

Thomas Röske

"Liebende Knaben" - Die Darstellung homosexueller Männer und Frauen im Werk Christian Schads

Christian Schad läßt uns auf seiner Silberstiftzeichnung "Liebende Knaben" von 1929 (Abb. 1)¹ von der Seite auf zwei nackte Jugendliche in Halbfigur blicken, die einander in innigem Kuß umfassen. Durch die Pagenschöpfe verrät das Werk seine Entstehung in den späten zwanziger Jahren. Im Sinne der damals in Deutschland vorherrschenden Strömung des Magischen Realismus hat der Künstler geradezu akribisch mit dem Stift die Körperoberflächen der Jungen nachgebildet und dabei trotzdem keineswegs ein realitätsnahes Resultat angestrebt. Der Eindruck der Darstellung ist vielmehr zeitlos und überwirklich, durch die Freistellung des Paares auf weißem Grund und die deutlich idealisierenden Züge, wie die Makellosigkeit der Haut und das weitgehende Fehlen von Schatten darauf, schließlich durch die Zartheit der Linien, die in mildem Grün-ocker schimmern.

Mehr als andere Bilder jener Jahre irritieren die "Liebenden Knaben" viele Betrachter noch heute, was offenbar nicht allein auf das Motiv eines Homosexuellenpaares zurückzuführen ist, sondern vor allem auf die Art seiner künstlerischen Umsetzung. Was genau ist so verwirrend an dieser Zeichnung, und welche Absicht hat Schad mit ihr verfolgt? Die folgende Suche nach einer Antwort auf diese Frage versteht sich als Beitrag zur Geschichte der Darstellung von gesellschaftlichen Außenseitern. Da sich Schad mehrfach und auf vielfältige Weise mit dem Motiv homosexueller Männer und Frauen künstlerisch auseinandergesetzt hat, ist gerade anhand seiner Werke eine allgemeinere Problematisierung möglich².

Eine Reaktion von Zeitgenossen auf die Zeichnung ist nicht überliefert - tatsächlich wurde das Blatt nicht vor 1972 abgebildet und nicht vor 1980 in einer Ausstellung gezeigt; bis 1969 war es im Besitz des Künstlers verblieben³. An ei-

1 Da ein umfassendes Werkverzeichnis bislang nicht vorliegt, verweise ich im Folgenden auf den Werkkatalog der Gemälde und Zeichnungen in: Andrea Heesemann-Wilson, *Christian Schad - Expressionist, Dadaist und Maler der Neuen Sachlichkeit. Leben und Werk bis 1945*, Diss. Göttingen 1978; "Liebende Knaben" trägt die Nummer WV 207.

2 Die einzige Publikationen zu einigen dieser Werke Schads sind zwei Aufsätze von Katharina Sykora, s. dies., "Jeanne Mammen and Christian Schad. Two illustrators of Homosexuality in Berlin's Twenties", in: *Among Men, Among Women*, Amsterdam 1983, 537-548, und dies., "'Kesse Väter' und 'Neue Frauen'. Zum Zusammenhang von lesbischer (Sub)Kultur und dem Massenphänomen der 'Garconne' in der Weimarer Republik. - Ein Motivvergleich bei Jeanne Mammen und Christian Schad", *Frauenkunstwissenschaft* H. 9/10, 1990, 26-33.

3 Die erste Abbildung findet sich in: Carl Lazlo, *Christian Schad*, Basel 1972, 195; das erste Mal wurde das Blatt auf der Retrospektive *Christian Schad*, Staatliche Kunsthalle Berlin, 28.6.-24.8.1980 gezeigt, s. den zugehörigen Ausst.Kat. *Chri-*

ner Äußerung Schads über seine Motivation fehlt es ebenfalls. Fest steht nur, daß er die Zeichnung nicht auf Bestellung anfertigte (wie es damals überhaupt selten einen Auftraggeber für seine Bilder gab, noch nicht einmal für die meisten seiner Porträts) und daß ihm als Vorlage eine von anderer Hand gemachte Photographie diente, die sich nicht erhalten hat⁴.

Der zeitgenössischen Sicht auf das Blatt können wir uns über eine Rekonstruktion des Umfeldes nähern. Die Zeichnung ist Ende der zwanziger Jahre in Berlin entstanden. Hier hatte sich der im oberbayerischen Miesbach geborene Schad 1928, nach Jahren in Genf, Zürich, Neapel und Wien, niedergelassen. Die Hauptstadt der Weimarer Republik war damals nicht nur ein Zentrum für wissenschaftliche Sexualeufklärung, sondern auch bekannt für ihre reiche Subkultur⁵. Der Kampf gegen den Paragraphen 175, der sexuelle Handlungen zwischen Menschen des gleichen Geschlechts unter schwere Strafe stellte, wurde wesentlich von hier aus organisiert, mit großem Einsatz und immerhin einigem vorläufigen Erfolg. Zugleich handhabten die Behörden diesen Gesetzesartikel aber gerade in Berlin so liberal, daß die Metropole sich zu einem Eldorado homosexuellen Lebens entwickeln konnte. Es verwundert deshalb nicht, daß Berliner Künstler dieser Zeit häufiger als früher und andernorts auch schwule Männer und lesbische Frauen zum Gegenstand ihrer Gemälde, Graphiken oder Photographien machten.

Karl Hofer zum Beispiel hat 1926 in Berlin "Zwei Freunde" (Abb. 2) gemalt, ein Bild mit homoerotischem Unterton⁶. Und um 1925 publizierte hier Otto Schoff die Mappe "Knabenliebe", die zehn Radierungen mit Szenen homosexuellen Geschlechtsverkehrs enthält (Abb. 3)⁷. Während in dem zum Sinnbildlichen überhöhten Gemälde Hofers ein gleichgeschlechtliches Begehren nur als

stian Schad, Berlin 1980, 147 (Kat.Nr. 109). Bei der ebd., 146, erwähnten Bleistiftzeichnung desselben Motivs (heute in Privatbesitz) handelt es sich um die ausgearbeitete Vorzeichnung zur Lithographie, die Schad 1972 angefertigt hat (Auskunft Bettina Schad, Keilberg); zur Provenienz des Blattes: 1969 erwarb es der Basler Galerist Carl Lazlo vom Künstler; 1986 veräußerte er es an den Hamburger Galeristen Thomas Levy; von diesem kaufte es die Aschaffener Galeristin Karin Brass noch im selben Jahr und verkaufte es wenig später an die Kurt Gerd Kunkel-Stiftung, die sie dem Aschaffener Stadt- und Stiftsmuseum als Dauerleihgabe überließ.

4 Auskunft von Frau Bettina Schad, Keilberg. Die Identifizierung der Dargestellten als Sohn eines preußischen Generals und dessen Freund im Ausst.Kat. Berlin 1980 (Anm. 3), 146, hat ihr zufolge keine reale Grundlage.

5 Siehe den Ausst.Kat. *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum, Berlin 1984, darin vor allem den Aufsatz von Manfred Baumgart, "Das Institut für Sexualforschung und die Homosexuellenbewegung in der Weimarer Republik", 31-46; siehe ferner Joachim S. Hohmann, *Sexualforschung und -aufklärung in der Weimarer Republik. Eine Übersicht in Materialien und Dokumenten*, Berlin 1985.

6 Zu dem Bild zuletzt ausführlich der Ausst.Kat. *ReVision. Die Moderne im Städel 1906-1937*, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1991, 148 (Kat.Nr. 30).

7 Siehe dazu zuletzt Ausst.Kat. *Der Kalte Blick. Erotische Kunst 17. bis 20. Jahrhundert*, Frankfurter Kunstverein, Kilchberg 1995, 134-137.

zusätzliche und ungleiche Gefühlsschwungung in der Begegnung zweier Männer anklingt, wird es in Schoffs Blättern zum einzigen Thema: als wenn auch spielerisches, so doch eindeutig lustorientiertes gegenseitiges Ergreifen zweier Körper mit demonstrativ entblößten eregierten Geschlechtsteilen.

Der homosexuelle Aspekt der Zeichnung Schads liegt zwischen diesen beiden Extremen der verhaltenen Andeutung und der expliziten Vorführung - die zweifellos im Zusammenhang stehen mit dem unterschiedlichen Grad von Öffentlichkeit der Werke. Zwar küssen sich seine Knaben, ähnlich denen Schoffs, hingebungsvoll, wie vor allem das Auge des einen zu erkennen gibt, das unter halbgeschlossenem Lid nach oben rollt. Wir sehen aber, wie bei Hofer, die Akte nur als Halbfiguren, die sich im Bereich der Taille bereits in das Weiß des Blattes auflösen; ein möglicher Kontakt der Geschlechtsteile bleibt verborgen, und die Reduzierung der Schatten erweckt den Eindruck, als berührten sich die beiden Körper kaum, obwohl sie sich umfassen. Das Ergebnis ist eine Ambivalenz zwischen der Darstellung von Leidenschaft und einer Tendenz zur Purifizierung des konkreten sexuellen Aspekts.

Verwandt sind die drei Werke immerhin in der Wahl von Halbwüchsigen als Motiv. Das ist kein Zufall. Die homoerotische Idealisierung von Jungen findet sich auch in einer Reihe von Illustrationen der zwanziger Jahre, die Rudolf Pütz, Ludwig Kainer⁸ oder Renee Sintenis⁹ ausgeführt haben, sowie in den Abbildungen und literarischen Beiträgen früher Homosexuellen-Zeitschriften, wie etwa *Der Eigene*¹⁰. Die Begründung für diese Tendenz muß sicherlich vor allem darin gesucht werden, daß sich die Vorstellung der Allgemeinheit von homosexuellen Männern, aber auch deren Selbstbild damals vielfach noch am Vorbild homoerotisch-pädagogischer Beziehungen in der griechischen Antike orientierte. Für viele dem eigenen Geschlecht Zuneigende stand sicherlich der Wunsch dahinter, das als schuldvoll erlebte sexuelle Begehren durch die Unschuld des Begehrten zu entschulden. Der so motivierte Knabenakt tritt jedoch nicht erst in den zwanziger Jahren, sondern bereits um die Jahrhundertwende auf. Prominente Beispiele früher homoerotischer Knabenphotographie sind die Lichtbilder Wilhelm von Gloedens und Guglielmo Plüschows. Hier muß vor allem die Aufnahme "Der Kuß" von Plüschow (Abb. 4) interessieren, die um 1900 entstanden ist¹¹. In dem Moment des Blicks von der Seite auf die Halbakte ist sie ein echter Vorläufer der Zeichnung Schads. Allerdings leisten die "Liebenden Knaben" eine bemerkenswerte Aktualisierung des Kuß-Motivs. Aus den sonnengebräunten, all'

8 Rudolf Pütz, 6 Zeichnungen für Granand (alias Erwin Ritter von Busse), *Das erotische Komödiengärtlein*, Berlin 1920; Ludwig Kainer fertigte 6 Zeichnungen für die zweite Auflage des Büchleins, Berlin 1921; alle Zeichnungen finden sich in dem Nachdruck der Ausgabe von 1920, Berlin 1993.

9 Renee Sintenis, 10 Radierungen für Hans Siemsen, *Das Tigerschiff*, Frankfurt am Main 1923.

10 Siehe *Der Eigene. Ein Blatt für männliche Kultur. Ein Querschnitt durch die erste Homosexuellenzeitschrift der Welt*, hrsg. von Joachim S. Hohmann, Berlin 1981.

11 Zu Plüschow siehe zuletzt Peter Weiermair, *Guglielmo Plüschow*, Köln 1993.

antica geschmückten und gekleideten sizilianischen Bauernknaben werden entkleidete blasse Berliner Jungs der späten Weimarer Republik. Zugleich fällt die andere Form von Entrückung der Szene gerade bei diesem Vergleich wieder ins Auge. Sie dient offenbar nicht so sehr einer moralischen Beruhigung des Betrachters wie die Antikisierung bei Plüschow. Schad scheint provozierenderweise vielmehr an einem zeitlosen Ideal gelegen.

Die Tragweite der Eigentümlichkeiten dieses Blattes für Schad erschließt sich bei einer Verortung der "Liebenden Knaben" innerhalb seiner Werke der späten zwanziger Jahre, vor allem innerhalb seiner übrigen Darstellungen homosexueller Männer und Frauen. Denn gerade zwischen 1927 und 1929 ist der Künstler mit einer Reihe entsprechender Motive auf Gemälden wie auf Zeichnungen beschäftigt, und die "Liebenden Knaben" bilden ihren (vorläufigen) Endpunkt¹². Sie sind ein Reflex jenes breiteren Interesses Schads an gesellschaftlichen Außenseitern, das sich etwa auch in dem Gemälde "Agosta, der Flügelmensch, und Rasha, die schwarze Taube" aus dem Jahr 1929 niedergeschlagen hat (Abb. 5)¹³. Diese Aufmerksamkeit für Menschen am Rande der herrschenden körperlichen und moralischen Norm erklärt sich bei dem Großbürgerssohn, dessen Vater, ein vermögender Anwalt, ihn noch bis in die dreißiger Jahre finanziell unterstützte, wohl vor allem aus der Suche nach jenem "Unverstellten", "Echten", auf die sich - in der Nachfolge Nietzsches - viele Intellektuelle der Weimarer Republik machten¹⁴. In diesem Sinne ist es wohl auch zu verstehen, wenn Schad von Agosta und Rasha, die er auf einem Berliner Rummelplatz entdeckt hatte, berichtet, daß sie ihm "viel erzählten über ihr Leben, was interessanter war als das, was ich bei einem Five-o-clock-tea erfahren hätte können"¹⁵.

Die ersten Darstellungen homosexueller Männer und Frauen bei Schad finden sich auf Gemälden. Das Ölbild "Graf St. Genois d'Anneaucourt" von 1927 (Abb. 6) ist noch vor der Übersiedlung des Künstlers nach Berlin entstanden¹⁶, das ihn allerdings bei gelegentlichen Besuchen damals schon zu faszinieren begann¹⁷. In diesem Porträt wollte Schad erklärtermaßen den "Typ des ihm äußerst

12 Zur Beschäftigung Schads mit der Homosexuellenthematik nach 1930 siehe Thomas Röske, "Christian Schads Werke von 1942 bis 1982 - ein Überblick", im Ausst.Kat. *Christian Schad. Die späten Jahre, 1942-1982*, Jesuitenkirche, Galerie der Stadt Aschaffenburg, Aschaffenburg 1994, 41-63, hier: 55 f.

13 Heesemann-Wilson WV 104.

14 Siehe dazu auch Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler - Psychotherapie und Ästhetik bei Hans Prinzhorn*, Bielefeld 1995, v.a. 206 ff.

15 Unveröffentlichter Text einer Rede Christian Schads, die er 1976 im Hamburger B.A.T.-Haus hielt, anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Großstadt und Großstadtleben um 1926* (Nachlaß und Archiv Christian Schad, Keilberg); Zitat bereits in Ausst.Kat. *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Berlin 1977, 4/230.

16 Heesemann-Wilson WV 85.

17 Siehe Christian Schad, *Gauguins und Seidenstrümpfe*, unveröffentlichtes Manuskript 1980, 96 und 99 (Nachlaß und Archiv Christian Schad, Keilberg); es handelt sich um eine erweiterte Fassung seines Textes "Relative Realitäten - Erinnerungen an Walter Serner", der als Anhang zu Walter Serner, *Die Tigerin*, München 1971, erschien.

sympathischen, kultivierten Homosexuellen" gestalten¹⁸. Er hebt selbst hervor, das Bild zeige eine "bekannte Persönlichkeit" der Wiener Gesellschaft im Smoking, "zwischen einer älteren, etwas männlichen Frau und einem bekannten Transvestiten aus dem Berliner 'Eldorado' in durchsichtigen Kleidern", vor dem Ausblick auf eine abendliche "Häuserkulisse des Montmartre"¹⁹. Das "zwischen" in dieser Beschreibung ist offenbar metaphorisch zu nehmen. Denn die Gestalten auf dem Gemälde bilden keine Gruppe, weder in sich, noch für den Blickpunkt des Betrachters. Vielmehr ragt die Halbfigur des Porträtierten unvermittelt vor dem phantasierten kosmopolitischen und erotisch aufgeladenen Hintergrund ins Bildfeld. Der echten und der falschen Frau in seinem Rücken, die einander in einer Art Blickduell begegnen, kommt durch diese Anordnung die Funktion von charakterisierenden Assistenzfiguren zu. Dabei ist von Belang, daß der Maler der Rückengestalt des selbstsicher auftretenden Transvestiten die größere Bildpräsenz vor seiner Gegenspielerin gibt. Damit wollte Schad die von ihm gemutmaßte geschlechtliche Neigung des Grafen mittelbar zum Ausdruck bringen²⁰. Nichts an der Erscheinung des Mannes selbst, der, unaufdringlich elegant gekleidet, in Gesicht und Haltung lediglich Reserviertheit, ja Scheu verrät, läßt eine Neigung zum eigenen Geschlecht vermuten.

Durch Attribute erweiterte, auf einen Typus hin ausgerichtete Porträts sind charakteristisch für die Malerei der Neuen Sachlichkeit²¹, wobei Bildnisse der deutschen und italienischen Renaissance das Vorbild für die symbolische Aufladung von beigegebenen Gegenständen oder Tieren liefern²². Schad benutzt dieses Bildverfahren aber weniger, um die Profession der von ihm Dargestellten zu veranschaulichen, sondern vielmehr, um deren Inneres, Psychisches, deren spezifische Neigungen und Leidenschaften anzudeuten. Bei vielen der ihn interessierenden "problematischen Naturen"²³ reicht für diese Absicht das Hinzufügen von symbolisch oder psychologisch deutbaren Pflanzen oder Gegenständen aus. Interessanterweise gibt sich Schad bei dem Porträt "St. Genois" damit aber nicht zufrieden. Die vermutete Besonderheit des Grafen in dessen Reaktion auf andere, seine sexuelle Orientierung, stellt er mit Hilfe des Transvestiten dar, der wohl weniger den in gleicher Weise sexuell Veranlagten meint als vielmehr ein

18 So Schad nach Heesemann-Wilson 1978 (Anm. 1), 118.

19 Christian Schad, *Bildlegenden*, unveröffentlichtes, unpaginiertes Manuskript aus den Jahren 1976/1977 (Nachlaß und Archiv Christian Schad, Keilberg).

20 Siehe die Äußerung Schads dazu in: Irmelin Lebeer, "Christian Schad", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 1, 1979, H.1, 67-81, hier: 77.

21 Siehe hierzu Jutta Hülsewig-Johnen, "Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der Neuen Sachlichkeit", im Ausst.Kat. *Neue Sachlichkeit - Magischer Realismus*, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1990, 8-24, und zuletzt Gerd Presler, "Das Porträt in der Neuen Sachlichkeit", *Weltkunst* 63, 1993, 3160-3163.

22 Für Schad ist dies erst jüngst wieder gezeigt worden von Louis Waldmann, "An anagrammatic attribute: Christian Schad's portrait of Eva von Arnheim", *Burlington Magazine* CXXXV, 1993, 276-277.

23 Eckart von Sydow, "Christian Schad" (über die Ausstellung im Berliner Kunstsalon Gurlitt), *Die Kunstauktion* (Berlin) vom 22.12.1929.

verlarvtes Objekt homosexuellen Interesses. Schads eigene Deutung des Werkes läßt sich mithin präzisieren: Das Porträt "St. Genois" zeigt nicht den Typ eines Homosexuellen, sondern den eines Mannes mit homosexuellen Neigungen.

Ähnlich ist das Vorgehen des Malers bei einem Gemälde des folgenden Jahres, das allerdings eher auf eine Abwertung der - weiblichen - Homosexualität schließen läßt. "Zwei Mädchen" (Abb. 7)²⁴ zeigt im Vordergrund eine junge Frau breitbeinig, mit entblößtem, rasiertem Geschlecht, auf einer Landschaft aus braunen Decken und weißen Kissen sitzen; eine andere liegt hinter ihr. Beide sind spärlich bekleidet, die vordere trägt ein halb heruntergeglittenes Unterhemd und dunkle Strümpfe, die zweite bekleidet einzig ein Strumpf. Beide berühren mit einer ihrer Hände ihre Vaginen, sie befriedigen sich selbst.

Das Gemälde läßt sich in eine lange Tradition der Darstellung von Paaren zumeist nackter Frauen einreihen, die sich selbst oder gegenseitig sexuell stimulieren. Wie vor ihm Gustave Courbet oder Gustav Klimt inszeniert auch Schad ein solches Zusammensein für sich und andere männliche Betrachter²⁵. Und wie bei seinen Vorgängern zeigt sich bei ihm der andere Blick auf das weibliche Gegenüber schon darin, daß er das Modell für die Sitzende anonym gelassen hat. Tatsächlich interessierten den Maler Frauen, anders als Männer, oftmals weniger als Individuen denn als Typen; bekannteste Beispiele dafür sind die Gemälde "Sonja" (Privatbesitz) und "Lotte" (Sprengel-Museum, Hannover), beide gleichfalls im Jahre 1928 entstanden²⁶. In "Zwei Mädchen" zieht Schad zu näherer Charakterisierung eines weiblichen Typus erstmals intime Details und Hinweise auf die geschlechtliche Orientierung heran. Die schamlose Präsentation der Vagina ist offenbar zunächst als Erweiterung der Porträtzüge um intime physische Details eingesetzt. Diese Deutung unterstützt eine Gruppe von fünf bislang unveröffentlichten Zeichnungen Schads aus dem Jahre 1929, die weiblichen "Temperamenten" gewidmet sind und jeweils eine (individuell geformte) Vagina zeigen, die von einer zugehörigen Hand berührt wird²⁷. Aber auch die auf dem Gemälde hinzugefügte Figur im Hintergrund ist aus dem vornehmlichen Interesse Schads an der Charakterisierung eines Typus zu verstehen. Wie im Porträt "St. Genois" geht es dem Maler nicht eigentlich um eine szenische Erweiterung. Vielmehr dient die zweite Frau hier ebenso als Assistenzfigur. Indem sie eine gleichgeschlechtliche erotische Situation assoziieren läßt, kommt ihr vor allem die Aufgabe zu, eine homosexuelle Orientierung der Porträtierten anzuzeigen. Anders als im Männerbildnis des Vorjahres macht Schad dabei die Abwendung vom anderen Geschlecht explizit. Nicht nur zeigt er die Frauen bei einer von einem männlichen Partner unabhängigen Sexualpraktik; das Stück Gürtel, das

24 Heesemann-Wilson WV 103.

25 Siehe Dorothy M. Kosinski, "Gustave Courbet's 'The Sleepers'. The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature", *artibus et historiae* IX, 1988, Nr. 18, 187-199, hier v.a.: 197.

26 Heesemann-Wilson WV 92 und 96.

27 Nachlaß und Archiv Christian Schad, Keilberg.

oben ins Bildfeld ragt, ist offenbar als Metapher für ein beiseite geschobenes männliches Geschlechtsorgan zu interpretieren. Angesichts der Drastik dieser Momente kann nicht alleine mit der für die Neue Sachlichkeit so typischen Gefühlskälte²⁸ erklärt werden, daß sich die blassen "Mädchen"-Körper nicht berühren und daß beider Frauen Blicke während des Onanierens unbewegt, ohne Anzeichen von Lust bleiben, zudem nach unten am Betrachter vorbeigehen. Schad, der sich durch die als unattraktiv empfundene Schwächigkeit des Modells zum Motiv der Selbstbefriedigung hatte anregen lassen²⁹, verrät in diesem Bild seine Abwehr der Vorstellung einer weiblichen Lust jenseits des heterosexuellen Verkehrs, gerade auch, indem er das Typenporträt durch eine zweite Frau erweitert und damit eine lesbische Orientierung anzeigt. Das Gemälde ist gleichwohl weit entfernt von der Darstellung eines diffamierenden Klischees weiblicher Homosexualität, vor allem durch die unbedingte Aufmerksamkeit für die gesamte Erscheinung der Hauptgestalt. Auch hier schafft Schad nicht das Bild einer Homosexuellen, sondern einer Frau, bei der ein sexueller Kontakt zu anderen Frauen für ihn denkbar ist³⁰.

Ganz anders nähert sich der Künstler dem Phänomen Homosexualität im folgenden Jahr, und zwar im Medium der Zeichnung. Anlaß zu den ersten dieser Blätter war ein Auftrag des Berliner Literaten Curt Moreck (alias Konrad Haemmerling) im Jahre 1929, für einen geplanten *Führer durch das "lasterhafte" Berlin* "Szenen aus den homosexuellen Lokalen" der Stadt festzuhalten; Moreck fand Schads "Art zu zeichnen (...) besonders passend dafür"³¹. Sicherlich kannte er seine Titelblätter für die Gesamtausgabe der Schriften Walter Serners von 1927, die markante Männer- und Frauengestalten aus dem Halbweltmilieu zeigen³². Der Künstler übernahm auf Vereinbarung, von den "etwa achtzig"³³ schwulen Lokalen Berlins einige der in der Altstadt gelegenen zu illustrieren, die sich von denen im wohlhabenderen Westen der Stadt deutlich unterschieden. Moreck erwähnt "die für zahlende Gäste inszenierten Komödien

28 Siehe hierzu Helmut Lethen, *Verhaltenstheorien der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main 1994.

29 Auskunft von Frau Bettina Schad, Keilberg.

30 Katharina Sykora urteilte 1983 über dieses Gemälde: "One might well come to the conclusion that Schad uses his esthetic means in his presentation of female homosexuality in a predominantly derogative way"; sie sieht in dem Gürtel allerdings einen Hinweis auf sadomasochistische Praktiken, s. Sykora 1983 (Anm. 2), 546.

31 Siehe Schad 1976 (Anm. 15), 4.

32 Zu den Serner-Illustrationen s. zuletzt Ausst.Kat. *Dr. Walter Serner 1889-1942*, Literaturhaus Berlin, Berlin 1989; Nachtlokale und Straßenszenen im Halbweltmilieu hatte Schad allerdings schon früher als Motive gewählt; während seiner Züricher und Genfer Zeit, in den Jahren 1915-1919, hatte er Motive wie "Hehler", "Kupplerin" oder "Eifersucht" in Holz geschnitten (vgl. Ausst.Kat. Berlin 1980 [Anm. 3], Kat.Nr. 2, 8, 9, 15, 16, 24, 25, 26 und 27). 1920 und 1921, am Beginn seiner neusachlichen Zeit, entstanden außerdem Gemälde mit Szenen in Neapler Cafes und Bars (vgl. Heesemann-Wilson WV 52, 55 und 56).

33 Curt Moreck, *Führer durch das "lasterhafte" Berlin*, Leipzig o.J. [1930], Nachdruck Berlin 1987, 134.

des Lasters" in den vornehmeren Bars und hebt davon die "mehr oder minder heimlichen Lokale, in denen die echten Invertierten einen Unterschlupf und gleichgesinnte Gesellschaft suchen"³⁴, ab. Schad fiel somit die Aufgabe zu, Einblicke in authentische schwule Subkultur zu geben³⁵ - soweit dies mit dem animierenden, ironischen Charakter des geplanten Führers zu vereinbaren war. Tatsächlich machte sich der Zeichner, unter der Führung eines ortskundigen, selbst homosexuellen Journalisten, auf den Weg in die entsprechenden Bars, um gewissenhaft Studien vor Ort zu betreiben³⁶.

In Morecks schnell populärem Baedeker der Subkultur, der 1930 erschien und an dem auch die Zeichner Benari, Paul Kamm, Jeanne Mammen, Melchior und andere mitarbeiteten, wurden zehn Zeichnungen Schads aufgenommen, von denen fünf Homosexuellenlokale zeigen (Abb. 8 und 9). Da die Resultate heute die einzigen bildlichen Zeugnisse dieser Etablissements sind³⁷, ist es schwer, ihren Realitätsgehalt zu beurteilen. Vom Text Morecks, den Schad bei Anfertigung der Blätter noch nicht kannte, weichen sie gelegentlich in der Wertung ab; im Falle der "Adonis-Diele" etwa unterstützt Schad kaum Morecks Beschreibung einer "muffigen Schenke". Überhaupt ist dem Zeichner weniger an der räumlichen Atmosphäre als vielmehr daran gelegen, das Publikum aus der Distanz in seiner habituellen Spezifik, eben als homosexuell zu erfassen. Bezeichnenderweise erinnert er sich noch fast fünfzig Jahre später daran, daß er damals in der "Adonis-Diele" gelernt hat, "Anfänger und Routiniertere" unter den dort versammelten "jungen Burschen" am "Augenaufschlag" zu unterscheiden³⁸. So ist er nicht nur bemüht, die beobachtete Alterszusammensetzung wiederzugeben. Er kennzeichnet die Homosexuellen auch durch ihr Sozialverhalten untereinander, durch das teils entspannte, teils erwartungsvolle in den Raum Blicken und das wissende stille Lächeln auf den Mündern der einzeln Sitzenden. Zudem nutzt er zur Charakterisierung die Darstellung femininer Züge, wie deutlich konturierte Lippen, betonte Augenwimpern, kraftlos abknickende Handgelenke und lange, spitze Fingernägel. Konversation und körperliche Berührungen finden sich selten, schon gar nicht wird das Tauschen von Küssen zum Motiv. Daß Schad gerade in diesen Zeichnungen erstmals Homosexuelle darstellt und nicht mehr nur homosexuelle Männer, daß er sie nicht nur durch spezifische Züge des Sozialverhaltens, sondern auch durch sekundäre Erkennungszeichen charakterisiert, ist erklärlich. In den intimen Refugien ihrer gleichgeschlechtlichen Nei-

34 Moreck 1931 (Anm. 33), 132/133.

35 Er spricht selbst von Lokalen "für die Eingeweihten", s. Schad 1976 (Anm. 15), 4.

36 Ebd.; Schad hat diesen Journalisten, Georg Stein, der ihn später für seine Reportage "Guten Abend Berlin" als Lichtmessungs-Ingenieur photographiert hat (*Der Welt-Spiegel*, Berlin, vom 2.11.1930), in einer skizzenhaften Zeichnung festgehalten (Nachlaß und Archiv Christian Schad, Keilberg).

37 Siehe Wolfgang Theis, Andreas Sternweiler, "Alltag im Kaiserreich und in der Weimarer Republik", in: Ausst.Kat. Berlin 1984 (Anm. 5), 70; die von Moreck besprochenen Lokale mußten spätestens im Oktober 1932 schließen (ebd., 73).

38 Schad 1976 (Anm. 15), 4.

gung, unter "Ihresgleichen", geben sich Homosexuelle tatsächlich betonter solchen Eigenheiten hin. Wie vorsichtig und um Vermeidung von abwertenden Stereotypen bemüht Schad gleichwohl vorgeht, zeigt sich gerade im Vergleich mit anderen Illustrationen in Morecks Büchlein. Wesentlich klischeehafter in Aufmachung und Gehabe, mit übertriebenem Make-up und übermäßigem Ausschwingen der breiten Hüften, schildern die Zeichner Melchior und Paul Kamm die Schwulen in ihren Zeichnungen für das Buch (Abb. 10).

Die "Odyssee"³⁹ durch die Berliner Schwulenlokale hat Schad noch 1929 zu weiteren Federzeichnungen angeregt, die wohl nie für Morecks *Führer durch das "lasterhafte" Berlin* bestimmt waren. Das Thema verselbständigt sich und wird mit andern verknüpft. Männliche Homosexualität taucht nun durchweg im Zusammenhang mit käuflicher Liebe auf, und wird dabei gleichberechtigt neben heterosexuellen Beispielen behandelt. Neben Szenen aus dem Milieu des Straßenstrichs findet sich das Blätterpaar "Handel" und "Versprechung" (Abb. 11). Die erste Zeichnung zeigt einen gepflegten Herrn mittleren Alters um einen kleinen, eingeschüchterten Jungen mit einer älteren Dame handeln, auf der zweiten sehen wir ihn bei dem Knaben zudringlich werden. Bis auf die Charakterisierung des Homosexuellen durch wenige als feminin lesbare Züge, wie der betonte Mund, die trägen Augenlider und die schmalen Hände, unterscheidet sich die Intention des Blattes nicht von der der Darstellung ähnlicher heterosexueller Verhältnisse auf zeitgleichen Werken Schads⁴⁰. Hier ist also nicht allein der unsympathische Homosexuelle gemeint, sondern der Kinderkäufer.

Anders verhält es sich mit einem Blatt, das, unter dem Titel "Schwestern"⁴¹, eine Szene lesbischer sexueller Praktik zeigt (Abb. 12). Diese Cunnilingusdarstellung ist einzigartig drastisch in Schads Werk: Eine Frau hockt über einer anderen und preßt verzückten Gesichts den Kopf der Partnerin zwischen ihre Schenkel. Hinter dem Paar schnuppern zwei schwarze Katzen mißtrauisch an einem beiseite gelegten künstlichen Penis, vergleichbar jenen kopulierenden Hunden, die als Kommentar auf moralisierenden Darstellungen lasterhaften Wirtshausstrebens holländischer Maler des 17. Jahrhunderts eingesetzt sind. Die Darstellung der Koitusvariante als fast gewaltsam und das Motiv des demonstrativen Verzichts auf das männliche Geschlechtsorgan sind offenbar abwertend gemeint⁴² und verraten mehr noch als das Gemälde "Zwei Mädchen" eine Abwehr weiblicher Homosexualität, der eine tiefe Verunsicherung zugrundeliegen muß.

39 Ebd.

40 Siehe etwa die Federzeichnung "Blumenmädchen" von 1929 (Privatbesitz), Heesemann-Wilson WV 216, die ein ähnlich ungleiches Altersverhältnis zeigt - abgebildet im Ausst.Kat. Berlin 1980 (Anm. 3), 157 (Kat.Nr. 118).

41 Nicht bei Heesemann-Wilson; der Titel läßt sich als eine umgangssprachliche Bezeichnung für homosexuelle Frauen verstehen; im Ausst.Kat. Berlin 1980 (Anm. 3), 146 (Kat.Nr. 108), wird das Blatt fälschlicherweise eindeutiger mit "Lesbisches Paar" betitelt.

42 Vgl. Sykora 1983 (Anm. 2), 546.

Allerdings sehen wir 1929 überhaupt eine Kulmination der Außenseiterthematik in Schads Werk. Nicht nur Homosexuelle finden sich öfter als vorher oder nachher von ihm dargestellt. Es entstehen jetzt auch, und zwar wiederum im Medium der Federzeichnung, krasse Darstellungen "sexualpathologischer Typen"⁴³, wie etwa die Blätter "Im Père Lachaise" (Privatbesitz), das eine Putzfrau begehrlieh einer Grabskulptur aufsitzen zeigt, oder "Ein Vampyr" (Verbleib unbekannt), auf dem ein Mann den nackten Körper einer gefesselten und geknebelten jungen Frau an mehreren Stellen mit Operationswerkzeugen öffnet, um ihr Blut zu trinken⁴⁴. Diese und andere Zeichnungen wurden von Schads Berliner Galeristen Wolfgang Gurlitt vertrieben, der in den späten zwanziger Jahren auch erotische Werke z.B. von Willi Geiger und Ernst Stern sowie die erwähnte Mappe "Knabenliebe" von Otto Schoff anbot. Einen Überblick verwandter Motive in der damals produzierten Graphik vermittelt das Wiener *Bilderlexikon der Erotik*, erschienen zwischen 1928 und 1931. Innerhalb der großen und kenntnisreichen Auswahl auch von zeitgenössischen Werken gehören Blätter Schads (neben solchen Rudolf Schlichters) tatsächlich zu den Extremen⁴⁵.

Ähnlich brutale Szenen finden sich auf den Tafelbildern von 1929 nicht. Gleichwohl spitzt Schad die Motive seiner Gemälde mit den der Malerei eigenen Mitteln ebenfalls zu. So ist zum Beispiel "Die Operation" (Lenbachhaus, München)⁴⁶, obwohl der medizinische Eingriff darauf fast vollkommen ohne Blut gestaltet wird, durch die Schärfe und die Reinheit aller Oberflächen schockierender als die zahlreichen expressionistischen Vorläufer des Motivs. Vor allem "Agosta, der Flügelmensch und Rasha, die schwarze Taube" (Abb. 5) übertrifft aber alle vorangegangenen Außenseiterdarstellungen Schads. Für Zeitgenossen war gerade dieses seiner Bilder schwer zu ertragen⁴⁷. In der Tat ist das Motiv exzeptionell. Schad inthronisiert hier die Exhibition eines Mißgestalteten. In ei-

43 Alleine das 1927 für die Serner-Ausgabe verworfene Blatt "Narziß" (nicht bei Heesemann-Wilson), das in einem winterlichen Park einen Exhibitionisten zeigt, der vor einer erschreckten Frau seinen ihn einzig bekleidenden Mantel öffnet, läßt sich als Vorläufer dieser Werke anführen, s. dazu zuletzt Ausst. Kat. *Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman*, Schirn-Kunsthalle, Frankfurt, München 1991, Kat.Nr. 131 (in der englischen Originalausgabe, *Art in Germany 1909-1936*, München 1990, Kat.Nr. 132), sowie Walter Serner - *Krachmandel auf Halbmast. Nachträge zu Leben und Werk*, hrsg. von Thomas Milch, München 1992, 133-135; auch diese eher humoristische Zeichnung ist aber noch weit entfernt von den grausigen Darstellungen des Jahres 1929.

44 "Im Père Lachaise": Heesemann-Wilson WV 212; "Ein Vampyr": nicht bei Heesemann-Wilson; beide Blätter sind abgebildet im *Ergänzungsband zum Bilderlexikon der Erotik* (= *Bilderlexikon der Erotik*, Bd. 4), Wien/Leipzig 1931, 525 ("In der Leichenkammer") und Taf. LXIII ("Ein Vampir").

45 Siehe vor allem den *Ergänzungsband 1931* (Anm. 44); das Schaffen Schads wird darin auf den Seiten 693 f. eigens gewürdigt.

46 Heesemann-Wilson WV 108.

47 In seiner Besprechung der Einzelausstellung Schads 1929 bei Gurlitt in Berlin schreibt der Kritiker W.-M. in der Berliner Börsenzeitung: "Grausig aber ist das Bild des Verkrüppelten mit der Negerin" (11.12.1929, Abendausgabe).

ner stolzen, herrschergleichen Pose ragt der blasse, verwachsene Männerhalbakt auf einem Sessel empor, durch die Verzierungen der hohen Rückenlehne zusätzlich gestützt; die Büste der farbigen Frau ist wie die Gestalt einer Dienerin zu seinen Füßen plaziert. Während wir ihr auf gleicher Höhe in die Augen sehen, blickt er auf uns herab, in ein scheinwerferartiges Licht getaucht, das auch den violetten Hintergrund kreisförmig, einer Aura gleich, erhellt. Diese Beleuchtung gibt dem festgehaltenen Moment, trotz aller Ruhe der Haltung und trotz der feinen Ausarbeitung der Oberflächen, etwas Plötzliches; Jacket und Hemd scheinen gerade abgestreift und auf die Lehne des thronartigen Sitzmöbels zurückgefallen. Die Offenbarung ist um so eindringlicher, als sie sich scheinbar fern jedes Kontextes ereignet - wie selten auf Bildern Schads fehlt jede Andeutung eines konkreten Raumes.

Auch bei dieser Vorführung von Abnormität hat den Maler offenbar gerade der erotische Aspekt beschäftigt. Noch gesteigert durch den Kontrast zum dunklen Teint der Begleiterin zieht die Makellosigkeit und abwechslungsreiche Modellierung der Haut des Krüppels den Blick in den Bann - das Bild wirkt wie eine groteske Variante auf Edouard Manets "Olympia". Tatsächlich geht die kurze Legende, die Schad selbst später zu dem Gemälde verfaßt hat, gerade auch auf den erstaunlichen Erfolg Agostas bei seinen weiblichen Bewunderern ein, die ihm heftige Avancen machten⁴⁸.

Wenden wir uns nach diesem Überblick wieder den "Liebenden Knaben" zu. Die Zeichnung gehört zu einer kleinen Gruppe von Silberstiftblättern der Jahre 1929 und 1930. Die Technik ist für unser Jahrhundert unüblich, nicht zuletzt, weil sie schwer zu handhaben ist. Das bezeichnete Papier muß langwierig vorbereitet werden, und die einmal hingesezten feinen Linien lassen sich nicht mehr korrigieren. Lange war von Zeichnern nicht mehr die Geduld von Renaissancekünstlern wie Botticelli, Leonardo oder Raffael aufgebracht worden, bei denen die Silberstiftzeichnung ihre letzte Blüte erlebt hatte. Wie bereits für die Bildsymbolik angesprochen, war Schad seit den frühen zwanziger Jahren darum bemüht, den großen italienischen Meistern des 16. Jahrhunderts nachzueffolgen⁴⁹, und zwar gerade auch in der Technik. Das läßt sich nicht nur an seinen Tafelbildern belegen, die er mit ausgefeilten Lasurverfahren und zum Teil sogar wieder auf Holz malte⁵⁰, sondern eben auch an seinen Zeichnungen. Die Hinwendung zur "delikatsten" Silberstifttechnik ist aber offenbar außerdem im Gegenstand der Zeichnungen begründet. Es fällt auf, daß die meisten der Blätter einzig einen oder zwei weibliche oder männliche Akte auf weißem Grund zeigen. Stets hat

48 Siehe Schad 1976/77 (Anm. 19).

49 Zum Vorbild der Renaissance-Malerei für Schad äußert er sich selbst zuerst in seinem Text für den Ausst.Kat. *Christian Schad*, Galerie Würthle, Wien, Wien 1927, wiederabgedruckt in Lazlo 1972 (Anm. 3), 145.

50 Das erste Gemälde Schads auf einer Holztafel ist offenbar das Bildnis seiner Frau Marcella aus dem Jahr 1926 (verschollen), das Heesemann-Wilson unter WV 81 irrtümlich als Leinwandbild aufführt.

Schad dabei die Haut mit einer Eindringlichkeit nachgestaltet, die die Kunst ihrer malerischen Umsetzung, etwa bei "Agosta und Rasha", noch übertrifft, da die zurückhaltende Färbung und Schattierung die Mitarbeit der Phantasie herausfordert. Deshalb sind diese Blätter schwerlich als Vorzeichnungen für Ölbilder anzusprechen, auch wenn einige noch spürbar aus Aktstudien hervorgegangen sind⁵¹. Das gilt auch für die Zeichnung "Rückenakte" von 1929 (Privatbesitz)⁵², die zwei Frauen in Dreiviertelfigur dicht hintereinander zeigt. Hier dreht sich die hintere, derber wirkende gerade mit einem ernsten Blick um zu der anderen, die ihren Kopf gesenkt hat. Obgleich es möglich ist, in die ungleiche Beziehung zweier eng beieinander stehenden Frauen mit modischer Kurzhaarfrisur eine lesbische Konstellation hineinzudeutieren⁵³, liegt diese Deutung doch weniger nahe als bei allen anderen Werken Schads, die wir bis jetzt betrachtet haben. Ähnliches gilt für das Verhältnis der beiden ebenfalls nackten und zeitgemäß frisierten jungen Frauen auf dem Blatt "Freundinnen" desselben Jahres (Privatbesitz)⁵⁴. Als Büsten gegeben, die dem Betrachter diesmal zugewendet sind, berühren sie sich zwar und sind offenbar in intemem Gespräch; dennoch läßt sich ihre Konstellation auch innerhalb eines anderen Zusammenhangs rekonstruieren (etwa an einem FKK-Badestrand) als dem einer manifest lesbischen Begegnung.

Demgegenüber sind die Akteure des Blattes "Liebende Knaben" eindeutig (homo)sexuell aufeinander bezogen. Und doch eint etwas die drei Zeichnungen und hebt sie von allen übrigen Darstellungen Schads ab - das sinnliche Moment in der körperlichen Nähe zweier Menschen. Es fehlt auf den Gemälden, die ohnehin fast nur Einzelgestalten vorführen, und es ist auch auf keiner der Federzeichnungen zu finden. Bei letzteren liegt das nicht nur an der fast reinen Umrißgestaltung der Figuren, sondern auch daran, daß hier stets, und selbst in der Darstellung von Paaren, Distanz und Differenz - bis hin zur Gewalt - thematisiert wird und nicht ein Miteinander oder gegenseitige Annäherung. Die Darstellung eines sinnlichen Kusses aber ist im Werk Schads tatsächlich einzigartig.

So wird vor allem im Jahr 1929 eine Polarisierung innerhalb von Schads Gestaltungen menschlicher Beziehung deutlich, wobei die verschiedenen Positionen jeweils mit einer anderen künstlerischen Technik vorgetragen werden. Die Malerei mit ihrem Aufbau eines Bildes aus vielen lasierenden Schichten erlaubte dem Künstler eine Vertiefung in den erlebten Menschen mit einer Steigerung seiner Typik und seiner Präsenz bis hin zum Unerträglichen; im schnellen, umreißen den Zeichnen mit der Feder äußerte sich eine Form von Distanziertheit, die ironische, spöttische, ja sarkastische Züge annehmen konnte; im Zeichnen mit dem

51 Heesemann-Wilson 1978 (Anm. 1), 133, spricht in der Tat von "Skizzen".

52 Heesemann-Wilson WV 226; Ausst.Kat. Berlin 1980 (Anm. 3), Kat.Nr. 111.

53 Siehe Ausst.Kat. Berlin 1980 (Anm. 3), 148; ebenso Sykora 1983 (Anm. 2), 545.

54 Heesemann-Wilson WV 214; Ausst.Kat. Berlin 1980 (Anm. 3), Kat.Nr. 107.

Silberstift aber, das trotz langwieriger Erarbeitung wesentlich flüchtigere Bilder als die Ölmalerei ergab, gestaltete der Künstler Gegenbilder menschlicher Nähe.

Schon 1930 macht sich auch in Schads Werk, wie in dem von Otto Dix und anderen Vertretern der Neuen Sachlichkeit, eine Tendenz zu weicherer, "romantischer" Wirklichkeitssicht bemerkbar⁵⁵; die Kühle und Radikalität des Vorjahres weicht und macht einer Bildauffassung Platz, mit der der Maler 1937 auch auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München reüssieren konnte⁵⁶. Die Silberstiftzeichnungen weisen bereits auf das Kommende voraus, auch "Liebende Knaben". In der offenen Darstellung des Außenseiterthemas klingt noch die bei "Agosta und Rasha" beobachtete Tendenz zu schockartiger Konfrontation an. Andererseits wird das Motiv durch die Umsetzung zu einem unwirklichen Idealbild erhoben.

Wie bereits angemerkt, schwächt die Art der Gestaltung aber nicht die Irritation des Betrachters. Die feine und helle Zeichnung der Konturen und Binnenlinien steigert sie vielmehr, indem sie dazu führt, daß nicht wenige sich zunächst über das Geschlecht der Küssenden im Unklaren sind. Dadurch wird aber das wesentliche Moment an den "Liebenden Knaben" noch deutlicher erfahren als dies auf der klarer abbildenden Photographie, die als Vorlage gedient hat, der Fall gewesen sein kann: das Fehlen von Geschlechterrollen. Tatsächlich zeigt das Blatt eine weitgehende Nivellierung der Position beiden Jungen zueinander, ein gleich starkes gegenseitiges Ergreifen und sich Hingeben. Dies steht nicht nur im Kontrast zu den deutlich über- und unterordnenden Darstellungen von Hofer, Schoff und Plüschow. Eine künstlerische Gestaltung des Kusses, die ähnlich weit entfernt von jeglicher Zuweisung männlicher und weiblicher Rollen angesiedelt ist, war bis zu dieser Zeichnung nur mit Wesen himmlischer oder anderer idealer Regionen möglich⁵⁷. Schad formt diese Idealvorstellung mit deutlich irdischen Wesen neu und reklamiert sie auf diese Weise für das Verhältnis von Sexualpartnern. Das Provozierende an diesem Akt ist die Wahl zweier Gleichgeschlechtlicher als Liebespaar. Außenseiter sind hier nicht nur "interessanter" Gegenstand distanzierter Betrachtung für Schad wie auf vielen Werken vorher; sie werden zur Metapher für eine wünschbare Welt jenseits der einengenden gesellschaftlichen Normen.

Betrachtet man das Werkumfeld, wundert es nicht, daß Schad keine weiblichen Akteure in einer solch innigen Szene zeigt. Lesbischer Sexualität begegnete der Künstler offenbar zunehmend mit Distanz. Die Federzeichnung "Schwestern" ist das eigentliche Gegenbild zu den "Liebenden Knaben", zumal die Bildsprache hier Vorbildern moralisierender Genremalerei verpflichtet ist. Demgegenüber

55 Vgl. Heesemann-Wilson 1978 (Anm. 1), 156 f.

56 Siehe dazu Heesemann-Wilson 1978 (Anm. 1), 148-150, sowie Röske 1994 (Anm. 12), 44.

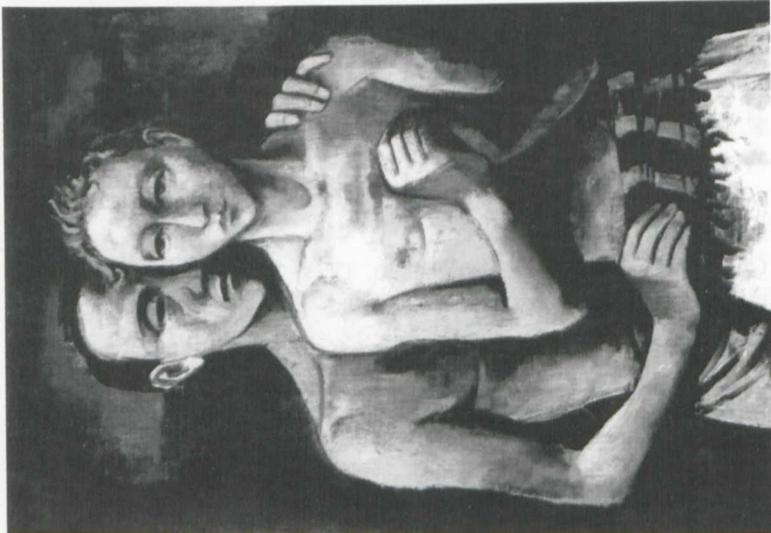
57 Eines der wenigen nichtreligiösen Beispiele ist der Farbholzschnitt "Der Kuß" von Peter Behrens, der zuerst in *Pan*, 4. Jg., 1898, H. 2 erschien; auch hier sind die in einem Haargeflecht gezeigten Gesichter geschlechtslos.

bemühte sich der Künstler seit dem Porträt "St. Genois" deutlich um eine Annäherung an das Phänomen männlicher Homosexualität und schuf dabei originelle Bildlösungen. Nach der Darstellung einer homosexuell veranlagten Persönlichkeit mit Hilfe von Assistenzfiguren hat Schad aufmerksam das Verhalten Schwuler untereinander studiert und ihr spezifisches Auftreten in Szenelokalen überliefert. Weitere Blätter des Jahres 1929 verraten eine zunehmende Integrierung des Homosexuellen-Motivs bis dann die "Liebenden Knaben" erstmals ein Männerpaar als Ideal gleichgewichtiger körperlicher Beziehung vorführen. Auch wenn Schad den Schritt zu dieser letzten, exceptionellen Bildfindung wohl kaum getan hätte ohne die photographische Vorlage, die eine Distanz zum Motiv, eine Form von Entwirklichung bereits vorgab, um die er sich sonst stets bemühte, so ist doch das entspanntere Verhältnis zu männlichen Homosexuellen dafür gleichfalls von großer Bedeutung. Schwulen gegenüber hatte Schad keine grundsätzliche Ablehnung seines Geschlechts wegen zu befürchten wie möglicherweise gegenüber weiblichen Homosexuellen. Zudem geht man sicherlich nicht fehl, in seinen Darstellungen homosexueller Männer eine narzißtische Komponente auszumachen, gerade auch in den "Liebenden Knaben".

Diese persönlichen Hintergründe schmälern allerdings nicht die kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung der hier vorgestellten Werke. Die Aufnahme der Darstellung homosexueller Männer und Frauen unter die künstlerisch bildwürdigen Motive, die auch einen Zuwachs an gesellschaftlicher Akzeptanz dieser Minderheit bedeutet, ist durch Schad wesentlich vorangetrieben worden.



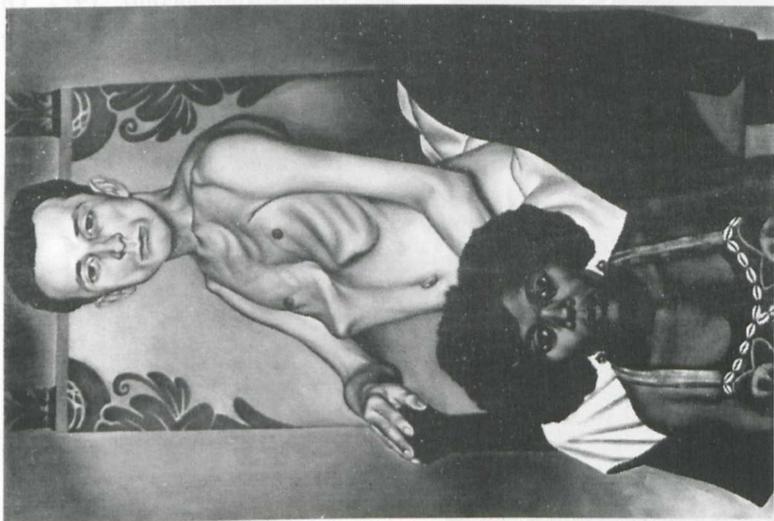
1 Christian Schad, Liebende Knaben, 1929, Silberstiftzeichnung, 30 x 23,5 cm. Aschaffenburg, Stadt- und Stiftsmuseum



2 Karl Hofer, Zwei Freunde, 1926, Öl/L.w., 100 x 70 cm. Frankfurt, Städtische Galerie



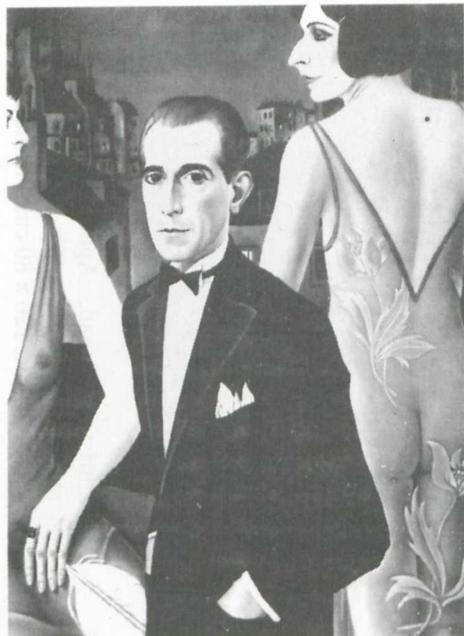
3 Otto Schöff, Radierung aus der Mappe „Knabenliebe“, Berlin 1925



5 Christian Schad, Agosta, der Flügel-
mensch, und Rascha, die schwarze Taube,
1929, Öl/Lw., 120 x 80 cm. Privatbesitz



4 Guglielmo Plüschow, Der Kuß, um 1900,
Photo



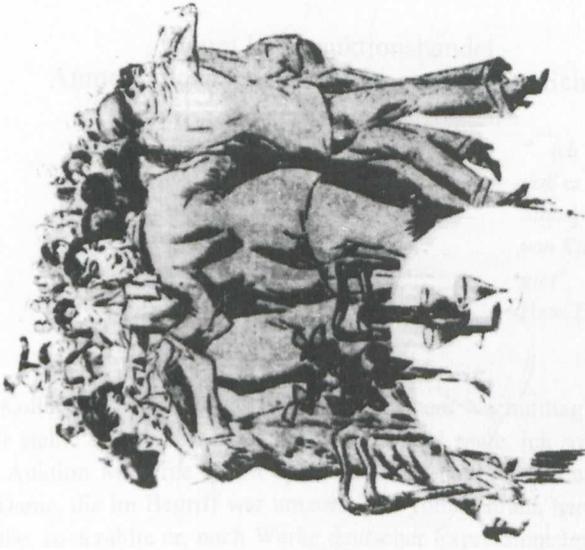
- 6 Christian Schad, Graf St. Genois d'Anneaucourt, 1927, Öl auf Holz, 86 x 63 cm. Privatbesitz

- 7 Christian Schad, Zwei Mädchen, 1928, Öl/Lw., 109 x 80 cm. Privatbesitz

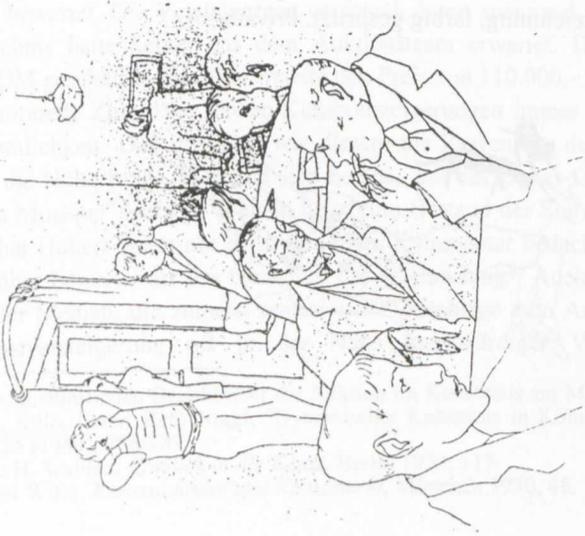


- 8 Christian Schad, Bürger-Casino an der Friedrichgraacht. Illustration zu Moreck, Führer durch das lasterhafte Berlin, 1930





10 Paul Kemm, Männerball. Illustration zu Moreck, Führer durch das lasterhafte Berlin, 1930



9 Christian Schad, Adonis-Diele. Illustration zu Moreck, Führer durch das lasterhafte Berlin, 1930



- 11 Christian Schad, Versprechung, 1929, Federzeichnung, farbig gespritzt. Kunstkabinett G.A. Richter, Stuttgart

- 12 Christian Schad, Schwestern, 1929, Federzeichnung, farbig gespritzt. Privatbesitz

