150 gr warmen Wasser 5 gr Pottasche lösen, Langsam im heissen Zustand diese Lösung dem Wachs zuschütten unter Umrühren. Wird zu dickem Brei und durch 100 gr warmen Wasser u milchiger Flüssigkeit. Nochmals aufkoche lassen. Beim Erkalten wird Masse dick-</td>
<td>S5
[Text:]
flüssig. Dann nochmals durchschütteln. Empfehlenswert: Etwas Dammar 1:2 nach dieser Prozedur zugeben.
<u>Nicht echtes Blattgold</u> muss mit Zaponlack isoliert werden um Oxydation zu vermeiden.
<u>Dünne Leinwand auf Bretter geleimt</u>.
Bretter mit Leimlösung 100:1000 ohne Alaun geleimt, Leinwand in heisses Leimwasser 70:1000 legen. Holztafel leicht erwärmen und mit Leim 100:1000 bis 150:1000 ohne Alaun vorn einstreichen.
<u>Schimmelflecke auf Pastellen</u>: mit frischem Brotinnerem abtupfen. Dann Formalindämpfen (30-40%) in einem Karton, von dem der Deckel in der Größe des Bildes ausgeschnitten ist, aussetzen. Dann restaurieren. Zaponlack mit Amylacetat verdünnt ist bestes Fixativ (Günter Wagner, Hannover)</td>
<td>20
X
24,5</td>
<td>  </td>
</tr>
<tr>
<td>6, 7</td>
<td>S 6
<u>[Text:]</u>
<u>Internationale Formate</u>: (*besonders gangbar)
<table>
<tr><th>Figure</th><th>paysage</th><th>marine (als Hochformat für stehende Figur)</th></tr>
<tr><td>22:16</td><td>22:14</td><td>22:12</td></tr>
<tr><td>24:19</td><td>24:16</td><td>2:14</td></tr>
<tr><td>27:22</td><td>27:19</td><td>27:16</td></tr>
<tr><td>33:24</td><td>33:22</td><td>33:19</td></tr>
<tr><td>35:27</td><td>35:24*</td><td>35:22</td></tr>
<tr><td>41:33*</td><td>41:27</td><td>41:24</td></tr>
<tr><td>46:38*</td><td>46:33</td><td>46:27</td></tr>
<tr><td>55:46*</td><td>55:38*</td><td>55:33</td></tr>
<tr><td>61:50*</td><td>61:46</td><td>61:38</td></tr>
<tr><td>65:54*</td><td>65:50*</td><td>65:46</td></tr>
<tr><td>73:60*</td><td>37:54*</td><td>73:50</td></tr>
<tr><td>81:65*</td><td>81-60*</td><td>81:54</td></tr>
<tr><td>92:73</td><td>92:65*</td><td>92:60</td></tr>
<tr><td>100::81*</td><td>100:73*</td><td>100:65</td></tr>
<tr><td>116:89</td><td>116:81</td><td>116:73</td></tr>
<tr><td>130:97</td><td>130:89</td><td>130:81</td></tr>
<tr><td>146:114</td><td>146:97</td><td>146:89</td></tr>
<tr><td>162:130</td><td>162:114</td><td>162:97</td></tr>
<tr><td>195:130</td><td>195:114</td><td>195:97</td></tr>
</table>
</td>
<td>S. 7
[Text:]
<u>Wasserlöslicher Grund f. Aquarell</u>:
Wenn Leinwand am besten naturgebleichter Flachs, nicht vorleimen; mit Kreide- Zinkweißgrund in mehreren Lagen dünn streichen + mit Palettenmesser abziehen + mit Flintpapier 000 trocken schleifen. Bindemittel: Ammonium Kasein, das man einen Tag stehen lässt, damit das überschüssige Ammoniak verdunsten kann. Nach letztem Aufstrich nicht mehr schleifen. Will man raueren Grund, so der Grundiermasse Marmormehl zugeben + nicht schleifen.
Pappe+Holz (kein Sperrholz) müssen vorgeleimt werden. Zu starkes Saugen wird durch Isolierung mit 4% Gelatinlösung und Härtung durch 4%igen Formalinaufstrich vermieden. Dies auch ein Fixiermittel für Aquarell (Formalin wird dann gestäubt), das die Glasscheibe ent-</td>
<td>20
X
24,5</td>
<td>  </td>
</tr>
</table>

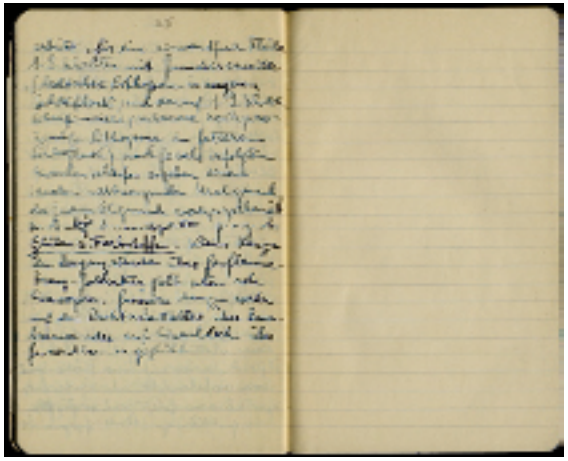
8, 9	S. 8 [Text:] behrlich macht. Ölmalerei auf Papier: nichtgilbendes Papier. Dünne Leimschicht, dann Einreiben mit Dammar= oder Mastix - terpentinöllösung, der man etwas Standöl zusetzen kann. Leim: Hautleim verliert seine Wasserlöslichkeit durch Formalin oder Alaun nicht. Kasein dagegen bindet durch Nachbehandlung mit Formalin wasserlöslich ab. Ranzige Öle: auf 1 kg Öl 5 gr pulverisiertes doppelkohlensaures Natron, durchschütten, absetzen lassen + abfüllen. Für alle Öle. Für Skizzen + dekorative Arbeiten ist Kasein-Dammar- Emulsion sehr gut. Für Untermalungszwecke gibt man lieber etwas fettes Öl (etw. Eingedickt) zu. In der Mischtechnik Kasein im Untergrund, während in die Ölfarbe mit der geschmeidigeren Eitempera weiter-	S. 9 [Text:] gearbeitet wird. Vergoldungen: mit Aquarellfarbe in Rot oder Gelb untermalen, mit Eiweiß oder verdünnter Kaseinlösung überziehen, dann Blattgold. Ist aber nicht zu polieren, Für Glanzvergoldung muss neues rotes Poliment (französische Sorte die beste) mit Eiweiß oder Hasenleim in einigen dünnen Schichten aufgetragen werden. Rasur auf Pergament wird glatt + unsichtbar durch dünnen Aufstrich von gereinigter Ochsengalle (mit Wasser verdünnen!). Japanpapieren die Saugfähigkeit zu reduzieren. Warmer Leimaufstrich aus Gelatine (30%ig) wird nach dem Trocknen mit zweitem Aufstrich von Formalinlösung (4%ig) behandelt. Zur Beseitigung der Saugfähigkeit von Japanpapiers dünne Sorten werden auf eine Glasplatte gezogen +	20 X 24,5	
10, 11	S. 10 [Text:] dann bearbeitet. Auf Löschkarton aufgezogen saugt dieser das Wasser ab. Öl auf Papier: gekörntes Zeichenpapier aufspannen + mit warmer Lösung v. weißer Gelatine dünn geleimt. Hauptsächlich Lasur-Malerei. Malmittel: Terpentinöl, Leinöl + Dammarlösung 1:1:1. Stäbchensperrholz-Platte: Dicke: 12- 16 mm Zum Leimen von Papieren: am besten Kaseinleim. Malerei auf Glas: Malseite mit rektef. Alkohol abreiben. Mit Ölfarbe und möglichst wenig Malmittel. Als Malmittel: Leinöl, etwas Standöl, Überzug: Bienenwachs im Wasserbad mit drei Teilen Terpentinöl gelöst, dünn auftragen, dann bürsten. Zu starker Glanz beim Ölbild: Keine Ölfirnisse! Nur Harz-Terpentinlösungen. Manchmal zweckmässig: eingeschlagene Stellen mit Harzlösung heranholen +	S. 11 [Text:] dann das ganze Bild wachsen. Kupferplatten als Malgrund: Es wird die Platte aufgerauht und mit Leinöl-Bleiweiß grundiert. Erste Anstriche werden mit Terpentinöl verdünnt, das in der Konsistenz noch dick gehalten. Jeder Anstrich muss hart trocknen (ca 8-14 Tage). Vor Aufbringen der nächsten Schicht mit feinem Flintpapier leicht aufrauhen. Letzte Schicht auch nochmals schleifen. Gemalt wird mit reiner Ölfarbe. Malmittel Leinölstandöl mit Terpentinöl 1:2 verdünnt. Sehr dünn auftragen. Lithografisches Umdruckpapier: jedes Papier wird drei- bis viermal dünn mit Stärkekleister eingestrichen. Wurmlöcher in Holztafeln: Pettenkofern mit Benzin um Würmer + und Larven zu töten. Dann mit Injektionsspritze warmen Leimkreidegrund mit Alaun in Löcher von der Bildseite einführen. Eingänge	20 X 24,5	

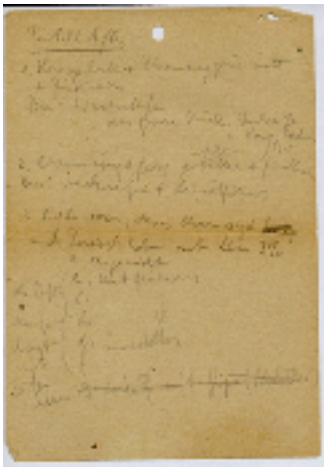
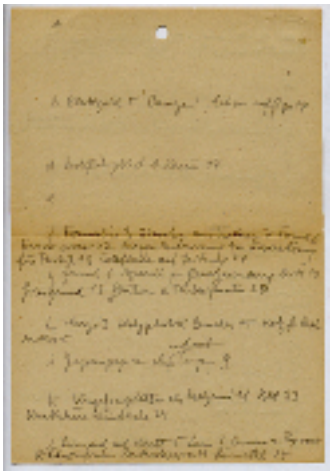
12, 13	S. 12 [Text:] werden dann mit dicker, knetbarer Grundiermasse verstrichen. Diese Stellen vor dem Retouchieren mit Harzlösungen isolieren. Tafel allseitig mit Wasser Leimlösung einlassen. Behandlung mit Mastix lösung besser. Fresco secco: (nur Innenräume). Keimsche Mineralfarben (Bindemittel: Wasserglas*) (*Wasserglas ist ein flüssiges Glas welches unempfindlich gegen Wasser auftrocknet.) am besten. Oberfläche ist stumpfer als beim echten Fresco (Fresco buono), und zeigt nicht den Reiz, den das Fresco durch das Kristallinsche Kalksinterhäutchen erhält. Fresco secco wird in eine frisch aufgebrachte Kalktünche gemalt, + mit unter Zuhilfenahme von Kalkkasein auf bereits getrocknetem Putzmörtel. Die Malerei bekommt durch die darunterliegede Kalktünche grosse Helligkeit. Starke Aufhellung beim Trocknen. Fresco-Restaurierung: Haarrisse im	S. 13 [Text:] Putz lässt man unberührt. Klaffende Senkungsrisse mit Stahlspachtel auskratzen, sorgfältig genässt (!) und dann möglichst tief mit weißkalkmörtel zugeputzt (Mörtel: alter, eingesumpfter Kalk und scharfer, gut gewaschener + wieder getrockneter Quarzsand*.) Bei grösseren Löchern, zu diese in den Tiefen unter Zuhilfenahme von zugemischten Ziegel brocken ausfüllen, um Schwinden der Mörtelmasse einzuschränken. Keine Zusätze von Gips oder Zement. Den oberen Schichten kann man etwas Kasein zugeben. *Mischungsverhältnis: Unter 1:3 oben 1:2 (also 1 Teil Kalk und 3 oder 2 Tele Sand). Malmittel: Wachs- Pottasche- Dammaressenzfirnis (1:1)- Emulsion und Eitempera (mit Dammar), die dem besseren Abbinden der Malschicht dient.	20 X 24,5	
14, 15	S. 14 [Text:] Bronzeimitation auf Gips: Mit Ölfarbe (Terra di Siena gebr. oder gebr. Umbra) und reichlich Leinöl (eingedickt) anstreichen, 10min stehen lassen, dann abwaschen mit Lappen. Mit Pinsel Tiefen + Ränder eines Profils oder Figur gleichmässig anstupfen. Mit Fingerspitze auf die Höhe etwas Goldbronze, 10 min anziehen. Dann pulverisiertes Graphit mit zerriebenen rotbraunen Pastellstiften dick darauf schütten und festtupfen. Überschuss wegnehmen. Am nächsten Tag kann mit weicher Bürste Glanz erzeugt werden. Patiniergrund Ölfarbe mit Benzin verdünnt, in die Tiefen gemacht, erhöht die Bronzewirkung. Deckfähigkeit bei Kasein-Tempera darf nicht durch dickes Auftragen sondern durch mehrmaliges, dünnes Auftragen erreicht werden. Sonst	S. 15 [Text:] Rissbildung. Bemalung von Holzplastik im Freien: Holz mit ganz dünner Kaseinlösung oder mit Leinölfirnis vorstreichen und gut trocknen lassen. Als Tempera nur Kalkkasein (frisch!) mit Leinölfirnis emulgiert. Nach Trocknen gerbt man mit 10%iger Formalinbestäubung. Nur alkalifreie Farbe, wie für Fresco (Bleiweiß, Chromgelb, Pariserblau, Krapplack, Zinnober ausschalten(?)). Die zu vergoldenden Stellen werden gelb untermalt und mit Schellack isoliert. Zum Schluss mit Wachs (1:3) überziehen. Diesem kann man etwas Standöl zugeben. Holz für Malbretter: Eiche: Hart, Poren, die beim Grundieren gefüllt werden müssen. Pappel: sehr weich, weiß Linde (am besten) oder das ziemlich dunkle Mahagoni. Reinigung der Bilder: Abblasen des	20 X 24,5	

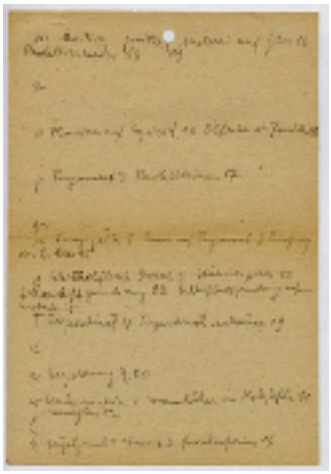
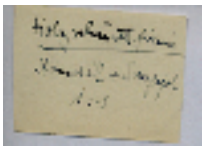
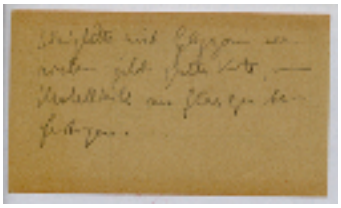
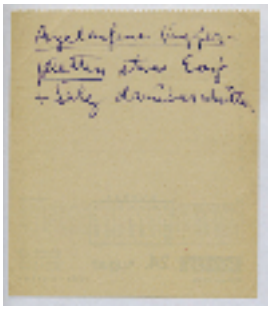
16, 17	S. 16 [Text:] Staubes und Abreiben mit frischer Brotkrume. Bei starker Verschmutzung notgedrungen feuchte Behandlung mit rohen geschälten Kartoffeln. Der schmutzige Schleim wird jedes Mal sofort mit einem leicht angefeuchtetem Schwamm (ausgewaschen) entfernt. Dann Firnis Dammar oder Mastix (1:3). Bei zu starkem Glanz (zum Schluss) noch ein Wachsüberzug. Ölfarben in Zinntuben abfüllen: Abends mit der Spachtel anteigen, am folgenden Tag durchreiben und dann noch 5-10 Stunden zugedeckt stehen lassen.* Dann in Tuben füllen. *Manche Pigmente werden wieder flüssiger dann noch bis 5% Farbpulver auf. Zwischenfirnis: Dammar 1:4 oder Venezianer Terpentin 1:2. Modellierwachs: (unmittelbar vor der Arbeit herzustellen) 68 Teile (Gewichtsteile) Bienenwachs, 8 Teile Venezianer Terpentin,	S. 17 [Text:] 8 Teile Schweineschmalz + 16 Teile Mennige (als Farbzusatz). Pastell Leinen + Fixierung: Feines Rohleinen ohne Webfehler (Werggarn-Leinen). Leimlösung (50 g auf 1 Liter Wasser) wird im warmen Zustand 5 g pulverisiertes Alaun zugesetzt, das vorher in etwas warmem Wasser gelöst wurde. Man lässt erkalten + spachtelt die Gallerte auf die gut aufgespannte Leinwand mit Überschuss auf + zieht diesen Überschuss ab mit elastischem Palettenmesse. Nach Trocknen überreicht man nicht zu nass mit 4% Formalinlösung zur Härtung + Desinfektion (gegen Schimmelbildung). Am folgenden Tag wird mit Stärkekleister (35 g- 50 g Roggenmehl auf ca. ¼ l Wasser) die Fläche satt eingestrichen, dann mit Bimssteinmehl bestreut. Auch Marmormehl kann genommen werden für ganz feine Arbeiten. Für farbige	20 X 24,5	
18, 19	S. 18 [Text:] Gründe kann man dem Kleister, wie auch de Bimssteinmehl Farbpulver beigeben. Fixierlösung: Dammar (2%) in Benzin oder Zaponlack mit 4 Teilen Äther oder Amylazetat verdünnt. Für Stifte am besten Lithopone als weißes Füllmaterial. Gipsgrund: Leimlösung bei Leinwand 50g- 70g Leim auf 1000gr. Wasser (bei dickerer Leinwand mehr); bei Holz 70gr- 90gr Leim auf 1l Wasser. Immer 1/10 des Leimes Alaunzusatz, das im warmen Wasser gelöst wird. Nach jeder getrockneten Schicht Anstrich mit 4% iger Formalinlösung. Beim kalten Aufspachteln nur Mischungsverhältnis 50:1000, sonst zu hart. Grundiermasse: 1 Teil Gips mit 1 Teil Zinkweiß Leimwasserzusatz bis zur Streichfähigkeit. Für Holz dünnflüssiger als für Leinwand. Gips: nur natürlicher Gips (Lenzin oder Lechtspat)	S. 19 [Text:] nicht gebrannter Bildhauergips. Auf Leinwand ca. 4 Schichten. Auf Holz ca. 6-10 dünne Lagen. Um Sprödigkeit der Gipsgründe zu mildern gibt man Ei dazu. Vollei wird in einer Flasche mit Leimwasser durchgeschüttelt, was der angeteigten Masse (vor der Verdünnung) zugegeben wird. Auf ¼ liter Leimwasser rechnet man 1 Ei. Gibt man dem Ei in der Flasche noch ½ Teil seines Volumens Dammarharz (1:2) oder Venezianisch Terpentin unter Umschütteln hinzu, so wird die Saugfähigkeit noch eingeschränkt. Kreidegründe sind etwas elastischer als Gipsgründe (Kreide anstatt Gips)*. *(Mattieren v. feingeschliffenen Flächen: mit dem Inneren von Ossa sepia nachschleifen.) Entwässern von Terpentinöl: mit einem Stückchen frisch gebranntem Kalk. Mattieren: besser zuerst Harzfirnis und dann Übergang mit Wachspaste, als Wachs in den Firnis zugeben.	20 X 24,5	

20, 21	S. 20 [Text:] <u>Vergoldung</u>: Metallbronzen: Bindemittel (wasserlöslich) sind Gummi arabicum, Vollei, Eiweiß, Leim, Kasein, Pflanzenleime. Bindemittel müssen auf Säurefreiheit geprüft werden (blaues Lakmuspapier darf sich nicht rot färben. Ölvergoldung: nicht saugender Untergrund. Mit dicker Schellacklösung isolieren, wenn Grund saugend. Blätterschellack in Flasche füllen und einiges an Spiritus (Braun(?)) darüber stehen lassen. Auf diese Isolierung gleichmässig dünn Mixtion (Lefranc, Paris) aufstreichen. Wenn „pfeift“ und nicht mehr klebt bei Berührung Auflegen des Metalls (in Blatt oder Pulver). Vorher fein schleifen mit Flintpaper Nr 000 oder Bimssteinpulver. Die getrocknete Arbeit wird mit dünnem Leimwasser (ohne Alaun) oder gebleichtem Schellack überzogen um die Oxydation zu ver-	S. 21 [Text:] hindern. Tempera gibt dann Mattierungen. Glanzvergoldung: Kreidegrund auf Holz (nach oben zu durch Wasserzugabe die Schicht Leim schwächer werden lassen). Als letzte Grundierschicht wird China clay vorgezogen, da geschmeidiger. Wird nach dem Schleifen aufgetragen + heisst „Glanzgrund“. Dann das Poliment, Polimentstücke zerkleinern + eine Woche einweichen in kaltem Wasser. Dann ohne Wasser zu plastischer Masse durchkneten. Wird mit einer alaunfreien Lösung Hasenleim (50:1000) verrührt bis geschmeidig, dickflüssige Farbmasse entsteht, die noch vom Pinsel abtropft. Dieses Poliment wird 3-4 X aufgetragen. Das Bindemittel, die „Netze“, wird hergestellt, indem 20-25% der gesamten Flüssigkeit (Wasser) durch 96% Alkohol ersetzt. Leicht wässern. Dann Metallblättchen	20 X 24,5	
22, 23	S. 22 [Text:] auflegen. Nach 2-4 h Trockenzeit polieren. Dann Überzug zum Konservierung gegen Oxydation. Wetterfeste Vergoldung: auf Stein, Eisen, Putzmörtel. Nur echtes Gold verwenden. Unterlage glätten. Reine unverschnittene Bleimennige durch Erhitzen auf Blech von Feuchtigkeit befreit und für jeden Gebrauch frisch mit feinstem Leinöl angerieben (Glasläufer), dann mit Leinöl streichfähig verdünnt, dem man 25% Standöl zugibt. Zwei Schichten davon <u>dünn</u> auftragen. Dann dasselbe mit Bleiglätte (Massicot) in demselben Bindemittel (auch zwei Schichten) tun. Nach Erhärten wird mit Mixtion (ohne Verdünnung) eingestrichen und nach Anziehen Gold aufgelegt. <s>Siber</s> <u>Silberstift Grundierung</u>: auf Holz: 12 g Lederleim in ¼ l Wasser mit 2 g Alaun und 1 ganzen Ei. Füllstoff:	S. 23 [Text:] 1 Teil Lenzin, 1 Teil Zinkweiß. Papier: mit 12 g Hasenleim in ¼ l Wasser mit 1-2 g Alaun wird vorgeleimt. Nach 12 h 1 Teil Champagnerkreide, 1 Teil Zinkweiß (50 gr) mit obigem Leimwasser (50 gr) zu Brei angeteigt dazu 1/5 Teil Leinölfirnis gut durchgearbeitet, denn mit Leimwasser bis Streichfähigkeit verdünnen. <u>Kitt</u>: Kasein-Pulver mit fettem Sumpfkalk aufgeschlossen (6:1). Dem Kaseinbrei wird grobes Marmormehl zugefügt. Bruchstellen, wenn saugen, vorher mit verdünnter Kaseinlösung einstreichen. Es kann für Kasein-Pulver Quark genommen werden. Bei vertikalem Bruch (hängende Teile) muss Kitt schnell erhärten. Man erhitzt die Teile und streut Schellackblätter darauf. Auch geschmolzener Schellack kann mit Pinsel aufgetragen werden. Die Fugen werden	20 X 24,5	

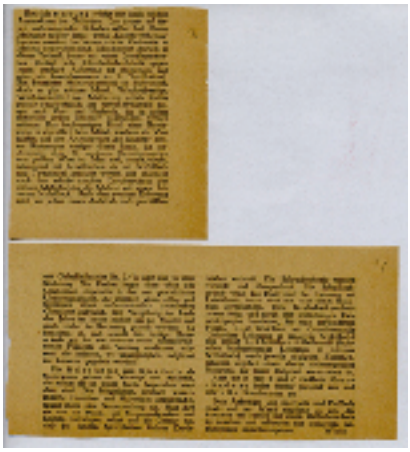
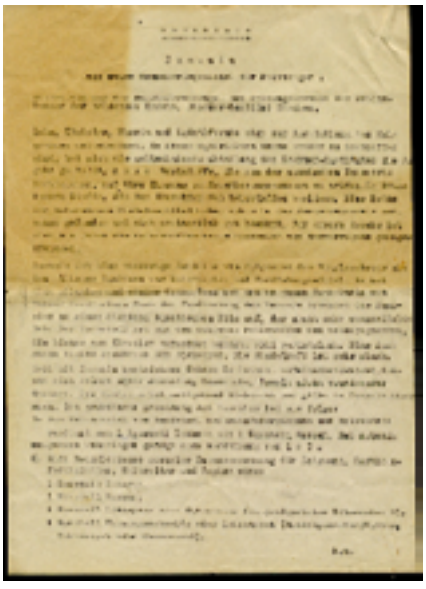
24, 25	S. 24 [Text:] mit Kasein + Gesteinsstaub ausgebessert. Künstliche Krakelüre: heller Kopallack und darüber Eiweiß, sobald der Lack nur oberflächlich trocken ist. Nach Auftreten der Krakelüre wird Eiweiß abgewaschen und Lack trocknen lassen. Mit Pulverfarben einreiben, so lässt sich auch helle Krakelüre auf dunklem Grund ergeben. Zum Schluss kann noch gewachst werden. Fettflecke auf Zeichnungen: Zeichnung auf starkes weißes Fliesspapier legen. Unter (+ über) dem Fleck chem. reine Kreide, Magnesium- oder Meerschaumpulver dick aufstreuen. Einige Minuten lang Äther, Chloroform oder Tetrachlorkohlenstoff (giftig) darauf tropfen lassen. Event. wiederholen mit verschiedenen Lösungsmittel, Verhärtete + schon oxydierte	S. 25 [Text:] Ölflecke lassen sich schwer entfernen. Lösemittel für erhärtete Ölfarbe: Lösoform= Trichloräthylen 1kg 1,5 RM Schleiflackgrundierung auf Metallplatten: Kupferplatten (bei alten Niederländern) Eisenblechtafeln rosten leicht Zinkplatten reagieren auf Temperaturschwankungen und Ölfarbe trocknet langsam. Armiertes Sperrholz. Aufrauhen mit grobem Karborundehem(?) Papier in einer Schleifrichtung. Bleiweißölgrund in sehr dünnen Schichten. Weitere (Untere?) Schichten mit Terpentinölzugabe mager halten. Gearbeitet wird mit Leinölfirnis. Diese Gründe gilben stark. Besser: Schleiflackgrund. Stupfende Vorgrundierung mit Filling up in magerem Schleiflack, kann auch ge-	20 X 24,5	
26, 27	S. 26 [Text:] spachtelt werden. Trocknen dauert 1-2 Tage. Darüber kann jeden Tag die nächste Schicht Schleifemaille im gewünschten Farbton aufgebracht werden. Zwischen jeder neuen Schicht wird nass (!) geschliffen. Mit Bimsmehl und Schleiffilz oder einfacher mit amerikanischem Ölschleifpapier (Siliziumcarbid). Schleiflacke bestehen aus feinstem Lackleinöl, mit Holzzusatz, worin helle Phenolformaldehyde darin gelöst sind. Auch dunkle und schwarze Gründe geben reizvollE Wirkungen. Die magere Beschaffenheit solcher Schleifgründe ermöglicht darauf sofort ein Arbeiten in Öltempera mit Emulsion. Vorzugsweise wird jedoch mit Ölfarben gearbeitet. Vermalt wird mit Mastix - oder Dammar in Terpentinöl. Auch Schleiflack wird	S. 27 [Text:] gern dem Malmittel zugefügt. Mattierung: erst nach solidem Durchtrocknen. Bekanntes Mattierungsmittel: Buttermilch. Besser: Wachsüberzüge, Wachsharzmittel. Beste Mittel: man malt, stupft, wischt, schummert mit Leinölfarben, die mit Schleiflack und Terpentinöl gemischt werden und übergeht nach dem relativ raschem Durchtrocknen der dünnen Malschichten die Malerei mit etwas fetterem Schleiflack. Nach zweitem Überzug wird vor jedem neuen Anstrich nass geschliffen mit Ölschleifpapier No 7/0 aber nur in einer Richtung. Für Schleiflackgründe auf Holz wird dieses statt Leinölfirnis, besser mit einer Stärke- Emulsion vorbehandelt. Eine Kreide- Lackspachtelmasse […] und sorgt, mit grobkörnigem Ölschleifpapier be-	20 X 24,5	

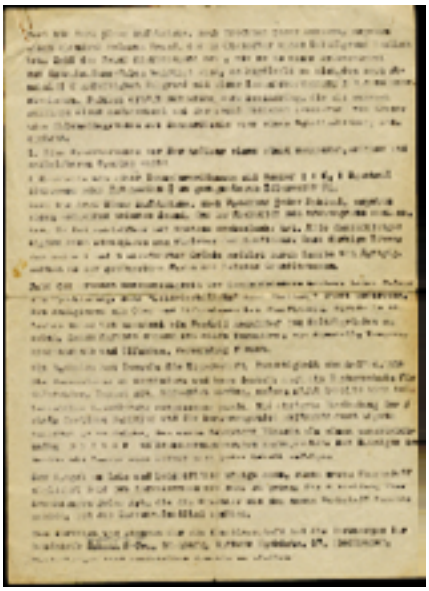
28	S. 28 [Text:] arbeitet, für eine einwandfreie Farbe. 1-2 Schichten mit Grundieremaille (lichtechte Lithopone in magerem Schleiflack) und darauf 1-2 Schichten Schleifemaille (lichtete hochprozentige Lithopone in fetterem Schleiflack) nach jeweils erfolgtem Zwischenschleifen ergeben einen idealen nichtsaugenden Malgrund der jedem Ölgrund vorzuziehen ist. Auch für Masonitplatten geeignet. <u>Glühen v. Farbstoffen</u>: Kleine Mengen im Reagenzröhrchen über Gasflamme Franz. Goldocker gibt schöne rote Eisenoxyde. Grössere Mengen werden auf dem Drahtasbestteller über Bunsenbrenner oder Eisenblech über Gasrandbrenner geglüht.	[Text:]	20 X 24,5	

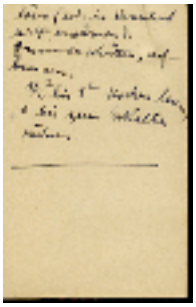
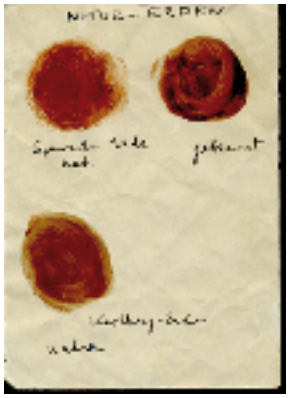
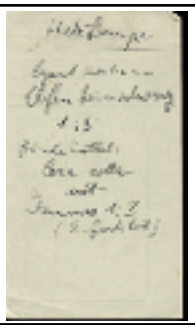
Allgemeine Rezepte ohne Bildzuordnung			
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Ordner, Buch etc.** **Text**	**Maße in cm**	
R1	Tempera [Text:] 1 Ei 3/8 Leinölfirnis 3/8 Dammar 1: (X) 1 Teil (Ei) Wasser } Tempera 1 Teil Mastix 1:3 1 Teil V.T. 1:1 1 Teil eingedickt. Leinöl Kragel? Ein Eigelb (etwa 18 g) 9 g sonnengedicktes Leinöl 1 ½ g V.T. 3:1 1 ½ g Dammar 1:1 } Tropfenweise dann 24 g Wasser Lasurmittel: Dammar 1:3 etwas Leinöl	11 X 19	
R2	Pastellstifte [Text:] <u>Pastellstifte</u>: 1. Krapplack + Chromoxydgrün matt + Zinkweiß Brei: Wachsseife Das ganze Stück: Wachsseife + Venez. Terpentin 3:1 2. Chromoxyd feurig + Ocker + Zinkweiß Brei: Wachsseife + Leinölfirnis 3. Lichter Ocker, etwas Chromoxyd und Persisch Rot mit Leim 3% a. angeweicht b. mit Zinkweiß c. d. ↓ e. immer heller f. Die Stifte ausgelaugt mit Seifenwasser	14 X 20	
R3A Inhalts-verzeich-nis Notiz-buch **Index , Alphabe-tisch**	Formalin Harze [Text:] A B Blattgold Bronze(?) ton auf Gips 14 d Deckfähigkeit b. Kasein 14 e f Formalin 3 Flaschen austrocknen 4 Formate 6 Fresco Secco 12 Fresco Restaurierung 12 Fixierlösung für Pastell 18 Fettflecke auf Zeichnung 24 g Grund f. Aquarell 7 Glanzminderung bei Öl 10 Gipsgrund 18 Glühen von Farbpigmenten 28 L Harze 3 Holzplastik Bruder (?) 15 Holz f. Malbretter 15 I Japanpapier ohne und mit Saugen 9 K Kupferplatte als Malgrund 11 Kitt 23 Krakelüre Künstliche 24 L Leinwand auf Brett 5 Leim 8 Leimen v. Papier 10 Orthogra-fisches Handdruckpapier 11 Lösemittel 25	14,3 X 20,4	

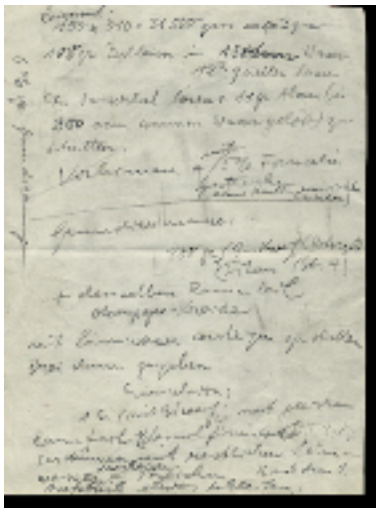
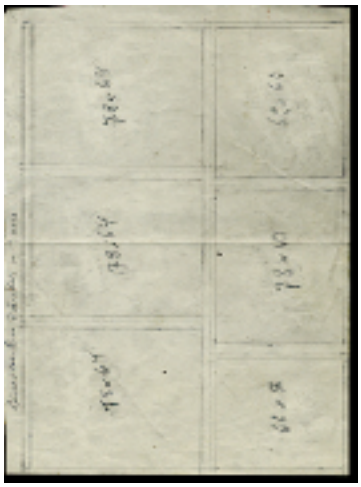
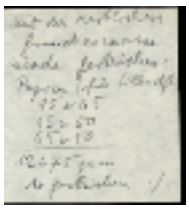
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R3B	Formalin Harze [Text:] m Mattierungsmittel 3, 19 Malerei auf Glas 10 Modellierwachs 16 n o Ölmalerei Papier 8, 10 Ölfarbe in Zinntuben 16 p Pergament 3 Pastellleinen 17 qu r Ranzige Öle 8 Rasur auf Pergament 9 Reinigung der Bilder 15 s Schimmelflecke Pastell 5 Stäbchenplatte 10 Silberstiftgrundierung 22 Schleiflackgrundierung auf Metall T Terpentinöl 4 Terpentinöl entwässern 19 U V Vergoldung 9, 20 W Wachsemulsion 4 Wurmlöcher in Holztafeln 11 Wasserglas 12 X Y Z Zügelgrund	14,3 X 20,4	
R4	Holzschnittfirnis [Text:] Holzschnittfirnis Standöl + Sangajol 1:1	8,5 X 6	
R5	Bleiglätte [Text:] Bleiglätte mit Glyzerin verrieben gibt guten Kitt, um Metallteile an Glas zu befestigen.	14,6 X 8,6	
R6A	Angelaufene Kupferplatte [Text:] <u>Angelaufene Kupferplatten</u> etwas Essig + Salz darüberschütten.	11,5 X 13,4	
R6B	Angelaufene Kupferplatte	11,5 X 13,4	

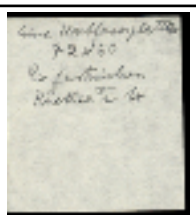
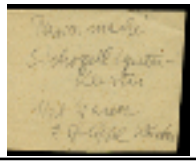
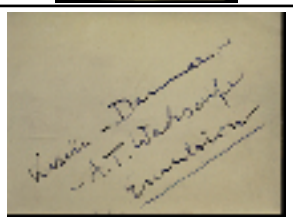
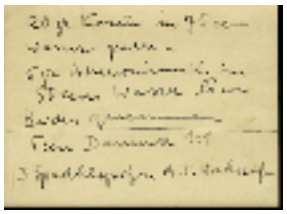
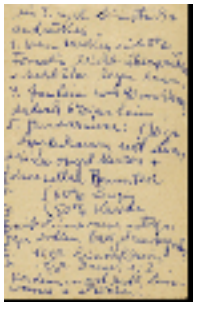
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R7A	Maße Keilrahmen (international) [Text : Angekreuzt:] <u>Porträt</u> 7) 41 X 33 10) 55 X 46 12) 61 X 50 15) 65 X 54 20) 73 X 60 25) 81 X 65 40) 100 X 81 <u>Landschaft</u> 5) 35 X 24 10) 55 X 38 15) 65 X 50 20) 73 X 54 25) 81 X 60 30) 92 X 65 40) 100 X 73 Künstler kaufen bei Spitta & Leutz, Keiner bereut's	12 X 15	
R7B	Maße Keilrahmen R Rückseite von R7A	12 X 15	
R8	Gipsgründe auf Seite18,19 Rezepte: Gipsgrund auf Patte, Elastischer Gipsgrund, Gipsgrund auf Leinwand	7 X 14 Max	
R9	Silberstift auf Seite 22,23 [Text:] <u>Silberstift</u> I Grundierung (kl. Papiere) Verdünnter Ölgrund mit Ei + V.T. II. Grundierung (Grosses Papier 12 Hasenleim in ¼ l Wasser (10% Alaun) ca 100 gr W\Titan Standard 1 Ei + etwas Leinölfirnis)	10,6 X 12,5	

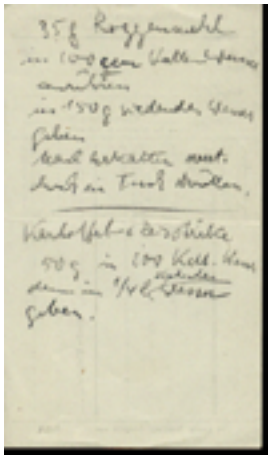
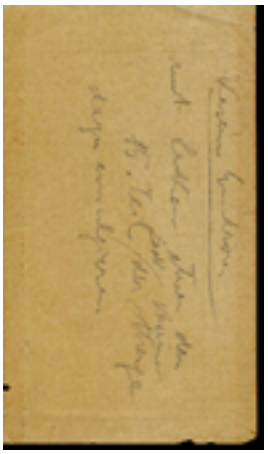
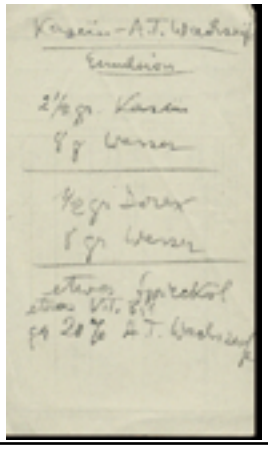
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R10A	Kupferplatten auf Seite 24,25 [Text:] Kupferplatten als Bildträger, Lackgründe	17 X 8,7	
R10B	Kupferplatten auf Seite 24,25 Mattierungsmittel für Ölfarbe	17 X 8,7	
Blauer Ordner Materialien Rezepte			
R11A	Grundierung Immunin, Merkzettel Mitteilung aus der Reichserforschungs- und Prüfungsanstalt der Reichskammer der Bildenden Künste, Doerner Institut München. Immunin= Kunststoffiemulsion PVAC Dispersion mit Bleiweiß + Zinkweiß	20,5 X 28,3	

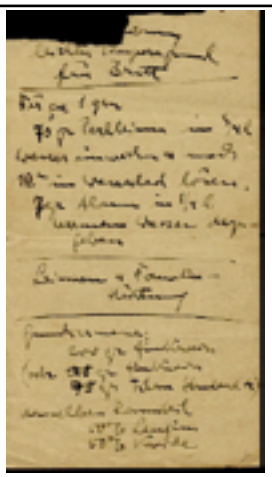
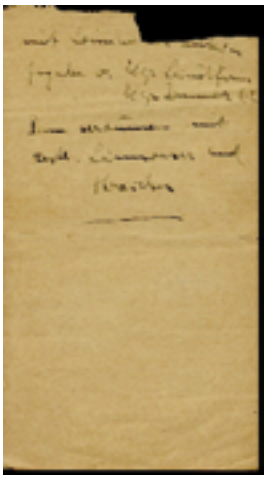
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R11B	Angeheftet an 11a [Text:] Aufgrund von Leim und Leinölmangel wird Immunin den Künstlern an die Hand gegeben. Schott& Co bzw. handschriftlich Igland& Co		
R11C	Angeheftet an 11a und 11b [Text:] Immunin Grundierung Vorleimung: Immunin farblos 1:2 Grundierung: „ weiß 1:1 (2.Aufstr.) dann unverdünnt Beim Aufstrich: Konvexe Wellung des Bildträgers dem nassen Strich zu.	14,2 X 8,3	
R12	Lutovan 150 L Anilinwerke [Text:] Lutofan 150 L Verdünnungsmittel: Essigsäure Äthylester Badische Anilin + Soda Fabrik Frankfurt Verkaufsbüro	10,9 X 12,7	
R13A	Wachsseife [Text:] Wachsseife Wasserlöslich: 25 g zerspäntes Bienenwachs in 8 g Borax (gelöst in 150 ccm warmes Wasser) einrühren. 1h im Wasserbad kochen. Wasserunlöslich: A-T. 25 g Bienenwachs in 25 ccm Terpentin (oder Sangajol*) im Wasserbad lösen. *(1/2 Teil Sanganjol + ½ Teil Trichloräthylen). 10 gr Ammoniumkarbonat in 60 ccm kaltem Wasser	8,4 X 13,1	

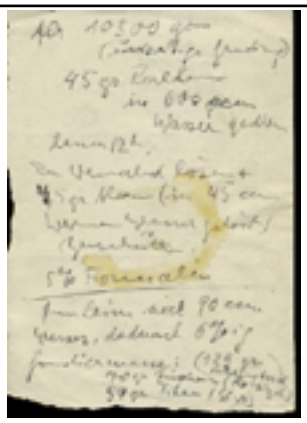
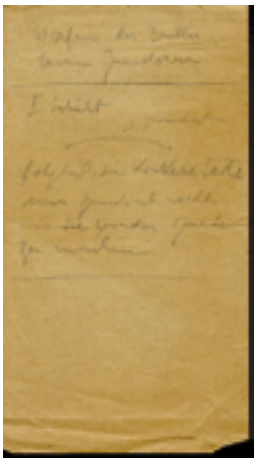
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R13B	Wachsseife [Text:] lösen (evt. Im Wasserbad leicht erwärmen). Zusammenschütten, aufbrausen. ½ h bis 1 h kochen lassen + bis zum Erkalten rühren.		
R13C	Kaseinemulsion [Text:] <u>Kasein Emulsion</u> etwas Leinölfirnis „ V.T. 3:1 Wachsseifen 2 Spar...ten(?) etwas V.T. 3:1 gut durchreiben	9,6 X 5,3	
R14	Natur- Erden [Text:] NATUR-ERDEN Spanische Erde nat. gebrannt Keilberg- Erde natur	12,1 X 17,3	
R5A	Silikon [Text:] 1:50 Silikon mit Wasser 2-3 min stehen lassen 2 X machen um Ton beb. Dicht zu machen.	7,7 X 9,2	
R15B	Silikon	7,7 X 9,2	
R16	Cera Colla, Stehlampe [Text:] <u>Steh Lampe</u> Caput Mortuum Elfenbeinschwarz 1:5 Bindemittel: Cera Colla Mit Dammar 1:3 (2. Qualität)	14,3 X 8,3	

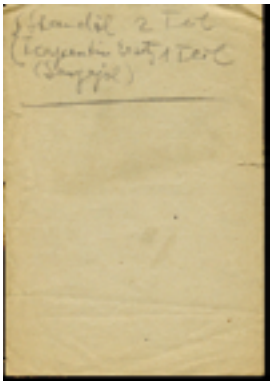
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R17 Restau-rierung **Löcher in Gemäl-den**	Restaurierung Bild Köllner [Text:] <u>Restaurierung Bild Köllner</u> Reines Leinen auswaschen und bügeln. Ränder etwas aus-fransen. Rückseite Aufbügeln (nur leicht fest) mit Kolophonium Staub und Wachs (1:1 mit Terpentin). Abkühlen lassen. Dann mt Alkohol- Firnis überstreichen. Auf Vorderseite: nach zwei Tagen die lädierten Stellen mit etwas Japanlack isolieren. Dann mit Grundiermasse oder Plastodur eben spachteln. Dann mit Tem-pera malen und Öl.	10,7 X 10,7	
R18A	Grundierung Mengenanstrich [Text:] Leinwand 150 X 210= 31500 qcm= ca 3 qm 108 gr Perlleim in 1500 ccm Wasser 12h quellen lassen Im Wasserbad lösen + 11 gr Alaun (in 300 ccm warmen Wasser gelöst) zuschütten. Vorleimen + mit 5% Formalin bestreichen (eine Nacht einwirken lassen) Grundiermasse: 300 gr Zinkweiß (Rotsiegel Titan (St. A.) + denselben Raumteil Champagner- kreide mit Leimwasser anteigen. Brei dann dazugeben. Eiemulsion: 1 Ei (mit Eiweiß) mit gleichem Raumteil ½ Leinölfirnis und ½ V.T. 3:1) verdünnen mit restlichem Leimwasser durchtei-gen + streichen. Nach dem 1. Aufstrich etwas schleifen.	16,4 X 21,9	
R18B	Aufteilung [Text:] Leinwand- Ränder= 3cm 78 X 64 60 X 50 73 X 60 69 X 60	16,4 X 21,9	
R18C	Weitere Anstriche [Text:] mit der restlichen Grundiermasse wurde gestrichen: Papier (für Silberstift) 95 X 65 65 X 50 <u>65 X 50</u> 12675 qcm 1 X gestrichen ./.	7,9 X 8,7	

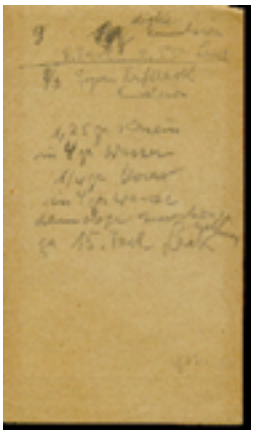
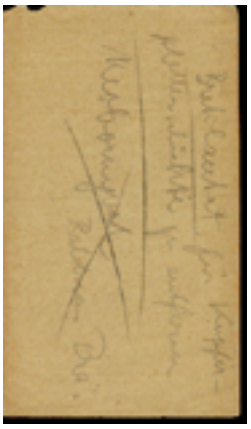
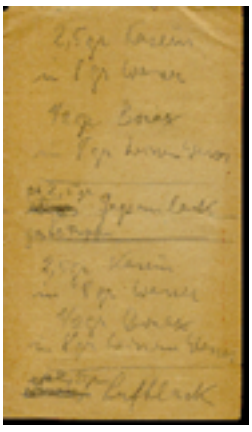
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R18D	Weitere Anstriche [Text:] Eine Hartfaserplatte 72 X 60 2 X gestrichen Rückseite 1 X	7,9 X 8,7	
R19	Papiermaché [Text:] Papiermaché Sichozell tapeten- Kleister ¼ l Wasser 2 Esslöffel Kleister	8 X 6,5	
R20A	Kasein Dammar Wachseife Emulsion [Text:] Kasein-Dammar - A.T. Wachsseife - Emulsion	9 X 7	
R20B	Kasein-Dammar-Wachseife Emulsion [Text:] 20 gr Kasein in 75 ccm Wasser quellen 5 gr Ammonium K. In 50 ccm Wasser lösen Beides zusammen 5 ccm Dammar 1:1 3 Spachtelspitzen A.T. Wachsseife	9 X 7	
R21B	Vorleimung und Grundierung [Text:] 100 X 90 (9000 qcm) „Das Feld“ Spanplatte (1000 qcm) auf Rahmen (Leisten Senkrecht) geleimt (nicht genagelt) Platte (überall) mit Zaponlack isoliert 1. 45 gr Perlleim in 600 ccm Wasser 12h quellen lassen. In Wasserbad lösen und 4,5 gr Alaun (in 45 ccm warmen Wasser gelöst) zuschütten. 2. Vorleimen und Mull auflegen und von der Mitte her leicht andrücken. Wenn trocken nochmals leimen. Eventuell an den Kanten.	8,3 X 13	
R21A	Vorleimung und Grundierung [Text:] ein 3.mal Leimstrich + andrücken. 3. Wenn trocken mit 5% Formalin leicht übersprühen + Nacht über liegen lassen. 4. Zum Leim noch 90 ccm Wasser dadurch 6%iger Leim. 5. Grundiermasse: 130 gr Oxydschwarz mit etwas Eisenoxydmarron + denselben Raumteil 50%Lenzin 50% Kreide mit Leimwasser anteigen zu dickem Brei, dann Zugabe 12 gr Leinölfirnis 12 gr Dammar 1:2 Verdünnen mit restl. Leimwasser + streichen.	8,3 X 13	

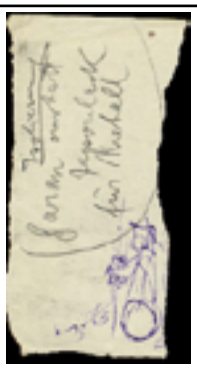
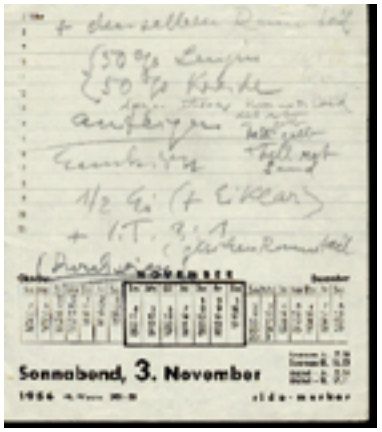
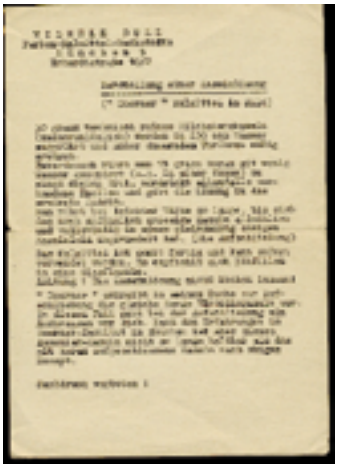
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R22	Roggenmehlkleister und Kartoffelstärke [Text:] 35 g Roggenmehl in 100 ccm kaltem Wasser anrühren in 150 g siedendes Wasser geben. Nach erkalten direkt.(?) durch ein Tuch drücken. Kartoffel + Reisstärke 50 g in 100 kalt. Wasser dann in ¼ l kochendes Wasser geben.	8,2 X 14,1	
R23	Kasein Emulsion [Text:] Kasein Emulsion mit Lacken etwa den 15. Teil Lack der Kasein Menge dazu emulgieren.	8,2 X 14	
R24	Kasein AT Wachsseife [Text:] Kasein- A.T. Wachsseife Emulsion 2 ½ gr Kasein 8g Wasser ½ gr Borax 8 gr Wasser etwas Spiecköl etwas V.T. 3:1 ca 20% A.T. Wachsseife	8,2 X 14	

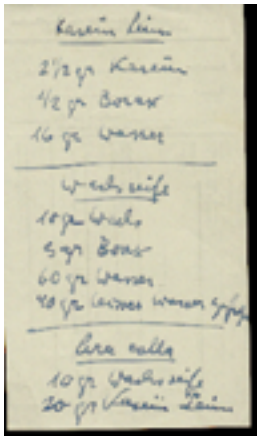
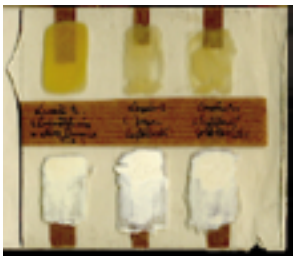
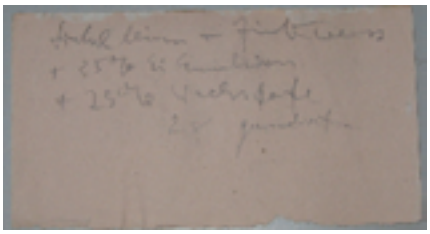
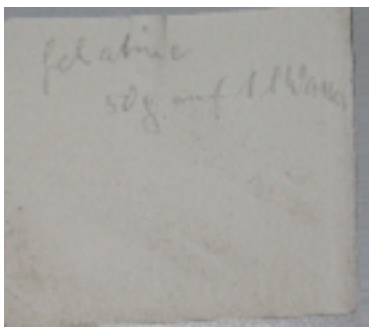
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R25A	Leichter Temperagrund [Text:] Grundierung leichter Temperagrund für Brett Für 1 qm 70 gr Perlleim in ¾ l Wasser einweichen + nach 12h in Wasserbad lösen. 7 gr Alaun in ¼ l warmen Wasser dazugeben. Leimen + Formalin- härtung Grundiermasse: 200 gr Zinkweiß (oder 125 gr Zinkweiß 75 gr Titan Standard A) denselben Raumanteil 50% Lenzin 50% Kreide	10,7 X 19,3	
R25B	Leichter Temperagrund [Text:] mit Leimwasser anteigen Zugabe v. 20 gr Leinölfirnis 20 gr Dammar 1:2 Dann verdünnen mit restl. Leimwasser und streichen.	10,7 X 19,3	
R26	Tanz Bild Grundierung Mengenangaben [Text:] 77 gr Leim in ¾ liter Wasser 7,5 gr Alaun in 350 ccm warmen Wasser Zum Grundieren 160 ccm Wasser in 6%ige Lösung zu machen. Grundiermasse: 22 gr weiß 120 gr Zinkweiß (Rotsiegel) 100 gr Titan (St. A.) + demselben Raumanteil 50% Lenzin 50% Kreide dies mit Leimwasser anteigen + Ei- Emulsion zugeben. ½ E mit Eiweiß + gleichem Raumteil VT 3:1 mit restl. Leimwasser verdünnen Durchseien	11 X 12,9	

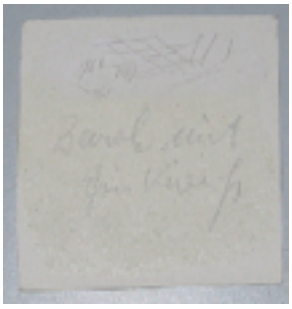
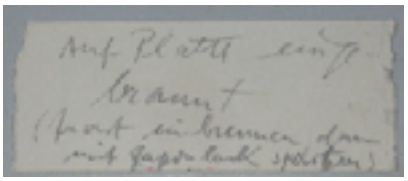
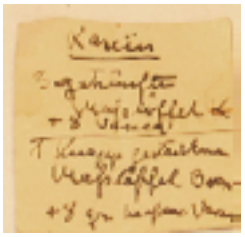
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R27A	Grundierung Formalin, Bild Helfrich [Text:] für 1300 qcm (einseitige Grundierung) 45 gr Perlleim in 600 ccm Wasser quellen lassen 12h. In Wasserbad lösen + 4,5 gr Alaun (in 45 ccm warmen Wasser gelöst) zuschütten. 5% Formalin Zum Leim noch 90 ccm Wasser, dadurch 6%ig Grundiermasse: (129 gr Füllmaterial) 70 gr Zinkweiß (Rotsiegel) 59 gr Titan (St. A)	10,8 X 15,4	
R27B	Grundierung Formalin [Text:] + denselben Raumteil 50% Lenzin 50% anteigen. Emulsion ½ Ei (mit Eiweiß) mit gl. Raumteil VT. 3:1 + mit Restl. Leimwasser verdünnen (Bild Helfrich)	10,8 X 15,4	
R28	Verwerfung Bretter bei Grundierung [Text:] Werfen der Brette beim Grundieren I. Schicht grundiert folglich: die Konkave Seite muss grundiert werden um sie wieder gerade zu machen	10,7 X 19,3	
R29A	Restaurieren Niederbügeln [Text:] Hasenleim 6,- pro kg Hautleim 6,- “ bei Düll ---------- Restaurieren: Zum Niederbügeln 50g Bienenwachs 50g Kolophonium 10% V.T. ---------- Name: Hogo Brei-Truck ---------- Holzschnitt- Firnis	10,5 X 14,8	

Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R29B	Restaurieren Niederbügeln [Text:] Standöl 2 Teil Terpentinersatz 1 Teil (Sangajol)	10,5 X 14,8	
R30 Prototyp Tempera-grund auf Brett mit Mull	Leichter Temperagrund mit Mull [Text:] Grundierung leichter Temperagrund auf Brett mit Mullüberzug Für ca 1 qm 70 g Leim auf 1000 ccm Wasser 7 gr Alaun für Vor-leimung Mullgewebe nochmals leimen und aufstrichen. Für Grundierung: 7% auf 6% (Leim) Verdünnung: Zusatz v. 140 ccm Wasser. Ca 200 gr Zinkweiß Denselben Raumteil Lenzin (50%) + Kreide (50%) Mit Leimwasser anteigen und Zugabe von 10 gr Leinölfirnis + 20 gr Dammar 1:2 Gewöhnlichen Leim 7%- 8% ansetzen um Rückseiten zu streichen etwa 200 gr	14,2 X 20	
R31	Kasein Emulsion Leinölfirnis [Text:] mit Kasein Emulsion Goldoxyd gelb (II. Sorte) geglüht	8,4 X 14,2	
R32A	Pigmentmischung [Text:] Weiß Plastodur Teil T.-weiß + Plasto...(?) Rot Eisenoxydgelb citron + weiß Sp.- Eisenoxyd- Gelb Gold Blau Ultramarin grün blau- stichig + Sp. Eisenoxyd- gelb hell + Sp. Umbra- natur + weiß Gelb Eisenoxydgelb hell + weiß + Spur Umbra natur +		

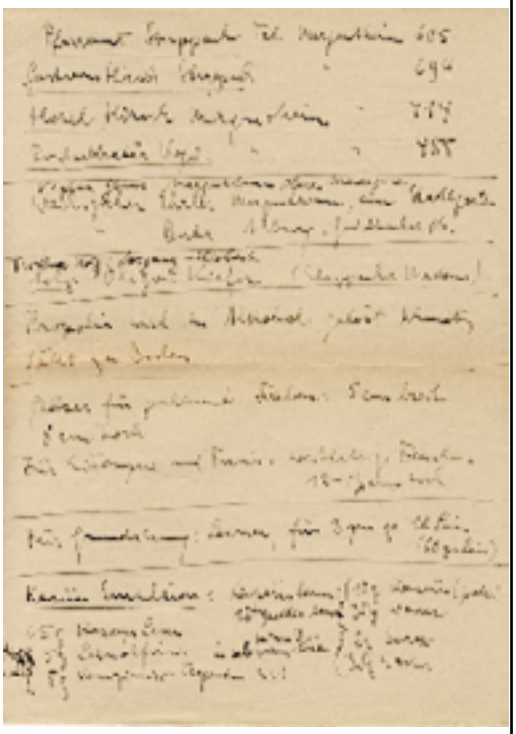
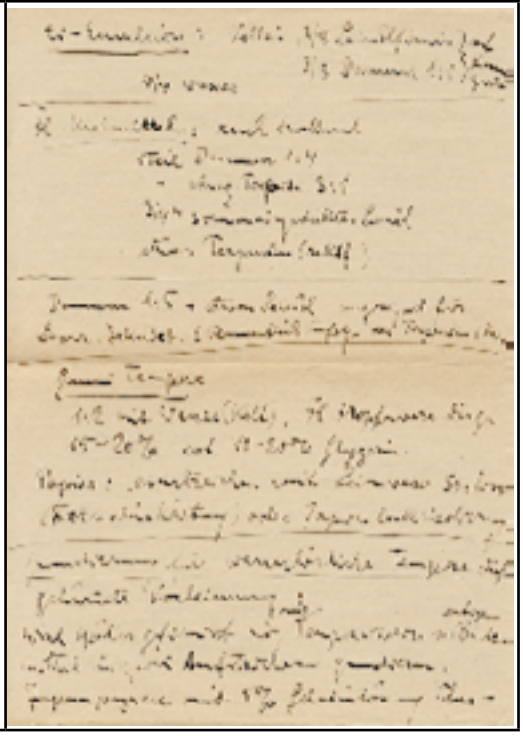
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R32B	Pigmentmischung [Text:] Sp. Ultramaringrün blau Stichig	10,8 X 14,9	
R33	Dicke Emulsion Kasein [Text:] 9 dicke Emulsion 8. Teil 2,5 gr Lack 2/9 Zapon Luftlack Emulsion 1,25 gr Kasein ¼ Borax in 4 gr Wasser dann obige Emulsion zu nehmen ca 15. Perl Lack	8,2 X 14,4	
R34	Butylacetat Kupferplattenbeschichtung [Text:] Butilacetat (?), für Kupfer- plattenschicht zu entfernen Neobornyvat Baldrian Prä.	8,2 X 14,2	
R35	Borax kasein Zapponlack [Text:] 2,5 gr Kasein in 8 gr Wasser ½ gr Borax in 8 gr heissem Wasser ca 2,5 gr Zaponlack ca 60 Tropfen 2,5 gr Kasein in 8 gr Wasser ½ gr Borax in 8 gr heissem Wasser 2,5 gr Luftlack	8,2 X 14	

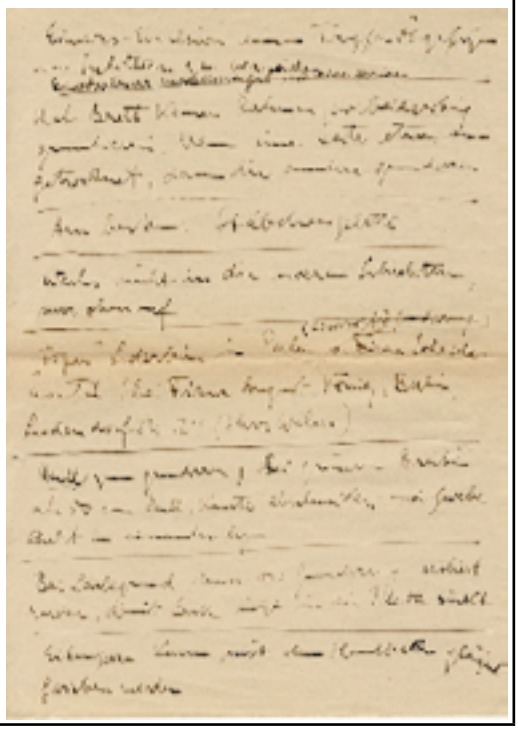
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R36 Garan	Isolierung Garan [Text:] <u>Isolierung</u> Garan anstatt Zaponlack für Metall	5,8 X 11	
R37A	Grundierung Doppelseitig [Text:] <u>Blatt 1</u> für 21000 qcm (doppelseitig 100 gr Perlleim in 1300 ccm Wasser quellen lassen 12 h 10 gr Alaun (in 100 ccm warmen Wasser gelöst) zuschütten _____ Vorleimen _____ Mit 5% Formalin überstreichen + über Nacht liegen lassen. _____ Zum Leim noch 200 ccm Wasser, dadurch 6%iger Leim _____ Grundiermasse: 150 gr Lithopone 120 gr Titan (St. A)	11 X 12,6	
R37B Datierung Kalen-derblatt: 3. No-vember 1956	Grundierung Doppellagig [Text:] + denselben Raumteil 50% Lenzin 50% Kreide anteigen dazu etwas Marmorsand dkl rot hell gelb gelb + hell rot Sand _____ Emulsion ½ Ei (+ Eiklar) + V.T. 3:1 (gleichen Raumteil <u>Durchseien</u>	11 X 12,6	
R38	Düll, Doerner Kasein [Text:] 50 gr. Technisch reines Milchsäurekasein in 250ccm Wasser anrühren. 15 gr. Borax zu dickem Brei anteigen und in das erwärmte Kasein geben. Erwärmen und Rühren bis grieseige Kasein aufgeschlossen ist. Doerner schreibt: Zur Aufschließung die gleiche Menge Hirschhornsalz. Hier gehr jedoch ein „Aufbrausen" vor sich. Dieses Amoniakkasein ist laut Döner-Institut nicht so lange haltbar wie Borax kasein.	15,3 X 21,3	

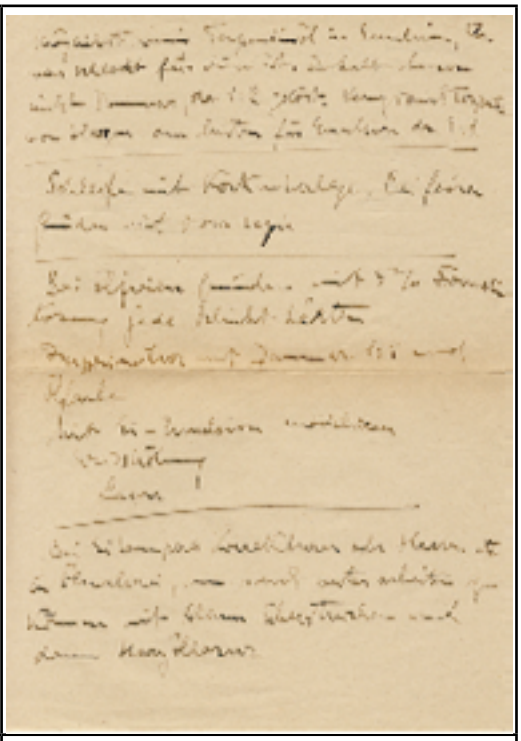
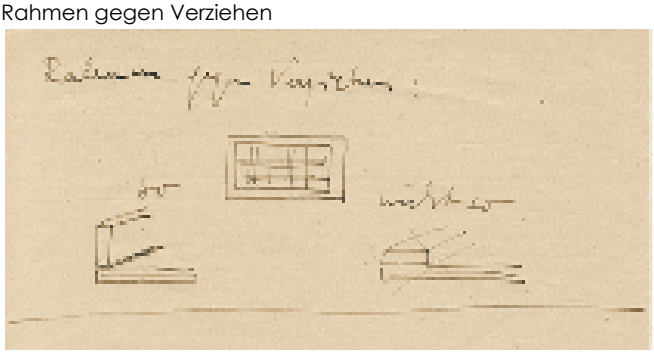
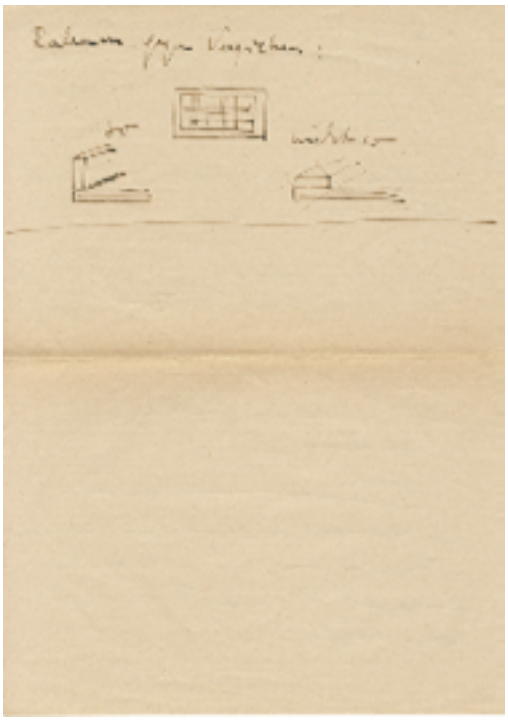
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R38B	Beizettel handgeschrieben [Text:] Kasein Leim 2 ½ gr Kasein ½ gr Borax 16 gr Wasser Wachsseife 10 gr Wachs 3 gr Borax 60 gr Wasser 40 gr heisses Wasser zugeben Cera Colla 10 gr Wachsseife 20 gr Kasein Leim	8,3 X 14,2	
R39	Glasplatte 1946- 1947 [Text , von Links nach Rechts:] Kasein E. (Leinölfirnis + etwas Dammar 1:2) Kasein E. (Zapon Luftlack) Kasein E. (Luftlack Gold- Etikett)	10,4 X 12	
R40	Grundierung [Text:] Sichelleim + Zinkweiß + 255 Ei Emulsion + 25% Wachsseife 2 X grundiert	o. A	
R41	Urdreiklang [Text:] Orange, Rot Violett, Gelb, Grün, Blau	o. A	
R42	Gelatine [Text:] Gelatine 50g auf 1l Wasser		

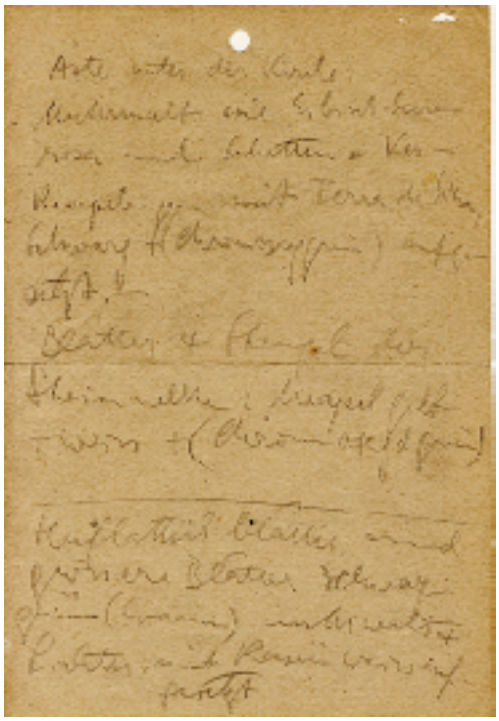
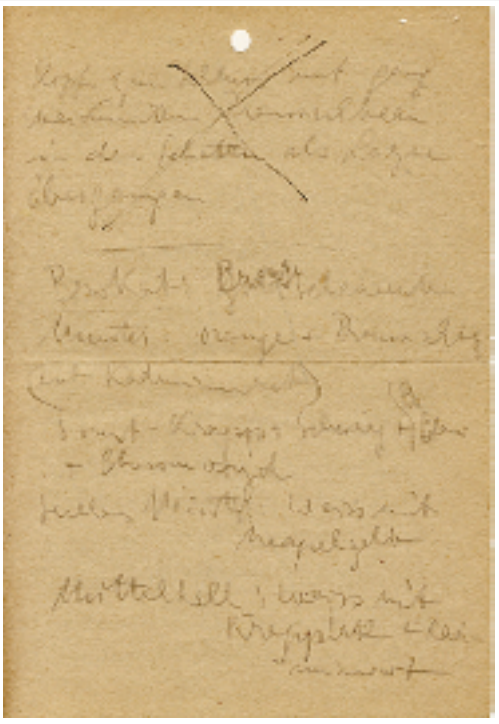
Lfd.Nr./ RaumNr.	Ordner, Buch etc. Text	Maße in cm	
R43	Barol [Text:] Barol mit Zink Weiß		
R44	Wachsstifte [Text:] Wachsstifte		
R45	Platte eingebrannt [Text:] Auf Platte eingebrannt (Zuerst einbrennen dann mit Zaponlack spritzen)		
R46	Kasein- Emulsion [Text:] <u>Kasein- Emulsion</u> Kasein Leim: 65% Kasein- Leim, 5g Leinölfirnis, 5g V.T. 3:5 tropfenweise 10g pulv. Kasein 35g Wasser 12h quellen lassen 2g Borax 30 g Wasser in sehr heißem Wasser lösen. zusammenschütten und 1 Stunde abstehen lassen. 3 gehäufte Maßlöffel= 2,5g.		
R47	Kasein [Text:] Kasein 3 gehäufte Maßlöffel K. + 8 Wasser --- 1 knapp gestrichenen Maßlöffel Borax + 8g [?] Wasser.		

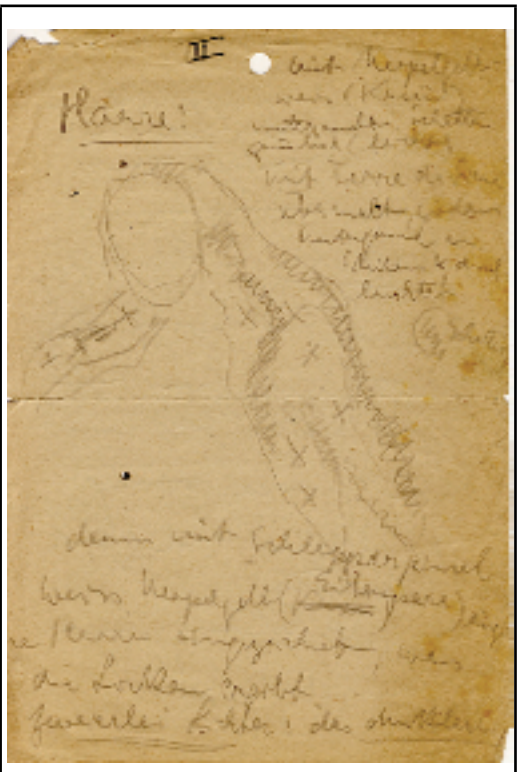
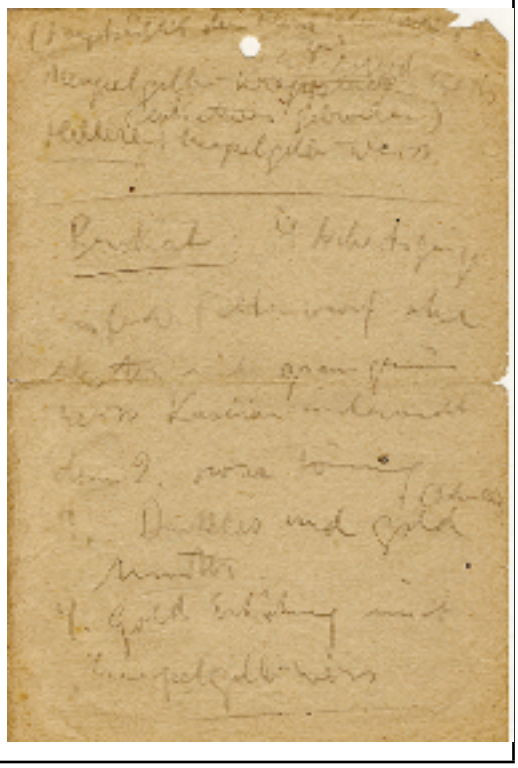
Rezepte Stuppacher Madonna

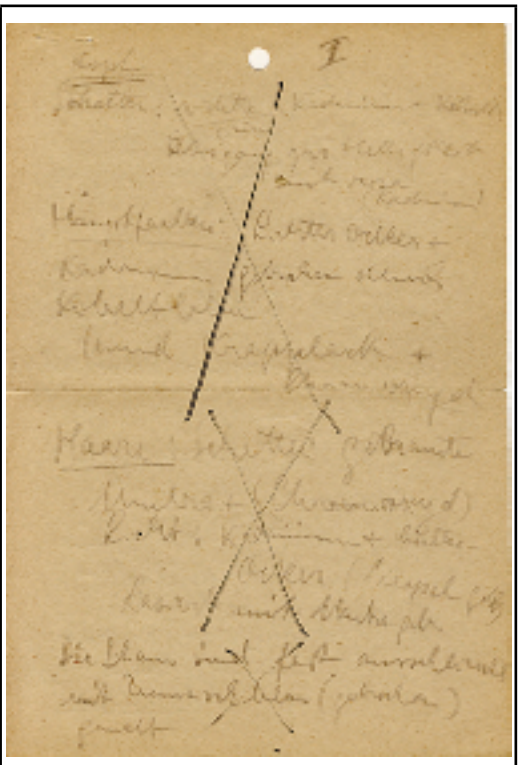
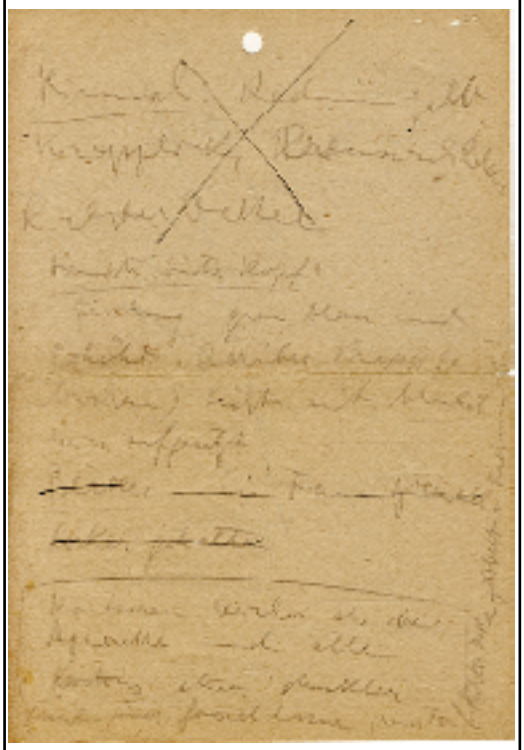
STU1a	Allgemeine Info [Text:] Pfarramt Stuppach Tel: Mergentheim 605 Gasthaus Hirsch Stuppach " 694 Hotel Hirsch Mergentheim " 414 Postsekretär Vogel " 458 Kaplan Glams Mergentheim obere Marktgasse Wachszieher Ehler Mergentheim, am Stadtgarten " Buba A'burg, Goldbacherstr.	
Holz	Trockenes Holz: Vorgang- Hösbach Holz: Oregon Kiefer (Stuppacher Madonna) Propolin wird in Alkohol gelöst. Schmutz fällt zu Boden Gläser für geschlemmte Farben: 5 breit, 8cm hoch	
Grundierung	Für Eitempera und Firnis: Weithalsige Flaschen 12-13cm hoch Für Grundierung: Leimen, für 3qm ca 1l Leim (60gr Leim)	
Kasein Emulsion	Kasein Emulsion: Kaseinleim: 10g Kasein (pulver) 35g Wasser 12h quellen lassen In sehr heissem W. Lösen: 2g Borax 30g Wasser 65g Kasein Leim 5g Leinölfirnis 5g Venezianer Terpentin 3:1 tropfenweise	
STU1b	Malrezepte [Text:]	
Ei- Emulsion	Ei- Emulsion: Vollei, 3/8 Leinölfirnis 3/8 Dammar 1:1 auf einmal zuschütten 4/4 Wasser	
Öl- Malmittel	Öl- Malmittel: rasch trocknend 1 Teil Dammar 1:4 " Venez. Terpentin 3:1 ¾ " sonneneingedicktes Leinöl Etwas Terpentin (rektf.)	
	Dammar 1:5 + etwas Leinöl ungeeignet für Lasur. Schmiert (Vermutlich infolge des Terpentin i. Dammar)	
Gummi-Tempera	Gummi- Tempera 1:2 mit Wasser (kalt). Öl tropfenweise bis zu 15-20% evt. 10-20% Glycerin. Papier: einstreichen mit Leimwasser 30:1000 (Formalinhärtung) oder Zaponlackisolierung	
Grundierung Tempera	Grundierung für wasserlösliche Tempera: einfach gehärtete Vorleimung: Wird später gefirnisst so mit Tempera- weiß + entsp. Bindemittel in zwei Aufstrichen grundieren. Japanpapiere mit 5% Gelatinlösung über-	

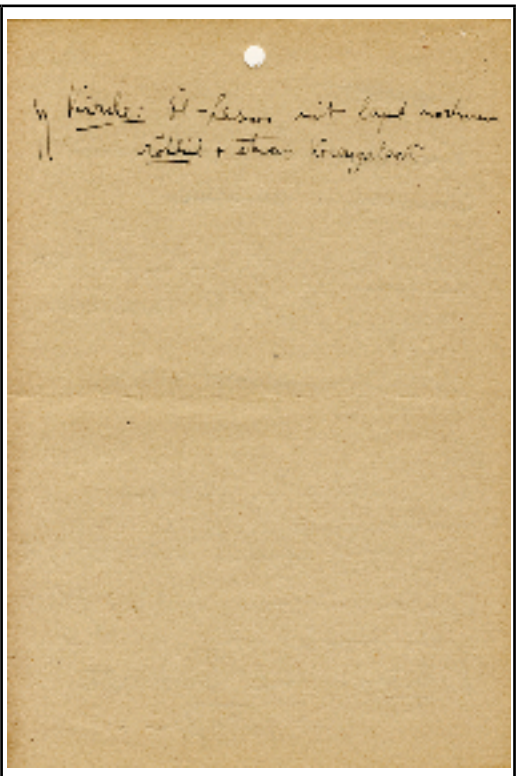
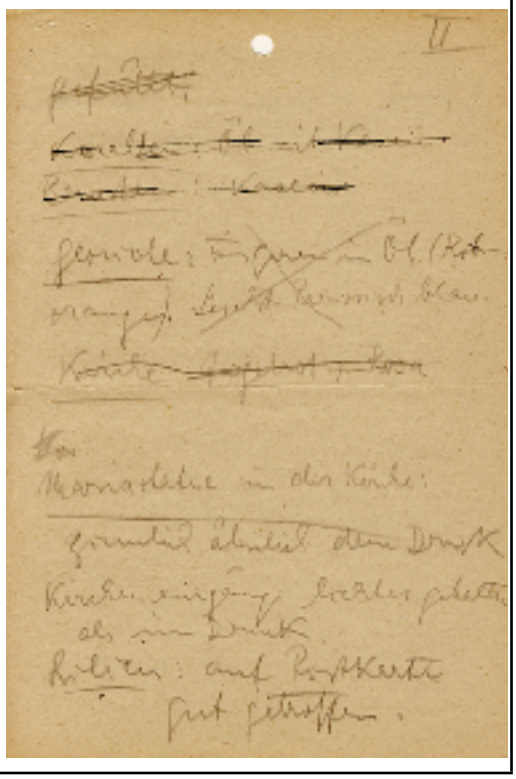
STU2a **Zwischenfirnis für Tempera und Öl** **Alaunhärtung**	Malrezepte [Text:] ziehen und mit 4% Formalin bestäuben Letzteres auch als Zwischenfirnis zu gebrauchen. Zwischenfirnis (Tempera): Wachsseife + Hasenleimlösen 1:2 Cerny[?] Zwischenfirnis (Öl): Strassburger Terpentin 1:1 mit Terpentinöl verdünnt. Wehlte: Ossa-platten- werk: Namen b. Berlin (Herr Bogdanoff) Schumacher, Schlangenhorst 1 Alaun unbedingt in den Grund Alaun + Formalin härten nur, nehmen aber dem Grund nicht die Saugfähigkeit. Um Saugfähigkeit zu reduzieren muss man mit Dammar etc. isolieren Um teilweise zu härten Alaun. Um vollständig noch Formalin darüber Mull bei Grundierung trocken auflegen. Helfen lassen, da sonst in Falten geht.	
STU2b	Malrezepte [Text:] Eiweiß- Emulsion einen Tropfen Öl zufügen um Splittern zu vermeiden. Eiweißlasur modelliert gut, ist aber spröde Hat Brett keinen Rahmen, so beidseitig grundieren. Wenn eine Seite etwas angetrocknet, dann die andere grundieren. Am besten Stäbchenplatte Wachs nicht in die unteren Schichten, nur oben auf „Topas“ Lederleim in Perlen (60:1000) für Grundierung v. Firma Scheidematel (bei Firma August König, Berlin Lindendorfstr. 24 (Herr Weber) Mull: zum grundieren, bei grösseren Breiten als 50cm Mull, Kante abschneiden und Gewebe leicht ineinander legen. Bei Lackgrund muss vor Grundierung isoliert werden, damit Lack nicht in die Platte sinkt. Eitempera kann mit dem Handballen glänzend gerieben werden.	

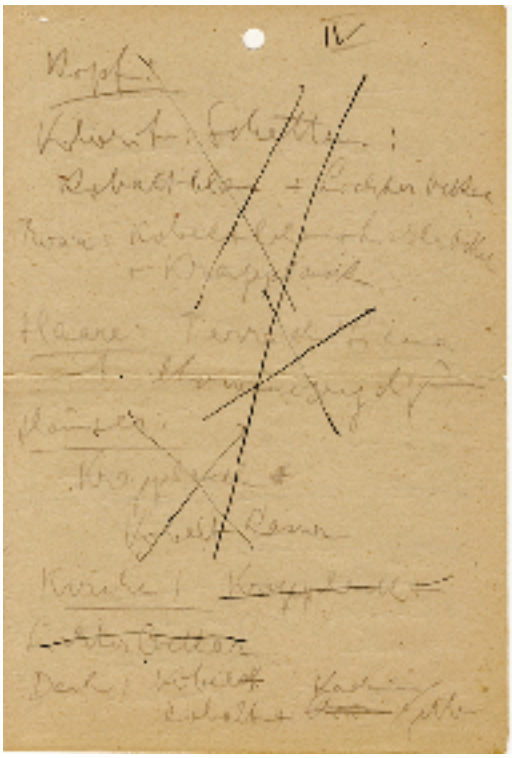
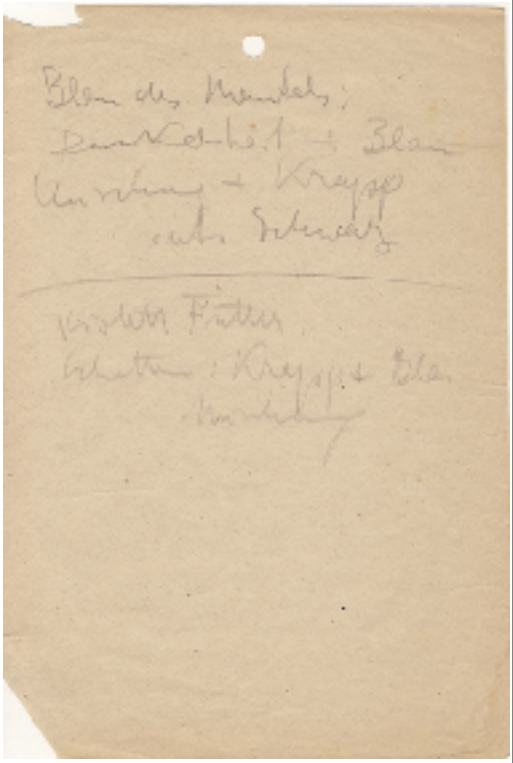
STU3a	Malrezepte [Text:] (2) Möglichst wenig Terpentinöl in Emulsion, was schlecht für diese ist. Daher besser nicht Dammar, da 1:2 gelöst. Venetianisch Terpentin von Hagen am besten für Emulsion da 3:1 Schleifen mit Korkunterlage. Bei feinen Gründen Ossa Sepia. Bei ölfreien Gründen mit 5% Formalinlösung jede Schicht härten. Imprimitur mit Dammar 1:4 und Ölfarbe Mit Ei- Emulsion modellierten Weißhöhung Lasur Bei Eitempera Korrekturen oder Haaren etc. in Ölmalerei, um rasch weiter arbeiten zu können mit Alaun überstreichen und dann Harzöllasuren.	
STU3b	Rahmenbau [Text:] Rahmen gegen Verziehen  so nicht so	

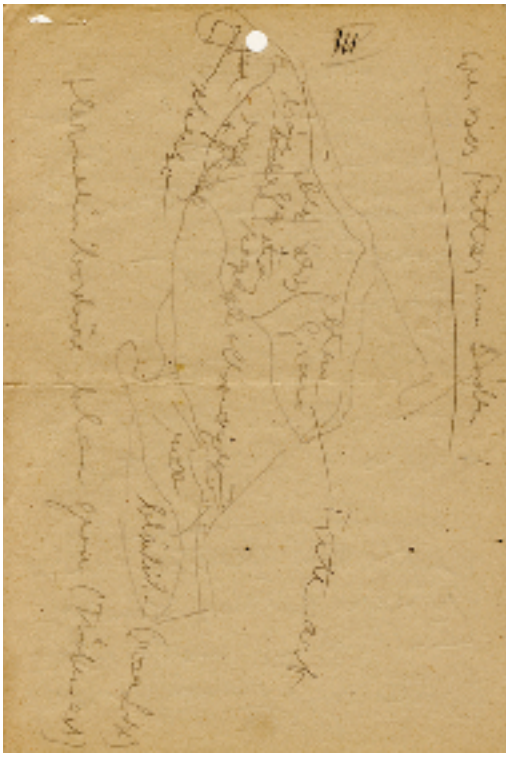
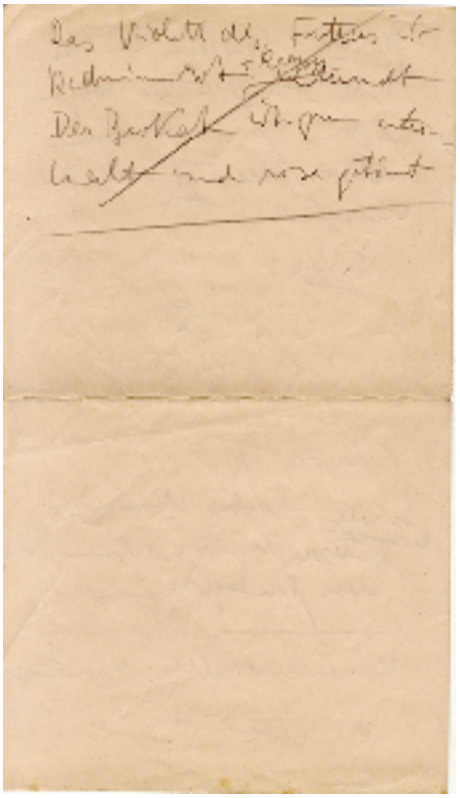
STU4a **Äste**	Äste [Text:] Äste unter der Kirche: Untermalt wie Eibischbeere rosa und Schatten + Verknorpelungen mit Terra di Siena, Schwarz + (Chromoxydgrün) aufgesetzt. Blätter + Stempel der Steinnelke : Neapelgelb + Weiß + (Chromoxydgrün) --- Huflattichblätter und grössere Blätter schwarz grün (warm) untermalt + Lichter mit Kaseinweiß aufgesetzt.	
STU5a **Brokat**	Brokat [Text : Durchgekreuzt] Kopf zum Schluss mit ganz verdünntem Preusischblau in den Schatten als Lasur übergangen. --- Brokat: Bronze (Gold) schneiden Muster: orange + Preussischblau (mit Kadmiumrot) sonst Krapp + Schwarz + Pr. Blau + Chromoxyd Gelbes Muster: weiß mit Neapel gelb Mittelhell: weiß mit Krapplack + Kadmiumrot	

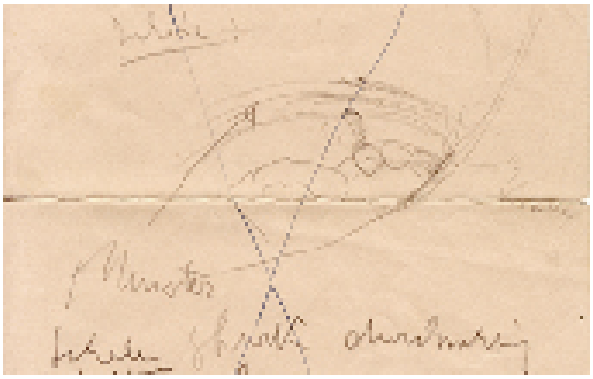
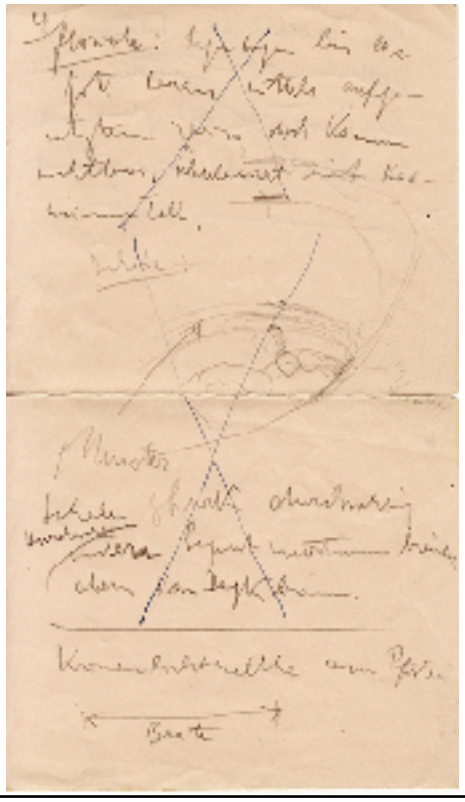
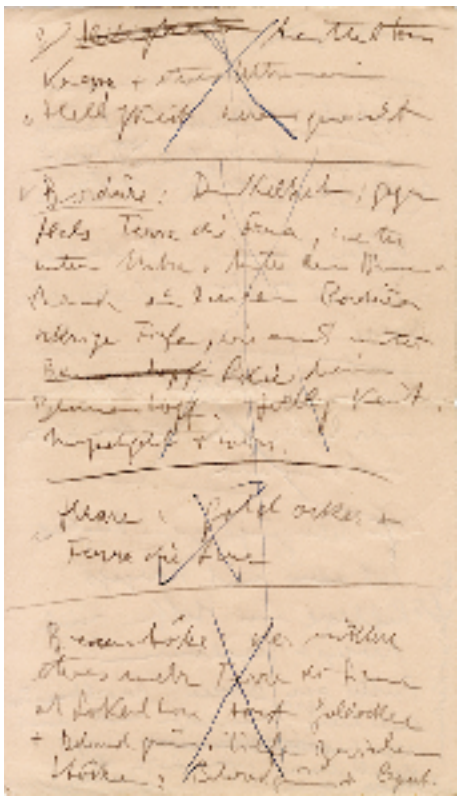
STU6b **Haare**	Haare [Text:] II Haare: mit Neapelgelb- warm (Kasein) untermalt. Schatten grünlich (leicht) mit Terra di Siena übermalt, Erden Untergrund an Stellen X durch- leuchtet Schatten  dann mit Schlepperpinsel Weiß Neapelgelb (Eitempera) einige Haare eingezeichnet, was die Locken ergibt. Zweierlei Lichter: das dunklere	
STU5b **Brokat**	Haare und Brokat [Text:] (hauptsächlich den klassisch roten [...]) Neapelgelb – Krapplack rötl. oxyd weiß (Evtl. etw. gebrochen) Hellere: Neapelgelb – weiß --- Brokat: 4 Arbeitsgänge Einfacher Faltenwurf ohne Muster sind grau grün weiß Kaseinuntermalt dann 2. rosa Tönung 3. Dunkles und Gold (Schatten)muster 4. Gold Erhöhung mit Neapelgelb- weiß ---	

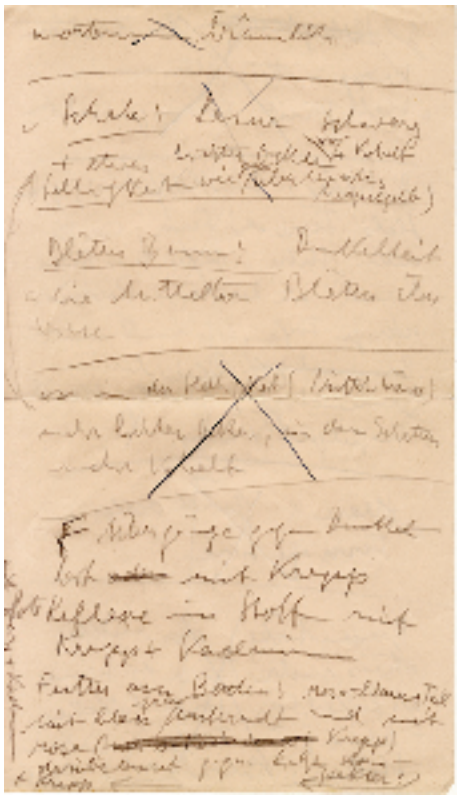
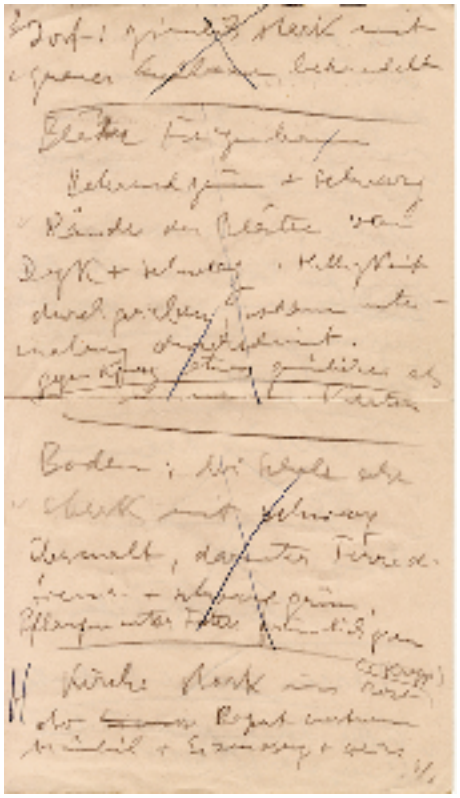
STU6a **Haare**	Haare [Text : Durchgekreuzt] I <u>Kopf</u> Schatten: <u>violette</u> (Kadmium + Kobalt) grün Übergang zur Helligkeit mit rosa (Kadmium) <u>Hauptfalten</u>: Lichter Ocker + Kadmium gebrochen durch Kobaltblau Mund [?] Krapplack + Chromoxyd <u>Haare</u>: Schatten: gebrannte Umbra + (Chrom X yd) Licht: Kadmium + lichter Ocker (Neapel Gelb) Lasiert mit Umbra gebr. Die Blaus sind fast ausschliesslich mit Preussischblau (gebrochen) gemalt.	
STU7 **Himmel**	Himmel [Text : Durchgekreuzt] <u>Himmel</u>: Kadmiumgelb, Krapplack, Preussischblau, Lichter Ocker. <u>Früchte hinter Kopf</u>: Zeichnung graublau und erhöht. Darüber Krapp gebrochen). Licht mit bla[...?] weiß aufgesetzt. Blätter: in Form ziemlich locker gehalten. --- Konturen weicher als bei Aquarelle und alle Kartons etwas dunkler (mit einer General Lasur grauer Ton (Lichter Ocker + Kobalt + Kadmiumrot)	

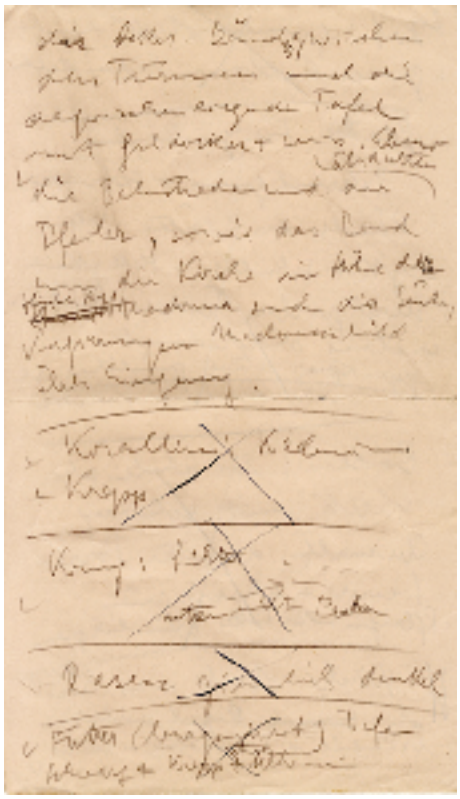
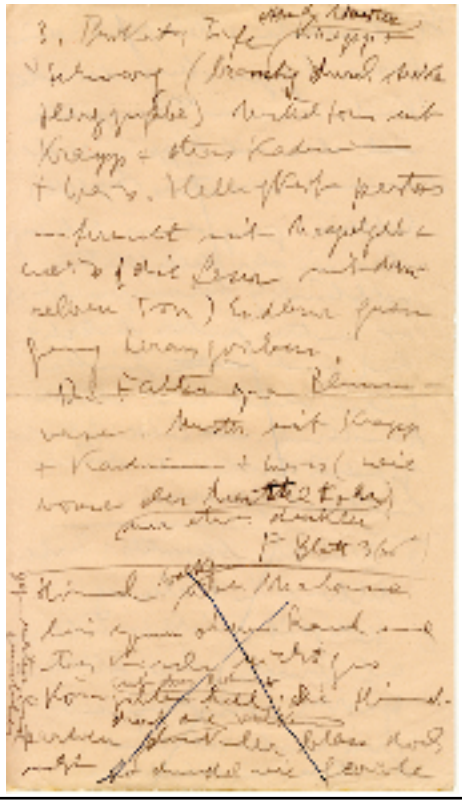
STU8a **Kirche**	Kirche [Text:] Kirche: Öl- Lasur mit Caput mortuum rötlich + etwas Krapplack	
STU8b **Maria**	Kirche Maria [Text:] II ~~gefüllt.~~ ~~Korallen: Öl mit Kasein~~ ~~Bernstein~~: Kasein Gloriole: Figuren in Öl (Rot- Orange). Leicht Preussisch blau. ~~Kirche: Ziegelrot + Rosa~~ Mariastatue in der Kirche: Ziemlich ähnlich dem Druck Kircheneingänge lichter gehalten als im Druck. Lilien: auf Postkarte gut getroffen.	

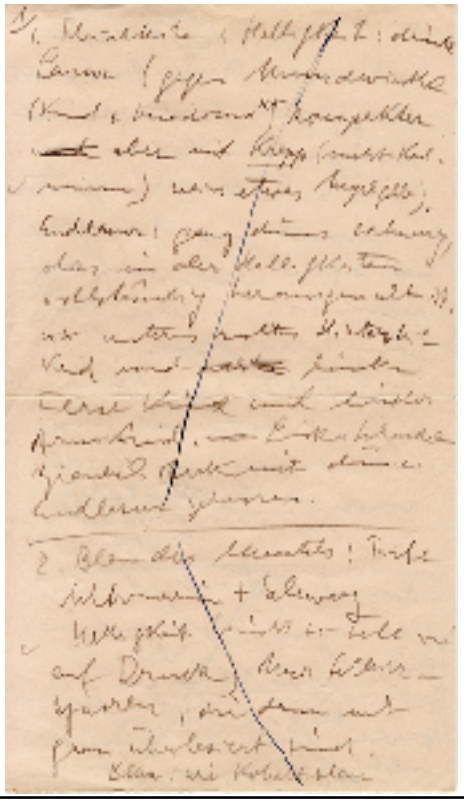
STU9a **Kopf**	Kopf [Text : Durchgekreuzt] IV Kopf: Kolorit: Schatten: Kobaltblau + Lichter Ocker Rosa: Kobaltblau + Lichter Ocker + Krapplack Haare: Terra di Siena mit Chromoxydgrün Häuser: Krapplack + Kobalt Lasur Kirche: ~~Krapplack + Lichter Ocker~~ Dach: Kobaldt Kobalt + Kadmiumgelb	
STU9b **Mantel**	Mantel [Text:] Blau des Mantels: Dunkelheit: Blau Umzeichnung [?] + Krapp evt. Schwarz. --- Violett Futter: Schatten: Krapp + Blau Musterung	

STU10 Weißes Futter	Weißes Futter [Text:] III <u>Weißes Futter am Boden</u>  Hermelinbordüre: blau grau Tütenart	
STU11a Futter	Futter [Text:] Das Violett des Futters ist Kadmiumrot + Krapp untermalt. Der Basket ist grau untermalt und rosa getönt	

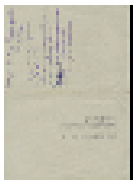
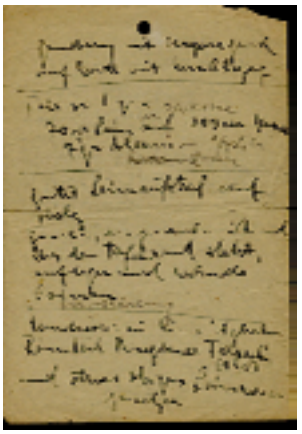
STU11b Gloriole	Gloriole [Text:] 4) Gloriole: Regenbogen bis an Gott heran mittels aufgesetzten weiß, doch kaum sichtbar. Überlasiert mit Kadmium hell. Schale  Muster Schale stark durchsichtig. Durch unten Caput Mortuum bräunlich Oben Van Dyck braun. --- Kronenlichtnelke am Pfosten Breite	
STU12a Bordüre	Bordüre [Text:] 3) Mantelton Krapp + etwas Ultramarin Helligkeit heraus gemischt. --- Bordüre: Dunkelheit: gegen Hals Terra di Siena, weiter unten Umbra. Unter dem Bienenstand die beiden Bordüren ockrige Tiefe, wie auch unter Lilie beim Blumentopf. Helligkeit Neapelgelb + weiß. --- Haare: Gold ocker + Terra di Siena --- Bienenstöcke: der mittlere etwas mehr Terra di Siena als Lokalton sonst Goldocker + Behrend grün. Tiefe zwischen den Stöcken: Behrendgrün + Caput	

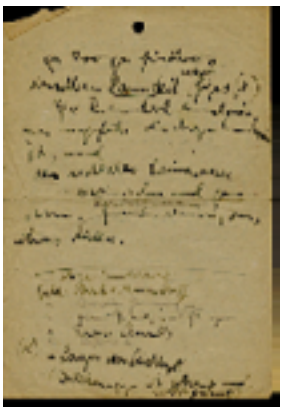
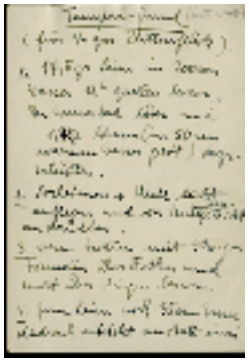
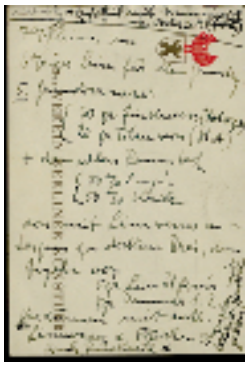
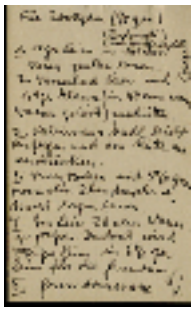
STU12b	Schale [Text:] mortuum bräunlich. --- <u>Schale</u>: Lasur schwarz + etwas lichter Ocker (XX) + Kobalt Helligkeit wie grau überlagertes Neapelgelb. --- <u>Blätter Baum</u>: Dunkelheit wie Mittelton Blätter über Wiese --- (XX) in der Helligkeit (Mitteltöne) mehr lichter Ocker, in dem Schatten mehr Kobalt. --- F Übergänge gegen Dunkelheit mit Krapp rote Reflexe im Stoff mit Krapp + Kadmium Futter am Boden: rosa- blaues Teil mit blau-grau untermalt und mit rosa (mit Kadmiumrot + Krapp) darüber lasiert gegen Licht kompakter: mit Weiß + Kadmium + Krapp.	
STU13a Boden	Boden [Text:] 2) Dorf: ziemlich stark mit grauer Endlasur behandelt. --- Blätter Feigenbaum Behrendgrün + schwarz Ränder der Blätter Van Dyk + schwarz. Helligkeit durchgerieben, sodass Untermalung durchscheint. Gegen Kern etwas grünlicher als in meinen Karten. --- Boden: bis Schale sehr stark mit schwarz übermalt, darunter Terra di Siena + schwarz- grün. <u>Pflanzen unter Futter grünlich grau</u> Kirche stark ins rosa (Krapp) also Kaput mortuum bräunlich + Eisenoxyd + weiß.	

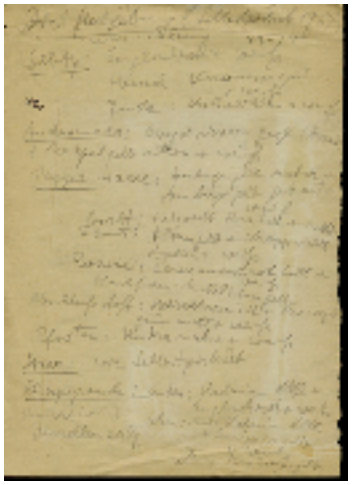
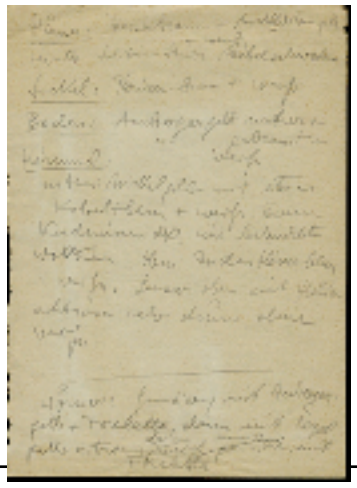
STU13b Korallen	Korallen [Text:] die Ocker- Bänder zwischen den Türmen und die dazwischen-liegende Tafel mit Goldocker + weiß. Ebenso die Balustrade und die überdachten Pfeiler, sowie das Band um die Kirche in Höhe des Hinterkopf Madonna und die Säule, Ungieren Madonnenbild über Eingang. + Korallen: Kadmium + Krapp Krug: Lichter..... Unten nicht Decken Rasen ziemlich dunkel Futter (burgunderrot) Tiefe Schwarz + Krapp +etwas Ultramarin.	
STU14a Brokat Tiefe	Brokat Tiefe [Text:] 3. Brokat: Tiefe und Muster Krapp + schwarz (branstig durch starke Harzzugabe) Mittelton mit Krapp + etwas Kadmium + weiß. Helligkeit pastos untermalt mit Neapelgelb + weiß (die Lasur mit dem selben Ton) Endlasur grau gering herausgerieben. Die Falten zur Blumenvase: Muster mit Krapp + Kadmium + weiß (wie vorne der Mittelton nur etwas dunkler). F Blatt 3(X 6) Himmel: Wolken über Madonna bis zum oberen Rand und über Kirche richtiges Königsblau hell und etwas Kadmium. Die Himmelspartien durch die Wolken dunkler blau doch nicht so dunkel wie Gloriole.	

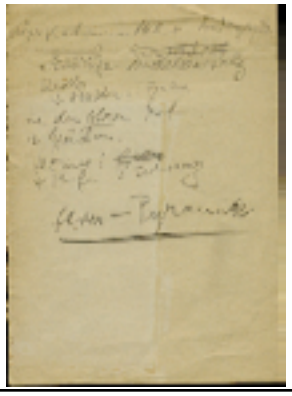
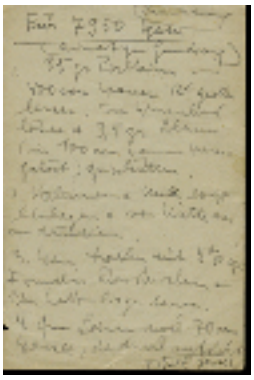
STU14b Fleisch-teile	Fleisch-teile [Text:] 1). Fleischteile: Helligkeit: dünnste Lasur (gegen Mundwinkel (Kind + Madonna) XX) kompakter aber mit Krapp (nicht Kadmium) weiß etwas Neapelgelb). Endlasur: ganz dünnes schwarz, das in der Helligkeiten vollständig herausgeputzt ist. XX unteres rechtes Hinterteil Kind und linker Arm Kind. Linker Schenkel ziemlich stark mit dünner Endlasur gelassen. 2. Blau des Mantels: Tiefe Ultramarin + Schwarz. Helligkeit (nicht so hell wie auf Druck). Nur Schleierspuren, die dann mit grau überlasiert sind. Blau: wie Kobaltblau.	

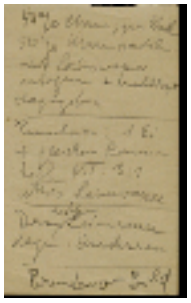
Rezepte mit Bildzuordnung

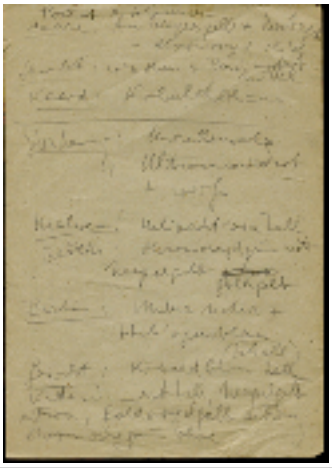
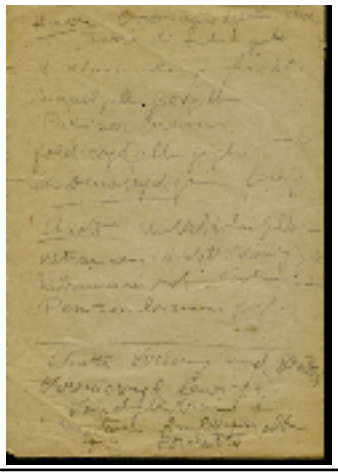
Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G1	Jochen Helfrich, Gentil Rückseite [Text:] Bild: Gentil: (Grund: Gips- Kreide Grund mit einem Ei + V.T. / 3:1) 1. Kohle- Zeichnung. 2. Übertragung (mit Ocker eingefärbtem Papier zur Pause) 3. Aquarellieren der Untermalung: Fleischteile, Maske, Dom + Orchideen= Eisenoxyd gebrochen mit Coelinblau. Himmel= Eiseoxyd + Chomoxyd grün stumpf [→], Indischgelb [←]. 4. Imprimitur: mit Preussischblau + Holz- Kohlestaub Bindemittel: Tempera Emulsion. [→]	21 X 15	
G1	Jochen Helfrich, Gentil Rückseite [Text:] Bild: In der Puppenspielkulisse Gips- Kreide- Grund + Ei + V.T. 3:1 Übertragung: Ocker- Papier Untermalung: Kasein Tempera Lasur: Kohlen- Staub etwas weiß + Chromoxyd Temperemulsion	21 X 15	
G2	Leni Schmitt [Text :} Für 2500 qcm Leinwand (da einfach zu streichen, nicht Rückseite + höchstens 4 Auf- striche) 4 gr. Perlleim in 50 ccm Wasser einweichen 0,4 gr Alaun in 25 ccm warmen Wasser lösen. Zusammenschütten- streichen. Formalinhärtung 5% 12 h trocknen lassen (7 gr. Zinkweiß / Rotsiegel) (5 gr. Titan Standard A. Demselben Raumteil [wie oben} Kreide Anteigen und 2,5 gr. Leinöl- firnis. Durchseien Kein Lenzin [oder Leichtspat] und Kein Harz, da Gewebe ge- schmeidigeren Grund braucht.	19 X 10,5	
G3B	[Text:] Grundierung mit Temperagrund auf Brett mit [Kesselbiegung?] Für ca. 1 qm 70 gr Leim auf 1000 ccm Wasser {in ¾ liter} 7 gr Alaun in ¼ Liter warmen Wasser Guter Leimaufstrich auf Holz Gewebe, das gewaschen ist und über den Tafelrand steht, auflegen und nochmals leimen. Für Härtung Emulsion: ein Ei mit gleichem Raumteil Venezianer Terpentin (3:1) und etwas obiges Leimwasser zusetzen.		

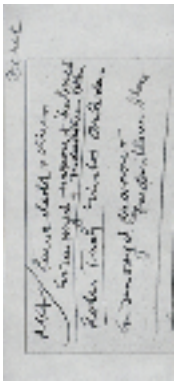
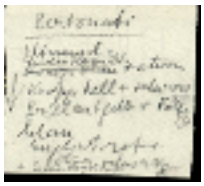
Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G3A	Hünersdorf Gemmingen [Text:] ca 200 gr. Zinkweiß denselben Raumteil natürl. Gips (X) ¾ Raumteil Emulsion, was ungefähr die obige Emulsion ist, und das restliche Leimwasser vermischen und gem. oberem. Erst dünn, dann etwas dcker. obige Grundierung: Bild: Oberst v. Hünersdorf “ Baronin Gemmingen “ Hans Joacim Zingel “ Frau Lenich “ Bettina II (X) = Lenzin oder Leichtspat (Bildhauergips ist gebrannt und nicht geeignet)	14 X 20	
G4A	Mittnacht [Text:] <u>Tempera- Grund</u> (Mittnacht) (für ¼ qm Plattenfläche) <u>1.</u> 17,5 gr Leim in 200 ccm Wasser 12 h quellen lassen. In Wasserbad lösen und 1,75 gr Alaun (in 50 ccm warmen Wasser gelöst) dazuschütten. <u>2.</u> Vorleimen + Mull leicht auflegen und von Mitte aus leicht andrücken. <u>3.</u> Wenn trocken mit 5% Formalin überstreichen und Nacht über liegen lassen. <u>4.</u> Zum Leim noch 35 ccm Wasser, dadurch entsteht anstatt eines	15,5 X 10,5	
G4B	Mittnacht [Text :} 7%igen Leimes ein 6%iger Leim für die Grundierung. <u>5.</u> Grundiermasse: 30 gr Zinkweiß (Rotsiegel) 20 gr Titanweiß (St. A.) + den selben Raumteil 50% Lenzin 50% Kreide dies mit Leimwasser anteigen zu dickem Brei, dann Zugabe von 5 gr Leinölfirnis 5 gr Dammar 1:2 Verdünnen mit resl. Leimwasser + streichen. (Dazwischen mit Zelluloid- Spachtel glätten) Auch Rückseite* *nicht nötig: 1. Aufstrich mit (?) 1:2 farblos 2. Aufstrich wie Vorderseite.	15,5 X 10,5	
G4C	Bertonati an Mittnacht angehängt [Text:] Für 2000 qcm (1/5 qm) (Betronati) (und Hartfaserplatte 40 X 55) 1. 14 gr Leim in 160 ccm Wasser quellen lassen. Im Wasserbad lösen und 1,4 gr Alaun (in 40 ccm warmen Wasser gelöst) zuschütten. 2. Vorleimen + Mull leicht von der Mitte aus andrücken. 3. Wenn trocken, mit 5% igem Formalin überstreichen + Nacht liegen lassen. 4. Dem Leim 28 ccm Wasser zugeben. Dadurch wird 7%iger Leim ein 6%iger Leim für die Grundierung. 5. Grundiermasse: ./.	13,2 X 8	

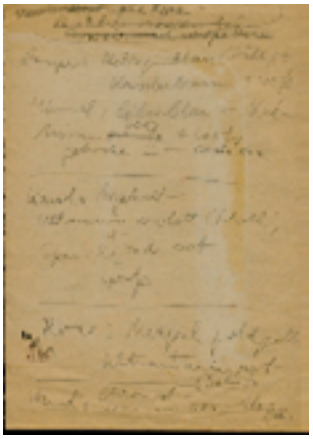
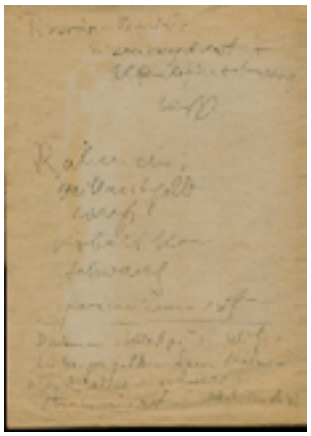
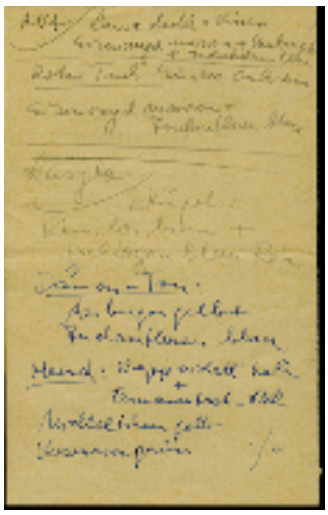
Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G4D	Bertonati an Mittnacht angehängt [Text:] 24 gr Zinkweiß (Rotsiegel) 16 gr Titanweiß (St. A.) + den selben Raumteil 50% Lenzin 50% Kreide dies mit Leimwasser anteigen zu dickem Brei, dann zugeben 4 gr Leinölfirnis 4 gr Dammarfirnis 1:2 Alles verdünnen mit restlichem Leimwasser + streichen (Eventuell auch Rückseite) Dazwischen mit Zelluloid- Spachtel glätten oder mit 00 Flintpapier.	13,2 X 8	
G5A	Umgebung (Selbstportrait) (1967) [Text:] Die Umgebung (Selbstportrait 1967) Untermalung 79 X 74 Selbstp.: Englischrot + Weiß Hemd: Veronesergrün + Weiß Jacke: Kobaltblau + Weiß. Andromeda: Oxydschwarz gegl. (braun} + Neapelgelb zitron + Weiß Puppe: Haare: Ambergergelb natur + Ambergergelb gebrannt + Weiß Gesicht + Brust: Helioechtrosa hell + Nickeltitangelb + Krappviolett dunkel + Weiß Rosen: Permanentort hell + Weiß. Staubfäden: Nickeltitangelb Abschlussstoff: Helioechtrosa hell + Chromoxydgrün matt + weiß Stier: wie Selbstportrat Stierpyramide: unten: Kadmium dkl. + Englischrot + Weiß oben: [?] Kadmium dkle + Ambergergelb + Weiß. Dunkelheit: Morellensalz etwas Ambergergelb.	15,2 X 21	
G5B	Umgebung (1967) [Text:] Häuser: Pariserbraun + Nickeltitangelb + Weiß Hinter Solitär- Stier Nebelschwaden Sockel: Parise- braun + Weiß Boden: Ambergergelb natur+ Ambergergelb gebrannt + Weiß Himmel: unten: Nickelgelb mit etwas Kobaltblau + Weiß. Dann Kadmium dkl wie beleuchtet. Wolken: Oben: Indanthrenblau + Weiß. Lasur oben mit Helioöchtrosa eher dünn ohne Weiß. Hörner: Grundierung mit Ambergergelb + Forcletta (Silber?), dann mit Regel. (?) gelb + dann Weiß unter (?) gänzlich (?) mit Forcletta (Silber?).	15,2 X 21	

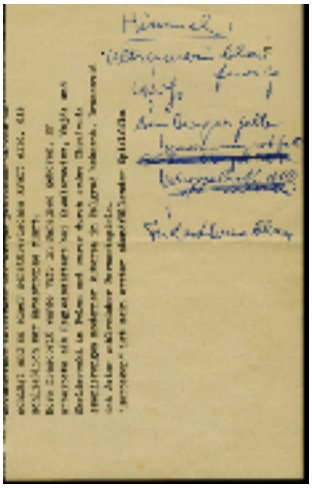
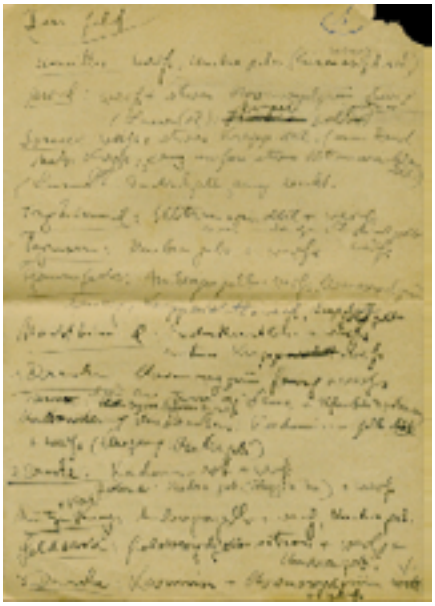
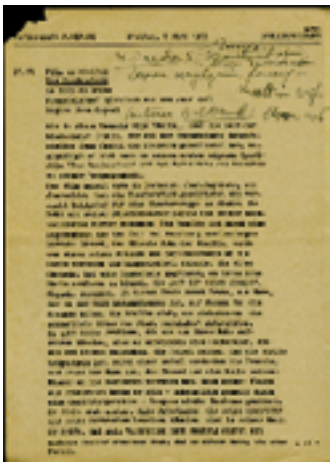
Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G5C	Umgebung (1967) [Text:] Körper: Kadmium dkl + Ambergergelb Bauch + Schnauze: Morellensalz Decke + Halter: grau In den Ohren + Nüstern: rot Hörner + Hufe: schwarz Stier- pyramide	15,2 X 21	
G6A	Christa Dreßler [Text:] Grundierung Für 7950 qcm (Einseitige Grundierung) 1. 35 gr Perlleim in 400 ccm Wasser 12 h quellen lassen. Im Wasserbad lösen + 3,5 gr Alaun (in 100 ccm warmen Wasser gelöst) zuschütten. 2. Vorleimen + Mull leicht anlegen + von Mitte aus andrücken. 3. Wenn trocken mit 5%igem Formalin überstreichen + über Nacht liegen lassen. 4. Zum Leim noch 70 ccm Wasser, dadurch	10,6 X 16	
G6B	Christa Dreßler [Text:] anstatt eines 7%igen Leims ein 6%iger Leim. 5. Grundiermasse: 60 gr Zinkweiß (Rotsiegel) 40 gr Titan (St. A.) + denselben Raumteil 50% Lenzin 50% Kreide dieses mit Leimwasser anteigen zu dickem Brei dann Zugabe Eiemulsion: ½ Ei mit Eiweiß und gleichem Raumteil V.T. (Ventianer Terpentin) 3:1 + mit restlichem Leimwasser verdünnen + streichen. Zuerst durchseien (Bild Chr. Drechsler	10,6 X 16	
G7B	Frl. Elbert [Text:] 4000 qcm 7% 1. 28 gr Leim in 350 ccm Wasser einweichen. 2,8 gr Alaun in 50 ccm warmen Wasser lösen. 2. Vorleimen und Mull einlegen. 3. Formalin- Härtung 4. Zum Leim noch 8/60 ccm Wasser dadurch 5/6%iger Leim. 5.Grundierung: 50 gr Zinkweiß (RS) 50 gr Titan (St. A.) ./.		

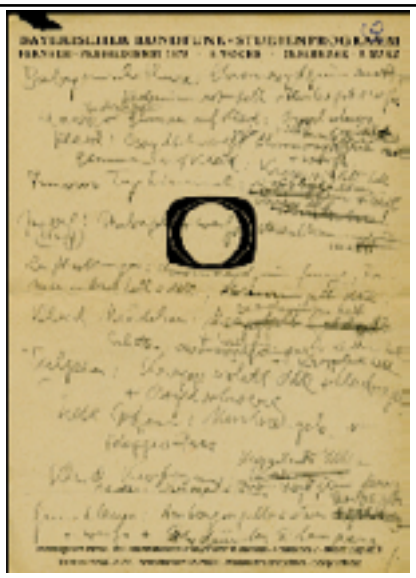
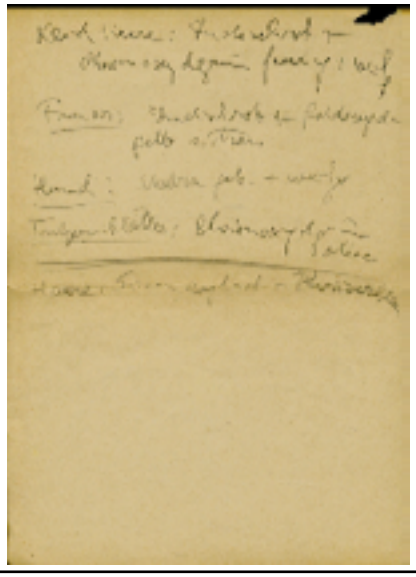
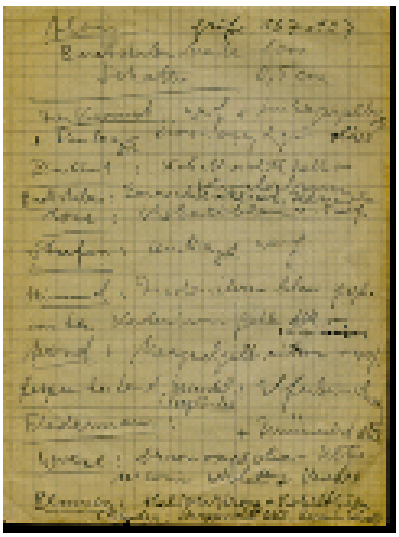
Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G7A	Frl. Elbert [Text:] + denselben Raumteil 50% Lenzin 50% Kreide mit Leimwasser anteigen zu Brei. ½ Ei mit Eiweiß mit gl. Raumteil V.T. 3:1 verdünnen + streichen: (Frl. Elbert)	11 X 12,5	
G8A **Grundierung weicht ab! Champagnerkreide**	Brentano [Text:] <u>Für 1 ¾ qm</u> 125 g Leim auf ¾ l. Wasser 12,5 g Alaun in ¼ l Wasser + <u>¾ l Wasser</u> Zu Grundierung: von 7% auf 6% <u>240 cm Wasser dazugeben</u> 350 gr Zinkweiß denselben Raumteil	8 X 12,8	
G8B	Brentano [Text:] 50% Champagnerkreide 50% Marmormehl mit Leimwasser anteigen + Emulsion* dazugeben. *Emulsion: 1 Ei + gleichen Raumanteil V.T. 3:1 <u>etwas Leimwasser</u> Dann rest. Leimwasser dazu. <u>Durchseien</u> Brentano- Bild	8 X 12,8	
G9 Abweichende Grundierung Lithopone	Negermädchen [Text:] Sperrholz 7%- 8% Leim Lösung 25 gr z 300 ccm Wasser 2,5%iges Alaun in 50 ccm warmen Wasser Vorleimen Mull einlegen --- Zum Leim noch 50 ccm Wasser zusetzen --- Grundiermasse: 50 gr Lithopone 20 gr. Titan (St. A.) + selben Raumteil Marmormehl Negermädchen	10,7 X 15	
G10	Bettina 1966 [Text:] <u>Blouse Bettina:</u> Mangan- schwarz	8,5 X 6,9	

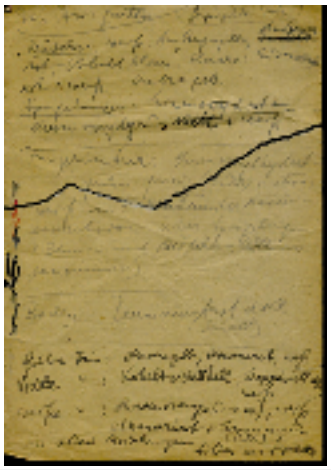
Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G11A	Schrinner [Text:] Portrait A. Schrinner Haare: Ambergergelb + Umbra gebr. + Chromoxyd olive Gesicht: wie oben + Permanentrot mittel Kleid: Kobaldblau --- Vorhang: Morellensalz + Ultramarin(?)rot + weiß Malven: Helioechtrosa hell Blätter: Chromoxydgrün matt Neapelgelb Goldgelb Berlin: Umbra natur + Heliogenblau (Schall) Gesicht: Kobaltblau hel Kadmiumrot hell, Neapelgelb citron. Goldoxydgelb citron, Chromoxydgrün olive	14,2 X 20,2	
G11B	Schrinner [Text:] Haare: Chromoxydgrün olive, Terra di Siena gebr. 2 Übermalungen Gesicht Neapelgelb Goldgelb Pariser braun Goldoxydgelb gegl (üht). Chromoxydgrün feurig --- Stadt: Nickeltitangelb + Ultramarin violett (König) + Ultramarinrot (Schm.) + Pariser braun gegl. --- Schatten Vorhang und Blätter Chromoxyd feurig + Vandyckbraun + etwas Ambergergelb + etwas Forcletta (Silber?).	14,2 X 20,2	
G12A	Akt Stahel [Text:] Spanplatte 105 X 64 6720 qcm auf Rahmen geleimt Platte (überall) mit Zaponlack isolieren 1. 32 gr Perlleim in 400 ccm Wasser 12 h quellen lassen. In Wasserbad lösen und 3,2 gr Alaun (in 32 ccm warmen Wasser gelöst) zuschütten. 2. Vorleimen und Nessel auflegen und von Mitte her leicht andrücken. Wenn	8 X 13	
G12B	Akt Stahel [Text:] trocken nochmals leimen. Eventuell an den Kanten ein 3. mal Leimaufstrich + andrücken. 3. Wenn trocken mit 5% Formalinlösung leicht übersprühen + Nachts über liegen lassen. 4. Zum Leim noch 60 ccm Wasser, dadurch 6% Leim. 5.Grundiermasse: 90 gr Eisenoxydrot + denselben Raumteil 50% Lenzin 50% Kreide mit Leimwasser anteigen zu dickem Brei, dann Zugabe 5 gr Leinölfirnis 8 gr Dammar 1:2 Verdünnen mit restl. Leimwasser streichen. 3mal Aufstrich		

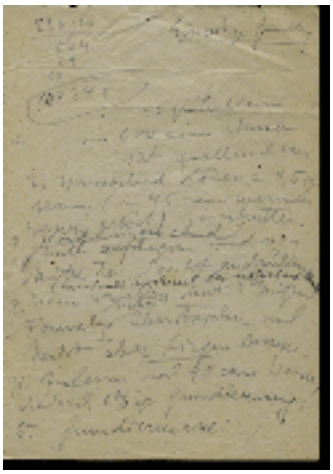
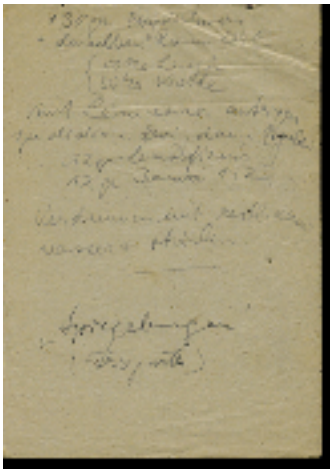
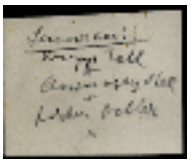
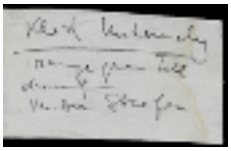
Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G12C	Akt Stahel, Kopie [Text:] Stahel Akt) Lamadecke + Kissen Eisenoxyd marron + Umbra gebr. + Indanthrenblau --- Rotes Tuch hinter Orchideen Eisenoxyd marron + Indanthrenblau ---	7,5 X 16,5	
G13A	Bettina Geiger [Text:] <u>Tempera Grund</u> 17 mm Spanplatte (Schwarz?) (für 5846 qcm) 1. 40 gr Leim (Perl-) in 500 ccm Wasser 12 h quellen lassen. Im Wasserbad lösen und 4 gr Alaun (in 120 ccm warmen Wasser gelöst) dazuschütten. 2. Vorleimen (auch Rückseite) und Mull auflegen und von Mitte her leicht andrücken. 3. Wenn trocken mit 5%igem Formalin überstreichen und Nacht über liegen lassen. 4. Zum Leim noch 80 ccm Wasser, dadurch entsteht anstatt eines	14,8 X 10	
G13B	Bettina Geiger [Text:] 7iger Leim ein 6%iger Leim für die Grundierung. 5. Grundiermasse 120 gr Oxydschwarz + denselben Raumanteil 50% Lenzin 50% Kreide mit Leimwasser anteigen zu dickem Brei, dann Zugabe: 12 gr Leinölfirnis 12 gr Dammar 1:2 Verdünnen mit restl. Leimwasser und streichen Auch Rückseite 3 X streichen Bild: Bettina Geiger 50 X 40 3 Aufstriche 5 Aufstriche	14,8 X 10	
G14	Gloria Dei [Text:] “Gloria Dei” Weiß + etwas Indischgelb Blattränder Weiß + etwas Krapp hell	9,8 X 14	
G15A	Bertonati [Text:] Himmel: Indanthrenbl. + etwas Krapp hell + (?) Brilliantgelb + Königsblau Englishrot + etwas schwarz + Eisenoxydrot	7,5 X 8,3	

Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G15B	Bertonati [Text:] Nelke: Krapp + schwarz Chromoxydhydrat feurig Helligkeit + Dunkelheit im Anzug: Brillantgelb + schwarz	7,5 X 8,3	
G16A	Weiße Rose [Text:] ~~Das wichtigste~~: "die Rose" ~~Chalet de necimte~~ ~~Pissoir und weiße Rose~~ Lampe: Heliogenblau (Düll) + Kasslerbraun + weiß Himmel: Coelinblau + Kad- mium dkl + weiß Gebrochen mit Umbra Wand + Asphalt: Ultramarin violett (Schall) + Spanische Erde nat. + weiß Rose: Neapelglodgelb + Ultramarinrot (Schm.) Hemd: Chromrot Ultramarinblau + Umbra gebr.	15 X 21	
G16B	Weiße Rose Pissoir- Mantel: Eisenoxydrot + Elfenbeinschwarz + weiß Rahmen : Brilliantgelb Weiß Kobaltblau Schwarz Geranien rot Rahmen "Selbstp.", weiß + Ambergergelb + Spur Chromoxid olive + schwarz + Ultramarinrot (Wachsemulsion)	15 X 21	
G17A	Laszlo [Text:] Laszlo Flügel: Kassler braun + Heliogenblau Rein Dämon- Ton: Ambergergelb + Indanthrenblau Hemd: Krappviolett hell + Permanentrot dkl Nickeltitangelb Veronesergrün ./.	13,3 X 21	

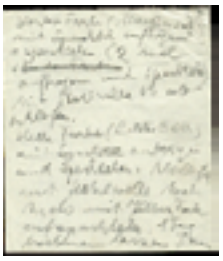
Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G17B	Laszlo/ Akt Stahel (siehe 12C) [Text:] Himmel: Ultramarinblau feurig I Weiß I Amberger gelb I Kadmiumrot hell I Krapplack dkl I Indanthrenblau	13,2 X 8	
G18A	Das Geld [Text:] Das Gelb 1 ? : weiß, Umbra gebr. (wenig Eisenoxydrot) Mond: weiß + etwas Chromoxydgrün feurig (Lasur (Öl): Neapel gelb citron) Sonne: weiß + etwas Krapp dkl. (am Rand mehr Krapp, ganz aussen etwa Ultramarinblau dkl.) (Lasur (öl): Indischgelb ganz leicht, Taghimmel: Ultramarin dkl + weiß noch eintragen (?): Indisch-gelb + weiß. Pegasus: Umbra gebr. _ weiß Pfauenfeder: Ambergergelb + weiß, Chromoxydgrün feurig, Krappviolett + weiß, Neapelgoldgelb Nachthimmel: Indanthrenblau + weiß unten Krapp + weiß 1. Drache: Chromoxydgrün feurig + weiß, drüber Terra di Siena + Elfenbeinschwarz Maul: Heliogenblau + weiß Umrandungen des Drachens: Kadmium gelb dkl + weiß (Über-gang: Umbra gebr). 2. Drache: Kadmiumrot + weiß Zähne: Umbra gebr. (Scheggia Pass) + weiß Mütze Zwerg: Ambergergelb + weiß, Umbra geb. Geldsack: Goldoxydgelb citron + weiß + Umbra geb. 3.Drache: Karmin + Chromoxydgrün matt	24 X 19	
G18B	Das Geld [Text:] 4.Drachen: Chromoxydgrün feurig + matt + weiß Junge: Perma-nentrot etwas Indischrot	24 X 19	

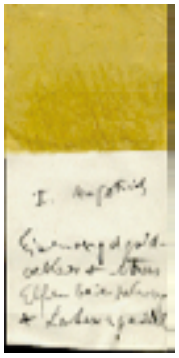
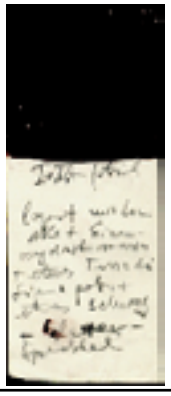
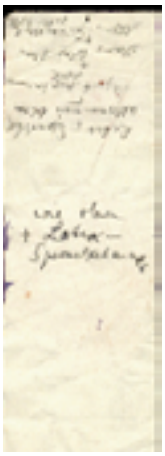
Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G18D	Das Geld [Text:] Babylonische Hure: Chromoxydgrün matt + Kadmium rot hell + Umbra geb. + weiß Haare (Indischrot) + Blumen auf dem Kleid: Oxydschwarz geglüht + Ultramarin feurig dkl. Kleid: Oxydschwarz gegl. + Chromoxydgrün matt + weiß Blumen auf dem Kleid: Krappviolett hell Innerer Taghimmel: Kobaltblau + weiß Krapp dkl. Zwerg: Umbra gebr. + weiß + etwas Chromoxydgrün matt Luftschlange: Chromoxydgrün feurig, Permanentrot hell + dkl., Kadmium gelb dkl. Kadmium gelb Kleid Mädchen: Kadmium gelb + weiß Schatten: Chromoxydgrün feurig + Kadmium hell + Krapplack hell Tulpen: Krappviolett dkl + Umbra geb. + Oxydschwarz Helle (alle?) Spitzen: Umbra gebr. V. Scheggia Pass Kleid Kurtisane: Krapplack dkl + Chromoxydgrün feurig Schatten: Eisenoxyd marron --- Grundlasur: Ambergergelb + etwas Umbra gebr. + weiß + Verdünnte Eitempera ./.	24 X 19	
G18C	Das Geld [Text:] Kleid Hure: Indischrot + chromoxydgrün feurig + weiß Feuer: Indischrot + Goldoxydgelb citron Hund: Umbra geb. + weiß Tulpenblätter: Chromoxydgrün olive --- Haare: Eisenoxydrot + Pariserblau	24 X 19	
G19A	Alain [Text:] Alain Größe 167 X 107 Buchstabenbreite 1 cm Schatten 0,5 cm --- Inkarnat: weiß + Ambergergelb geg. + Umbra geb. + Chromoxydgrün olive Plakat: Kobaltviolett hell + Kasslerbraun Buchstaben: Permanentrot mittel + weiß, Heliogenblau rein + weiß Hose: Kobaltblau Stufen: Umbra geb. + weiß Himmel: Indanthrenblau gegl. Unten Kadmiumgelb dkl + Karmin Mond: Neapelgelb citron + weiß Suspenderband, Mantel, Zylinder: Elfenbeinschwarz Fledermaus: Elfenbeinschwarz + Permanent rot dkl Wiese: Chromoxyd olive + Ultramarin violett + Umbra Blumen: Helioechtrosa + Kobaltblau (Ränder: Krappviolett dkl. Karmin (Schall)	14 X 18,6	

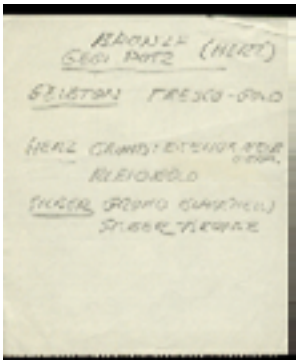
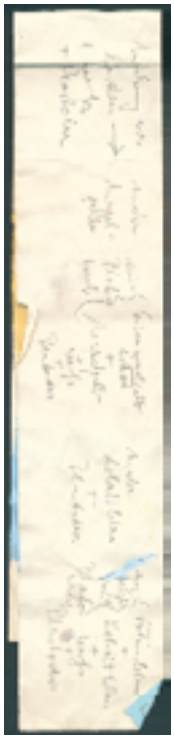
Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G19B	Alain [Text:] Blut: Krappviolett (Düll), Permanentrot mittel + dkl. + weiß Goliath: Ambergergelb + etwas Schwarz + Chromoxyd olive + weiß Plakat: Umrandungen Kopf ohne Schrift mit weißer Lasur übergehen.	14 X 18,6	
G20A	Irisgarten [Text:] Im Irisgarten Gespiegelte Iris Mädchen: weiß, Ambergergelb, Amberger rot, Kobaltblau, Haare: Eisenoxyd rot + weiß. Umbra geb. Spiegelungen: Eisenoxydrot + Chromoxydgrün Matt + weiß Imprimitur: Chromoxydhydrat grün feurig (Düll) + etwas weiß mit verdünnter Kaseinemulsion über Spiegelung (Blumen und Mädchen Mitte genommen) Boden: Permanentrot dkl (Schall) Gelbe Iris: Chromgelb, Chromrot, weiß Violette Iris: Kobaltviolett, Krappviolett dkl, weiß Weiße Iris: Chromorange (innen), weiß, Ultramarinrot + Veronesergrün (Düll)	20 X 14	
G20B	Irisgarten [Text:] Spiegelung von vorn (ganzer Akt): Wie Akt vorn + etwas Kobaltblau Öl Haare: Englisch rot, Schatten + Ultramarin feurig Chromoxyd grün + Königsblau + Kadmium gelb Glanz der Haare: (Tempera) weiß + Kobalt + echt Rot (?) + wenig Ambergergelb. Dann Krappviolett dkl + weiß Boden: Krapplack hell Helligkeit: Brillant gelb dkl Lasur: Chromoxyd feurig Mauer: Chromoxyd feurig + weiß + Brillantgelb Helligkeit: Brillantgelb Pamela: Indanthrenblau + schwarz	20 X 14	

Lfd.Nr./ RaumNr.	Gemälde	Maße in cm	
G20C	Irisgarten {Text :] 89 X 116 534 89 103,24 qcm Einseitige Grundierung 45 gr Perlleim 1. in 600 ccm Wasser 12 h quellen lassen im Wasserbad lösen + 4,5 gr Alaun (in 45 cmm warmen Wasser gelöst) zuschütten. 2. Vorleimen und Mull auflegen und von Mitte her leicht andrücken. (Eventuell nochmal Leimaufstrich Mul). 3. Wenn trocken mit 5% igem Formalin leicht überstreichen und Nacht über liegen lassen 4. Zum Leim noch 90 ccm Wasser dadurch 6%ige Grundierung! 5. Grundiermasse: ./.	20 X 14	
G20D	Irisgarten [Text:] 130 gr Oxydschwarz + denselben Raumteil 50% Lenzin 50% Kreide mit Leimwasser anteigen zu dicke Brei, dann Zugabe: 12 gr Leinölfirnis 12 gr Dammar 1:2 Verdünnen mit restl. Leimwasser + streichen. „Spiegelungen“ (Irisgarten)	20 X 14	
G20E	Irisgarten [Text:] Lasuren: Krapphell + Chromoxyd hell + Lichter Ocke	8 X 6,5	
G21	Pavonia [Text:] Kleid Untermalung Orange grau hell Darauf Umbra Streifen (Stufen?)	9,8 X 2,6	

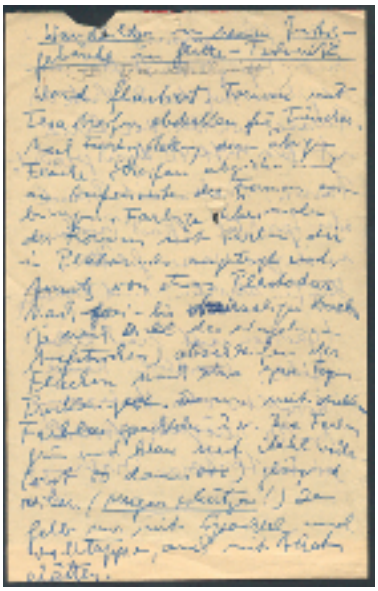
Rezepte Wandbilder und Putzbilder

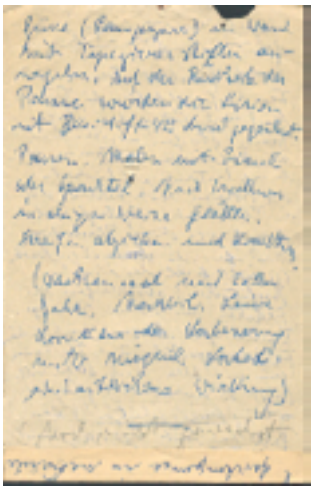
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR1A	Rezepte Wandbehandlung [Text:] <u>Beratungszimmer des Schwurgerichtssaales</u> Wand flur überstr. Abdecken mit Tesa Krepp. Tüncher streicht die nicht abgedeckte Wand. Zeichen mit Kohle +Bleistift 3B in Orginalgrösse (Vorlage 1:10) auf die Wand. Pauspapier auf die Wand heften und durch pausen. Wand mit Öl- Terpentin (1/4 Öl ¾ Terpentin überstreichen, da im Putz Gips enthalten war. Duchtrocknen lassen (mindestens 2 Tage). Grundieren mit Pla-sto- grund + 15% Plastodur (mit blau gemischt (Plasto...?). Nach 12 Stunden 2 X mit Grundfarbe (violett) gespachtelt, sodass es eine geschlossene Fläche ist. (Zuerst mit mittlerer Spachtel dann mit grosser Spachtel 36 Stunden durchtrocknen lassen, dann durchschleifen mit Sandpapier 10- 120. Mit Grund-	15,8 X 22,4	
WR2A	Kontur Farbe Spachtel [Text:] (2 Kontur Farbe (Morellensalz) Mit Spachtel auftragen + spachteln. (2 mal auftragen uns spachteln). Mit Stahlwolle 00 abschleifen. Helle Farbe (Lichter Ocker) mit Spachtel auftragen und spach-teln. Abschleifen mit Stahlwolle. Nochmals mit derselben Farbe aufspachteln. 1 Tag trocknen lassen, Dann		
WR2B	[Text:] mit Stahlwolle 00 (zuerst 0 dan 00) abschleifen. 2 Tage warten. Nochmals mit feiner Stahlwolle (000) abschleifen. Mit Wachs überzogen. 1 Tag einziehen lassen. Dann mit Wollappen polie-ren. Ev. wabbern mit Glätte- Apparat.		

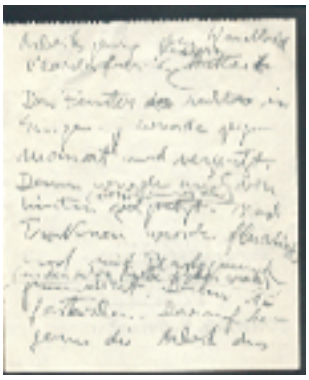
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR3	I Aufstrich, Eisenoxydgoldocker + etwas Elfenbeinschwarz + Latex spachtel [Text:] I Aufstrich, Eisenoxydgoldocker + etwas Elfenbeinschwarz + Latex spachtel	7,2 X 14,6	
WR4	I + II Aufstrich Caput Mortuum Ocker + Eisenoxydrot + Terra di Siena + Schwarz + Latex spachtel [Text:] I+II Aufstrich Caput mortuum dkl. + Eisenoxydrotmarron + etwas Terra die Siena gebr. + etwas schwarz + Latex Spachtel	7,2 X 15,6	
WR5A	I u. II. Aufstrich + Spachtelung dann abschleifen. III. u. IV, Aufstrich u. Spachtelung. [Text:] I u. II. Aufstrich + Spachtelung dann abschleifen. III. u. IV, Aufstrich u. Spachtelung.	7,3 X 20,2	
WR5B	Latex -Spachtel + Ultramarin blau + Caput mortuum dkl. + Coelinblau + etwas Eisenoxydgelb. [Text:] Wie oben + Latex - Spachtelmasse. Latex - Spachtel + Ultramarinblau + Caput mortuum dkl. + etwas Coelinblau + etwas Eisenoxyd hell citron	7,3 X 20,2	

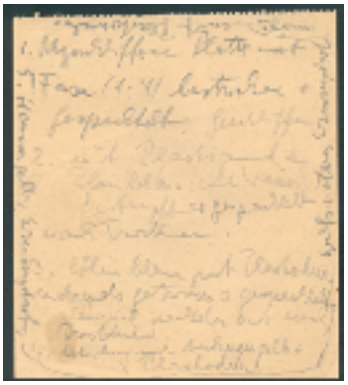
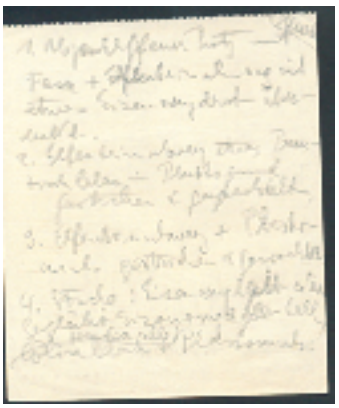
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR6	Bronze / Herz Gel. Putz [Text:] Bronze (Herz) Gegl. Putz Gelbton Fresco- Gold Herz Grund: Eisenox . Gelb. Gebr. Bleichgold Silber Grund Blau (Hell) Silber- Bronze	11 X 13,9	
WR7	Spachteltechnik mit Farbprobe [Text:] IV Spachtel: +etwas Eisenoxydgelb Citron gegl. IV Spachteln: + Eisenoxydgelb Etwas + Eisenoxydgold gegl. III Spachteln + Eisenoxydgelb Citron gegl.	5 X 10,9	
WR10A	Farbproben mit Rezeptmischung (gefaltet) [Text:] Mischung von beiden + weiß + Plastodur -> Mehr Neapelgelb Mit Plastowachs Eisenoxydgelbcitron +Neapelgelb + weiß + Plastodur mehr Kobaltblau + Plastodur angeteigt mit Plastowachs Coelinblau + Kobaltblau + weiß + Plastodur	2,5 X 22	

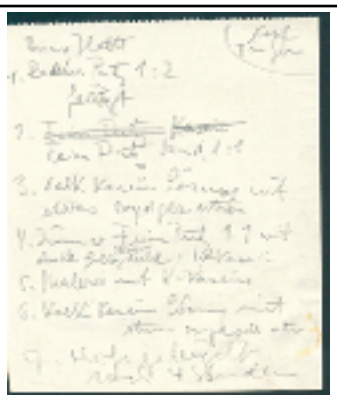
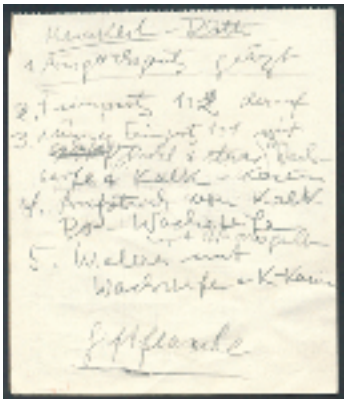
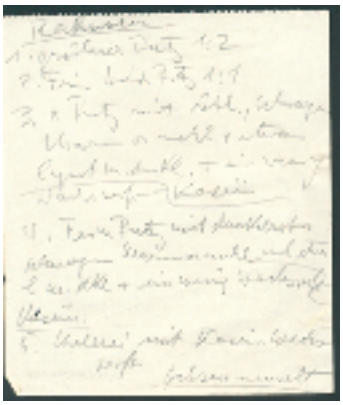
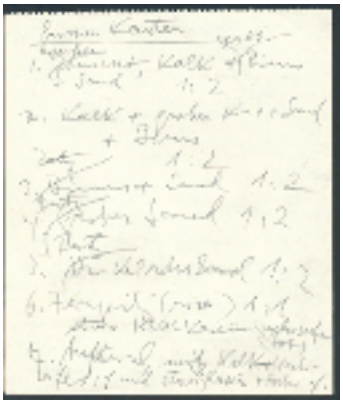
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR10B	Farbproben mit Rezeptmischung [Text:] Ebenso Härter gebunden mit Plastowachs Mischung weniger weiß	2,5 X 22	
WR10C	Farbproben mit Rezeptmischung	2,5 X 22	

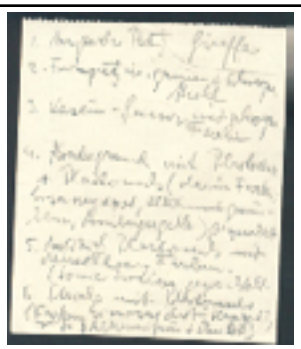
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR10D	Farbproben mit Rezeptmischung	2,5 X 22	
WR11A	Wandbild Justizgebäude [Text:] Wandbilder im neuen Justizgebäude in Glätte- Technik (I. Bauabschnitt) Wand fluartiert. Formen mit Tesastreifen abdecken für Tüncher. Nach Fertigstellung der übrigen Fläche Streifen abziehen und an Außenseite der Formen anbringen. Farbige[s] Übermalen der Formen mit Farben, die in Plastowachs angeteigt sind, Ansatz von etwas Plastodur. Nach zwei- bis dreimaligem Streichen (je nach Dicke des einzelnen Aufstrichs) abschleifen der Flächen nach etwa zwei Tagen Trockenzeit. Dann mit dickem Farbenbrei spachteln. 2 X . Die Farben grün und blau mit Stahlwolle (erst 00 dann 000) glänzend reiben (Augen schützen!) Das Gelb nur mit Spachtel und Wolllappen, auch mit Achat glätten.	4,7 X 7,4	

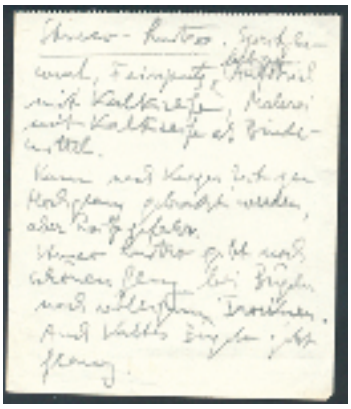
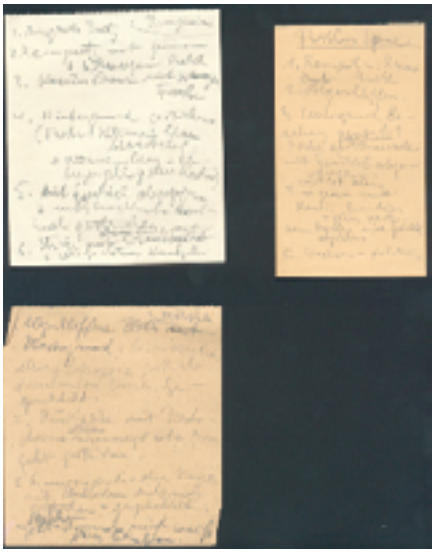
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR11B	Wandbild Justizgebäude [Text:] Grösse (Pauspapier) an Wand mit Tapezierstiften annageln. Auf der Rückseite der Pause wurden die Linien mit Bleistift 4B durch-gezeichnet. Pausen. Malen mit Pinsel oder Spachtel. Nach Trocknen in Obiger Weise Glätten. Streifen abziehen und Korrekturen. Wachsen erst nach halben Jahr. Nachteil: Keine Korrekturen oder Verbesserungen mehr möglich. Vorteil: einheitlichere Wirkung.) Noch nicht gewachst.	4,7 X 7,4	
WR12	Wandbild Autobahn Amt [Text:] Wandbild Autobahn Amt Blau Grundierung: Ultramarin- Grün Blaustichig + [?] Umbra natur + [?] Eisenoxydgelb hell Oberton: +weiß + mehr Blau und Gelb Ocker Grundierung: Eisenoxydgelb hell + dunkel + Spur Umbra natur + Spur Ultramaringrün blaustichig Oberton: weiß + Eisenoxydgelb hell.	4,2 X 6,4	
WR13	Zeichnung (Farbe Wand) [Text:] Zeichnung: Coelinblau + Kobaltblau + etwas Eisenoxydgelb gegl. + weiß + Oxydschwarz + Ultramarinblau hell	6,3 X 9,2	

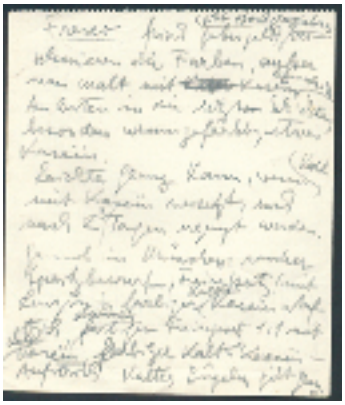
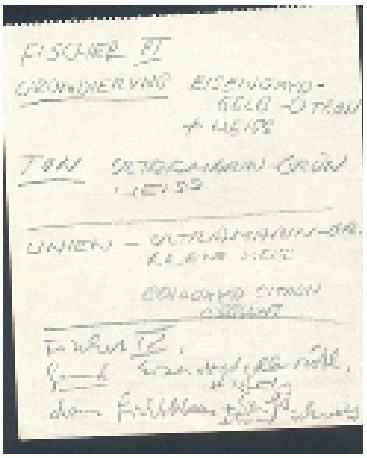
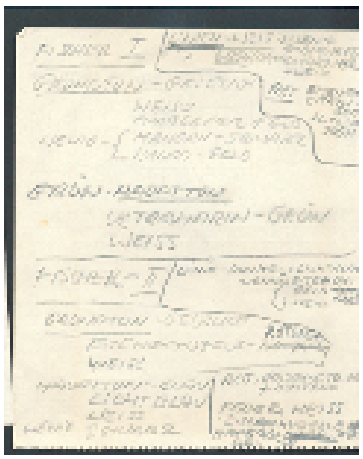
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**		Maße in cm	
WR14A/ WR14B	Farbtafel Kleider-fabrik [Text links:] Untergrund: +Eisenoxydgelb citron gegl. +Kadmiumrot Tally + weiß + Ambergergelb gebunden mit Plastowachs und etwas Wasser Untergrund Chromoxyd olive + Ultramarin-grün + Umbra + weiß + Ambergergelb gebunden mit Plastowachs und etwas Wasser _____ - Farben der Zeichnung	Farbtafel Kleider-fabrik [Text rechts:] Untergrund Eisenoxyd Gelb Citron geglüht Kalk + Gelb Amberger G. Spur Umbra Plastodur [Alle] gebunden mit Plasto-wachs dann etwas Wasser. Untergrund Chromoxyd- Grün- Olive Spur Umbra „ Eisenoxyd „ Gelb geglüht Kalkgelb	4,75 X 11,6	
WR15A	Arbeit Wand Kleiderfabrik [Text:] Arbeitsgang des Wandbild Kleiderfabrik Kessler + Mathes Das Fenster rechts im Eingang wurde zugemauert und verputzt. Dann wurde auch von hinten (vom Zimmer aus) verputzt. Nach Trocknen wurde fluatisiert und mit dem Plastogrund (in dem schon Farbe zugegeben wurde) grundiert. Dann 1 X gestrichen. Darauf begann die Arbeit des		4,3 X 15,1	
WR15B Datum 1957	Arbeit Wand Kleiderfabrik [Text:] Wandbildes. Es sind 3 Pausenlängen (Länge 3 meter, Breite ca. 170). Die Pausen wurden hinten mit Graphit nachgefahren, so war kein Graphitpapier nötig. Dann wurden die einzelnen Flä-chen mit Plastodur gestrichen und gespachtelt.		4,3 X 15,1	

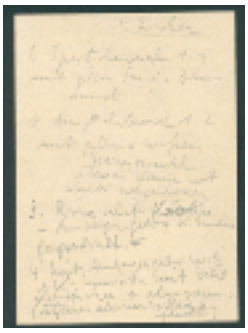
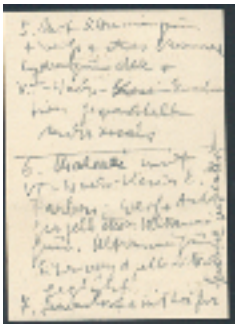
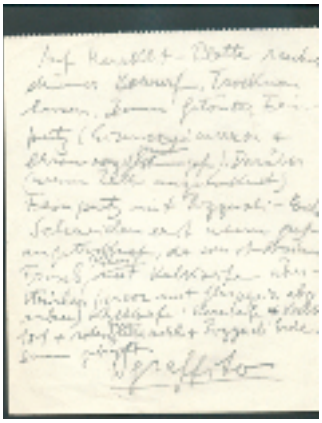
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR16A	Ikarus [Text:] <u>Ikarus</u> 1. Abgeschliffene Platte mit Fasa (1:4) bestreichen + gespachtelt geschliffen 2. mit Plastogrund + Pfaublau (mit Wasser) gestupft + gespachtelt nach Trocknen. 3. Coelinblau mit Plastodur mehrmals gestrichen + gespachtelt. plangrad spachteln erst nach Trocknen. 4. Abteilung mit Ambergergelb + Plastodur 5. Hansagelb + Eisenoxydrot Weiß + etwas Eisenoxydrot mit Plastodur.	4,5 X 5	
WR16B	Mond [Text:] <u>Mond:</u> 1. Abgeschliffener Putz mit Fasa + Elfenbeinschwarz mit etwas Eisenoxydrot überdeckt. 2. Elfenbeinschwarz etwas Preussischblau + Plastogrund gestrichen + gespachtelt. 3. Elfenbeinschwarz + Plastowachs gestrichen + gespachtelt. 4. Striche: Eisenoxydgelb citron geglüht Eisenoxydgelb hell, Hansagelb Coelinblau + Plastowachs.		
WR16C	Kalkkaseinlösung [Text:] II (Bims) 1. Ausge [...] Putz (geätzt) 2. Fein Putz (Sand) 3. Kalk Kasein Lösung mit etwas Marsrot 4. Dünnen Feinputz mit rötl. Marmormehl + K- Kasein 5. Malerei mit K- Kasein 6. Kalk Kasein Lösung mit etwas Marsrot (Profil		
WR16D	Feinputz [Text durchgestrichen:] I (Körbchen) 1. Raue Schicht 2. Ausgleichs “ 3. Feine Putz (Sand) 4. Kalk- Kasein Lösung mit etwas Marsrot 5. Fein Putz 1:1 mit rotem Marmormehl + etwas Kasein 6. Malerei mit KK.		

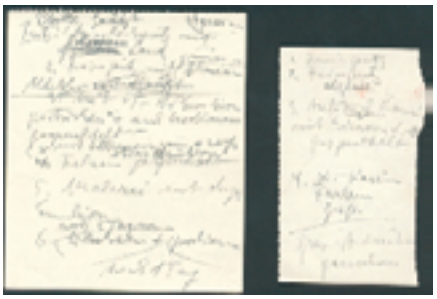
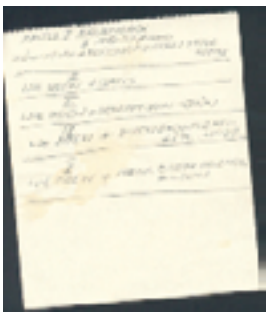
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR16E	Kopf Tänzerin [Text:] 1. Rauer Putz 1:2 geätzt 2. ~~Fein Putz Kasein~~ Fein Putz Sand 1:1 3. Kalk Kasein Lösung mit etwas Oxydgelb citron 4. Dünner Fein Putz 1:1 mit dunkel gelb Steinmehl + K-Kasein 5. Malerei mit K- Kasein 6. Kalk Kasein Lösung mit etwas Oxydgelb citron 7. Heißgebügelt nach 4 Stunden.		
WR16F	Heraklit Platte [Text:] <u>Heraklit- Platte</u> <u>1. Ausgleichsputz geätzt</u> 2. Feinputz 1:2 darauf 3. dünner Feinputz 1:1 mit [...] Mehl + etwas Po. Wachsseife + Kalk- Kasein 4. Aufstrich von Kalk Po- Wachsseife mit Marsgelb 5. Malerei mit Wachsseife + K- Kasein <u>Giftflasche</u>		
WR17	Rahmen [Text:] <u>Rahmen</u>: 1. gröberer Putz 1:2 2. Fein Sand Putz 1:1 3. " Putz mit rötl., schwarzes Marmormehl + etwas Caput M. dunkl. + ein wenig <u>Kasein</u> Wachsseife 4. Fein Putz mit dunkelrot + schwarzem Marmor mehl und etwas C. m. [Caput mortuum] dkl. + ein wenig Wachsseife. <u>Kasein</u>. <u>5.Malerei</u> mit Kaseinwachs-seife <u>Ochsenmenuett</u>		
WR18A	Großer Kasten [Text:] 1. weißer Zement Kalk + zerkl. Bims + Sand 1:2 2. Kalk + grober Kies + Sand + Bims 1:2 3. Putz Bims + Sand 4. Putz Grober Sand 1:2 5. Putz Dunkelroter Sand 1:2 6. Feinputz (rosa) 1:1 etwas Kalk Kasein Wachsseife (Pot)		

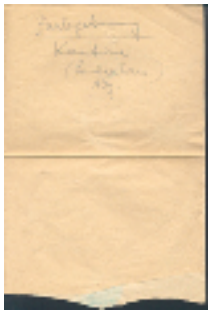
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR18B	Großer Kasten [Text:] (Pozzuoli Erde + Oxydgelb citron) 8. Malerei mit Kalk Kasein Wachsseife		
WR19	Feinputzrezepte (Orpheus) [Text Zettel von Links nach Rechts:] [Einhorn] 1. Feinputz nicht abgedkl. 2. Aufstrich (Kasein) mit Preussischblau Kaolin gespachtelt 3. W- Kasein gesp. Einhorn [Reiter] Feinputz 1. abgedkl. 2. rauer Putzgrund 3. Aufstrich mit Kaolin + Chromoxydgrün stumpf gespachtelt. 4. Malerei mit Farblos Kaolin gesp. Reiter [Masken] 1.Feinputz abgebdkl 2. rauer Putz rosa 3. gelber Feinputz 4. Aufstrich mit Kaolin + Godoxyd Kasein Ocker 5. Wachs Kaseinfarben Malerei gesp. Masken [Orpheus] 1. Feinputz abgedkl. 2. Aufstrich (Kasein) mit Pfaublau Kaolin gespachtelt 3. Malerei mit W.- Kasein nicht gespachtelt Orpheus		
WR19A	Giraffe [Text:] Giraffe 1. Ausgleich Putz 2. Feinputz in grünem + schwarzem Mehl 3. Kasein- Lasur mit schwarzer Farbe 4. Hintergrund mit Pastodur + Plastowachs (darin Farbe: Eisenoxydrot, Utramarin Grau- blau, Ambergergelb) gespachtelt. 5. Aufstrich Plastowachs mit denselben Farben (sowie trocken gespachtelt). 6. Striche mit Plastowachs (Farben Eisenoxydrot, Hansagelb, weiß + Ultramarin + etwas rot)		

Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR19B	Giraffe [Text:] 7. gewachst		
WR20	Stucco Lustro [Text:] Stucco Lustro. Spritzbewurf, Feinputz, farbiger Aufstrich mit Kalkseife, Malerei mit Kalkseife als Bindemittel. Kann nach kurzer Zeit zu Hochglanz gebracht werden aber Reißgefahr. Stucco Lustro gibt noch schönen Glanz bei Bügeln nach völligem Trocknen. Auch kaltes Bügeln gibt Glanz.		
WR21	Konvolut [Text Zettel von Links nach Rechts:] Pinguine 1. Ausgleichs Putz 2. Feinputz mit grünem + schwarzem Mehl 3. Kasein Lasur mit schwarzer Farbe 4. Hintergrund gestrichen (Farbe Ultramarinblau blaustichig + Ultramarinblau + Ambergergelb etwas Kaolin) 5. Mit Spachtel abgezogen + nach trocknen nochmals gestrichen 6. Striche mit Eisenoxydrot + weiß + etwas Hansagelb Zirkus Szene 1. Feinputz mit Marmor mehl 2. Rau Abgeschliffen 3. Untergrund Bemalung mit 1:1 Farbe + farbigem Marmormehl mit Spachtel abgezogen. möglichst dünn 4. Figuren mit Kasein- Emulsion + etwas Wachs, wenn trocken mit Spachtel abziehen. 5. Wachsen + polieren. Märchen Abgeschliffene Platte mit Plastogrund + Eisenoxydrot + etwas Lithopone gestrichen + verlaufen lassen. Gespachtelt 2. Rückseite mit Plastodur + etwas Eisenoxydrot + Marsgelb gestrichen. 3. Eisenoxydrot + etwas Marsgelb mit Plastodur mehrmals gestrichen + gespachtelt. 4. Striche Plastogrund mit weiß etwas Coelinblau.		

Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR22	Fresco [Text:] Fresco frisch gebügelt (gibt Hochglanz) verschmieren die Farben, außer man malt mit Kasein (Emulsion). Am besten in die letzten Schichten besonders wenn gefärbt, etwas Kasein. Leichter Glanz kann, wenn Kalk mit Kasein versetzt, noch nach 2-3 Tagen ergänzt werden. Grund in München: rauer Spritzbewurf, Feinputz (mit Lenzin [?]) farbiger Kalk Kasein Aufstrich, farbiger Feinputz 1:1 mit Kalk Kasein, farbiger Kalk Kaseinanstrich. Kaltes Bügeln, gibt Glanz.		
WR23A	Fischer [Text:] Fischer III Grundierung Eisenoxyd-Gelb-Citron + Weiß Ton Ultramarin-Grün Weiß Linien- Ultramarin- Gr. + wenig Weiß Goldoxyd Citron Geglüht Fischer IV. Grund Eisenoxydgelb rötl. + weiß dann Lichtblau + weiß etwas schwarz Fischer I Grundton - Gelblich Weiß Amberger Gelb wenig Mangan- Schwarz Hansa- Gelb Grün - Hauptton Ultramarin- Grün Weiß Linien - Weiß + Wenig Amberggelb Grün Ultramaringrün + Weiß Rot Eisenoxydcitron geg. + Ultr. M. Grün Fischer- II Grundton - Gelblich Eisenoxydgelb- Rötlich Weiß Hauptton- Blau Lichtblau Weiß wenig Schwarz Linien- Dunkel: Lichtblau wenig 1) Eisenox. Gelb rötl. 2) Weiß Rot: Goldoxyd- Citr. Geb. + Lichtblau Fischer: Weiß Eisenoxydgelb Hansagelb hell Rot		 

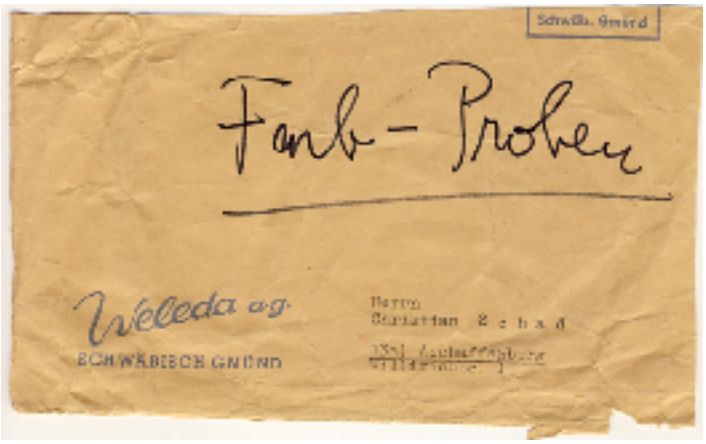
Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR23B	Fischer [Text:] <u>Fischer</u> 1. Spritzbewurf 1:3 mit gelbem Sand + Bimssand 2.Ausgleichsbewurf 1:2 mit gelbem + weißem Marmormehl etwas Kasein mit Kalk aufgeschlossen. 3. Risse mit Kaolin + Amberger Gelb + K.[asein] Emulsion gespachtelt. 4. mit Ambergergelb weiß mit K.- Emulsion mit Wachs überstrichen + abgezogen. (letzteres aber umso länger feucht)		
WR23C	Fischer [Text:] 5. Mit Ultramaringrün + weiß + etwas Chromoxydhydratgrün dkl. + V.T.- Wachs- Kasein Emulsion gespachtelt nochmals --- 6. Malerei mit VT- Wachs- Kasein E. Farben: Weiß + Amberger Gelb etwas Ultramaringrün. Ultramaringrün Eisenoxydgelbcitron geglüht. 7.feürrot + mit [...]		
WR24	Heraklit platten [Text Vorderseite:] A.d. linken unteren Ecke Heraklit Platte 1. Rauer Putz 1:2 (Sand) geätzt 2. Dunkelroter Fein Putz 1:1 ~~3. Stucco Lustro Aufstrich~~ ~~4. Malerei mit Stuccolustro Mittel Kalkreich~~ 3. Schwarz: Stuccolustro Aufstrich und heiß gebügelt 4. Farben mit Kasein + ATW [Text Rückseite:] Auf Heraklit- Platte rauer Bewurf. Trocknen lassen. Dann getönter Feinputz (Eisenoxydmarron + Chromoxygrün stumpf). Darüber (wenn halb angetrocknet) Feinputz mit Pozzuoli- Erde. Schneiden erst wenn gut angetrocknet, da sonst Krümel. Frosch (Höhen) mit Kalkseife überstreichen (zuvor mit Glaspapier abgerieben) Kalkseife: Kernseife + Kalk 1:1 + roten rosa Kalkmehl + Pozzuoli Erde Dann gebügelt. ~~Sgraffito~~		 

Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR25	Platte geätzt [Text großer Zettel:] Aquarium Platte geätzt Putz: 1. Ausgleichsputz mit blauem Sand 2. Feinputz mit grünerem blauen Mehl. Nochmal geätzt. 3. Mit VT + ATW Emulsion gestrichen X + nach trockenem gespachtelt. (X mit Ultramaringrün + weiß Etwas Coelinblau) 4. Malerei mit obiger Emulsion 6. Nach 2 Tagen wachsen + nach 1 Tag polieren [Text kleiner Zettel:] 1. Rauputz 2. Feinputz abgedkl. 3. Aufstrich Kaolin Kasein mit Eisenoxydrot gespachtelt. 4. W.- Kasein Farben gesp Gras ist darüber gewachsen [?] Entwurf Erlenbach [Text:] Entw. I Erlenbach I Blaufassung Coelinblau + Elfenbeinschw. + etw. weiß II Wie oben + weiß III Wie oben + Ultramarin- Grün IV Wie oben + mehr Eiseno X . Gelb Hell + hel + etw. Weißl V Wie oben + mehr Eisno X . Gelb Hell + Weiß	13,2 X 8	
WR26B	Entwurf Erlenbach [Text:] Entw. II Wie I Farben dazu (Rosa) Eisenoxyd-zitron gebr.		
WR27A	Platte geätzt [Text:] Europa II Platte geätzt 1. Ausgleichsputz mit blauem Sand 2. Feinputz mit grünem + dklgelbem Mehl. 3. geätzt 4. mit Chromrot + Emulsion gestrichen + gespachtelt. 5. von oben herunter mit Ultramarin feurig + etwas weiß + etwas schwarz (Elfenbein) die gestrichen + gespachtelt. 6. von unten her mit Chromrot gespachtelt, übergestrichen + Ultramarin + weiß, einige Stellen freigelassen.		

Lfd.Nr./ RaumNr.	**Blauer Ordner Wandbilder** **Gerichtgebäude Justitia 1960**	Maße in cm	
WR27B	Platte geätzt [Text:] 7. Berg: Ultramarin feurig + Schwarz (Elfenbein) Eis + Küstenstrich: Weis + Blau Europa: Haare Chromrot Körper: Chromrot + weiß + [...] Mond: : Hansagelb + weiß + etwas Eisenoxydgelb hell Hof: Obiges mit Wasser verdünnt Stier: Eisenoxydgelb hell Weißes der Augen: wie Mond + blau weiß Bauch Stier: etwas Hansagelb zum Eisenoxydgelb		
Farbgebung Ämterhaus			
WR Titel	[Text:] Farbgebung Kantine (Ämterhaus Abg.)		
	Farben [Text:] Farben gebunden mit Wawi (Kunstharz- Binder) Rot: Eisenoxydrot + weiß + Eisenoxydgelb rötlich --- Grün: Chromoxydgrün matt +weiß Titan +Grün hell + Eisenoxydgelbcitron Nat. + Eisenoxydgelbcitron + Spur Eisenoxydrot --- Ocker: Goldocker + Sp. Umbra + Chromgelb+ Titanweiß + Marsgelb + Terra die Siena + Eisenoxydgelbcitron Blau: Universalblau + Weiß + etwas von obigen Ocker + etwas von „ „ Rot		
	Farben: [Text:] Plastik Ocker Goldocker (Sp. Umbra) + Sp. Chromgelb --- Grün Obiges + Universalblau + weiß + Sp. Eisenoxydrot --- Rosa Eisenoxydrot --- Gelb rötlich + weiß		

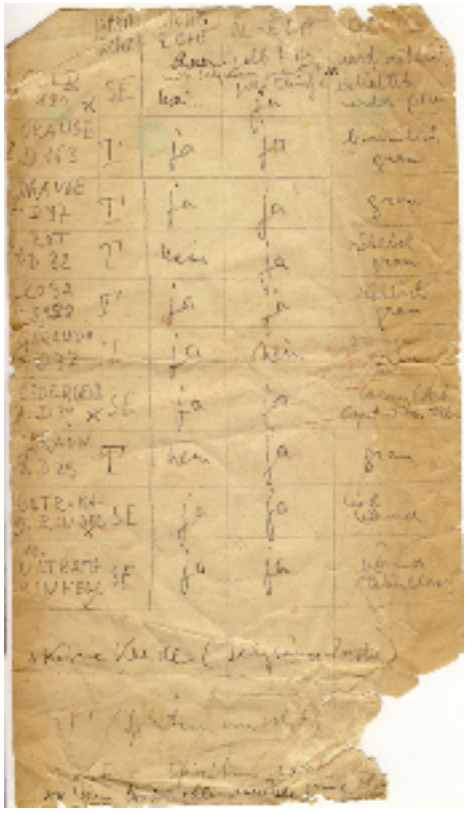
Farbproben

In den Farbproben hat Schad die Verträglichkeit einzelner Pigmente in unterschiedlichen Malmedien und mit unterschiedlichen Lösemitteln getestet. Ich gehe davon aus, dass diese Proben aus der Nachkriegszeit stammen.



Briefumschlag, in dem die Farbproben in Nachlass aufbewahrt werden

Verträglichkeit von Pigmenten

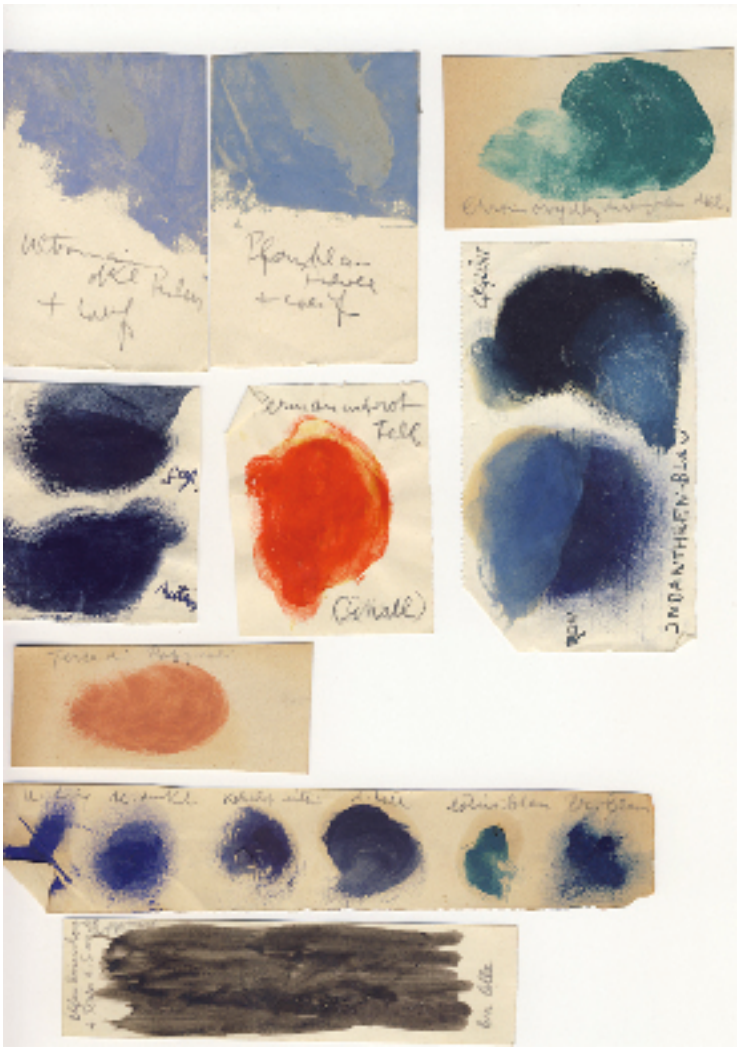


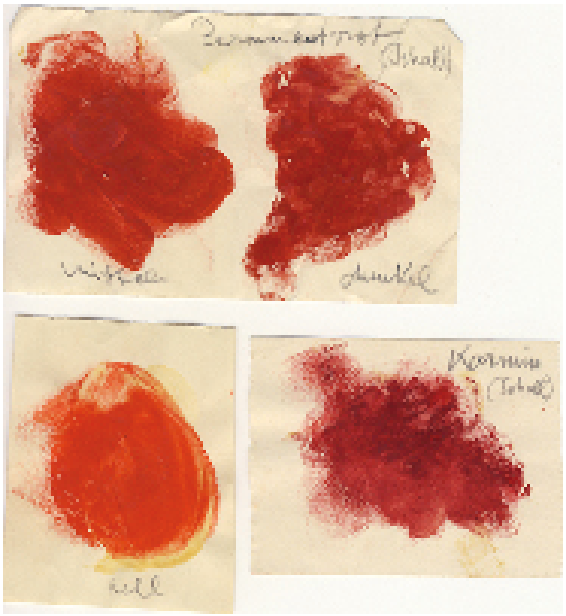
	SPRIT ECHT	LICHT ECHT	ÖL ECHT	GLÜHEN
GELB 1. D190 X	SE	Nein	Ja	XX Wird rötlich- Erkalten wieder gelb
	Chromgelb? Da mit Salzsäure erhitzt gelbe Einschlüsse [?]			
ORANGE 2. D 163	T	ja	ja	bräunlich grau
3. ORANGE D97	T	ja	ja	grau
4. ROT D32	T	nein	ja	rötlich grau
5.Rosa D192	T	ja	ja	rötlich braun
6. GERANIUM D37	T	ja	nein	orange grau
7. LEDERGELB X	SE	ja	ja	Braun (Art Caput mortu- um dkl.)
8. BRAUN D25	T	nein	ja	grau
9. Ultramarin dkl. X	SE	ja	ja	Wird wärmer
10. Ultramarin hell X	SE	ja	ja	wärmer (Coelinblau

X Keine Kreide (Salzsäure Probe)
T (Spritus unecht)
6E = Spiritus echt
XX Wenn Chromgelb müsste grüne Ö...

Alkohol- Probe

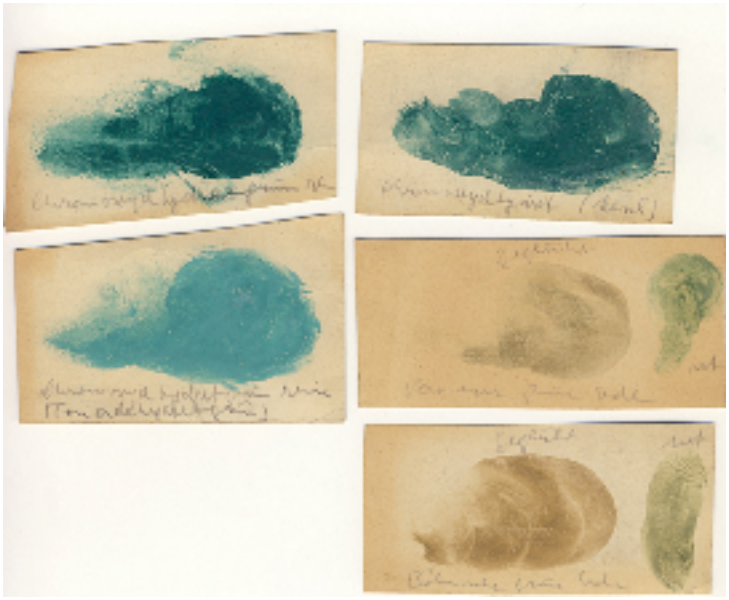


Varia 1	Ultramarin dkl Pulver + weiß Pfauenblau Pulver + weiß Chromoxydgrün dkl. Gegl. Natur Permanentrot hell (Schall) Rein Geglüht Indanthrenblau Terra di Pozzuoli U. feurig U. Dunkel Kobalt dunkel K. Hell Coelinblau Pr. Blau Efeu Beinschwarz + Terra d. Siena gebr. Ge...stet	
Varia 2	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	

Varia 3	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Varia 4 **Rot**	Permanentrot (Schall) mittel dunkel Hell Karmin (Schall)	

Varia 5 Gelb	Lichter Ocker Goldoxydgelb (II Sorte) Goldocker Goldoxydgelb Eisenoxydgelb rötl. Lichter Ocker (Neisch) Neapelgelb rein 2563 Hansagelb (Düll) Goldoxydocker citron + weiß (S + O) Kadmiumgelb (König)	
Varia 6 Dunkel	Preußischblau + Ambergergelb + Umbra gebr. + weiß Caput mortuum violett Pariserblau T. + Umbra natur + Caput mortuum violett + Permanentrot hell + weiß Mangan- schw. Elfenbein Oxyd Mangan Oxyd Schw.	

Varia 8 Farbreihen	Kadmiumrot hellst + weiß Kadmiumrot (König) Tubenrot Helio Echtrosa (Düll) Helio Echtrot (Düll)	Tubengelb Amberger gelb Kadmium orange Tubengelb + etwas Tubenrot + Spur Mangan schwarz + weiß Indisch Gelb	
Varia Farbreihe Blau	Kobaltblau rein + Echt Lichtblau Coelinblau Tubenblau Pariserblau		

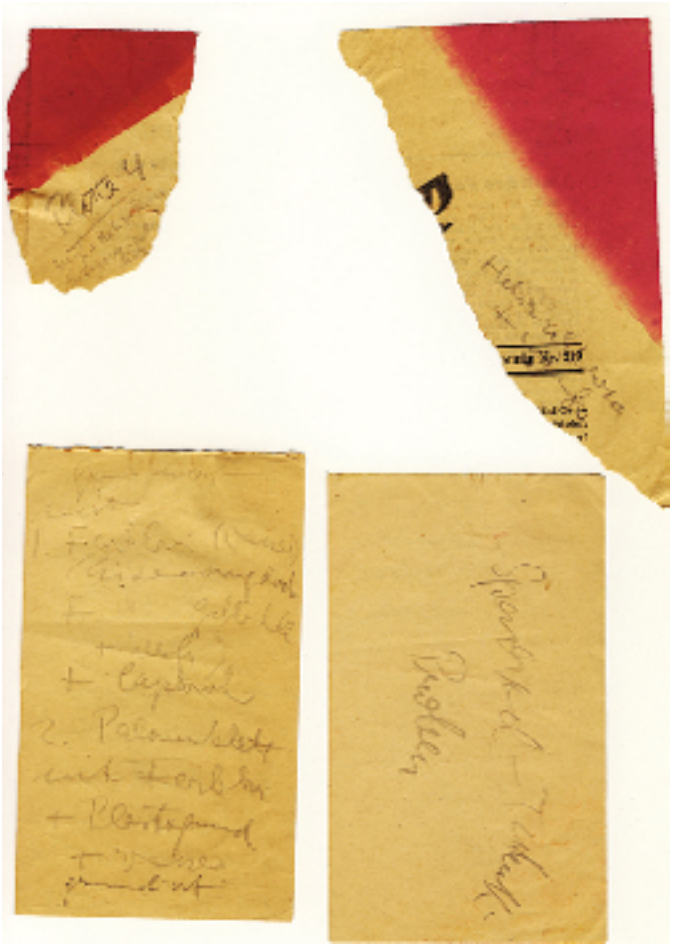
Varia 10 Grün	Chromoxydhydratgrün rein Chromoxydhydrat (Neisch) Chromoxydhydratgrün (Tonerdehydratgrün) Veroneser Grüne Erde Geglüht nat. Böhmische Grüne Erde Nat. Geglüht	
Varia 11 Umbra	Umbra nat. Umbra gebr. Pariserblau Tube + Englischrot Tube + Rot- Tube + weiß etwas Gelb Tube.	
Varia 11b Umbra	Umbra nat. Umbra gebr. 1./.	

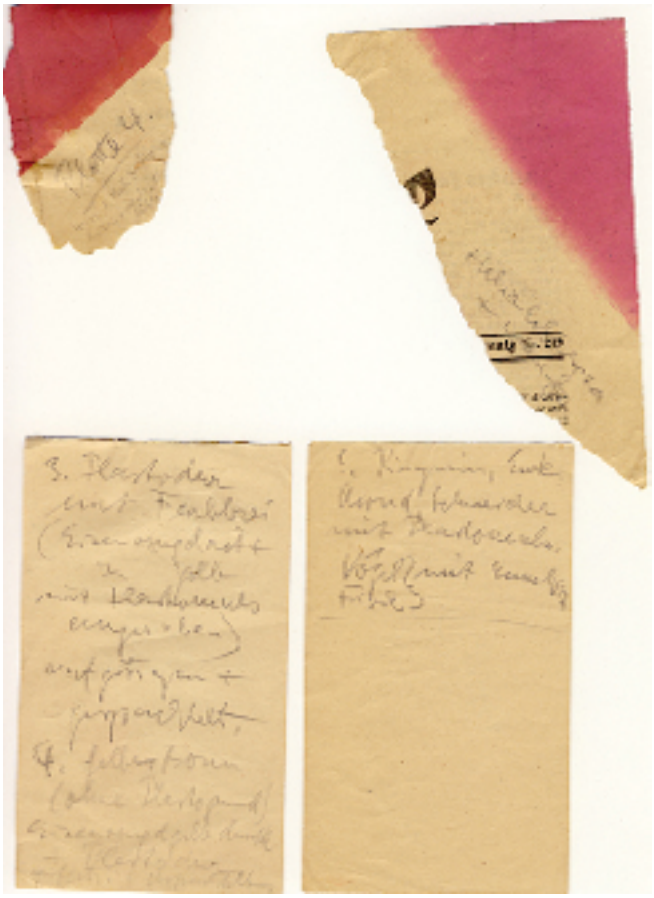
Varia-block 11 b	5 Pariserblau + etwas schwarz + weiß 2 Tubenblau (Holzschnittfarbe + weiß) 1 Kobaltblau + weiß	
Varia-block 12	5 Kadmiumrot (König) + etws Helio-echtrot (Düll) + weiß Tubenrot + weiß + etwas Echtrot hell P. (Düll) Terra di Siena nat. Helioechtrot (Düll) + weiß 1 Tubenrot (Holzschnitt- Farbe) + weiß 4 Kadmiumhell (S.O.) + weiß	

Varia-block 13 a	Zink- grün Tube + weiß Tubenrot + Zinkgrün dkl. Tube 3 Ultramarin-blau hell + weiß Indanthrenblau (Düll) + weiß Ultramarin Violett Schall) + weiß Tube 4 Ultramarin violett (S.O.) ausgemischt Ultramarin feurig (Pulver) + weiße Tube	
Varia-block 13 b	2 Grau 2 3 Ultramarinblau- blau hell + weiß Indanthrenblau (Düll) + weiß Blau 3 4 Ultramarin-violett (S.O.) ausgemischt Blau 1	

Varia-block 14 a	5 Neapelgelb dkl. (...tube) + weiß 3 Eisenoxydgelb hell + etwas In-dischgelb + weiß 1 1 Tubengelb (Holzmann) + weiß Nickeltitangelb Pulver (Dkl.) + Ul-tramarinrot Pulver (Schmidt) + weiß Tube Eisenoxydgelb hell Pulver (Düll) + Pulver Ultramarinviolett (König) + weiß Tube Pariserblau- Tube 1 4	
Varia-block 14 b	5 Neapelgelb dkl. (...tube) + weiß 3 Eisenoxydgelb hell + etwas In-dischgelb + weiß 1 1 Tubengelb (Holzmann) + weiß Nickeltitangelb Pulver (Dkl.) + Ul-tramarinrot Pulver (Schmidt) + weiß Tube Eisenoxydgelb hell Pulver (Düll) + Pulver Ultramarinviolett (König) + weiß Tube Pariserblau- Tube Grüne Erde Tube + weiß Cobaltblau hell (Düll) + weiß	

Varia-block 15 a	Grüne Erde (Holzschnitt Tube) + etwas schwarz + weiß 3 Indanthrenblau (etwas) + manganviolett (Schall) + Permanentrot dkl. (Schall) + weiß Tubengelb + weiß Tube 2 Eisenoxydgelb hell (Düll) + weiß Amberger (Düll) + weiß Indischgelb Tubengelb + Indischgelb Pulver + weiß Tube Eisenoxydgelb P. + Hansagelb Pulver + weiß Tube Eisenoxydgelb hell 4 + Indischgelb + weiß	
Varia-block 15 b	Rückseiten von Variablock 15 a	

Varia-block 2	1 Eisenoxydgelb hell Pulver 2 + etwas Hansagelb T. + weiß 3 Tubengelb + Indischgelb P. + etwas weiß 5 Eisenoxydgelb dunkel + Indischgelb P + Spur weiß Spur Helio Echtrosa 4 Eisenoxydgelb hell + Indischgelb + etwas weiß	
Varia-block 31 a	Platte 4 Weiß + Helio Rosa Eisenoxydgelb dkl. Helio Echtrosa + weiß Grundiert 1. Farbbrei (Wasser) (Eisenoxydrot + gelb dkl. + weiß) 2. Palmblatt mit Farbbrei + Plastogrund + Wasser grundiert Spachtel- Technik Proben	

Varia-block 31 b	Siehe Variablock 31 a 3. Plastodur mit Farbbrei (Eisenoxydrot + gelb) mit Plastomehl eingerieben) aufgetragen + gespachtelt. 4. Gelbes Fonn [?] (ohne Plastogrund) Eisenoxydgelb dkl. + Plastodur aufstr. + gespachtelt. 5. Pinguin, Ente [?] Mond, Schneider mit Plastomehl. Vögel Fische mit Emulsion	
Varia-block 4	[ohne Text]	

Varia-block 5	1 Tubenblau + weiß 2 wie 1 + weiß 3 wie 2 + Ultramarin Violett Pulver 4 wie 3 + weiß + Violett Pulver 5 wie 4 + Violett Pulver	
Varia-block 6	1 Englischrot Tube + Rottube + weiß + Indischgelb Pulver 4 etwas Helio Echt- Rot Pulver + weiß 5 Etwas Helio Echtrot Pulver + etwas Indischgelb P. + weiß 6 Helio Echtrot Pulver + etwas Indischgelb + weiß	

Christian Schad-
Studien
zur
Maltechnik und Kunstmethode

Martin Maximilian Alexander Pracher

Gerbrunner Weg 8
97074 Würzburg

www.kunst-gutachter.de
pracher@kunst-gutachter.de