

Magdalena Bushart

Kokoschkas Dresdner Gruppenbildnisse

Während seines dreimonatigen Aufenthalts in Berlin im Herbst 1916 sondierte Oskar Kokoschka unterschiedliche Optionen, um einer erneuten Einberufung zum Kriegsdienst zu entgehen und nebenbei seine finanzielle Zukunft zu sichern. Als sich die Aussicht auf eine Professur in Dresden abzeichnete, begab er sich zum 1. Dezember 1916 zur Behandlung in das Sanatorium Dr. Teuscher auf dem »Weißen Hirsch« bei Dresden und nahm im Gästehaus »Felsenburg« Logis. Hier hoffte er, geschützt vor dem Zugriff des Militärs, vor Ort seine Ernennung umso intensiver betreiben zu können. Ermöglicht wurde ihm der teure Klinikaufenthalt durch seinen neuen Galeristen. Kokoschka wechselte um die Jahreswende 1916/17 von Herwarth Walden, mit dem er seit 1910 zusammengearbeitet hatte, zum Kunstsalon Paul Cassirer. Der Vertrag, im Oktober 1916 zustande gekommen, garantierte ihm – unabhängig von seiner Produktion oder von Verkäufen – ein monatliches Fixum, das ihn von seinen chronischen Geldsorgen befreite und mit dem er überdies seine Eltern finanziell unterstützen konnte.

Wohl unmittelbar nach Kokoschkas Umzug nach Dresden, zwischen Dezember 1916 und Februar 1917, entstand das Bild »Die Auswanderer« (Abb). Es zeigt den Künstler zusammen mit den Freunden Käthe Richter und Dr. Fritz Neuberger. Die beiden gehörten zu seinen engsten Vertrauten auf der »Felsenburg«. Mit der Schauspielerin Käthe Richter hatte sich Kokoschka wohl noch in Berlin zu einer Art emotionaler Notgemeinschaft zusammengeschlossen.¹ Sie war dem Maler Geliebte, später zuverlässige Freundin, und half ihm, seine Nerven- und Schaffenskrisen zu bewältigen. Wie intensiv die Beziehung während der ersten Monate in Dresden gewesen sein muß, zeigt ein Brief Kokoschkas vom Sommer 1917, in dem er den Schriftsteller Stefan

1. Vgl. Nell Walden, *Kokoschka und der »Sturm-Kreis«*, in: *Hodin 1963 a*, S. 74–85; S. 81.



Philipp Otto Runge.
Wir Drei. 1805. Öl auf
Leinwand, 100 × 122 cm,
1931 verbrannt

2. Brief an Stefan Großmann vom 15. 8. 1917; zit. nach: Kokoschka Briefe 1 1984, S. 270.
 3. Brief an die Eltern, 18. 5. 18, in: Kokoschka Briefe 1 1984, S. 288.
 4. Brief an Alma Mahler, 3. 1. 13, in: Kokoschka Briefe 1 1984, S. 69.



Großmann bittet, ihr, der er »viel Sorgfalt und Pflege« verdanke, nach der Rückkehr nach Berlin beizustehen: »Wir waren beide jetzt während eines Jahres so angewiesen eins auf den Andern, daß sie sich in der ersten Zeit in Berlin vielleicht ein bißchen schwer faßt!«² Auch mit Fritz Neuberger verband Kokoschka mehr als bloße Sympathie. »Fritzchen«, wie Kokoschka den Arzt in seinen Briefen liebevoll nannte, regelte für ihn und für den Dichter Walter Hasenclever organisatorische Probleme aller Art. Er hatte Kokoschkas Sanatoriumsaufenthalt mit in die Wege geleitet, kümmerte sich um die Auflösung des Vertrags mit Walden und beschwichtigte nebenbei immer wieder Mutter Romanas Eifersüchteleien gegen Käthe Richter. Als er 1918 starb, klagte Kokoschka: »Dieser Verlust eines immer gleich energischen und dabei überaus gescheiten Menschen, dem ich und Hasenclever ruhig unsere ganzen Schwierigkeiten im Leben zur Ordnung überantworten konnten, zu dem wir in allen Dingen kamen, wo wir nicht mehr aus und ein wußten, ist für uns unersetzlich.«³

Für Kokoschka stellten Freundschaften, wie er sie in den Jahren 1916–18 fand, eine neue Erfahrung dar, mit der er sich entsprechend schwer tat. Von der Affaire mit Alma Mahler abgesehen, war bislang der wichtigste Bezugspunkt in seinem Leben seine Familie gewesen, die ihn finanziell und emotional weitgehend für sich vereinnahmte. Im Umgang mit anderen Menschen hatte er sich stets »innerlich vereinsamt« gefühlt; Wiener Freunde wie Karl Kraus oder Adolf Loos bezeichnete er als »lauter kalte Leute«.⁴ Nun, mit ausreichendem räumlichen Abstand zu den Eltern, konnte er erstmals zu einer kleinen Gruppe von Menschen – zu der neben Richter und Neuberger vor allem Walter Hasenclever und, in Berlin, Albert Ehrenstein zählte – ein vertrauensvolles und warmherziges Verhältnis entwickeln, das ihn zutiefst rührte (und das er gleichwohl jederzeit für seine eigenen Interessen zu in-

Oskar Kokoschka. Die Auswanderer. 1916/17. Winkler/Erling 123. Öl auf Leinwand, 95 × 146 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, München, Schenkung Emanuel und Sofie Fohn



Oskar Kokoschka. *Flucht nach Ägypten*. 1916. Schwarze Kreide, Privatbesitz

strumentieren mußte). Ihrer Unterstützung hatte er es zu verdanken, daß er sich der drohenden Einberufung entziehen und trotz seines angegriffenen Gesundheitszustands wenigstens eingeschränkt arbeiten konnte.

Die Familie verfolgte die Öffnung nach außen voller Argwohn; immer wieder mußte sich Kokoschka gegen Störmanöver seiner Mutter zur Wehr setzen, die den Freunden Geldgier und Eigennutz unterstellte und dies die Betreffenden auch direkt wissen ließ. Mehrfach bat er sie, sich nicht in seine Angelegenheiten zu mischen und seine Freunde mit ihrem krankhaften Mißtrauen zu verschonen – wobei er stets betonte, wie nützlich diese Beziehungen für sein berufliches Fortkommen seien⁵ – bis er schließlich grundsätzlich sein Recht auf Freundschaften einforderte: »Ich lebe in der Welt und Du in einer selbstgemachten Schale. Daß ich nicht immer nach gewinnsüchtigen Motiven bei Anderen suche, daran ist eben meine bessere Menschenkenntnis schuld. Du bist nach Deiner Methode ständig unglücklich, ich nach meiner fühle mich verhältnismäßig wohl. Und kann deshalb weder mit Vernunft noch Gefühl fassen, daß ich jeden, der mich gerne hat und es bewiesen hat, nachher mit einem Fußtritt belohnen soll. Leider sind in Wien schon zu viel solche Fälle, ich vermeide es aber in Deutschland!«⁶

Kokoschkas Lebensumstände im Winter 1916/17 legen nahe, die »Auswanderer« nicht ausschließlich unter dem melodramatischen Aspekt zu betrachten, den der Titel suggeriert (und den die Interpreten, Paul Westheim angefangen, stets bereitwillig aufgegriffen haben)⁷, sondern das Werk zunächst auf seine Funktion als Freundschaftsbild hin zu befragen. Das Modell für ein solches »Selbstporträt mit Freunden« lieferte das wohl prominenteste Beispiel der Gattung: Philipp Otto Runges »Wir Drei« von 1805⁸ (Abb. S. 45). Runges Gemälde war spätestens seit der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 ins allgemeine Bewußtsein gedrungen; Abbildungen fanden sich etwa im offiziellen Prachtband der Ausstellung, in Andreas Auberts Runge-Monographie oder in der populärwissenschaftlichen Romantiker-Anthologie des Verlags Langewiesche.⁹ Schon inhaltlich lassen sich beide Bilder aufeinander beziehen, beschreiben sie doch eine vergleichbare Situation: Runge porträtiert seine Frau und den Bruder, der ihn als Künstler finanziell und ideell unterstützt, Kokoschka den Freund und die Freundin, die ihm durch ihren Einsatz das Malen ermöglichen. So selektiv Kokoschkas Umgang mit historischen Vorlagen sonst anmutet – hier ist er seinem Vorbild verblüffend eng gefolgt. Von Runge übernommen sind die Verbindung von Porträt und Landschaft, die Aufteilung des Personals in eine Zweiergruppe und eine abseits stehende Einzelfigur sowie die dreiteilige Gliederung der Landschaft mit der Baumgruppe im Zentrum. Selbst noch die seltsame Verkürzung von Neubergers rechter Hand und Käthe Richters Kleid mit den halblangen Ärmeln scheinen dem romantischen Vorbild entlehnt. Vor allem aber hat Kokoschka offensichtlich fasziniert, wie Runge seine Protagonisten durch ihre Haltung und ihre Ausrichtung auf den Betrachter als selbständige Individuen charakterisiert, die, bei aller Verbundenheit in der Gestik, letztlich jeder für sich bleiben. Kokoschka verstärkt diesen Gedanken noch, indem er die einzelnen Figuren vollkommen voneinander isoliert. Denn auch wenn Käthe Richter und Fritz Neuberger beinahe identische Posen annehmen und der Maler selbst wie ein doppeltes Lottchen hinter Neubergers Rücken auftaucht, bleibt doch die Disposition der Dargestellten im Raum unklar; die unterschiedlichen Blickrichtungen lassen keinen gemeinsamen Bezugspunkt entstehen. Möglicherweise hatte der Maler hier jene Definition eines Gruppenbildnisses im Sinn, die Alois Riegl 1902 in seiner Abhandlung über das holländische Gruppenporträt gegeben hatte.¹⁰ Nach Riegl nämlich beschreibt das gleichberechtigte und handlungslose Nebeneinander der Figuren, ihre

5. Vgl. den Brief an die Eltern, 20. 9. 17, in: Kokoschka Briefe 1 1984, S. 274.

6. Brief vom 15. 12. 17 an Romana Kokoschka, in: Kokoschka Briefe 1 1984, S. 280.

7. Vgl. Paul Westheim 1918a, S. 36.

8. Ehemals Kunsthalle Hamburg, 1931 zerstört; vgl. Jörg Träger, Philipp Otto Runge, München 1975, S. 306.

9. Vgl. Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, München 1906, S. 40; Andreas Aubert, Runge und die Romantik, Berlin 1909, S. 20; Max Sauerlandt, Der stille Garten, Düsseldorf/Leipzig 1906, Taf. 6.

10. Riegls berühmter Aufsatz war erstmals 1902 im Jahrbuch der Wiener Sammlungen erschienen (Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 23, 1902, S. 71–278) und wurde nach seinem Töd in Buchform von Karl M. Swoboda publiziert (Wien 1931). Über Swoboda könnte Kokoschka Kenntnis von Riegls Thesen erhalten haben; er war mit dem Wiener Kunsthistoriker befreundet und scheint auch bisweilen seine Veranstaltungen an der Universität besucht zu haben; vgl. Kokoschkas Brief an Alma Mahler, März 1913, in: Kokoschka Briefe 1 1984, S. 91.

11. Vgl. Riegl 1902 (wie Anm. 10), S. 82.

12. Ebd., S. 72.

13. Zit. nach: Tietze 1919, S. 249–256; S. 250.

14. Zit. nach: Heise 1960, S. 133.

15. Er wolle, schrieb Kokoschka im Februar 1913 an Alma Mahler, in diesem Bild herausarbeiten, was »Gelöbnis heißt! Mitten in den Verwirrungen der Natur ein Mensch dem andern ewig zu vertrauen und durch den Glauben sich und den Andern zu befestigen«. (Kokoschka Briefe 1 1984, S. 94).

16. Zit. nach: Tietze 1919, S. 250.

17. Winkler/Welz 84. Der handschriftliche Zusatz auf dem Probeabzug: »Kranach ist mein Meister...« bezieht sich wohl nicht auf eine formale Vorlage, sondern auf die Popularität der Cranach'schen Darstellungen dieses Sujets; als Vorbild für die Komposition käme eher die Radierung »Ruhe auf der Flucht« von Rembrandt in Frage (Münz 219/1).

»Isolierung durch Koordination«¹¹ eine ganz bestimmte soziale Konstellation: den temporären und freiwilligen Zusammenschluß von »selbständigen unabhängigen Individuen«, die »im Uebrigen jedes für sich gefasst sein wollten«¹². Was Riegl an den holländischen Korporationsbildern beobachtet hatte, übertrug Kokoschka auf seine Freundschaftsbilder und erweiterte es um eine psychologische Dimension: das Spannungsmoment, das in der Verbindung solcher »selbständigen, unabhängigen Individuen« entsteht. Ihn interessierte, so erläuterte er 1918 in einem Brief an Hans Tietze, im Augenblick weniger die Analyse einer einzelnen Person, als das Aufeinandertreffen festumrissener Charaktere. Den dramatischen Augenblick zu erfassen, »wenn solche Figuren sich gegenseitig in ihren Kurven begegnen, das Gleichgewicht des einzelnen erschüttern, in eine Art »neuen Vereins eintreten, ohne einer des anderen Wesen aber im geringsten zu ändern und in der Folge in einem andern Gleichgewicht sich ausbalancieren, als dasjenige vor der Krisis war«, das sei das Thema, das ihn seit den »Auswanderern« beschäftige.¹³ Daß Kokoschka damit seine Konzeption eines Freundschaftsbildes beschreibt, zeigt sein Kommentar zu seinem Doppelporträt der Freunde Carl Georg Heise und Hans Mardersteig: Im Grunde gehe es ihm um »das Bild der freundschaftlichen Beziehung zwischen zwei jungen Menschen, das Gegeneinander und Miteinander von zwei äußerst verschiedenen Typen, das Zusammensein und das dennoch Für-Sich-Bleiben...«¹⁴ So gesehen stellen die »Auswanderer« nicht nur eine Hommage an die Dresdner Freunde dar, sondern auch ein Gegenmodell – formaler wie inhaltlicher Art – zu jenen Gemälden aus der Vorkriegszeit, in denen Kokoschka sich und Alma Mahler zusammen dargestellt hatte. Der innigen Verbundenheit, dem Wunsch nach Symbiose mit der Geliebten, wie er etwa im »Doppelbildnis« (Abb.S.57) zum Ausdruck kommt¹⁵, setzt das Freundschaftsbild die Autarkie im Miteinander entgegen.

Wie aber steht es mit dem Titel »Die Auswanderer«? Er beschreibt, so scheint mir, keine konkrete Befindlichkeit der Gruppe oder gar eine konkrete Situation, sondern jenes »dramatische Akzident«, das Kokoschka in seinen Gruppendarstellungen suchte, um »die Einzelgeister zu einer höheren Ordnung« umzuschweißen.¹⁶ Er verleiht dem Bild eine über das reine Porträt hinausweisende dramatische Qualität, die in ihrem Ursprung jedoch nicht inhaltlich begründet ist. Eher schon könnte es sich um ein Wortspiel handeln, das sich aus der Genese des Gemäldes erklären läßt. Zeitgleich zu den »Auswanderern« arbeitete Kokoschka nämlich an einer Lithographie für die Weihnachtsnummer von Paul Cassirers Zeitschrift »Der Bildermann«. In den Vorzeichnungen dazu hatte er erstmals die Porträts der Freunde zu bildmäßigen Kompositionen zusammengefügt, wobei im Laufe des Entwurfsprozesses das religiöse Sujet – zunächst eine »Geburt Christi«, dann eine »Flucht nach Ägypten« (Abb.) – zugunsten der Porträt-darstellung immer weiter in den Hintergrund getreten war. In der endgültigen Fassung ist die biblische Erzählung weitgehend eliminiert. Als Heilige Familie bei der »Rast auf der Flucht nach Ägypten«¹⁷ (Kat. 122) sitzen Fritz Neuberger und Käthe Richter in jener Regungslosigkeit und weitgehend in jenen Posen nebeneinander, die sie auch in den »Auswanderern« einnehmen. Nur das Kind auf Käthe Richters Schoß und der im Unterholz gelagerte Esel verweisen noch auf das Thema, doch sind sie, bezogen auf die Gesamtkomposition, nicht viel mehr als Accessoires. So spielt der Titel des Gemäldes auf seine Vorstufe an, die Cassirer-Lithographie. Denn was waren Maria und Josef anderes als die prominentesten »Auswanderer« des Neuen Testaments?

Die Dresdner Freunde waren natürlich nicht die einzigen Adressaten, an die sich das Bild wandte. Es ist bezeichnend für Kokoschka, daß er die Schilderung seines engsten Umfeldes zugleich als künstlerisches Manifest konzi-

pierte. Wenige Jahre zuvor hatte er die »Windsbraut«, dieses zutiefst persönliche Bekenntnis seiner Liebe zu Alma Mahler, seinem Galeristen Walden als »Ereignis, wenn es öffentlich wird... das Meisterstück aller express. Bestrebungen« angepriesen, mit dem der »Sturm« »einen Welterfolg machen« könne.¹⁸ Analog dazu könnte man »Die Auswanderer« als sezessionistisches Probestück bezeichnen. Mit ihm empfahl sich der Maler für einen führenden Platz im etablierten Kunstbetrieb in Deutschland. Tatsächlich standen Kokoschkas berufliche Chancen Ende 1916 nicht schlecht: Zur Aussicht auf die Professur in Dresden, möglicherweise auch in Berlin, kam die Hoffnung auf einen Fresko-Auftrag in Breslau. Wenn seine Pläne wahr würden, so erklärte er im November des Jahres stolz den Eltern, dann sei sein Ruhm »wirklich gesichert und niemand kann mich mehr einholen von den Lebenden!«¹⁹ Die erste Stufe auf dem Weg in die Spitzenposition bildete der bereits erwähnte Wechsel von Herwarth Walden zu Paul Cassirer. Er bedeutete nicht nur finanzielle Sicherheit, sondern auch einen erheblichen Prestige-Gewinn. So interessant Walden war, solange es um Verbindungen zur internationalen Avantgarde ging – für eine Professur an einer deutschen Kunstakademie ließen sich über Cassirer (respektive dessen Mitarbeiter Leo Kestenberg) die besseren Fürsprecher mobilisieren; immerhin konnte Kestenberg sogar Wilhelm von Bode zu einer Empfehlung bewegen. Vor allem aber erfüllte sich für Kokoschka ein langgehegter Wunsch. Seit seiner ersten Ausstellung in Deutschland 1910 hatte es immer wieder Ansätze zu einer Zusammenarbeit mit Cassirer gegeben, die jedoch jedesmal im Sande verlaufen waren. Auch wenn Kokoschka in der Folge lauthals gegen den Kunsthändler und seinen »trust« polemisierte – im Grunde blieb die Vorstellung, von jenem Mann vertreten zu werden, der auch Max Liebermann unter Vertrag hatte, ein höchst erstrebenswertes Ziel.²⁰ Das erste Gemälde, das er dem neuen Galeristen lieferte, waren die »Auswanderer«. Entsprechend groß war die Bedeutung, die er dem Bild zumaß, sollte es doch seine Eignung als Cassirer-Künstler und nebenbei als Kandidat für die ersehnte Professur unter Beweis stellen. Schließlich genügte es auf Dauer nicht, das Dresdner Collegium mit Empfehlungen zu traktieren – es mußte auch durch Arbeiten überzeugt werden.²¹ Im Begleitbrief an Leo Kestenberg schrieb Kokoschka: »Morgen sind Sie wohl schon im Besitz des schon länger avisierten Bildes »Die Auswanderer« und Sie werden in Ihren freundschaftlichen Bemühungen für mich bei Paul Cassirer hoffentlich gerechtfertigt sein... Das Bild wurde privatim dem Herrn v. Seidlitz, hier, der bisher ein Gegner von mir war, und seinen Beamten gezeigt. Er war angeblich sehr bekehrt und verbrachte eine halbe Stunde vor der Arbeit.«²²

Die Annäherung an den neuen Geschäftspartner schlug sich in einem stilistischen Wandel nieder, der im Sommer 1916, also wohl kurz vor Beginn der Verhandlungen, einsetzte und in den »Auswanderern« einen ersten Höhepunkt fand. An die Stelle des dünnflüssigen Farbauftrags trat eine pastose, »barocke« Malweise, die Kokoschkas Bilder in die Nähe der Berliner Sezessions-Maler rückte; seine Wahl in den Vorstand der Künstlervereinigung war nur noch eine Frage der Zeit (sie erfolgte im März 1918). Dazu kam, daß Kokoschka sich in den Jahren 1916–18 deutlicher als je zuvor in seinen Arbeiten mit der kunsthistorischen Tradition auseinandersetzte. Die Vorbilder waren zumeist prominenter Art: Für die »Susanne«²³ stand Rembrandts »Bathseba« Pate, für »Die Heiden« wohl Paris Bordones »Hochzeitsallegorie«²⁴, für »Die Jagd« die »Wildschweinjagd« von Peter Paul Rubens²⁵. Durch ihren Bezug auf die Kunstgeschichte melden Kokoschkas Bilder ganz allgemein Anspruch auf einen Platz an der Seite der großen Meisterwerke an. Im Rückgriff auf Runge bei den »Auswanderern« liegt freilich noch eine zusätz-

18. Brief an Herwarth Walden vom Dezember 1913 (Kokoschka Briefe 1 1984, S. 140).

19. Brief an die Eltern, 2. 11. 1916, in: Kokoschka Briefe 1 1984, S. 257.

20. Vgl. den Brief an Alma Mahler, Februar 1919, in: Kokoschka Briefe 1 1984, S. 81.

21. Kurz nach seiner Ankunft in Dresden hatte Kokoschka Herwarth Walden gebeten, ihm zu diesem Zwecke zwei Bilder mitzubringen: »Mir ist es wichtig, die Professoren nicht mehr persönlich zu harangieren, sondern jetzt Gelegenheit zu haben, sich über meine Arbeit ein Urteil zu bilden.« Brief an Herwarth Walden, 8. 12. 16, in: Kokoschka Briefe 1 1984, S. 260.

22. Brief an Leo Kestenberg, 31. 3. 17, in: Kokoschka Briefe 1 1984, S. 264.

23. Winkler/Erling 120.

24. Vgl. Hofmann 1986c, S. 265–278; S. 271. Die von Johann Winkler und Katharina Erling vorgeschlagene Orientierung an Albrecht Altdorfers »Lot und seine Töchter« (Winkler/Erling 135) ist, so sehr sie auf den ersten Blick einleuchtet, wenig wahrscheinlich. Das Bild befand sich bis zum Ende des ersten Weltkriegs in stark übermaltem Zustand im Depot des Kunsthistorischen Museums in Wien, wurde 1919–23 restauriert und überhaupt erst 1924 öffentlich gezeigt; vgl. Führer durch die kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Katalog der Gemälde, Wien 1928, 1774 (dort Hans Baldung zugeschrieben).

25. Vgl. Winkler/Erling 131.

26. Die Zeichnung wurde 1935 von der Berliner Nationalgalerie bei der Kunsthandlung Cassirer erworben; wann sie allerdings in Cassirers Besitz gekommen ist, läßt sich leider nicht feststellen. Nach Träger war sie »früher im Besitz von Herrn Ph. O. Runge« (Träger 1975, wie Anm. 8, S. 305); bei Aubert wird sie ohne nähere Angaben als »Privatbesitz« geführt (Aubert 1909, wie Anm. 9, S. 18). Für seine Nachforschungen danke ich Dr. Jörg Grabowski vom Archiv der Nationalgalerie.

27. Daß Kokoschka ursprünglich nicht mehr für längere Zeit nach Dresden zurückkehren wollte, geht aus seinem Brief vom 12. 11. 17 an Käthe Richter (Kokoschka Briefe 1 1984, S. 277) und dem Brief vom 21. 11. 17 an die Eltern (ebd., S. 278) hervor.

28. Tietze 1919, S. 250.



Dirck Barendsz. Schützenstück. 1566

liche Pointe. Zum Sortiment Paul Cassirers gehörten nicht nur die Impressionisten und Sezessionisten, sondern auch die deutschen Romantiker. Mit dem Werk Runge war Cassirer vermutlich besonders gut vertraut. Immerhin hatte er 1909 die erste eigenständige Runge-Monographie verlegt – »Runge und die deutsche Romantik« von Andreas Aubert –, und möglicherweise war er sogar im Besitz der Vorzeichnung zu dem Bild »Wir Drei«. ²⁶ In jedem Fall konnte er sich durch die Runge-Reminiszenz persönlich angesprochen fühlen. Gleiches ist für Woldemar von Seidlitz anzunehmen. Der Kunsthistoriker, Generaldirektor der königlichen Kunstsammlungen Dresden, war ausgewiesener Romantiker-Forscher und, zusammen mit Hugo von Tschudi, für die Abteilung Hamburger Künstler (also auch für die Runge-Kollektion) auf der Jahrtausendausstellung verantwortlich. Seine »Bekehrung« vom Kokoschka-Gegner zum Kokoschka-Befürworter wird wohl nicht zuletzt dem prominenten Vorbild der »Auswanderer« geschuldet gewesen sein.

Die Freunde von der »Felsenburg« blieben auch in den folgenden Jahren ein wichtiges Motiv in Kokoschkas Werk. Von Walter Hasenclever, Käthe Richter und Fritz Neuberger fertigte er Einzelbildnisse an; im »Liebespaar mit Katze« oder in den »Heiden« griff er den Gedanken an eine Einbindung von Porträts in einen szenischen Zusammenhang auf, wie er ihn in der »Ruhe auf der Flucht« erprobt hatte. Sein sezessionistisches »Meisterstück« aber wurde mit dem Werk »Die Freunde« (Kat. 9) wiederum ein Gruppenbildnis der Dresdner Gefährten, der Kreis der Dargestellten diesmal erweitert um die Dichter Ivar von Lücken und Walter Hasenclever sowie das Zimmermädchen Maria Riedrich. Kokoschka hatte den Sommer 1917 in halboffizieller Mission in Schweden verbracht. Kurz nach seiner unverhofften Rückkehr in die »Felsenburg« ²⁷ im November 1917 begann er mit der Arbeit an dem Bild und vollendete es in der ersten Hälfte des folgenden Jahres. Aus dem oben zitierten Brief an Hans Tietze wissen wir, daß Kokoschka die Freunde zunächst in einer hochdramatischen Konstellation zeigen wollte: als »Glücksspieler« beim Kartenspiel, jeden »in seiner Leidenschaft, nackt zum Erschrecken«. ²⁸ Damit hätte das Spannungsmoment, das die einzelnen Individuen im Gruppenbildnis zusammenbinden soll, illustrativen Charakter erhalten. Zu einem relativ späten Zeitpunkt – nach mehr als fünf Monaten! – änderte der Maler Titel und Konzeption. Er verzichtete auf eine kohärente Bilderzählung und entschied sich statt dessen für eine Tafelrunde, deren An-

laß – ein Trinkgelage? das Ende einer Mahlzeit? – unklar bleibt; auch die Bezeichnung »Die Freunde« gibt darüber keinen Aufschluß. Die Handlung scheint ins Stocken geraten; die Aktionen der Teilnehmer laufen ins Leere, der Toast, den die beiden »Rückkehrer« Kokoschka und Käthe Richter²⁹ mit erhobenem Glas ausbringen, bleibt unerwidert. Selbst dort, wo die Figuren sich einander zuwenden, wie im Falle Käthe Richters und Walter Hasenclevers, geht der Blick am anderen vorbei. Diese Beziehungslosigkeit mag zwar der erwähnten Änderung im Entwurfsprozeß geschuldet sein. Sie wird in der endgültigen Fassung jedoch zum bewußten Gestaltungsmoment, das, ungeachtet des szenischen Arrangements, das Grundmuster der »Auswanderer« wiederholt: das Motiv vom »Zusammensein und Für-sich-Bleiben« im Freundeskreis. Wiederum nimmt Kokoschka hier auf Alois Riegls »Holländisches Gruppenporträt« Bezug; diesmal ist die Auseinandersetzung mit der kunst-historischen Publikation allerdings nicht nur theoretischer Natur, sondern eindeutig auch formaler Art: In der Anordnung der Porträtierten zu einer symbolisch gemeinten Mahlzeit, der Stagnation der Handlung, der Betonung der Einzelfigur und ihrer Gestik, folgen die »Freunde« dem Typus des Schützenstücks, das, wie das bei Riegl abgebildete Bild von Dirck Barendsz (Abb. S. 49) die Korporationsmitglieder beim »Liebesmahl« zeigt.³⁰ Eine konkrete Vorlage freilich wird sich nicht benennen lassen.³¹ In auffälligem Kontrast zur Regungslosigkeit der Freunde steht die Malweise des Gemäldes. In ihrer Dynamik scheint sie sich von der Ausdrucksqualität der Darstellung zu lösen, ja sie geradezu zu konterkarieren.

»Die Freunde« war, wie schon »Die Auswanderer«, ein voller Erfolg. Im November 1918 bei Cassirer ausgestellt, wurde es sofort von Ludwig Justi für die Nationalgalerie erworben. Die Anerkennung durch das wichtigste Museum Deutschlands muß für Kokoschka ein Triumph gewesen sein;³² hatte er doch stets darunter gelitten, seine Werke an »Advokaten«, wie er seine Sammler abschätzig nannte, verkaufen zu müssen, statt sie in öffentlichen Galerien zeigen zu können.³³ Doch damit nicht genug: Nun wurden dem Maler tatsächlich von offizieller Seite Führungsqualitäten innerhalb der jüngeren Künstlergeneration zuerkannt. »Die Freunde« erhielt in dem Museumsführer, mit dem Ludwig Justi 1920 die um die zeitgenössische Moderne erweiterte Sammlung der Nationalgalerie vorstellte, einen Ehrenplatz; es wurde zum eigentlichen Kulminationspunkt der nachimpressionistischen Entwicklung stilisiert. In ihm, so erklärte Justi seinen Lesern, sei neben Kubismus und Expressionismus ein »dritter Weg« eingeschlagen worden, der sich die Ausdrucksqualitäten von Farbe und Malweise zum Thema erhoben habe. Die »Freunde« wollten nicht als Bildnis wahrgenommen werden, eher schon »als ein Beieinander von Menschen verschiedenen Geblütes, und vor allem als Malwerke«.³⁴ Damit hatte sich Kokoschka endgültig vom Ruch des Expressionisten gelöst und war – vorübergehend – zum würdigen Nachfolger der Impressionisten aufgestiegen.

29. Käthe Richter hatte offensichtlich den Sommer in Berlin verbracht; sie kümmerte sich dort um Kokoschkas Post. Vgl. die Briefe an die Mutter vom 20. 9. 17 (Kokoschka Briefe 1 1984, S. 274) und an Käthe Richter, 12. 11. 17 (ebd., S. 277).
30. Auf den Vergleich zwischen den »Freunden« und den Korporationsbildern hat bereits Paul Westheim aufmerksam gemacht, freilich mit großer Geste auf Rembrandts »Staalmeesters« verwiesen (Westheim 1918a, S. 37).

31. Mit seiner Orientierung am holländischen Gruppenbildnis stand Kokoschka nicht allein. Bereits 1898 hatte Lovis Corinth die Mitglieder der Freimaurerloge »In Treue fest« in der Manier eines Schützenstücks porträtiert. Möglicherweise paraphrasiert Kokoschka in der entrückten Haltung Fritz Neubergers die Gestalt des Logenvorsitzenden.
32. Vgl. den Brief an die Eltern vom 26. 12. 18 (Kokoschka Briefe 1 1984, S. 303).

33. Vgl. den Brief an Alma Mahler, Mai 1913 (Kokoschka Briefe 1 1984, S. 103).

34. Ludwig Justi, Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert, Berlin 1921, S. 347.