

Kostyál László

A spiritualizmus Schadl János festészetében



Herceg Festetics Tasziló (1850-1933) széles körben foglalkoztatott uradalmi építészének és a Georgikon gazdasági akadémia tanárának, idősb Schadl Jánosnak (1845-1913) hasonló nevű fia 1892-ben született Keszthelyen.¹ Alap- és középfokú iskoláit a századfordulón igen intenzíven fejlődő szülővárosában végezte, majd apja kívánságának megfelelően az itteni gazdasági akadémiára is beiratkozott, azonban e számára voltaképpen idegen területet két évvel később végleg elhagyta. Tehetsége művészi pályára ösztönözte, ezen belül eleinte muzikális hajlamai bontakoztak ki. Hosszú évekig folytatott zenei tanulmányai végén Bécsbe utazott, ahol Emil Sauernek (1862-1942), a neves zeneszerzőnek és komponistának, Liszt egykori tanítványának növendéke lett. Úgy tűnt, megtalálta saját útját, azonban 1915 nyarán olyan élmény érte, amely egy évtizedre más vágányra irányította életét. Ez év júliusában ugyanis Keszthelyen tartott nyári szabadiskolát Ferenczy Károly, a Képzőművészeti Főiskola professzora. Az éppen otthon tartózkodó Schadl részt vett a kurzuson,

s itt ismerkedett meg s kötött meghatározó barátságot Bernáth Auréllal, és földijével, Egry Józseffel.

Ferenczy nyári rajztanfolyama olyan hatást gyakorolt Schadlra, hogy szinte azonnal jelentkezett a Főiskolára, ahol a sikeres felvételt követően az 1915/16-os tanévben már Ferenczy tanítványa volt. Az akadémián azonban nem egészen azt kapta, amit várt, a kötöttségek nem voltak ínyére, úgy érezte, hogy gátat szabnak a benne feszülő alkotó energiák érvényesülésének, ezért a tanév végén elhagyta a Főiskolát. A progresszív művészekkel, Kassák körével keresett kapcsolatot, s hamarosan őt is ott találjuk a MA körül csoportosuló festők között. Remek rajzkészsége, elementáris tehetsége lehetővé tette számára, hogy festészeti stúdióinak tulajdonképpen rendkívüli rövidsége dacára gyakorlatilag már kész művészként lépjen fel. Miután immár semmi nem kötötte az akadémikus, természetelvű piktúrához, képei expresszívokká váltak, formái mind erőteljesebbek, majd a kubizmus hatására tömbszerűek lettek, s egy idő után – nagyjából 1920 körül – több alkalommal síkokra kezdte

Schadl János:
Vihar, 1922

bontani őket. Más alkotásain a konstruktívan feszes szerkezet hullámozni kezdett, s így szinte nem bírta magában tartani a benne feszülő energiákat, melyeknek kivetítéséhez a formán és a kompozíción túl Schadl a mozgás-érzetet is felhasználta. A festő kifejezőerejét éles kontúrok, erőteljes folthatás, festményein nem ritkán az izzásig hevített színek és kemény kontrasztok alkalmazásával fokozta még magasabbra.

1918-ban részt vett a MA III. kiállításán, együtt többek között Kmettyvel, Nemes-Lampérth-tal, Mattis Teutsch-csal, Bortnyikkal, Uitz-cal és Pátzayval. A tárlat kapcsán Bálint Aladár így vélekedett róla a Nyugat hasábjain: „Schadl János munkáiban Greco reminiszenciák egyesülnek üvegre festett tiroli képek emlékeivel. Majd irányvonalakkal kísérletezik. E sok hatás nem válik piktúrájának hasznára és inkább zavarja, mintsem siettetné e különben tehetségesnek látszó művész kifejlődését.”² Bálint kritikája két dologra világít rá. Egyrészt Schadl stílusa még nem volt olyan kikristályosodott és karakterisztikus, mint a vele kiállító művészek jó részéé, másrészt viszont Greco és a tiroli üvegek felemlítése a kibontakozó aktivista művészet kapcsán a folyamatok felületes ismeretére és meg nem értésére utal az ítéskészéről.

Ezeket és a következő éveit Aknai Katalin így jellemzi: „Figyelme az alakos kompozícióktól a városra, az utcára, összetorlódó házsorokra, és biblikus témákra szegeződött... Schadlnál ezekben a témákban egyszerre jelentkezett a kubisztikus térfelbontás az expresszionizmus felfokozott érzelmi töltésével. Jóllehet hatott rá konstruktív, erőteljes rajzstílusával Uitz Béla és Nemes-Lampérth József, moralizáló hajlandósága, és a természetbe vetett panteisztikus hite a korai Egyri Józseffel állítja párhuzamba, minthogy Schadl későbbi festészetében aszubsjektív hang és egyfajta, „lecsendesült” kubizmus váltja fel az aktivizmus közösségi szellemét.”³ Városképeinasokemeletesházaklabirintusszerűkavargása a művész elmagányosodottságát és bezártság-érzését tükrözi. Meghatározó élményének tűnik a szorongás és a veszélyeztetettség (*Lidércnyomás, 1921.*, *Betörő arcképe, 1921.*), a nagyvárosi gyökértelenség. A város című, nagyméretű vászna (1919) ekkori életérzésének és addigi festészetének összefoglalása. A tanácsköztársaság kitörését megelőző hónapban festett képen hullámozóan kavargó házrengeteg előtt, kezére támasztott fejjel, félig nyitott szemmel töpreng a groteszkül kicsavart testű művész. 1920-22-ben készült, részben kubista önarcképeiről mosolytalan, komor tekintetű fiatalember néz szembe. A politikai és társadalmi viharok, az ország tragédiája nyilvánvaló kihatással volt sok más pályatársával együtt az ő művészetére is, a kedvezőtlen folyamatokat befolyásolni képtelen tehetetlenség feszítő indulata tovább erősítette az általános elidegenedtség-érzést, és a megváltozott körülmények az ő pályáján is fordulópontot eredményeztek.



Schadl János: Krisztus a keresztnél

Kassák és vele együtt a MA folyóirat bécsi emigrációjának kezdetétől (1919) Schadl eltávolodott az aktivistáktól. Festészetében mind intenzívebbé vált a transzcendenciára való hajlam, a spirituális kötődés. „A közvetlen reagálásra felszólító aktivista attitűd a húszas évek elején művészetében egyre inkább etikai síkra tolódik” (Szabó Júlia).⁴ Az expresszív szókimondást a szimbolista talányossággal kezdte felváltani, a konkrét képi látvány mögé további, kódolt tartalmi rétegeket rejtett. Az aktivisták helyett Bernáthoz és Egyrihez közeledett, mind nagyobb súlyt helyezett a misztikus, a világot éltető fény ábrázolására, új elemként nyúlt a vallásos tematikához. Sokszor látszólag tájakat, falvakat, táji zsánereket festett, ezeken azonban egyre határozottabban bontakozik ki egy új, szabályos belső struktúrák mentén felépülő, titokzatos szellemi energiákból táplálkozó világ víziója.

1918-ban a MA kiállítóhelyiségében, 1927-ben a Mentor könyvesboltban, 1932-ben a párizsi Salon Parc Monceau-ban rendezett kiállítást műveiből. Az utóbbiról sajnos nem ismerünk kritikákat, pedig megítélése nem lenne érdektelen, hisz nem csak az ő művésze vett új irányt, de az őt körülvevő közeg is megváltozott. A húszas évek közepétől Tatán élt, ahol elsősorban zenetanárként tevékenykedett, festéssel csupán a szabadidejét

töltötte ki. Képei lassan megszelídültek, elvesztették belső feszültségüket, a titokzatos belső tartalmakat egyre teljesebb mértékben feloldotta a pillanatnyi látvány harmóniájában. Az utolsó évtizedében készült képek jó része inkább jó kezű és éles szemű műkedvelőre vall, mintsem a hazai avantgárd úttörőjére. A néhány kompozícióján visszatükröződő újabb világháború befejeződését már nem érte meg, 1944-ben, 52 éves korában elhunyt.

Művészetének talán a legérdekesebb szakaszát a húszas évek képezik, miután ebben az időszakban a megváltozott helyzet egy új festői eszközrendszer kimunkálását igényelte a művésztől, amelyben központi szerepet játszott a spiritualizmus, az anyagi világtól független, de arra létével kihatással lévő szellemi valóság keresése. E törekvése mögött egyrészt morális megfontolások rejtettek, másrészt egy tiszta, emberek és országok feletti, általános törvények révén irányított, isteni energiákból táplálkozó világ iránti vágy. Képein ennek alapvetően háromféle változata tűnik fel: a negatív, sötét erők 1920 körül néhány kompozíción

megjelenő, reménytelenséget sugárzó perszonalifikációját vallásos, bibliai eredetű jelenetek, illetve panteisztikus tájképek váltják fel.

Az 1921-ben festett *Lidércnyomás* c. vásznan a nagyvárosi éjszaka démonai elevenednek meg. Edward Munch majd három évtizeddel korábbi *Sikoly*-ának (1894) hátborzongató miliője rászter-szerű, konstruktív környezettel párosul a képen, itt azonban már maguk a sötét erők is életre kelnek. A házak között kísértő, fejüknél összenövő két zöld szellem-lénybe a történelmi tehetertől kábultan tántorgó hazai entellektüelek fájdalmi, szorongásai és félelmei vetülnek bele. A sötétségben minden elhagyatott, mindenki a házába húzódik, mindent körülölel a fénytelenység és a hideg, teret nyitva a nyugtalanság démonainak. Nincs fény, nincs remény, vagy talán csak az, ami a kép szerkezetéből, a képmező feletti pontba összefutó, haránt irányú kompozíciós vonalából fakad. Hasonlóan negatív kisugárzásúak a szintén ebben az évben festett *Álom* és *Betörő arcképe* c. kompozíciók is. Mindkettőnek a sötétség a közege, amelyhez Schadl értelmezése szerint



Schadl János:
Temetés, 1928

negatív erők tartoznak. Szinte kitapintható az a belső krízis, amelyet a festő átélt, s e depressziós alkotásokba kivetített.

A feszültségekkel, aggodalmakkal teli elbizonytalanodás és útkeresés időszaka nem bizonyult tartósnak. A kiutat Schadl festészetében a spirituális szimbolizmus képezte, amelynek egyik iránya a vallásos tematika hangsúlyossá válásában mutatkozott meg. Jézus, illetve a szentek alakjainak megfestése itt nem jelentette azonban azt, hogy a festő szigorúan biblikus alapokra helyezkedett volna. Célja ebben az esetben nem a moralizáló szent jelenetek vagy tanítások hagyományos megjelenítése és ennek révén valamiféle próféta szerep vállalása vagy csupán lelki jócselekedetek végrehajtása volt. Krisztus alakja számára ezekhez képest egészen mást jelentett. E képei értelmezésének kulcsát az egyházművészet tradicionális ikonográfiája és ikonológiája helyett – úgy tűnik – máshol kell keresnünk, s aligha járunk messze az igazságtól, ha a Rudolf Steiner által kidolgozott antropozófia egyes téziseinek hatását látjuk mögöttük. Ennek a kicsit sommásnak látszó véleménynek alátámasztásához kulcsfontosságúnak nevezhető az 1923-ban festett *Krisztus* című kompozíció. Schadl Jézusa nem a csodákat tevő, a szenvedő, a diadalmas vagy az ítélő Megváltó, hanem kozmikus összefüggésbe helyezett, a látható és a láthatatlan világnak egyaránt a középpontjában lévő misztikus alak, világító fény-, és életet adó energiaforrás. Steiner megfogalmazása szerint „az antropozófiai szellemtudomány... annak az elismerésén alapszik, hogy a fizikai világ mögött és azzal bensőségesen összekapcsolódva egy szellemi-érzékeleti világ van, és az ember képes arra, hogy bizonyos megismerési erők kifejlesztésével betekintszen ebbe a fizikai világgal összeszövődött érzékeleti világba.”⁵ Steiner kifejlesztette magában e megismerési erőket, így képessé vált annak a kapcsolatnak a törvényszerűségeit felismerni, amely a fizikai és a szellemi világot összeköti. Rendszerre krisztusi alapokon nyugszik, és ennek megfelelően legfőbb tanítása a szeretetre és az erkölcsi jóra irányul. Elismeri tehát a kereszténység alaptételét, a fizikai testtel eredendően nem rendelkező IGE megtestesülését, és ennek révén a testi és a szellemi szférák átjárhatóvá válását. Schadl Krisztusa szimbolikus alak, sárga színnel megfestett, ruhátlanságában sem mezítelen fénylő, fekvő testtartásában is energikus szellemi alak. Környezete meghatározhatatlan, mondhatjuk, hogy az univerzum öleli körül, de – az őt körülvevő ovális foltot emberi fejként értelmezve – azt is, hogy szellemi síkon, gondolatként jelenik meg előttünk. Fejét és testét négy koncentrikus dicsfény övezi, ami utalhat az embernek az antropozófusok felfogása szerinti négy létagozatára (fizikai test, étertest, asztrálest, Én), de akár a négy szent tudományra (asztrológia, alkímia, kabbala, mágia) is. E motívum harmadik lehetséges értelmezése Krisztusnak,

mint az univerzum origójának és ős-okának kisugárzása. Ebből a szemszögből vizsgálva Schadl kompozíciójának olyan részletei is értelmet nyernek, mint a szívre szorított kéz, amit az antropozófusok imént említett fő tételére utaló jelképnek értékelhetünk, vagy pedig testének átlós irányú elhelyezése, amivel adekvát módon lehet vizuális allegóriába fogalmazni a különböző szférákat összekötő szerepét.

Az ugyancsak 1923-ban festett, másik, hasonlóan erőteljes színvilágú Krisztus-kompozíció már címmel is (*Emberk, legyetek tiszták!*) a tanításra – mint a magasabb rendű igazság hirdetésének gesztusára – és az etikai értékekre helyezi a hangsúlyt. Jézus felemelt jobbát ezúttal is a szívére szorítja, baljával átöleli előtte álló két tanítványát. A festő már azzal is jelzi, hogy nem „egyszerűen” a Biblia Jézusáról van szó, hogy a keresztény ikonográfiában állandósult szakállat elhagyja az arcáról. Fejét tanítványaihoz hasonló, szentségére általánosan utaló glória övezi, testét ezen túl itt is négyszeres, koncentrikus dicsfény veszi körül (az igazsághoz ragaszkodva tegyük hozzá: az egyik oldalon). Alakja mögött viszont egy másik, nagyobb, éppen a lényéből sugárzó, aranyló fényfolt is megjelenik, mely mintegy kiegészíti a fejét övező másikat. Nem csak fizikai teste van tehát, hanem fényként manifesztálódó transzcendens energiát sugárzó szellemi lény is egyben, s mint ilyen, jelképes esszenciáját képezi az antropozófia tanításának. Schadl ezt a kompozíció sajátos eszközeivel is hangsúlyozza, hisz az átlós irányok kitüntetett szerepet kaptak. Az egyiket a kép három szereplőjének felsorakoztatásával és a tanítványok felé emelt, ölelő karral emeli ki, amivel Jézus ember voltát húzza alá, a másikat a képen nem látható forrásból, de haránt irányban beeső fénypázmák, valamint Krisztus előre hajló felső teste nyomatékosítja, amivel a transzcendens világgal való kapcsolatára hívja fel a figyelmet. A környezet ezúttal is indifferens, az allegorikus jelenet lényegéhez nem tartozó, ezért nem került egyértelmű módon jelzésre.

Az igazat megvallva e Krisztus-képek nem voltak teljesen előzmény nélküliek, de Schadl korábban, a fentebb emlegetett sötét képeket megelőzően festett vallásos témájú kompozícióin Steiner eszméi még nem mutatkoznak meg. 1918-ban készült a *Krisztus a keresztnél* és a *Szent Ferenc* című festménye is. Előbbi sem tartozik a tradicionális ikonográfiai sémák közé: Jézust a legmélyebben emberi helyzetben mutatja: ruháitól megfosztva, töviskoronás fejét földnek szegezve, meggörnyedt tartásban áll a kereszt előtt, maga előtt keresztezett kezeivel eltakarva szemérmét, mögötte két, kétségbeesett imájával az eget ostromló nő-tanítványával. Alakja ezúttal a teljes megalázottság és kiszolgáltatottság jelképe, mely nyilvánvalóan tágabb, társadalmi-politikai kontextusból is értelmezhető. Különös szimbólum, hogy míg Krisztus lefelé, két kísérője felfelé néz, az égi és a



Schadl János: Krisztus

földi szféra képviselői szerepet cserélnek. A madaraknak prédikáló Szent Ferenc figurájában egyszerre van jelen az aszketikus szigor és a legkisebbekre is figyelő szelíd szeretet. Esetében a tradicionális képi toposzt alkalmazta a művész, külön hangsúlyozva a stigmatizált szent és a madarak párbeszédét. A rendalapító nem csupán teljes szellemi eszköztárát mozgósítva tanítja az állatkákat, de odafigyel válaszukra is, sőt, a képen éppen ez utóbbi tűnik a mondanivaló lényegi részét hordozóan dominánsnak.

Schadl spirituális irányultságot tükröző képeinek harmadik, s egyben legnépesebb csoportját azok a természeti környezetet megjelenítő alkotások képezik, ahol a természetet szinte panteista jellegű hódolattal illeti. E képek logikailag bizonyos mértékig következnek az *Emberek, legyetek tiszták!* c. kompozíció azon, egyébiránt biblikus vonatkozásából, amely Krisztust spirituális energia-, illetve fényforrásnak tekinti: „... meglátogatott minket a naptámadat a magasságból, hogy megjelenjék azoknak, a kik a sötétségben és a halálnak árnyékában ülnek” (Lk 1, 78-79, Károli szerint) – mondja az evangélista. Ez a máskülönben nyilvánvalóan valamely keleti napkultusz hatását tükröző vers mind a teozófia, mind pedig a panteizmus környezetébe is átemelhető. Schadl e vonulatba tartozó képeinek közös ismertetőjele a titokzatosan spirituális jelleggel felruházott fény szerepének különös kihangsúlyozása. A barát Egry József művészetével párhuzamos, s

nyilvánvalóan tőle nem is egészen független jelenség ez, amelynek dominánssá válása összekapcsolhatóan tűnik a művész Budapestről Tatára való költözésével (1924), és ezzel szellemi közege megváltozásával. Egyik korai megnyilvánulása már az 1920-as *Transzcendentális párbeszéd* c. rajzon látható, amely expresszív hullámozó, dombos éjszakai tájképet mutat, falusi házakkal. Felül az égen a hold látszik, azonban a fény nem ebből, hanem valamilyen misztikus, megfoghatatlan forrásból sugárzik, kavargó pászmái mintha valamilyen másik világba nyíló kozmikus átjárót rajzolnának az égre. Formailag és gondolatilag sem áll messze ettől egy másik, szintén ebben az esztendőben készült rajz, ennek címe *A tavasz és az érzelmek szintézise*. A középpontban ülő, sugárzó alak értelmezése a cím szerintinél sokkal logikusabbnak tűnik spirituális irányból közelítve.

Az évszám nélküli, a húszas évek második felének jellegzetességeit mutató *Exodus* c. rajzon a hosszú sorban kivonuló nép fölött izzó hatalmas napkorong egyértelműen a világot uraló és irányító Isten szimbóluma. A témájában ezzel párhuzamos *Menekülés* c. olajképen a napot sötét viharfelhők takarják el, a háromtagú család nem csupán a vihar, hanem a sötétség elől is menekül. A *Vihar* nem csak témája, de címe is egy hat évvel korábbi (1922) vászonnak, amely még a nagyvárosi képekhez kapcsolódik. Itt is titokzatos fény árad egy képmezőn kívüli forrásból, a sötét városra lecsapó förtetegben meghajlik – és így már nem felfelé mutat – a templomtorony, mellette meggörnyedt, így a fény elől elzárkózó emberalakkal, a másik oldalon pedig egy magas posztamentumon álló szobor kitért karokkal fohászoló figurává lényegül át, amely a sugárzó fény forrása előtt hódol. Az újat hozó vihar nyomán már nem a templom képezi a szilárd és az utat mutató pontot, hanem a titokzatos, mindent bevilágító transzcendens fény.

Különösen erőteljesen jelentkezik ez a fény-misztika az 1928-as *Május 1.* c. kartonon. Gyújtópontjában kitért karú alak köszönti a mögötte éppen a horizont fölött, a felhők közül kibukkanó fényt. Bár tudjuk, hogy ez a nap fénye, de az, hogy nincs korong formája, még titokzatosabbá teszi a jelenséget. A cím ezúttal is egy konkrét allegorikus utalást s így értelmezési lehetőséget nyújt, a kép összefüggéseinek ismerete viszont más tartalmi rétegeket is a felszínre hoz. A szintén ebben az évben készült *Naplemente* és az 1929-ben kartonra vetett *Fények a víz felett* c. kompozíciók akár a *Hommage à Egry* címet is kaphatták volna. A szerteömlő napfény elárasztja és uralja a tájat, szinte feloldja a formákat és különös, izzó-vibráló hangulatot áraszt. Schadl talán ezeken a kompozíciókon került a legközelebb a Balaton festőjéhez. Az 1930-as *Séta az utcán* c. kartonon a napfény-szimbólika mellett expresszív és konstruktivista reminiscenciák is megjelennek: a hullámozóan torzuló, feszesen szimmetrikus kompozíció gyújtópontjában



Schadl János: Emberek, legyetek tiszták! 1923

sétáló férfi- és gyermekalak mögött a lemenő napkorong ragyog. A töredezettség képépítés ellenére részben a *Naplementére*, részben a *Május 1-re* rímelt az 1930-as *Táj tehennel*, ugyancsak a felhők közül előbukkanó, lemenő nap sejtelmes hatását felerősítő kompozíciója.

E vonulat további hangsúlyos alkotása az 1928-ban festett *Temetés* c. vászon is, ezen azonban a fény-szimbolika már egy kicsit másképpen jelentkezik. Ismét Aknai Katalint idézve: „a *Temetés* című kép, amolyan, 'két korszak határán' álló festmény; egyszerre mutatja meg az aktivizmusból elszármazó, expresszív tájképek, felülről leszakadó kontrasztos fénypázmák festőjét, valamint a zsánerjelenetek és történetmondás iránt is érdeklődő festőt.”⁶ Aknainak igaza van abban, hogy két egymást követő korszak jellegzetességei tűnnek fel egymás mellett, azonban a kép nem mondható egyszersmind ezek határán álló festménynek. A húszas évek második felében – a kezdete talán 1924-re, a festő Tatára költözésének évére tehető – és a harmincas évek elején a fény-misztika oly mértékben domináns jelenséggé válik Schadl festészetében, hogy az általa uralt vonulatot bátran tarthatjuk önálló festészeti korszaknak, dacára a megelőző időszak több olyan jellegzetessége időnkénti feltűnésének, mint a konstruktív szerkezet vagy az expresszív belső töltés. A *Temetés* c. képen maga a gyászolókat körülvevő falusi környezet veszi át a főszerepet, s mutatja a legmélyebb fájdalmat. Nem csupán a fák, de szinte a házak is hajladoznak a belső viharban, a sötét égen villódzó titokzatos fények csak halványan világítják meg a meggörnyedt, sötét ruhás alakokat. Az alkotást az teszi különösen jelentőssé, hogy Schadl egész művészetének legfontosabb jegyei összesűrítve láthatóak rajta.

A keszthelyi születésű művész a magyar festészet különösen izgalmas és eseménydús másfél évtizedében játszott hangsúlyos szerepet. Kibontakozás, kényszerű megtorpanás, elbizonytalanodás, útkeresés, irányváltás

követte egymást ebben az időszakban. Az aktivizmustól induló Schadl pályáját ugyancsak jól jellemzik e fogalmak. A korai évek formai kísérleteiről, melyek során a figurativitás határáig is eljutott⁷, a néhány jellegzetes alkotással ismertetett második korszakában a hangsúly a spirituális belső töltésre és a szimbolikus festésmódra helyeződött át. Míg az aktivisták között inkább a „nagyok” árnyékában maradt, e korszakában jellegzetesen egyéni piktúrát alakított ki, amely a konstruktív expresszionizmus és Egry József sajátos, panteisztikus fényfestészete között félúton helyezkedik el. Sajnos, hogy a megkezdett, izgalmasan alakuló utat végül nem járta végig, hanem éles kanyarulattal eltért a plein air festészet felé, és pályájának harmadik, utolsó szakaszában szellemi energiáit már elsősorban zenepedagógusi tevékenysége kötötte le.

Jegyzetek:

- 1 Életrajzi adatainak forrása: Szabó Júlia: Schadl János (1892-1944). *Művészet* 1966/3. 26-28. p.
- 2 Bálint Aladár: A „Ma” csoportos kiállítása. *Nyugat*, 1918/20. <http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>
- 3 Aknai Katalin: Schadl János *Temetés* c. képéről. *Nemes Galéria évkönyve* 2002. Budapest, 2002, 98. p.
- 4 Szabó Júlia: i.m. 27. p.
- 5 Elhangzott Rudolf Steinernek az 1921. augusztus 29. és szeptember 6. között Stuttgartban rendezett antropozófiai kongresszuson tartott nyolc előadásából az első. Fordította dr. Szilágyi Jenőné. <http://bocs.hu/3part/steiner-03-07.htm>
- 6 Aknai: i.m. *Nemes Galéria évkönyve* 2002, 99. p.
- 7 „A fiatalabb művészek: Bortnyik Sándor, (...) Schadl János, Ruttkay György és Moholy Nagy László... a táj vonalait és domborulatait olyan magától értetődően transzponálják egy teljesen síkhoz alkalmazkodó elvont jelrendszerbe, hogy a természeti formákkal való személyes találkozásuk már szinte kétségesé válik...” In: Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915-1927*. Budapest, Corvina, 1981, 63. p.

További felhasznált irodalom: Schadl János 1892-1944. Kiáll. kat. Budapest Galéria 2002. Szerk. Kiss Ferenc, bev. Majoros Valéria