

schaftlichen Aspekte, die sich allesamt in Böcklins Darstellungen der Mischwesen finden lassen und ermöglicht gleichzeitig eine Sicht auf seinen Einfluss auf die Kunst der Moderne und die in ihr enthaltenen Rückgriffe auf die Wesen Böcklins.

Auf den Ausblick folgt ein sehr übersichtlicher, chronologisch nach Motiven geordneter Katalog der Mischwesendarstellungen (247–260), die Bibliografie und das Abbildungsverzeichnis. Besonders beachtenswert ist der Anhang der 65 Farbtafeln, die durch ihre durchgängig gute Qualität die Untersuchungen Borchhardts in ihrer Nachvollziehbarkeit unterstützen, ebenso wie die zahlreichen schwarz-weiß Abbildungen, die in den Text eingefügt sind.

Borchardt bietet mit ihrer Arbeit einen umfassenden Überblick der einzelnen Darstellungen von Mischwesen, wie beispielsweise den Zentauren, Tritonen oder Panesken im Werk Arnold Böcklins und ordnet diese in ihre jeweilige Motivgeschichte ein. Besonders gelungen ist die Kontextualisierung mit dem zeitgenössischen Diskurs der Antikenrezeption sowie den Errungenschaften der Naturforschung im 19. Jahrhundert und den gesellschaftlichen Traditionen, Motiven und Diskussionen. Dadurch liefert sie eine Untersuchung, die sowohl für einen Überblick über die Darstellungen der Mischwesen und den Einstieg in Böcklins mythologische Werke geeignet ist und gleichzeitig eine vertiefende, detaillierte und spannende Analyse, die nicht nur für die Böcklin-Forschung, sondern auch für die Untersuchung der modernen Antikenrezeption in der bildenden Kunst von essentieller Bedeutung ist.

JULIA HENKE  
Bonn



Thomas Richter; Stadt Aschaffenburg (Hrsg.); Christian Schad. **Künstler im 20. Jahrhundert Bd. 1: Bausteine zur Biographie. Bd. 2: Bildlegenden und Texte**; Petersberg: Michael Imhof Verlag 2020; 656 S., 501 farb. u. 140 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0790-9; € 69

Christian Schad schrieb am 13.4.1943 an seine künftige Frau Bettina: „In Deutschland ist es auch umgekehrt wie in Frankreich. Hier wird Kultur in der Provinz gemacht [...]“ (I, 323). Über die Aussage ließe sich trefflich streiten, allerdings trifft sie mindestens bei der Pflege des Andenkens zu. Denn kleinere Städte können bei geringerer Künstlerdichte die wenigen Herausragenden prominenter herausstellen. So ist auch die vorliegende zweibändige Monografie über Christian Schad Teil des produktiven Umgangs der Stadt Aschaffenburg mit dem Nachlass des Künstlers, konzipiert als Begleitbuch zu dem ihm gewidmeten Museum, das leider aufgrund technischer Probleme erst gegen Ende des Jahres eröffnet werden kann.

Thomas Richter hat dem Werk den Untertitel *Künstler im 20. Jahrhundert* gegeben. So unscheinbar das auf den ersten Blick klingt, ist damit doch die Zielrichtung der Untersuchung klar vorgegeben. Es geht primär nicht um die Frage der kunsthistorischen Bedeutung Schads, sondern vor allem um seine Biografie. Der Selbstinterpretation des Künstlers wird dabei viel Raum zugebilligt: der zweite Band *Bildlegenden und Texte* besteht nur aus – sparsam kommentierten – Texten (und Bildern) von Schad. Aber auch der erste Band – *Bausteine zu einer Biographie* – stützt sich in großem Umfang auf Selbstäußerungen des Künstlers. Darauf weist der Autor auch immer wieder hin, weniger um zu werten, als um den Leser zum Nach- und Mitdenken zu animieren. Soweit es die Quellen hergaben, wurde versucht, die Darstellung zu objektivieren. Allerdings fehlen mangels größeren Bekanntheitsgrads und aufgrund des eher zurückgezogenen Lebensstil Schads an vielen Stellen Äußerungen von dritter Seite, so dass manches im Ungefähren bleibt. Damit ist aber keineswegs eine Schwäche bezeichnet, sondern ganz im Gegenteil: Thomas Richter lässt die vorhandenen Fakten sprechen, ordnet sie unangeregert ein und versagt sich unsubstantiierte Spekulationen.

Thomas Richter schildert einen Künstler, der nahezu bedingungslos von seinen Eltern mit einem überdurchschnittlichen Einkommen versorgt wurde: sowohl sein Schulabbruch kurz vor dem Abitur 1912 als auch die Beendigung seines danach begonnenen Studiums 1914 hatten keinen Einfluss auf die elterliche Unterstützung. Der Aufenthalt in der Schweiz während des Ersten Weltkriegs wurde nicht nur als solcher bezahlt, sondern durch die Beschaffung eines entsprechenden ärztlichen Attestes vom Vater sogar betrieben. Interessant ist auch der Jahre später bei Schads erster Ehe von den Eltern der Eheleute ausgehandelte Ehevertrag: er regelte, mit welchen Zuwendungen die Familien ihre Kinder zu unterstützen hätten. Als seine Mittel aufgrund riskanter Investitionen erschöpft waren, brachte der Vater, Carl Schad, seinen Sohn 1935 noch als Prokurist im Berliner Depot einer bayerischen Brauerei unter. Nachdem dieses Arbeitsverhältnis Ende 1942 beendet war und die Zuschüsse aus dem Elternhaus ausblieben, lagen Schads Einkünfte bis zum Kriegsende trotzdem immer noch deutlich über dem Durchschnittseinkommen in Deutschland. Diese setzten sich aus Tantiemen für den Abdruck seiner Werke sowie Einnahmen aus Porträtaufträgen zusammen. Ab 1943 kamen monatliche Abschlagszahlungen für die von der Stadt Aschaffenburg in Auftrag gegebene Kopie der sogenannten *Stuppacher Madonna* von Mathias Grünewald hinzu.

Was sich nach der Lektüre von Richters Werk herauschält, ist das Bild eines sehr auf sich bezogenen, positiv ausgedrückt, autonomen Menschen, der die tiefergehende – positive wie negative – Auseinandersetzung mit seiner Umgebung scheut. Bei einem Maler überraschend ist in diesem Zusammenhang die Erkenntnis, dass er nach 1920 – als er in Italien mit Dadaisten wie Julius Evola zusammentraf – keinen Kontakt mehr zu zeitgenössischen Künstlern suchte. Diesen unbedingten Willen zur Individualität, verbunden mit einem gehörigen Maß an Selbstbewusstsein, stellt Richter schon an den Anfang seiner Untersuchung mit einem rückblickenden Zitat Schads: „Die Maler sind entweder Träumer oder Haifische [...] darüber stehen die, welche weder das eine noch das andere sind, nicht viel malen, aber feine Kerle sind. Davon gibt es verschwindend wenige. Ich bin wahrscheinlich einer davon.“ (I, 25)

Neben diesem Hang zur künstlerischen Vereinzelung, der – auch das wird geschildert – andere gesellschaftliche Kontakte keineswegs ausschloss, wird als eine durchgängige und wesentliche Linie die lebenslange Beschäftigung Schads mit esoterischen und okkulten Lehren deutlich gemacht. Richter bezieht sich hier vor allem auf die umfangreiche Bibliothek aus dem Nachlass, wertet den Bestand an sich, aber auch Hervorhebungen Schads in einzelnen Bänden aus. Das Interesse reichte dabei von völkischer Esoterik bis zu fernöstlicher Mystik. Im realen Leben äußerte sich das beispielsweise in der Erstellung von Horoskopen wie im Praktizieren von Atemübungen. Insgesamt scheint Schad diese Lehren und Praktiken, wie es Richter bei der Theosophie charakterisiert, „nicht als Religion, sondern als geoffenbarte Wahrheit“ (I, 25) verstanden zu haben, sich selbst damit als ‚Wissenden‘.

Was Christian Schad schuf, ist in beiden Bänden umfassend beschrieben und bebildert. Wodurch die Übergänge von der expressionistisch-kubistischen, gegenständlichen Phase zu den abstrakten dadaistischen Experimenten mit neuen Materialien und von da wieder zu dem gegenständlich-realistischen Stil mit traditionellen Techniken motiviert waren, wird allerdings nicht klar. Das liegt aber weniger am Autor als an den fehlenden Quellen. Man lernt einen Künstler kennen, der sehr produktiv war, qualitativ meist hochwertig, und doch ein Schattendasein im Kunstbetrieb führte. Denn eine Wirkung seiner Werke über kleine Kreise hinaus ist kaum festzustellen. Christian Schad war – ohne dass er es anstrebte – vor allem mit dem Schaffen seiner eigenen Vergangenheit beschäftigt, wie es Richter in Hinblick auf seine Beteiligung an der Ausstellung zur Neuen Sachlichkeit im Stedelijk Museum Amsterdam im Jahr 1929 charakterisiert: „An dieser frühen Beteiligung an einer nunmehr als historisch und stilprägend empfundenen Ausstellung [...] wurde vom Künstler selbst wie von der Fachwelt auf eine damals bereits erzielte Wirkung Christian Schads geschlossen.“ (I, 176) Ähnlich verhielt es sich mit seiner ungefähr ein Jahr andauernden Beteiligung an Dada. Erst 1936 sah ein größeres Publikum beispielsweise seine Versuche mit kameraloser Fotografie, die von Tristan Tzara als ‚Schadographien‘ bezeichnet worden waren, bei der Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* im Museum of Modern Art in New York. Und das, wie Richter festhält, „ohne dass der damals weitgehend unbekannte Urheber in Deutschland davon Kenntnis erhielt.“ (I, 65)

Daher fällt auch eine historische Würdigung und Einordnung seiner Kunst schwer. Die Vergleiche mit Zeitgenossen wie Dix können Qualitäten und Eigenheiten Schads aufzeigen. Eine Beeinflussung gab es jedoch – mangels Publikum und künstlerischen Freundeskreisen – von Schad ausgehend nicht. Diesen Umstand bei der Lektüre im Hinterkopf zu behalten, fällt angesichts Schads hochwertigen Schaffens schwer. Die relativ erfolglose Künstlertätigkeit konnte Schad aufgrund der oben erwähnten familiären Unterstützung dennoch betreiben. Allerdings wird aus dem Jahr 1930 ein Brief des Vaters zitiert, in dem er – vermutlich im Angesicht seiner schwindenden Mittel – seinem Sohn vorschlägt, sich rein aufs Privatisieren zu verlegen, da das günstiger wäre, als wenn er weiter als Künstler arbeite. Auch wenn ab den 1930er Jahren zunehmend Porträtaufträge und Veröffentlichungen seiner Bilder in Magazinen beim Bestreiten des Lebensunterhalts halfen, ließ die künstlerische Anerkennung

weiter auf sich warten. Dass Schad dennoch über so viele Jahre an seinem künstlerischen Schaffen festhielt, ist keineswegs selbstverständlich. Immerhin ein Abschnitt unter dem Titel *Frustrationen* deutet Selbstzweifel an (I, 235).

Einen Schwerpunkt des ersten Bandes bildet Schads Verhältnis zum Nationalsozialismus. Ein abschließendes Urteil über seine Einstellung wird zwar nicht gefällt, stark relativiert wird allerdings Schads eigene Darstellung zu dieser Epoche. So gab es für den Parteieintritt im Mai 1933 weder äußere Zwänge noch den Druck des Vaters: er trat der Partei wohl aus reinem Opportunismus bei. Auch dass ein Rückzug aus dem Kunstbetrieb stattgefunden hätte, lässt sich widerlegen: 1937 war er sogar in der *Großen Deutschen Kunstausstellung* zur Eröffnung des Hauses der (damals ‚deutschen‘) Kunst in München vertreten, während gleichzeitig, nicht weit entfernt, in den Hofgartenarkaden Kollegen wie George Grosz, Max Ernst oder Kurt Schwitters als entartete Künstler gezeigt wurden. Auf der anderen Seite wird nachvollziehbar gemacht, dass Schads Stil zwar nicht konträr zum Regime stand, er sich diesem künstlerisch aber nicht unmittelbar unterordnete oder von ihm vereinnahmt ließ. Jedoch wird auch klar, dass insbesondere seine in Magazinen der gleichgeschalteten Presse abgebildeten Werke sich an der politisch gewünschten Linie ausrichten mussten. Und er offensichtlich kein Problem damit hatte, auch wenn er an anderer Stelle – sich von jeder politischen Äußerung distanzierend – meinte, „dass die wirklich großen Kunstwerke absolut auf rein vitalem Boden stehen. Diese sind tendenzlos und nur aus dem Leben herausgerissen.“ (I, 235)

Fast noch bedrückender ist aber das Bild in der Nachkriegszeit: Für Schad setzte sich in seinem Spruchkammerverfahren, dem er sich als Parteigenosse stellen musste, unter anderem sein Arzt und Vertrauter, ein Experte auf dem Gebiet der esoterischen Atemheilkunde, Dr. Johannes Ludwig Schmitt, ein. Der war als eigentlich bekennender Nationalsozialist 1935 Opfer der Flügelkämpfe während des sogenannten Röhm-Putsches geworden, konnte sich aber mit einem klaren Bekenntnis zu Adolf Hitler aus der Affäre ziehen. Später wurde er als bekennender Okkultist belangt und im KZ Sachsenhausen inhaftiert, allerdings nur als Ehrenhäftling in einer Art offenen Vollzug. Dies nutzte er nach dem Krieg, um sich als Verfolgter des NS-Regimes zu stilisieren, bis hin zum dem Punkt, an dem er den Vorsitz einer entsprechenden Vereinigung in Bayern einnahm. Schads intensiver Kontakt zu Schmitt bestand übrigens bis zu dessen Tod 1963. Vor allem aber widerlegt Richter auch die selbstgesponnene Legende Schads, dass sein Umzug nach Aschaffenburg und die Anfertigung der Kopie der *Stuppacher Madonna* eine Art Rückzug waren, um sich dem Zugriff der Nazis zu entziehen. Tatsächlich war er eher zufällig und zuerst zögerlich in die Provinz gekommen. Bei dem Kopierauftrag handelte es sich außerdem um einen öffentlichen Auftrag, vermittelt vom NS-Oberbürgermeister der Stadt.

Hier – wie auch an anderen Stellen des Buchs – wird deutlich, dass Schad wenig Berührungsängste zu Vertretern des Regimes, aber auch allgemein zu Menschen mit völkisch-nationalem Gedankengut hatte. Allerdings war seine Weltsicht im Gegensatz zur nationalistischen Massenideologie immer eine elitär-individuelle. Ob er sich, wie er im Nachhinein behauptete, aus dem politischen Tagesgeschehen kom-

plett heraushielt, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten. Thomas Richter hat im Nachlass immerhin eine Notiz seiner Lebensgefährtin Bettina Mittelstädt in ihrem Tagebuch von 1942 gefunden: „Vortrag von Schad: Entartete Kunst“ (I, 273).

An die aktuellen Kunstströmungen nach dem Krieg fand Christian Schad keinen Anschluss mehr. Dennoch gelang ihm ab Mitte der 1950er Jahre – nach einer finanziell sehr schwierigeren Phase – allmählich der lang erhoffte künstlerische Durchbruch, den Thomas Richter so einordnet: „Aus heutiger Sicht vollzog sich nach 1945 die eigene Neubestimmung des Künstlers allmählich in Form der Rückbesinnung auf eigene Bildtraditionen gepaart mit dem Hang zu metaphysischen Spekulationen.“ (I, 371) Später spricht er auch von der *Selbstmusealisierung* Schads (I, 407) und interpretiert den zunehmenden Bezug auf seinen Freund Walter Serner, beispielsweise in den 1971 in der Neuausgabe von Walter Serners *Die Tigerin* veröffentlichten autobiografischen Erinnerungen *Relative Realitäten*, in diesem Kontext: Die in Zürich begonnene Freundschaft hatte sich 1927 auseinandergelebt, da – nach Richter – Schad der konsequent antibürgerlichen Haltung Serners damals nicht mehr folgen konnte. Nun aber diene ihm Serner „als Gewährsmann für seine eigene Teilhabe an der künstlerischen Avantgarde“ (I, 411). Unterstützt wird Schads später Erfolg durch Galeristen, Verleger und Kunsthändler wie Emilio Bertoni (der die Neue Sachlichkeit wieder bekannt machte), Arturo Schwarz (der sich um die Wiederentdeckung Dadas verdient machte), Carl Laszlo (der unter anderem eine Monografie über Schad verlegte) oder Günther A. Richter (der verschiedene, von ihm angeregte, Mappenwerke Schads vertrieb).

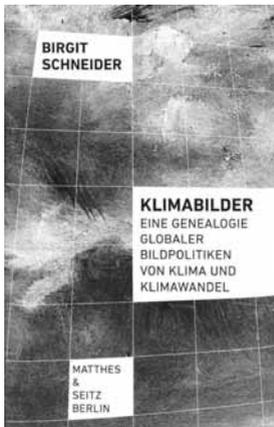
Schad hatte Mitte der 1970er Jahre eine Zusammenstellung von 54, aus seiner Sicht wichtigen, Bildern mit entsprechenden Erläuterungen (= ‚Bildlegenden‘) konzipiert. Anerkennenswert ist schon allein die Tatsache, dass dieses Projekt im zweiten Band dieser Ausgabe überhaupt umgesetzt wurde. Die ganzseitigen Bilder bieten zudem eine schöne Ergänzung zum biografischen ersten Band mit seinen notwendigerweise kleineren Abbildungen. Bei der Auswahl der Werke fällt auf, dass Schad keine seiner – teils humoristischen – Zeichnungen aus den 1920er Jahren aufgenommen hat. Ebenso auffällig ist, dass aus der Zeit von 1932 bis 1961 nur drei Werke enthalten sind. Ein Schwerpunkt liegt mit zwanzig Bildern auf seiner Phase der Neuen Sachlichkeit. Einen Hinweis, warum er nach dem eher vergeistigten Dadaismus diese Richtung einschlug, gibt er bei dem Bild *Die schöne Loge* mit dem Bezug zu Nepal: Dort „wo das Leben ohne jede intellektuelle Brechung ganz direkt gelebt, geliebt und gehasst wurde, malte ich mein erstes realistisches Bild [...]“ (II, 32). An den folgenden Bildern kann man die malerische Besessenheit Schads nachvollziehen, unter anderem bei der Darstellung transparenter Stoffe, womit er beweist, dass die Möglichkeiten der realistischen Malerei auch neben der Fotografie bestehen, beziehungsweise diese sogar übertreffen können.

Die Bildlegenden sind aber vor allem geprägt von biografischen Informationen zu den Porträtierten oder Anekdoten im Zusammenhang mit der Entstehung, gelegentlich gibt es auch lakonische Erläuterungen zur Zusammenstellung von Bildmotiven, beispielsweise bei dem Bild *Die weiße Rose* zur Kombination von

Strichjungen, weißer Rose und Pissoir am Boulevard St. Jaques: „Ich finde, es passt alles optisch wunderbar zusammen – wenn man nicht soviel darüber oder darumherum redet oder zerredet.“ (II, 94) Wirklich kunsttheoretisch wird er nur bei einem Holzrelief, wo er davon spricht, dass es ihm darum gegangen sei, das Psychologische in der Kunst zu überwinden. Ein interessantes Detail erwähnt er an anderer Stelle: „Titel gebe ich meinen Bildern erst hinterher. Warum von vorneherein Scheuklappen anlegen?“ (II, 98)

Den zweiten Band schließen einige Texte Schads ab, Lyrik, Prosa und Theoretisches. Hier gibt es keine großen Entdeckungen zu machen, aber beinhalten ein paar grundlegende Aussagen Schads zur Kunst, von denen einige diese Anmerkungen über eine in jeder Hinsicht gelungene Monografie abrunden und gleichzeitig auf den Künstler und die zwei Bände neugierig machen sollen: „In jedem Kunstwerk, sei es abstrakt oder gegenständlich wirkt eine lebendige Kraft.“ (II, 129), „Denn Zweck der Kunst war nie Natur nachzumachen, illustrieren oder abmalen, sondern sich mit ihr auseinanderzusetzen und zwar so, dass Beschauer gepackt wird.“ (II, 130) und „Formales und Technisches sind nur Ausdrucksmittel, kein Endzweck. Ich benutze sie wie Farbe und Stift, um auszudrücken, was eigentlich nur empfunden werden kann.“ (II, 133)

BERNHARD RUSCH  
München



**Birgit Schneider; Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel;** Berlin: Matthes & Seitz 2018; 464 S., 49 farb. u. 56 s/w-Abb.; ISBN 978-3-95757-545-6; € 32

Dieses grundlegende Buch zur Ästhetik des Klimawandels beginnt mit einer Fehleinschätzung: Die Autorin Birgit Schneider, Professorin für Medienökologie an der Universität Potsdam, sieht im Sommer 2007, als sie die Arbeit an diesem Werk beginnt, die Klimakrise „noch in weiter Ferne“ (7). Das Jahr 2006 war aber von Katastrophen wie der Überflutung von New Orleans durch den Wirbelsturm ‚Katrina‘ sowie durch extreme Dürre in einigen Regionen Asiens geprägt. Auch gab es Luftverschmutzung natürlichen Ursprungs wie etwa der Ausbruch des Ätna, der klimaverändernde Gas- und Schwebepartikel in die Atmosphäre stieß. Überdies machte in jenem Jahr der Naturwissenschaftler Paul Crutzen, der den Begriff des Anthropozäns<sup>1</sup> eingeführt hatte, eine Kehrtwende, indem er das Versprühen von Schwefelschwaden in der Stratosphäre, also ein Geo-Engineering zur

1 Paul Crutzen, „Geology of Mankind“, in: *Nature*, 415/23 (2002).