

Thomas Röske

## EIN DOPPELPORTRÄT VON MAX SLEVOGT

Max Slevogt hat 1915 Johannes Guthmann (1876–1956) und Joachim Zimmermann (1875–1953) in einem Doppelporträt festgehalten – ein für ihn seltener Bildnis-Typ (Taf. VII).<sup>1</sup> Es ist öfters abgebildet worden, vor allem wenn auf die Bedeutung des Freundespaars für Slevogt eingegangen wurde, etwa im Zusammenhang mit der Ägyptenreise, die sie 1914 zusammen unternahmen.<sup>2</sup> Bislang hat man das Bild aber weder kontextualisiert, noch interpretiert. Könnte dies mit der Tatsache zusammenhängen, dass es sich bei den Männern um ein schwules Paar gehandelt hat? War der Maler hier möglicherweise im Mut der Darstellung seinen Interpreten voraus?

### Das Gemälde

Allzu mutig erscheint die Paardarstellung allerdings zunächst nicht. Hans-Jürgen Imiela urteilte 1968: „Die Dargestellten brauchen nicht an die Oberfläche dringen zu lassen, was sie berührt. Zurückhaltend wie sie verhält sich ihr malender Partner.“<sup>3</sup> Max Slevogt hat die Porträtierten in Büsten unter Lebensgröße festgehalten. Guthmann ist am rechten Bildrand im Profil platziert, Zimmermann links dahinter en face. Der Farbauftrag unterstützt die räumliche Wirkung, ist bei der vorderen Figur pastos, bei der anderen dünner. Die Männer sind formell gekleidet, über weißem Hemd mit schwarzer Krawatte tragen sie Jackett und Weste, der eine in dunklem Grau, der andere in Schwarz. Guthmanns aufrechter Blick geht nach links, von wo das Licht einfällt, während Zimmermann mit leicht gesenktem Kopf links an uns vorbei schaut. Guthmann hält seine Arme nach vorn unten, als ob er die Hände auf ein Knie gelegt hätte, was den Eindruck von Selbstbezug unterstützt. Zimmermann zeigt dagegen Kommunikationsbereitschaft, indem er seinen

- 1 Ich danke für anregende Gespräche über meinen Vortrag und das Skript dieses Aufsatzes vor allem Bettina Brand-Claussen und Cornelius Claussen (Zürich), Peter Cross (Frankfurt am Main), Tobias Loemke (Nürnberg), Robert D. von Morgen (Hamburg), Miriam-Esther Owesle (Berlin), Andreas Sternweiler (Berlin) sowie Mitgliedern des Frankfurter „Salons“.
- 2 Siehe etwa: *Max Slevogt an Johannes Guthmann. Briefe von 1912–1932*, hg. von Hans Jürgen Imiela, St. Ingbert 1960, S. 1; *750 warme Berliner*, hg. von Andreas Sternweiler und Wolfgang Theiß, Ausst.-Kat. Berlin, Schwules Museum, 1987, Cover; *Max Slevogt, Ägyptenreise 1914*, hg. von Berthold Roland, Ausst.-Kat. Mainz, Landesmuseum, 1989, S. 8; *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung*, Ausst.-Kat. Berlin, Schwules Museum und Akademie der Künste, 1997, S. 66; *Max Slevogt. Die Reise nach Ägypten 1914*, Ausst.-Kat. Dresden, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2014, S. 58.
- 3 Hans-Jürgen Imiela, *Max Slevogt. Eine Monographie*, Karlsruhe 1968, S. 203.

Körper etwas nach vorne neigt und seinen Mund leicht öffnet. Der Maler hat, um einen geschlossenen Farbraum zu erzielen, den Hintergrund des Bildes vorwiegend mit einer hellen Variante des grauen Jacketts fleckig gefüllt, dabei um die Köpfe eine helle Aura ausgebildet. Trotzdem wirken die beiden Dargestellten, als hätten sie kaum Beziehung zueinander, fast als seien sie von Slevogt separat gemalt und erst auf dem Gemälde zusammengeführt worden. Nur dadurch, dass links im Bild etwas Platz bleibt, erscheint das Aneinanderrücken der beiden Männer gewollt und als Hinweis auf Verbundenheit.

Bestimmt also eine Ambivalenz die Darstellung? Wollten die Auftraggeber oder wollte der Maler zugleich die Verbindung der Männer zeigen und verstecken? Offenbart sich hier möglicherweise ein zeittypischer Zwiespalt, der durch die damalige moralische und rechtliche Position Homosexueller erklärt werden kann?

Um das Bild zu deuten, stelle ich es in verschiedene Kontexte. Nach einem Blick auf die Dargestellten und ihre gesellschaftliche Stellung erläutere ich ihr Verhältnis zum Künstler, auch anhand weiterer Bilder, die er von ihnen gemalt hat. Anschließend gehe ich auf die Ikonographie des Doppelporträts ein und mache deutlich, dass es sich nicht nur in die Tradition des Freundschaftsbildes verorten lässt, sondern charakteristischer Ausdruck eines neuen Bedürfnisses bürgerlicher schwuler Männer nach Selbstrepräsentation am Übergang vom Kaiserreich zur Weimarer Republik ist.

## Eine Freundschaft

Johannes Guthmann, Sohn des vermögenden Berliner Kalksandstein-Fabrikanten und Bauunternehmers Robert Guthmann (1839–1924),<sup>4</sup> wurde 1900 bei Carl Neumann in Heidelberg über „Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael“ promoviert<sup>5</sup> und begann bald darauf ein Volontariat an der Berliner Nationalgalerie unter Hugo von Tschudi (1851–1911). Er strebte jedoch keine Karriere in dieser Profession an, wohl auch seiner Erkrankung an Tuberkulose wegen, sondern lebte als Privatier, der in unregelmäßigem Abstand Märchen, Erzählungen, Novellen und Erinnerungen publizierte sowie Gedichte, die zum Teil aufwendig gebunden bei Paul Cassirer erschienen. Gelegentlich genannt wird heute nur noch *Eurydikes Wiederkehr* (1909), und zwar wegen der 12 Lithographien von Max Beckmann, mit denen das Buch illustriert wurde.<sup>6</sup>

4 Zur Biographie siehe Johannes Guthmann, *Goldene Frucht, Begegnungen mit Menschen, Gärten und Häusern*, Tübingen 1955, und zuletzt Heike Biedermann und Susanne Hoppe, „Die Reisebegleiter“, in: *Ausst.Kat. Dresden 2014* (wie Anm. 2), S. 54–59, hier S. 56–57, sowie Miriam-Esther Owesle, *Neu-Cladow und nichts anderes! Johannes Guthmanns Traum vom Arkadien an der Havel*, Berlin 2014.

5 Johannes Guthmann, *Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael*, Leipzig 1902.

6 Siehe Christiane Zeiller, „Der junge Max Beckmann und die ‚Firma C.‘ Der Illustrationsauftrag zu *Eurydikes Wiederkehr*“, in: *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunstbändler als Verleger*, hg. von Rahel E. Feilchenfeldt und Thomas Raff, München 2006, S. 139–150.

Johannes Guthmann und Joachim Zimmermann hatten sich 1895, am Anfang ihres Studiums, in einer Vorlesung des Historikers Heinrich von Treitschke (1834–1896) an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität kennen gelernt.<sup>7</sup> Sie waren seither unzertrennlich und studierten gemeinsam in Berlin, Leipzig und Heidelberg. Zimmermann, offenbar auch aus vermögendem Hause stammte,<sup>8</sup> promovierte 1900 mit einer historischen Arbeit in Heidelberg und lebte anschließend ebenfalls als Privatier, der gelegentlich historische Betrachtungen, Erzählungen und Dramen veröffentlichte. Letztere wurden hin und wieder mit mäßigem Erfolg aufgeführt.

Guthmann, der von Kindheit an die schwache Gesundheit seiner Mutter teilte (sie war, wie auch ihr anderer Sohn, an Tuberkulose gestorben) und ein eher nachdenklicher Charakter war, beschrieb Zimmermann als initiativ, mutig und sportlich. Der Freund liebte Wandern, Schwimmen, Reiten und Jagen, war „überhaupt ein Kerl“.<sup>9</sup> Wohl auch dieser Gegensätzlichkeit wegen bildete das Paar „eine Einheit“, die erst nach 58 Jahren, mit Zimmermanns Tod 1953 endete.<sup>10</sup> Die Männer wurden im selben Grab bestattet; der Grabstein steht heute im Park von Neu-Cladow.

Die enge Beziehung dieser „besten Freunde“ wurde von anderen durchaus wahrgenommen; die „Freundeschiffre“ „GuZis“, die Gerhart Hauptmann erfand,<sup>11</sup> ist deutlicher Ausdruck dafür. Dass Guthmann die Partnerschaft in seiner Autobiographie von 1955 mit keinem Wort deutlich ausspricht, sich stattdessen selbst einmal einen „hausherrlichen Junggesellen“ nennt,<sup>12</sup> hängt mit der Zeit der Publikation zusammen. 1955 war es mutig genug, am Ende des ersten Kapitels das Glück dieser Beziehung zu beschwören und verträumt mit dem Hinweis: „Illias XXIII, 83,91“ zu schließen.<sup>13</sup> Hier sagt der sterbende Patroklos zu Achilles: „Lege doch nicht mein Gebein getrennt von dem deinen, Achilleus, [...] So umschließe nun unser Gebein die nämliche Urne“.<sup>14</sup> Zwar stellte Homer die Beziehung der beiden vor Troja kämpfenden Freunde noch nicht als homosexuell dar, aber schon Aischylos und Plato verstanden sie so, ebenso wie spätere Autoren, etwa Shakespeare in *Troilus und Cressida*.<sup>15</sup> Dafür, dass Guthmann die Textstelle in dieser Weise aufgefasst wissen wollte, spricht schon ihr indirektes Zitieren.

7 Guthmann 1955 (wie Anm. 5), S. 40.

8 Nichts ist bekannt über Zimmermanns Eltern, die 1900 ein Anwesen in Mittel-Schreiberhau erwarben, s. Biedermann/Hoppe 2014 (wie Anm. 4), S. 58–59.

9 Guthmann 1955 (wie Anm. 5), S. 50, 61, 155 (Zitat), 307 und 464.

10 Ebd., S. 470 und 472.

11 Ebd., S. 403.

12 Ebd., S. 247.

13 Ebd., S. 107.

14 Homer, *Illias und Odyssee*, deutsch von Johann Heinrich Voss, Eltville 1980, S. 425.

15 „Patroklos“, in: *Der Neue Pauly*, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider und Manfred Landfester, Brill Online, 2015: <http://referenceworks.brillonline.com.ubproxy.uni-heidelberg.de/entries/der-neue-pauly/patroklos-e910130>, zuletzt aufgerufen: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2.3.2015.

Auch auf die Homosexualität anderer konnte sich Guthmann am Lebensende nur Anspielungen gestatten. So wird wohl die „anregendste kameradschaftliche Stimmung“ mit dem Leipziger Kunsthistoriker August Schmarsow (1853–1936), die das Studentenpaar auf einer Exkursion erlebte,<sup>16</sup> darauf zurückzuführen sein, dass man die Neigung zu Männern teilte. Und sensibilisierte Zeitgenossen dürften die Bemerkung über Walther Rathenau (1867–1922), dass dieser „unter Frauen nicht immer recht zu funkeln verstand und sich dann Blößen gab“, sowie das scheinbar kryptische Urteil: „Tragische Veranlagung wie im Grunde alles bei ihm!“, als deutliche Anspielungen verstanden haben.<sup>17</sup> Ein verdecktes Einvernehmen über Männerliebe schwang zweifellos mit, als Thomas Mann, der das Freundespaar mit seiner Frau und dem Ehepaar Hauptmann besuchte, „bei der Vorstellung all dieser Haupt-, Guth-, Zimmer- und Thomas-Männer konstatierte: ‚Also eine ganz männliche Gesellschaft‘.“<sup>18</sup> Und aus ähnlich ironischem Spiel mag er wenig später, nachdem ihm Guthmann von seiner Lektüre des *Tod in Venedig* berichtet hatte und dass er vieles vor Ort in Venedig wiedererkannt habe, ausgerufen haben: „Katja! Katja! Die beiden Herren haben den Tazio wiedererkannt!“<sup>19</sup>

Der Grund für die Zurückhaltung ist klar: Moralisch und rechtlich hatte schon die Kaiserzeit Homosexualität als verwerflich und krankhaft abgelehnt. Seit 1872 war im § 175 des Strafgesetzbuches der Beischlaf von Männern unter Strafe gestellt. 1935 verschärfte der Gesetzgeber den Paragraphen erheblich, so dass auch andere homosexuelle Handlungen verfolgt und erheblich höhere Strafen verhängt wurden. Viele Betroffene lieferte man nach Verbüßen einer Haft in Konzentrationslager ein, wo sie zudem durch Mitgefangene drangsaliert wurden. Viele starben hier. Der Gesetzesartikel blieb in der neuen Fassung aber auch noch lange nach 1945 in Kraft. Bedenkt man dies, lässt sich vermuten, welche Bedrohung Guthmann bei einer kurzen Episode empfand, die er am Ende seiner Autobiographie notierte: Als er 1946 mit Zimmermann durch das Riesengebirge wanderte, um Gerhart Hauptmann in Agnetendorf zu besuchen, hätten „deutsche Waldarbeiter einander in ungemütlicher Weise auf [sie] aufmerksam“ gemacht.<sup>20</sup>

Umso mehr fällt auf, dass sich in Guthmanns Buch sonst keinerlei Hinweise auf Disziplinierung der Umwelt finden. Das Freundespaar war offenbar während des Kaiserreichs und der Weimarer Republik gut integriert – in das gehobene, kulturell orientierte Bürgertum. In deutschen Großstädten lebte man eine größere Toleranz gegenüber Abweichungen von der Norm als in anderen Ländern, zumal in Berlin gab es große Freiheiten und eine lebendige Szene von Klubs und Lokalen – weshalb es gerade Homosexuelle

16 Guthmann 1955 (wie Anm. 5), S. 81.

17 Ebd., S. 230 und 235.

18 Ebd., S. 412.

19 Ebd., S. 413.

20 Ebd., S. 451.

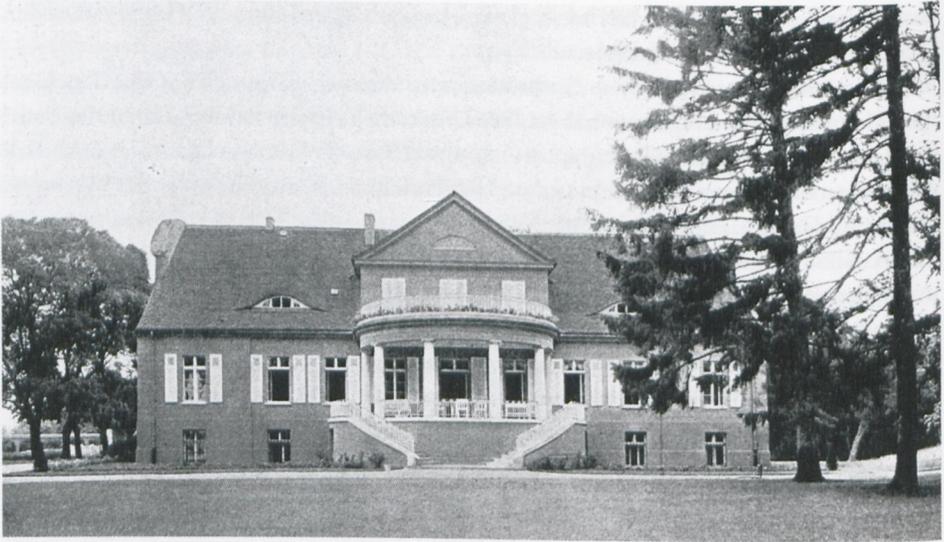
aus England oder den USA hierher zog, wie etwa den Maler Marsden Hartley oder den Schriftsteller Christopher Isherwood.<sup>21</sup>

Es ist nicht festzustellen, ob Guthmann oder Zimmermann sich für die Gleichstellung Homosexueller eingesetzt haben. Ihre Unterschrift findet sich auf keiner der Petitionen zur Abschaffung des Paragraphen 175, obwohl sie als Privatiers dadurch sicherlich weniger zu befürchten hatten als andere Unterzeichnende, zum Beispiel der Museumsmann Carl Georg Heise (1890–1979).<sup>22</sup> Wir wissen auch nicht, welche Auffassung von Homosexualität sie hatten. Neigten sie eher der Perspektive Magnus Hirschfelds (1868–1935) und seines *Wissenschaftlich-humanitären Komitees* zu und sahen sich als „Zwischenstufe“ zu und seiner heterosexuellen Männlichkeit und Weiblichkeit – oder sympathisierten sie mit der Theorie vom männlichen Homosexuellen als „Supervirilem“, die Adolf Brand (1874–1945) in seiner Zeitschrift *Der Eigene* propagierte?<sup>23</sup> Es war eine Zeit, in der sich ein Bild von „dem Homosexuellen“ als Typus gerade erst formierte, wenngleich in Deutschland sicherlich offensiver als anderswo.<sup>24</sup> Vorbilder für das Zusammenleben von zwei Männern gab es noch nicht. Wohl existierte bereits in wenigen Großstädten eine Subkultur, aber noch keine schwule Kultur oder Lebensart. Vielleicht wird einmal eine Rekonstruktion der Kunstsammlung von Guthmann und Zimmermann mehr Rückschlüsse auf ihr Selbstbild erlauben.<sup>25</sup> In diesem Aufsatz geht es um die Frage, welche Hinweise Slevogts künstlerische Darstellungen geben.

## Neu-Cladow und Mittel-Schreiberhau

Ab 1909 begann Johannes Guthmann, das Gutshaus Neu-Cladow an der Havel für eigene Zwecke umzugestalten (Abb. 1). Es war Anfang des 19. Jahrhunderts im Stil des Schinkel-Lehrers David Gilly (1748–1808) erbaut worden,<sup>26</sup> 1887 hatte es Robert Guthmann erworben und vor allem für Aufenthalte seiner Familie herrichten lassen. Nun gab

- 21 Zu Marsden Hartleys Zeit in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg siehe zuletzt *Marsden Hartley. Die Deutschen Bilder 1913–1915*, hg. von Dieter Scholz, Ausst.-Kat. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Köln 2014; zu Christopher Isherwoods späteren Berliner Erfahrungen siehe dessen Buch *Christopher and His Kind, 1929–1939*, London 1977.
- 22 Siehe die Liste der Petenten von 1904 bis 1926, in: *Capri. Zeitschrift für schwule Geschichte*, Bd. 37, Mai 2005, S. 26–44.
- 23 Siehe *Der Eigene. Ein Blatt für männliche Kultur. Das Beste aus der ersten Homosexuellenzeitschrift der Welt*, hg. von Joachim S. Hohmann, Frankfurt am Main und Berlin 1981.
- 24 Robert Beachy, *Gay Berlin. Birthplace of a Modern Identity*, New York 2014.
- 25 Siehe zu dieser Quelle: *Other Objects of Desire. Collectors and Collecting Queerly*, hg. von Michael Camille und Adrian Rifkin, Oxford und Malden 2001.
- 26 Zur Geschichte von Haus und Garten siehe zuletzt: Klaus-Henning von Krosigk, „Gutspark Neukladow“, in: *Gartendenkmale in Berlin. Parkanlagen und Stadtplätze*, Petersberg 2013 (Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, 39), S. 312–317.



1 Gutshaus Neu-Cladow, Ansicht von Osten, 1912.

er seinem einzigen Sohn darin Wohnrecht auf Lebenszeit.<sup>27</sup> Der Kunsthistoriker beauftragte den Architekten Paul Schultze-Naumburg (1869–1949), Haus und großen Park behutsam im Stil des Neoklassizismus umzugestalten. Das Design des Gebäudeinneren überließ er weitgehend dem schwedischen Architekten Alfred Grenander (1863–1931), während ihn bei der Anlage des Gartens zeitweise der bekannte Gärtner und Staudenzüchter Karl Foerster (1874–1970) beriet. Das Haus wurde an der Ostseite zum See um einen Dachgiebel und einen halbrunden Altan mit doppelläufiger Treppe erweitert. Im Inneren boten 22 Räume Platz für eine beeindruckende Sammlung aus Skulpturen, Gemälden und Werken auf Papier, die über die Jahre wuchs. Das Zentrum des Gebäudes bildete der Musiksaal mit Konzertflügel; eine große Öffnung zum nächsten Raum ließ sich als Bühne verwenden.

Im Park wurde ein Naturtheater gebaut, vor dem Haus zum Havel-Ufer legte der Hausherr prächtige, im Farbklang sorgfältig abgestimmte Rabatten aus Blumen und Staudenpflanzen an, die teilweise von einer Mauer mit einem kleinen offenen Pavillon einfasst waren. Seit 1910 wohnte Guthmann hier und entfaltete bald gemeinsam mit Zimmermann ein exklusives gesellschaftliches und kulturelles Leben. Zu Gast waren u. a.

27 Michael Fuhr, „Slevogts Bilder hängen neben solchen von Manet, Degas und Puvis de Chavannes.‘ Einiges zu Paul Cassirer, Max Slevogt und den Wandmalereien für Neu-Cladow“, in: Feilchenfeldt/Raff 2006 (wie Anm. 6), S. 297–309, hier S. 304.

der Pianist Conrad Ansoerge, der Theaterregisseur Max Reinhardt, die Schauspielerinnen Tilla Durieux und Lucie Höflich, die Maler und Zeichner Otto Greiner, Ernst Moritz Geyger und Hans Purrmann, die Bildhauer August Gaul und Richard Scheibe, der Galerist und Verleger Paul Cassirer, der Schriftsteller Gerhart Hauptmann und der Industrielle Walther Rathenau. Man nahm an Soireen, Konzerten und Theateraufführungen teil, ritt aus, badete gemeinsam in der Havel und in der Sonne.<sup>28</sup> Unterbrochen wurde diese unbeschwerte Zeit durch den Ersten Weltkrieg, als es an männlichem Personal mangelte. Erst im April 1919 kehrte das Freundespaar nach Neu-Cladow zurück – zu einer nur kurzen Renaissance seiner Aktivitäten. Denn Robert Guthmann, enttäuscht darüber, dass sein Sohn keine Nachkommen zeugte, widerrief seine frühere Zusage und überließ 1921 Gutshaus und Park seiner Tochter aus zweiter Ehe und ihrem Verlobten, die eine Familie gründen wollten.

Daraufhin zog das schwule Paar nach Mittel-Schreiberhau im Riesengebirge, in das große Haus von Zimmermanns Mutter. Es nahm seinen Kunstbesitz und einen Großteil des Mobiliars mit und setzte am neuen Ort seinen Lebensstil fort. Ende 1946, mit Anfang Siebzig, mussten die beiden Männer jedoch den polnischen Besatzern weichen und erneut ihr Haus aufgeben. Als Heimatvertriebene verbrachten Guthmann und Zimmermann ihre letzten Jahre in einem Sanatorium im oberbayerischen Ebenhausen-Zell südlich von München. Es war ihnen gelungen, Teile ihres Kunstbesitzes zu retten. Ob ihnen auch das Doppelporträt von 1915 geblieben war, ist nicht klar. Später kam es jedenfalls in den Besitz der Arbeiterwohlfahrt, von der es vor einigen Jahren ein Nachkomme der Familie Guthmann erwarb.

### Slevogt als Freund

Von „früh an war es [den Lebensgefährten] Bedürfnis gewesen, die Meister, die [sie] in ihren Werken verehrten, menschlich zu Freunden zu gewinnen.“<sup>29</sup> So hatte sich Guthmann etwa nach seinem Studium in Rom mit Otto Greiner (1869–1916) angefreundet. Der Künstler porträtierte den Kunsthistoriker mehrfach (Abb. 2), der seinerseits 1903 ein Buch über ihn schrieb.<sup>30</sup> Der Bildhauer August Gaul (1869–1921) war den beiden Kunstliebhabern, die mehrere Skulpturen von ihm erworben hatten, so verbunden, dass er Guthmann 1919 einen Gedenkstein für dessen verstorbene Schwester gestaltete, ohne Honorar zu verlangen.<sup>31</sup>

28 Das Sonnenbaden erwähnt Guthmann mehrmals, siehe Guthmann 1955 (wie Anm. 5), S. 200, 290 und 292.

29 Ebd., S. 148.

30 Johannes Guthmann, *Über Otto Greiner*, Leipzig 1903.

31 Guthmann 1955 (wie Anm. 5), S. 319–321.



2

Otto Greiner: *Dr. Johannes Guthmann*, 1907, Bleistift und Kreide auf Papier, 15,5×14 cm, Los Altos Hills/Kalifornien, The Daulton Collection.

Größere Folgen für die Kunstgeschichte hatte die Freundschaft mit Max Slevogt (1868–1932), den Guthmann 1911 über Johannes Sievers, damals Assistent am Berliner Kupferstichkabinett und mit dem Verzeichnis der Druckgraphiken des Künstlers beschäftigt, kennen lernte.<sup>32</sup> Das Freundespaar überredete den Maler, noch im selben Jahr den Gartenpavillon in Neu-Cladow auszugestalten – Slevogts erste Wandmalerei und ein bedeutender Beitrag zur Gattung im 20. Jahrhundert. Im Sommer 1912 entstanden dann neben Werken auf Papier laut Guthmann neun Gemälde mit Szenen aus Neu-Cladow, sechs davon mit Blicken auf die Havel (Taf. IV und Abb. 3).<sup>33</sup> Zwei Jahre später, kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs, begleiteten die beiden Freunde zusammen mit Eduard Fuchs (1870–1940) Slevogt auf einer Reise nach Ägypten, die nicht nur für den Maler besonders ertragreich war, sondern auch Guthmanns erste Publikation über ihn zur Folge hatte.<sup>34</sup> Dessen zweites Slevogt-Buch, zu den „Gelegenheitsarbeiten“ des Künstlers, schloss sich schon 1920 an,<sup>35</sup> im selben Jahr, in dem Joachim Zimmermann gemeinsam mit Slevogt einen prächtigen illustrierten Band herausbrachte: *Alte Märchen mit der Feder erzählt*.<sup>36</sup>

32 Fuhr 2006 (wie Anm. 27), S. 299.

33 Guthmann 1955 (wie Anm. 5), S. 187. Hans-Jürgen Imiela hat 1968 sieben davon identifiziert, siehe Imiela 1968 (wie Anm. 3), S. 394–395 (Anm. 20).

34 Johannes Guthmann, *Bilder aus Ägypten. Aquarelle und Zeichnungen von Max Slevogt*, Berlin 1917.

35 Johannes Guthmann, *Scherz und Laune. Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten*, Berlin 1920.

36 Joachim Zimmermann und Max Slevogt, *Alte Märchen mit der Feder erzählt*, Berlin 1920.



3 Max Slevogt: *Badende*, 1912, Öl auf Leinwand, 66×80 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.

Die Freundschaft mit dem Künstler blieb auch nach der Übersiedelung der Lebenspartner ins Riesengebirge eng. Guthmann und Zimmermann besuchten Slevogt in Neukastel, der Maler kam wiederholt nach Mittel-Schreiberhau, malte und zeichnete dort, verzierte 1922 einen Gartenpavillon und malte 1926 eine Wandnische aus.<sup>37</sup> 1929 unternahm er gemeinsam mit Guthmann eine weitere Reise, nach Venedig. Erinnerungen an das über die Jahre gemeinsam Erlebte veröffentlichte Guthmann schließlich 1948, 16 Jahre nach Slevogts Tod, unter dem Titel *Schöne Welt*.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Biedermann/Hoppe 2014 (wie Anm. 4), S. 57.

<sup>38</sup> Johannes Guthmann, *Schöne Welt. Wandern und Weilen mit Max Slevogt*, Berlin 1948. Diesen Band integrierte Guthmann später seiner Autobiographie.



4

Max Slevogt: *Dr. Johannes Guthmann*, 1918, Öl auf Leinwand, 44×33 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Max Slevogt-Galerie.

### Weitere Bilder Slevogts von Guthmann und Zimmermann

Neben dem Doppelporträt von 1915 setzte Slevogt die Freunde noch mehrfach ins Bild. Von Johannes Guthmann entstand 1918 ein freieres und lichter Büstenporträt in hellem Sommerjackett. Es zeigt den Schriftsteller *en face*, mit leicht erhobenem Kopf nachdenklich über den Betrachter hinweg blickend oder träumend (Abb. 4). Anders als im Doppelporträt wirkt seine Haltung hier durch die flüchtige Malweise und den bewegten Schatten im Hintergrund spontan erfasst.

Noch freier erscheint ein Aquarell von 1912, das Guthmann und Zimmermann wie im zufälligen Ausschnitt nackt beim Sonnenbaden zeigt (Abb. 5). Es ist ein außergewöhnliches Werk für diese Zeit, dessen zwangloses Erfassen körperlicher Nähe zweier Männer (mit offen liegenden Genitalen) verblüfft. Meisterhaft ist ihre entspannte bis erschlaffte Haltung festgehalten, das Wegnicken Zimmermanns bei aufgestütztem Kopf, auf dem der Sonnenschutz nach hinten rutscht, das ruhig wachende Ausblicken Guthmanns. Über-



5 Max Slevogt: *Johannes Guthmann und Joachim Zimmermann beim Sonnenbad*, 1912, Aquarell, 19,9×29 cm, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand.

zeugend erfasst ist die Helle des Sonnenlichts, das manche Partien der Körper fast ebenso weiß erscheinen lässt wie das Laken auf dem frischen Rasengrün unter ihnen.<sup>39</sup>

Freikörperkultur fand damals im Rahmen der Lebensreform-Bewegung mehr und mehr Anhänger. Und auch Slevogt teilte die Begeisterung für diese Ungezwungenheit, wie er etwa in einer Briefzeichnung karikierend zu erkennen gibt (Abb. 6).<sup>40</sup> 1922 widmete er dem Thema „Im Sonnenbad“ sogar eine eigene Radierfolge.<sup>41</sup> Im Grunde kommt Slevogts Impressionismus gerade bei diesen Motiven zu sich selbst, wird hier doch das Genießen des (wärmenden) Lichts thematisiert. Die Aufenthalte in Neu-Cladow dürften gerade auch deshalb anregend für den Künstler gewesen sein.

Hier war das zwanglose Sonnenbaden so charakteristisch, dass er Guthmann 1920 den Entwurf einer eigenwilligen Apotheose des Sonnenlichts für die Decke des Musiksaals präsentierte (Taf. VIII).<sup>42</sup> Guthmann beschrieb die Darstellung wie eine Filmsze-

39 Ein unpubliziertes, motivisch ganz ähnliches Aquarell Slevogts, das kurz vor oder nach dem Saarbrücker Blatt entstanden sein muss, befindet sich in Privatbesitz.

40 Abgebildet in Slevogt/Guthmann 1960 (wie Anm. 2), S. 39.

41 Max Slevogt, *Das druckgraphische Werk. Mappen, Bücher, Zeitschriften 1914–1933*, hg. von Gerhard Sohn Düsseldorf 2002, Nr. 559–568.

42 Zu dem Bild siehe Imiela 1968 (wie Anm. 3), S. 423 (Anm. 2), und Max Slevogt. *Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, hg. von Ernst-Gerhard Güse u. a., Ausst.-Kat. Saarbrücken, Saarländisches Landesmuseum, Stuttgart 1992, S. 461,



6 Max Slevogt: Zeichnung auf Postkarte an Johannes Guthmann, 14.8.1922, Verbleib unbekannt, in: Max Slevogt an Johannes Guthmann, Briefe von 1912–1932, hg. von Hans Jürgen Imiela, St. Ingbert 1960, S. 39.

ne und hob dabei den Zusammenhang mit der Raumnutzung hervor: Der „Spiegel des Plafonds weitet sich, hebt sich, nimmt Wolkengestalt an und entwölkt sich wieder, und aus seligen Fernen schweben Genien herbei, den beschwörenden Klängen des in Saalesmitte stehenden Instrumentes zu lauschen“.<sup>43</sup> Doch lässt sich das Dargestellte konkreter benennen. Am Rand des Ovals sind nackte liegende Gestalten, die sich sonnen, sowie ein Hockender zu sehen, auf den sich ein bärtiger Mann stützt wie ein trunkener Silen – möglicherweise Slevogt selbst. Ihm gegenüber hat der Maler seitenverkehrt das Motiv des Aquarells mit Guthmann und Zimmermann wiederholt. Während die Haltung Zimmermanns nahezu unverändert ist, hat sich Guthmann stärker aufgerichtet und blickt in den Saal hinab. In der Tiefe des Gemäldes ist Zeus mit Adler und Gefolge zu erkennen, eine größere Figur rechts darunter vermittelt zu den Nackten am Bildrand. Damit wird die Szene zu einem Götterhimmel umgedeutet, die Nudisten baden in überirdischem Glanz.

Nur die Vertreibung der Gefährten aus dem Paradies Neu-Cladow verhinderte das Ausführen des revolutionären Entwurfs. Das Motiv des unbedeckten Männerpaares aus dem intimen Medium des Aquarells in das offizielle einer Deckenmalerei zu übersetzen,

Kat. 149. Dass sich Slevogt schon früher mit der Idee eines ovalen Deckengemäldes für Neu-Cladow beschäftigt hat, belegt ein kleines Aquarell von 1911 aus einem Skizzenbuch, das sich im Saarlandmuseum Saarbrücken befindet (Inv.Nr. KW 150).

43 Guthmann 1955 (wie Anm. 5), S. 171.

hätte ein erstaunlich selbstbewusstes Bekenntnis Guthmanns und Zimmermanns zu ihrer Homosexualität bedeutet. Sie wären als Paar (wie auch der Maler selbst) in überlebensgroßer Nacktheit stets im Raum präsent gewesen, auch bei jeder Veranstaltung mit Publikum! Guthmanns wolkige Beschreibung des Dargestellten widerspricht seiner ursprünglichen Intention nicht wirklich, da sie sich sicherlich wieder der restriktiven Zeit verdankt, in der seine Autobiographie erschien. Im Gegenteil dürfen wir davon ausgehen, dass gerade hier der krasse Unterschied zwischen der gelebten Freiheit einer schwulen Paarbeziehung um den Ersten Weltkrieg und der moralischen und gesetzlichen Repression von Homosexualität in der Adenauer-Ära greifbar wird.

### Das Doppelporträt von 1915 – Bilddeutung

Im Kontrast zu diesem lichtvollen und mutigen Auftritt fällt das Verhalten und Düstere des Gemäldes von 1915 (Abb. 1) noch mehr auf. Sind seine Eigenheiten wirklich nur darauf zurückzuführen, dass es sich um ein „eher offizielle[s] Doppelporträt des Freundespaars in Öl“ handelt?<sup>44</sup> Sollte das Bild den Haushalt der beiden Dargestellten tatsächlich nicht verlassen haben, diente es eher als ihr Spiegel denn als Verlautbarung an andere. Wahrscheinlich sollte es an einen besonderen Moment erinnern, und es liegt nahe, dass er mit der Weltlage im Jahre 1915 zusammenhing. Guthmann berichtet in seiner Autobiographie knapp: „Jochen hatte sich, obwohl er über die Soldatenjahre hinaus war, im Jahre 1915 als Freiwilliger gemeldet und eine Feldwetterwarte in Flandern erhalten“<sup>45</sup>, und schildert später ebenso kurz seine Freude bei der Rückkehr des Freundes nach Kriegsende.<sup>46</sup> Damit legte er sicherlich nicht die tatsächlichen Emotionen offen, die mit diesem Militärdienst verbunden waren. Schon 1915 war die Realität des großen Krieges allen so deutlich, dass die Beteiligung daran von Angst und Sorge begleitet war. Das Doppelporträt hält den Abschied der Freunde fest – der auch für immer hätte sein können. Wäre Zimmermann getötet worden, wäre das Werk ein *memento* geworden. Vielleicht kam den beiden die Idee tatsächlich erst nach der Einberufung, und sie konnten nur einzeln dafür sitzen – das könnte die Separierung der beiden Büsten erklären. Sie lässt sich aber zugleich, genauso wie die selbstbezogene Haltung Guthmanns, als Reaktion auf die (bevorstehende) Trennung lesen.

Doch spielen auch Vorbilder eine Rolle. Die kunsthistorisch gebildeten Männer dürften ihre Position im Bild sorgfältig geplant haben. Ikonographisch folgt das Motiv einem Typus des Freundschaftsbildes, der etwa 100 Jahre vorher entwickelt worden war. Das Genre reicht bis in die Renaissance zurück, erlebte aber seine Hochzeit erst in der

44 Andreas Sternweiler in Ausst.-Kat. Berlin 1997 (wie Anm. 2), S. 66.

45 Guthmann 1955 (wie Anm. 5), S. 204.

46 Ebd., S. 300.



7 Friedrich Overbeck/Peter Cornelius: *Doppelbildnis Overbeck – Cornelius*, 1812, Bleistift auf Papier, 43 × 37 cm, München, Privatbesitz.



8 Paul Flandrin: *Die Brüder Flandrin*, 1835, Bleistift auf Papier, 46 × 20 cm, Paris, Louvre.

Romantik.<sup>47</sup> Dabei bildete sich nach 1800 ein neuer Typus heraus, dem etwa auch die bekannte Zeichnung von Friedrich Overbeck und Peter Cornelius folgt (Abb. 7) oder das Blatt von Paul Flandrin, das ihn mit seinem Bruder zeigt (Abb. 8). Die Porträtierten stehen oder sitzen dicht beieinander, blicken aber in unterschiedliche Richtungen, der vordere nach links, der hintere aus dem Bild. Der Abschluss der Gruppe nach rechts gibt ihr der Leserichtung wegen etwas Intimes, Selbstbezogenes. Der Blick aus dem Bild bezieht den Betrachter in diesen Privatraum ein.

Guthmann und Zimmermann wollten sich mit ihrem Doppelporträt in die Tradition des Freundesbildes einschreiben. Dabei ging es zweifellos auch darum, die Bedeutung ihrer Beziehung mit dieser kunsthistorischen Anspielung im Sinne eines kulturellen Codes für Gebildete zu erhöhen. Die gedämpfte Atmosphäre spiegelt die sorgenvolle Stimmung zur Entstehungszeit und sollte nicht als Ausdruck mangelnden Selbstbewusstseins missverstanden werden. Erst nach dem Weltkrieg konnte sich die Lebensfreude der Vorkriegszeit wieder Bahn brechen, ja einen unvergleichlichen Aufschwung nehmen im Plan des Deckenbildes.

47 Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild in der Romantik*, Heidelberg 1952, S. 124, der Beispiele von Ramboux und Fohr anführt.



9 Oskar Kokoschka: *Hans Mardersteig und Carl Georg Heise*, 1919, Öl auf Leinwand, 100×145 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

### Weitere Doppelporträts schwuler Männer – Eine motivische Tradition?

Slevogts Doppelporträt steht in seiner Zeit nicht allein. Auch andere bürgerliche homosexuelle Paare waren selbstbewusst genug, sich gemeinsam malen zu lassen, oder, anders gesagt, nutzten das repräsentative Leinwandbild, um ihrem Verhältnis eine Form zu geben. Sicherlich nicht zufällig wählten sie dafür Maler der deutschen Moderne, welche die neue Bildaufgabe bereitwillig angingen, zuweilen sogar Vertreter des Expressionismus. So hat Oskar Kokoschka (1886–1980) kurz nach dem Krieg in Dresden den Museums- mann Carl Georg Heise (1890–1979) und den Juristen Hans Mardersteig (1892–1977) gemalt, die damals ein Paar waren und gemeinsam die neue Kunstzeitschrift *Genius* herausgaben (Abb. 9).<sup>48</sup> Hier ist allerdings mehr noch als bei Slevogt eine Ambivalenz zwischen Zeigenwollen und Verbergen festzustellen, sowohl im Bild selbst als auch im Umgang der Porträtierten damit. Es zeigt die beiden Männer einander gegenüber an einem Tisch

48 Siehe dazu Thomas Röske, „Freundschaft, deren rätselvollen Urgrund auszuloten nur durch eine künstlerische Metapher möglich ist: Zu einem Doppelporträt von Oskar Kokoschka“, in: *Jacobs-Weg. Auf den Spuren eines Kunsthistorikers. Hommage an den Forscherfreund und Lehrer. Fritz Jacobs zum 70. Geburtstag*, hg. von Karen Buttler und Felix Kraemer, Weimar 2007, S. 235–254.



10

Ernst Ludwig Kirchner: *Der Abschied*, 1914, Öl auf Leinwand, verschollen.

sitzen, trennt sie allerdings durch einen Rahmen. Damit erscheint das Werk jedoch wie ein Diptychon, eine Form, die seit der Renaissance am häufigsten von Ehepartnern für ihre Selbstdarstellung gewählt wurde. Und statt das Gemälde in einer ihrer Privatwohnungen zu zeigen, wo es Fragen aufgeworfen hätte, stellte Heise es in „seinen“ Museen aus, zunächst im Lübecker Annenmuseum, dann in der Hamburger Kunsthalle – ohne allerdings die Identität der Dargestellten preiszugeben.

Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) hat 1914, ebenfalls aus Anlass einer kriegsbedingten Trennung, ein Doppelporträt zweier Männer gemalt (Abb. 10).<sup>49</sup> Unter dem Titel *Abschied* war es während der Weimarer Republik das Hauptstück der Moderne in der Stutt-

49 Siehe hierzu Thomas Röske, „Dokumente einer Freundschaft. Botho Graef und Hugo Biallowons auf Bildern Ernst Ludwig Kirchners“, in: *Ernst Ludwig Kirchner: von Jena nach Davos*, Ausst.-Kat. Jena, Kunstverein, Leipzig 1993, S. 40–48; ferner: ders., *Ernst Ludwig Kirchner. Tanz zwischen den Frauen. Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt am Main und Leipzig 1993.



11

Ernst Ludwig Kirchner:  
Zwei Männer im Bade, 1915,  
Radierung, 25 × 20 cm.

garter Kunstsammlung – ohne dass die Identität der Dargestellten verraten wurde. Seit der nationalsozialistischen Wanderausstellung „Entartete Kunst“ (1937–1941) ist es verschollen. Das Bild zeigte den Archäologen und Kunsthistoriker Botho Graef (1857–1917) mit seinem Freund, dem Forstaufseher Hugo Biallowons (1879–1916), eng beieinander auf einem Sessel. Die Hände des Jüngeren greifen die des älteren über dessen Hüfte hinweg, und ein Schoß des Uniformrocks legt sich über das Bein des Partners. Auch andere intime Momente der beiden Männer hat Kirchner festgehalten, das Beisammensein im Bad etwa (Abb. 11) oder die gemeinsame Siesta (Abb. 12) – sicherlich nicht zuletzt, weil dieser Künstler immer daran interessiert war, neue Bild-Motive zu gestalten.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Gerade zur Zeit seiner Freundschaft mit Graef und Biallowons schuf Kirchner auch erotische Darstellungen, die „als Thema meines Wissens in unserer Zeit nie behandelt“ worden waren, siehe seinen Brief am Gustav Schiefeler, Frauenkirch, den 3. Januar 1920, in: *Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefeler. Briefwechsel 1910–1935/1938*, Stuttgart und Zürich 1990, S. 150.



12 Ernst Ludwig Kirchner: *Siesta (Zwei Freunde im Gespräch)*, 1914, Öl auf Leinwand, 71×81 cm, Bernried, Buchheim Museum.

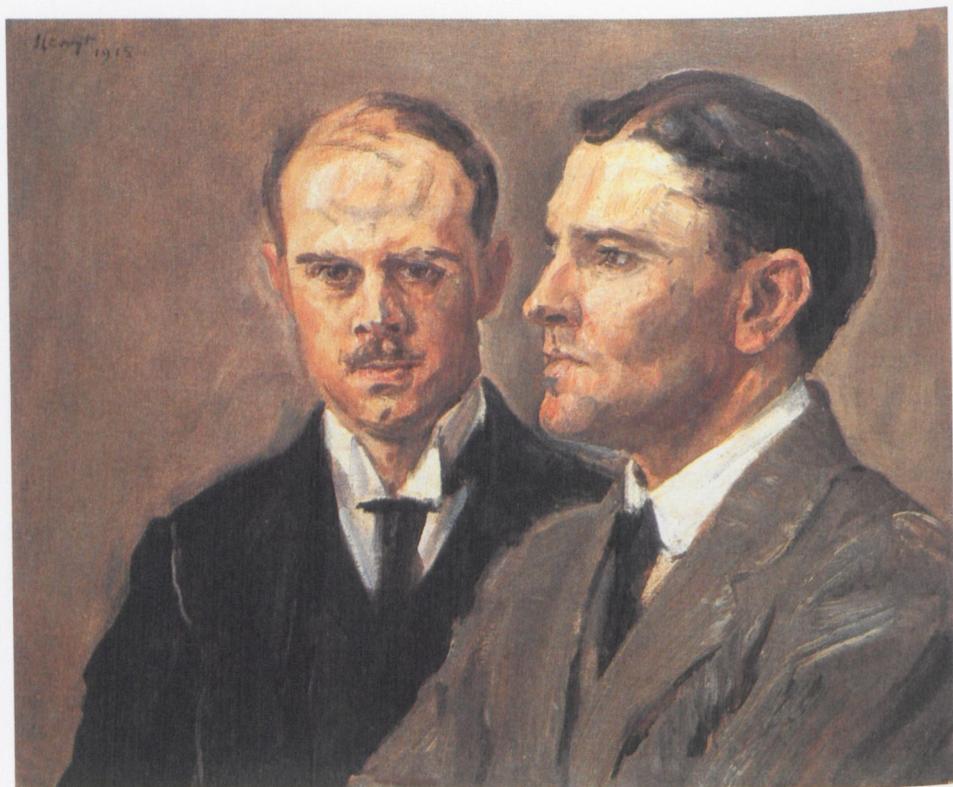
Ist es Zufall, dass Slevogt, obgleich seine Bildsprache weniger avantgardistisch war, neben dem Doppelporträt ähnliche Themen wählte, um Guthmann und Zimmermann als enge Freunde zu zeigen? Sein Aquarell der Sonnenbadenden lässt sich mit Kirchners Bad-Szene vergleichen. Und auch eine *Siesta* hat Slevogt gemalt (Abb. 13). Bisher zu früh, auf 1905 datiert,<sup>51</sup> zeigt das Gemälde zweifellos Guthmann und Zimmermann im Park von Neu-Cladow, wohl 1911 oder 1912. Das wird vor allem beim Vergleich des markanten Profils vom Mann in der Hängematte mit der Porträt-Zeichnung Otto Greiners (Abb. 2) deutlich. Beide Motive identifizieren die Männer durch intime Momente als Paare, wobei das unverkrampfte nackte Beieinander zunächst deutlicher zu sprechen scheint. In den *Siesta*-Szenen werden die Männer jedoch trotz ihrer Distanz kompositorisch aufeinander bezogen und bilden damit eine Einheit, die Fragen nach ihrer Beziehung aufwirft.

51 Siehe zuletzt: Max Slevogt. *Neue Wege des Impressionismus*, Ausst.-Kat. Mainz, Landesmuseum, München 2014, S. 90 (Kat. 43). Es könnte sich um ein weiteres der neun 1912 in Neu-Cladow entstandenen Gemälde handeln, vgl. Anm. 33.

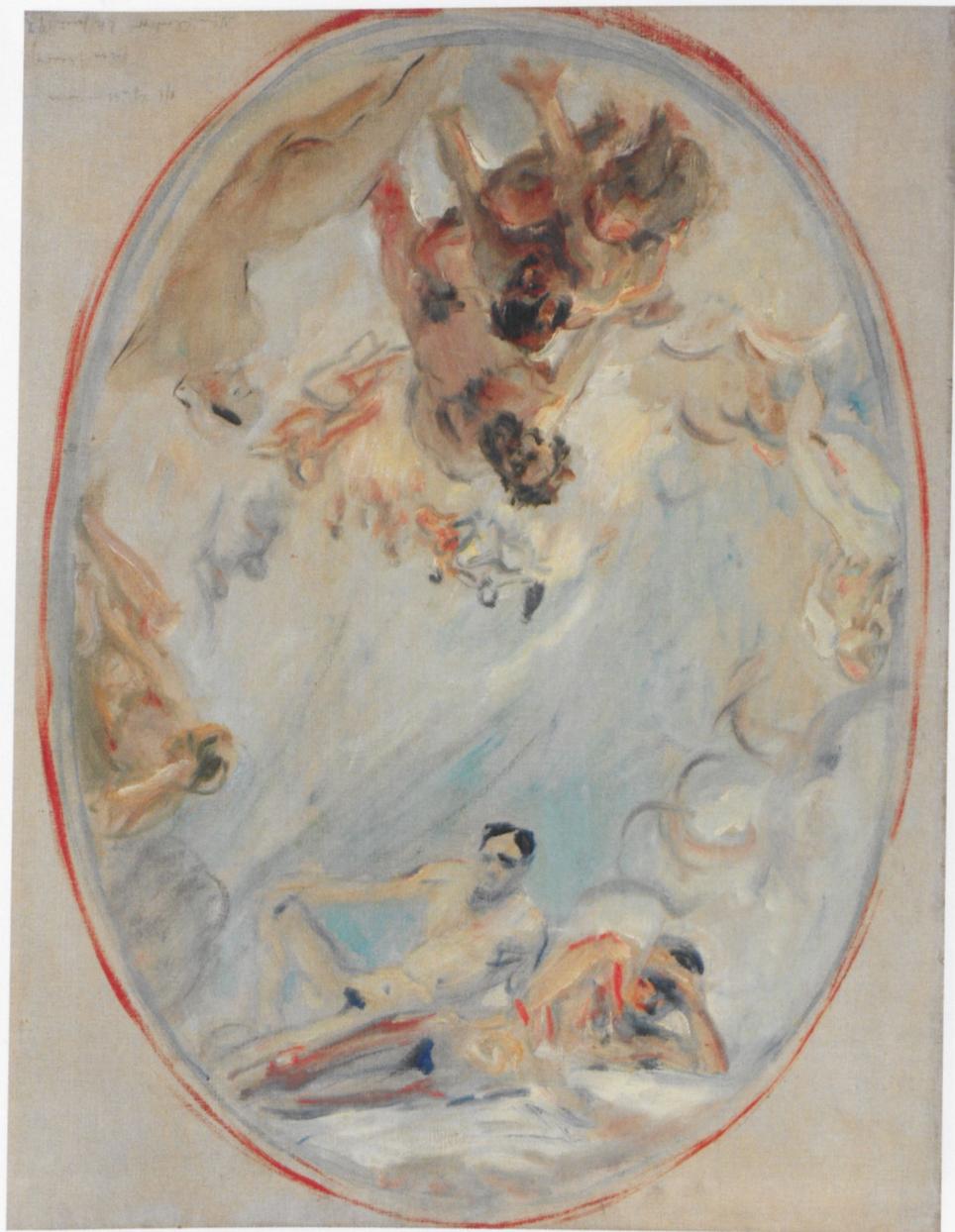


13 Max Slevogt: *Hängematte (Siesta)*, um 1905 (?), Öl auf Leinwand, 62×75 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz.

Das Übereinstimmen der Motivik bei Kirchner und Slevogt scheint dafür zu sprechen, dass hier Ansätze zu einer Gruppe spezifisch schwuler Bildthemen jenseits der Darstellung attraktiver nackter Männerkörper greifbar werden. Damit schafft die moderne Malerei der Zeit nicht nur Bilder von schwulen Paaren, sie macht deren Beziehung mit künstlerischen Mitteln überhaupt erst sichtbar und arbeitet dadurch mit an einer Emanzipationsbewegung, die noch mehrere Generationen von Homosexuellen beschäftigen wird – bis die Perspektive der Queer Theory unserer Tage deutlich macht, wie stark es sich auch bei dem sichtbaren Typus „des Schwulen“ um eine Konstruktion handelt.



VII Max Slevogt: *Dr. Johannes Guthmann (1876–1956) und Dr. Joachim Zimmermann (1875–1953)*, 1915, Öl auf Leinwand, 50×60 cm, Hamburg, Privatbesitz.



VIII Max Slevogt: Entwurf zu einem Plafond für den Musiksaal in Neu-Cladow, 1920, Öl auf Leinwand, 65,2×50,2 cm, Saarländisches Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand.



IV Max Slevogt: *Garten in Neu-Cladow*, 1912, Öl auf Leinwand,  
63×79 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie.