

Thomas Röske

*„Freundschaft, deren rätselvollen Urgrund
auszuloten nur durch eine künstlerische
Metapher möglich ist“:
Zu einem Doppelportrait von
Oskar Kokoschka**

Im Mai 1919 portraitierte Oskar Kokoschka (1886–1980) in Dresden Carl Georg Heise (1890–1979) und Hans Mardersteig (1892–1977). Er malte zwei Doppelbildnisse der jungen Männer, von denen das eine (Abb. 1) das andere (Abb. 2) vorbereitete. Es sind ungewöhnliche Bilder, die für sich schon Rätsel aufgeben; erst recht verwundert die spätere Idee Kokoschkas, das zweite Bildnis mit einem Selbstportrait zu kombinieren.

Der Aufsatz geht zunächst auf die Bilder selbst und die Bedeutung ihrer Darstellung ein. Dann befasst er sich mit dem Umgang der Dargestellten, vor allem Heises, mit den Bildern – und wie Kokoschka sich in diese Rezeption einmischte.

Die beiden Doppelbildnisse

Das frühere Doppelbildnis, mit seinen 74 × 100 cm genau halb so groß wie das spätere, hält mit lockeren Pinselstrichen die Männer in Halbfigur auf abstrakt wirkendem Grund fest; sie sitzen – das verrät vor allem das leichte Vorbeugen des links dargestellten Mardersteig (Abb. 1). Die Körper sind ein wenig zu klein für die Köpfe. Einander leicht zugekehrt sind sie sich nahe, die Unterarme berühren sich. Mardersteig blickt ruhig und etwas einfältig auf den Betrachter. Die Züge des sprechenden Heise wirken dagegen bewegt bis zur Entgleisung: Seine Augen gehen in verschiedene Richtungen, seine Brauen ergeben keine einheitliche Mimik. Auch durch die vor die Brust gehobenen Hände, die an einen unterbrochenen Bewegungsimpuls denken lassen, und durch den unruhigen Umriss von eckigem Kopf und Körper ist Heise gegensätzlich charakterisiert zu Mardersteig, der die Arme hängen lässt und dessen schmale Gestalt leicht mit einigen gebogenen Linien umrissen werden kann. Die Farben unterstreichen den Kontrast: Das gelbe Gesicht Mardersteigs klingt sanft mit dem Hellgrau seiner Jacke zusammen, während die häufigeren Rotakzente in den gelbweißen Zügen Heises komplementär zum Grün seines Jacketts stehen. Der Hintergrund ist mit großen lockeren

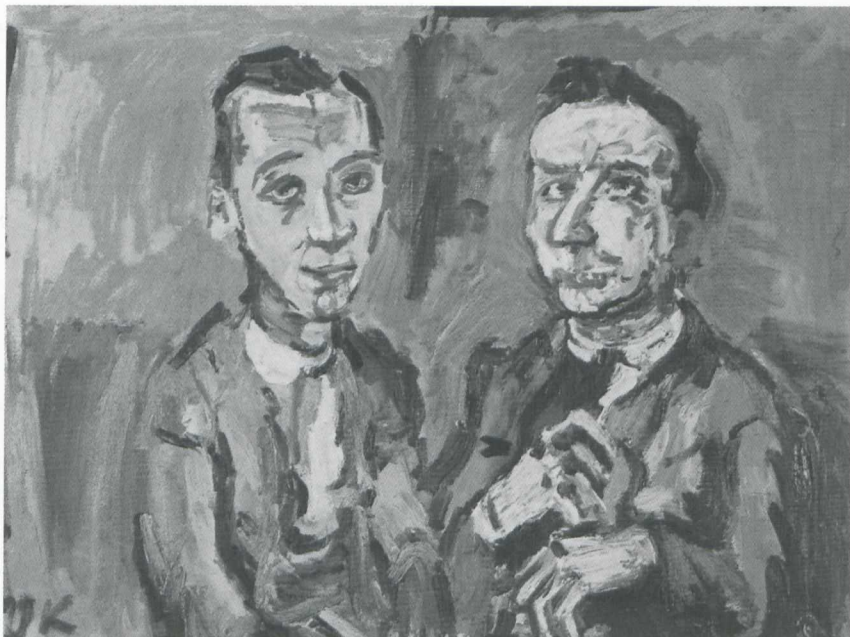


Abb. 1 Oskar Kokoschka, *Hans Mardersteig und Carl Georg Heise*, 1919, Öl auf Leinwand, 74 × 100 cm, Verona, Privatbesitz



Abb. 2 Oskar Kokoschka, *Carl Georg Heise*, 1919, Öl auf Leinwand, 100,8 × 72,3 cm, und *Hans Mardersteig*, 1919, Öl auf Leinwand, 100,7 × 71,8 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Pinselstrichen in Grau und Rosa so gefüllt, daß die Mittelsenkrechte und -waagerechte des Bildfeldes betont werden. Dabei fällt die dunkle vertikale Partie zwischen den Köpfen auf. Es handelt sich um einen Schatten, der eine Ecke andeutet. Kokoschka hat die beiden Männer parallel zum vermutlich rechten Winkel zweier Wände hinter ihnen gesetzt.

Das zweite Doppelbildnis besteht aus zwei Leinwänden der Maße 100 × 72 cm, die von einem Rahmen zusammengehalten werden; eine schmale Leiste verdeckt die Spalte (Abb. 2). Hier hat der Maler Mardersteig und Heise mit kräftigen Farben als Dreiviertel-Sitzfiguren dargestellt, die Hände auf dem Tisch, der die beiden Bilder verbindet. In den Proportionen sind die Gestalten weitgehend stimmig, aber die unorganisch angefügten Arme lassen sie wie Marionetten erscheinen. Mardersteigs Position zum Betrachter ähnelt der auf dem kleineren Gemälde, er blickt uns melancholisch lächelnd an. Der auch diesmal sprechende Heise dagegen hat sich ganz dem Tisch und damit seinem Gegenüber zugewandt, seine Mimik wirkt freudig aufgeregt.¹ Und während Mardersteigs Oberkörper ruhig und breit am Tisch lehnt und seine Hände untätig aufliegen, ist Heises Haltung angespannt, sind seine Finger in nervöser Bewegung. Wieder unterstreichen die Farben den Gegensatz, mehr noch das Helldunkel: Klar ist die Figur Mardersteigs gegliedert. Ein weißer Kragen trennt das ockergelbe Gesicht vom blauschwarzen Anzug. Der Übergang von Heises Gesicht zu seinem grünen Anzug wird durch Schatten gemildert. So entsteht der Eindruck einer Beziehung zwischen den Aufhellungen des Kleidungsstoffes und dem Weißrosa seines Gesichts, als teilte sich die mimische Bewegung dem Textil mit. Der Hintergrund verstärkt diesen Kontrast: Während bei Heises Kopf größere Weißpartien Licht auf einer Wand andeuten, ist der Mardersteigs von einem mittelblauen Schatten hinterfangen. Übrigens dominiert das Bild ein Klang aus Grün, Blau, Ocker und Grau; warmes Rot ist außer auf Gesichtern und Händen nur noch am Tisch zu finden, unter der ockergelben, aufgeworfenen Decke.

Der Werkkontext

Die Doppelbildnisse teilen gestalterische Eigenheiten mit anderen Werken aus Kokoschkas Dresdener Zeit (1916–1922). Typisch ist etwa der Aufbau aus Schichten pastos aufgetragener und gespachtelter Farbe, der häufiges Überarbeiten verrät und dadurch die damalige „Verlangsamung des Arbeitstempos“ beim Maler erklärt; er zweifelte und reflektierte mehr als früher.² Auch die farbliche Korrespondenz der Figuren zu ihrem Umfeld ist in jenen Jahren häufig bei Kokoschka zu finden. Selbst Portraits setzte er nicht mehr von einem Grund ab, sondern brachte sie in Wechselwirkung damit; die dargestellten Individuen wurden dem Bild als ganzem untergeordnet (Abb. 3). Schließlich haben die Bildnisse Heises und Mardersteigs mit Figuren auf zeitgenössischen Gemälden Kokoschkas das Marionettenhafte gemein, den Anschein, als würden sie von einer äußeren Kraft bewegt – ein Zug, welcher der herkömmlichen Auffassung von Portrait ebenfalls entstehet.

Diese Charakteristika resultierten für den Künstler aus seinen traumatischen Erfahrungen im Weltkrieg. Ende 1914 war er freiwillig in ihn gezogen, zwei Jahre später mehrfach versehrt daraus entlassen worden. Im August 1915 hatte er in der westlichen Ukraine einen



Abb. 3 Oskar Kokoschka, *Die Heiden (Käthe Richter und Walter Hasenclever)*, 1919, Öl auf Leinwand, 75,5 × 126 cm, Köln, Museum Ludwig

Kopfschuß und eine schwere Verwundung durch einen Bajonettstich erlitten,³ 1916 am Isonzo einen „Shellshock“ durch eine in der Nähe explodierende Granate. Ende 1916 kam Kokoschka deshalb in das Sanatorium Dr. Teuscher im Dresdener Höhenvorort Weißer Hirsch, ein Refugium, in dem ihn die Ärzte „so lange als möglich beschützen“.⁴ Physisch trug der Künstler vom Krieg eine anhaltende Beeinträchtigung der Lunge und des Gleichgewichtsorgans davon, die psychischen Folgen waren nicht minder gravierend. Bemerkbar machte sich vor allem eine Veränderung der Selbst- und Umweltwahrnehmung.

In den Erinnerungen *Briefe aus Dresden*, 1956 aus alten Aufzeichnungen zusammengestellt, beschreibt Kokoschka sein Erleben in den Jahren 1919 und 1920:

„Niemand wußte [...], warum gerade er und wofür er aufgespart blieb. Wie ein unerhoffter Urlaub erschien uns das Leben, und der Umsturz [die Nachkriegsrevolten, Anm. des Verf.] war folglich bloß eine Komödie, die sich jeder vorspielte, ein Traumleben, aus welchem man wieder im Schützengraben aufzuwachen fürchtete. [...] Es war [...] so, wie wenn in einem Körper die Schwerkraft aussetzt. [...] Man litt auch nicht mehr wie die Romantiker am Leben, bloß Platzangst kannte man. Wie der Verkehr in den Straßen durch Lichtzeichen geregelt wird, so reagierte man automatisch auf Signale, Schlagworte, Klischees.“⁵

Kurz vorher schreibt er von der „Puppe“, die man in der „Pantomime des Alltags“ gewesen sei.⁶ Auch wenn es sich beim „leeren Maskentheater“ um einen Topos der Literatur der Romantik handelt, der zudem bereits vor dem Weltkrieg bei Kokoschka anklingt,⁷ ist das Entfremdungserleben, das den Künstler in seiner Dresdener Zeit überwältigte, unverkenn-



Abb. 4 Oskar Kokoschka, *Hans Tietze und Erica Tietze-Conrad*, 1909, Öl auf Leinwand, 76,5 × 136,2 cm, New York, The Museum of Modern Art

bar Kriegsfolge, zumal es durch seine Gleichgewichtsstörungen gewissermaßen physisch aktualisiert wurde.⁸

Doch sollte man das Puppenhafte auf den Dresdner Bildern nicht als bloßes Symptom mißverstehen. Das damit verdeutlichte Distanzieren vom Bildgegenstand ist Resultat einer eingehenden neuen Auseinandersetzung mit der Umwelt.⁹ Was „zweite Naivität“ in Kokoschkas Bildern der Dresdner Jahre genannt worden ist,¹⁰ entsprang offenbar dem Versuch, nach dem Zusammenbruch der Welten im Krieg Wirklichkeit anders zu begreifen,¹¹ vor allem soziale Wirklichkeit. Neu war für den Maler, daß er sich Mitmenschen gegenüber öffnete und Freundschaften schloß. Aus Gästen des nahe Dr. Teuschers Sanatorium gelegenen und besonders bei Künstlern beliebten Hotels Felsenburg, zu denen von 1917 an auch Kokoschka gehörte, bildete sich ein Kreis von Vertrauten. Der Arzt Dr. Fritz Neuberger gehörte ebenso dazu wie die Schauspielerin Käthe Richter und die Dichter Walter Hasenclever (1890–1940) und Ivar van Lücken.

Aus dem veränderten Wirklichkeitsinteresse Kokoschkas erklärt sich, warum die Serie psychologisierender Gesellschaftsporträts auf Leinwand, die seit 1908 seinen Ruf in Wien begründet hatten, 1914 abgebrochen war.¹² Wenn er von 1917 an wieder Bildnisse malte, so handelte es sich fast ausschließlich um Selbstportraits und Darstellungen von Verwandten und Freunden, und zwar als Paare oder größere Gruppen.¹³ Schon die Titel verraten, daß diese Werke zudem sinnbildlich gemeint sind (*Die Auswanderer*, 1916/17; *Die Freunde*, 1917/18; *Die Heiden*, 1919).¹⁴ Sie befragen in einem langwierigen Prozeß menschliche Beziehungen, alte (wie die zu sich und zu seiner Mutter) und neue.¹⁵ Und sie sind intimer als frühere Gemälde. Dem Kunsthistoriker Tietze gegenüber erläuterte Kokoschka seine Absicht, in den Gruppenbildern vor allem Spannungsverhältnisse zwischen den Dargestellten herauszuarbeiten:

„Und so baue ich jetzt Menschengesichter zu Kompositionen auf, in welchen Wesen mit Wesen streitet, in striktem Widerspruch steht, wie Haß und Liebe, und ich suche nun in jedem Bild nach dem dramatischen Akzidens, das die Einzelgeister zu einer höheren Ordnung umschweift.“¹⁶

Stilistisch sind die Doppelbildnisse Mardersteig–Heise also eingebunden in das damalige Werk des Malers. Vom Gegenstand scheinen sie allerdings zunächst fremd, ja einzigartig. Kokoschka schuf kein weiteres männliches Doppelportrait. Außerdem gehörten die beiden Modelle nicht zu seinen Freunden, als er mit dem Malen begann; er war ihnen vorher noch nicht einmal persönlich begegnet. Als Auftragswerke schließen die Bilder an seine älteren Portraits an. Doch unterscheiden sie sich deutlich etwa von dem repräsentativen und virtuososen, „übersinnlichen“¹⁷ *Doppelbildnis Hans Tietze und Erica Tietze-Conrat von 1912 (Abb. 4)*. Nicht zuletzt aus dem Gleichklang mit den zeitgleichen Werken wird klar, daß Kokoschka ein Sinnbild für eine gelebte menschliche Beziehung anstrebte – aber für welche?

Heise, Mardersteig und der „Genius“

Wer waren die beiden Männer? Wo befanden sie sich 1919 auf ihrem Lebensweg? Welche Bedeutung hatten sie für Kokoschka? Der Hamburger Großbürgersohn Carl Georg Heise (1890–1979) war 1915, nach kunsthistorischer Promotion in Kiel, von Gustav Pauli (1866–1938) als Assistent an die Hamburger Kunsthalle gerufen worden. Hier beschäftigte ihn vor allem der erste Bestandskatalog der alten Meister, aber er wirkte sicherlich auch beratend bei den Ankäufen zeitgenössischer Kunst mit. Privat baute er damals selbst schon eine Sammlung von Expressionisten auf. 1920 wurde Heise Direktor des Lübecker Museums für Kunst- und Kulturgeschichte, eine Position, aus der er das Kunstleben der Hansestadt wesentlich prägte, bis zu seiner Zwangsentlassung 1933.¹⁸ Nach Jahren als Journalist und Lektor kehrte er 1945 als Direktor an die Hamburger Kunsthalle zurück, wo er bis zu seiner Pensionierung 1955 insbesondere die Abteilung der Moderne erfolgreich ausbaute.

Der aus Weimar stammende Hans Mardersteig hatte auf Druck seines Vaters Jura studiert, nebenher Kunstgeschichte.¹⁹ Nach seiner juristischen Promotion 1915 in Bonn war er zunächst als Lehrer in der Schweiz tätig, fing 1917 aber beim Leipziger Kurt Wolff-Verlag als Lektor für Bücher über „jüngere bildende Kunst“ an.²⁰ In dieser Funktion arbeitete er mit vielen wichtigen Künstlern seiner Zeit zusammen. Aus gesundheitlichen Gründen ging er 1922 in die Schweiz, wo er ein Jahr später in Montagnola bei Lugano die Buchdruckerei *Officina Bodoni* gründete. Diese Hand-, später auch Maschinenpresse erlangte hier und ab 1927 in Verona durch ihre exquisiten Produkte Weltgeltung.²¹

Für die Kunstgeschichte ist die Beziehung von Heise und Mardersteig vor allem durch den gemeinsam konzipierten „Genius“, eine halbjährlich erscheinende *Zeitschrift für werdende und alte Kunst* im Kurt Wolff-Verlag, bedeutsam. Mardersteig war bei diesem Unternehmen der verantwortliche Redakteur, Heise der Leiter der Abteilung bildende Kunst. Die exklusiv aufgemachten, großen Bände erschienen von 1919 bis 1921. Kokoschka war gleich

im ersten „Buch“ mit seinem Prosastück „Vom Bewusstsein der Geschichte“ vertreten, hatte demnach schon vor der persönlichen Begegnung zumindest mit einem von beiden korrespondiert. Stellte der Künstler also mit Mardersteig und Heise zwei Zeitschriftengründer dar, zur Zeit des hoffnungsvollen Anfangs? Und malte er sie aus der Position eines, der sich ihnen nahe fühlt, weil er an dem Projekt Teil hat?

Ein Freundschaftsbild

Heise selbst lieferte einen anderen Kontext. Als er 1956 das zweite der Doppelbildnisse an das Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam verkaufte, hat er für das Bulletin des Hauses die Entstehungsgeschichte aufgezeichnet.²² Danach besuchte er 1919 Kokoschka auf dem Weißen Hirsch mit der Absicht, für sich ein Gemälde bei ihm zu beauftragen. Einem Ratschlag Alfred Lichtwarks folgend sollte es ein Bildnis sein:

„Ich hatte meinen Freund Dr. Hans Mardersteig mitgebracht und bat darum, ihn für mich zu porträtieren.“ Kokoschka lehnte diesen Auftrag ab mit der Begründung, „Einzelbildnisse [...] würden für ihn auf die Dauer langweilig, er sei z.Z. mit ganz anderen Problemen beschäftigt.“ Aber er machte „plötzlich“ den Vorschlag, „beide zusammen [zu] malen“. Das lehnte nun Heise zunächst ab. „Sich selber konterfeien zu lassen, das erschien mir als allzu anspruchsvoll. Was würde meine puritanische Mutter dazu sagen?“ Kokoschka gewann ihn schließlich für die Idee durch zweierlei. Zum einen erläuterte er, daß er „gar nicht Bildnisse im üblichen Sinne malen“ wolle, „sondern 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“. Zum anderen schlug er vor, das Doppelbildnis „wie ein altdeutsches Diptychon“ zu gestalten, „zwei gesonderte Bilder hart nebeneinander, mit Scharnieren verbunden, zum Auf- und Zuklappen“. Auch diese Raffinesse („etwas ganz Besonderes“) erschien Heise und Mardersteig attraktiv: „das lockte uns“.²³

„Einige Wochen später“, im Mai,²⁴ kamen beide nach Dresden zurück, mit „viel Zeit“, wie der Künstler gewünscht hatte. In seinem Atelier an der Dresdner Akademie entstand zunächst das kleine Doppelbildnis. Der Maler unterhielt sich eingehend mit seinen Modellen, „fragte kreuz und quer und entlockte uns vieles mit großer Geschicklichkeit“. Dann begann er die beiden größeren Leinwände, für die vierzehn Tage gemeinsamer Sitzungen nötig waren und anschließend noch viele einzelne. Kokoschka wollte aber auch sonst häufig mit den beiden zusammen sein, sie aßen miteinander, machten Besuche in Galerie und Oper sowie Besorgungen in der Stadt. „Kurzum, es war ein Leben zu Dritt, bald wie unter alten Freunden.“²⁵ In all dieser Zeit änderte der Maler „unablässig“ seine beiden Bilder, wohl vor allem an den Gesichtern. Fertig wurden sie erst, nachdem Heise und Mardersteig abgereist waren.

Aus der Rekonstruktion der Verfassung Kokoschkas im Jahr 1919 wird verständlich, warum der Maler das Einzelportrait ablehnte. Die „ganz anderen Probleme“, die ihn damals

beschäftigten, waren allerdings nicht nur, wie Heise meint, Bilder wie „das großartige, symbolhaltige Gemälde ‚Die Macht der Musik‘“ (1919) und die neuen Landschaftsportraits jener Jahre,²⁶ sondern eben gerade sinnbildliche Darstellungen von Beziehungen. Darauf geht denn auch der Alternativvorschlag des Malers. Das Doppelbildnis sollte die Freundschaft zweier unterschiedlicher Persönlichkeiten darstellen, im Sinne des Tietze gegenüber erläuterten Programms. Der einfühlsame Maler hatte gleich erkannt, daß es sich bei seinen Besuchern um gegensätzliche Charaktere, um, wie Heise es formuliert, einen „extravertierten (das war ich) und einen introvertierten Menschen“ handelte. Ein Problem bedeutete für ihn allerdings, daß ihm die Modelle fremd waren. Das wollte der Maler in der Folge durch das „Leben zu Dritt“ überwinden. Es ging ihm nicht bloß, wie Heise meinte, darum, ihn und Mardersteig durch seine Annäherung „in den Griff zu bekommen“. Kokoschka versuchte Freundschaft zu kreieren, jene Beziehungsart, die ihm damals Vorbedingung für künstlerische Auseinandersetzung war.

Die Doppelbildnisse stehen also in der Tradition des Freundschaftsbildes, einer Gattung, die ihren ersten Höhepunkt im 15. bis 17. Jahrhundert findet, als Ausdruck humanistischer Freundschaftsauffassung, ihren zweiten in der deutschen Romantik, im Zuge eines neuen empfindsamen Freundschaftskultes.²⁷ Nun sind vor allem Künstler dargestellt, die sich zudem immer wieder gegenseitig konterfeien. Dieser Typus wird etwa von Hans von Marées (1837–1887) weitergeführt, mit dem Doppelbildnis von 1863, das ihn zusammen mit Franz Lenbach zeigt (München, Neue Pinakothek), und selbst nach dem Ersten Weltkrieg wieder aufgegriffen, wie das gegenseitige Porträt der Freunde Kurt Günther und Otto Dix belegt (*Günther von Dix, Dix von Günther*, 1920, Gera, Kunstgalerie). Doppelbildnisse anderer nicht verwandter Männer ohne Erzählzusammenhang sind dagegen selten und verlangen für viele Interpreten nach einem besonderen Anlaß oder einer besonderen Darstellungsabsicht des Künstlers – umso mehr, je näher sie einander kommen.²⁸

Diptychon

Sind die beiden Doppelbildnisse Kokoschkas auch in vielem dem Freundschaftsbild der jüngeren Romantik verwandt – Lankheit würde die „symmetrische Anordnung“ hervorheben und die „Verbindungsmittel“ Zuwendung der Körper sowie Blick und Gebärde des einen²⁹ – unterscheiden sie sich durch eine Idee des Malers von diesem wesentlich: Was steckt hinter Kokoschkas Vorschlag, das Doppelportrait als klappbare Tafel auszuführen? Soll damit nur „das Zusammensein und das dennoch Für-sich-Bleiben“ der Freunde sinnfällig gemacht werden? Heise gibt zu erkennen, daß ihn und Mardersteig die Bildform an sich lockte, als „etwas Besonderes“. Trafen sich hier also die damalige Lust des Malers an Rückgriffen auf frühere Malerei³⁰ und der Wunsch seiner Modelle, alte und neue Kunst zu verbinden, wie sie es im „Genius“ zum Programm erhoben? Den beiden Kunsthistorikern kann genauso wenig wie dem Künstler entgangen sein, daß klappbare Diptychen seit der Hoch-Zeit dieses Bildtypus im 15. Jahrhundert, sofern sie Bildnisse Lebender zeigen, nur zwei Arten von Beziehungen gewidmet sind: Entweder handelt es sich um das Gegenüber



Abb. 5
Hans Memling, *Diptychon des Maarten van Nieuwenhove*, 1487, Öl auf Holz, jeweils 52 × 41,5 cm, Brügge, Stedelijke Musea, Memlingmuseum – Sint-Janshospital



Abb. 6
Gerlach Flicke, *Gerlach Flicke und Henry Strangwisch*, 1554, Öl auf Papier auf Eichenholztafel, 88 × 119 cm, London, National Portrait Gallery

von einem Heiligen und einem anbetenden Stifter (Devotions-Diptychon) (Abb. 5), oder um das von Ehepartnern.³¹ Das hängt sicherlich nicht zuletzt mit dem Moment physischer Nähe zusammen: Beim Schließen des Doppelbildes berühren sich die Dargestellten fast. Das einzige erhaltene Diptychon mit zwei Männerportraits, das Kokoschkas Doppelbildnis vorausgeht, ist denn auch unbeweglich: Gerlach Flicke (ca.1495–1558) hat das kleine Porträtemalende von sich und Henry Strangwisch, datiert 1554 (London, National Portrait Gallery), auf ein durchgehendes Stück Eichenholz montiert und den Rahmen, der die beiden Bildnisse trennt, bloß aufgemalt (Abb. 6).³² Es ist anzunehmen, daß Kokoschka und seine Modelle ein prominentes altniederländisches (nicht „altdeutsches“) Freundschaftsdoppelbildnis im Sinn hatten, Quinten Massys' Portraits von Erasmus von Rotterdam und dem Antwerpener Stadtschreiber Peter Gilles, die diese für den gemeinsamen Freund Thomas Morus in Auftrag gegeben haben (Abb. 7a und b);³³ der Figurenausschnitt, die Drehung der Dargestellten zueinander und die durchgehende Tischplatte könnten sogar darauf anspielen. Allerdings ist es trotz der häufigen Benennung als „Diptychon“³⁴ unwahrscheinlich, daß die beiden Tafeln mit einem Scharnier verbunden waren – zumal keine der vielen Fassungen dieser Portraits eine bemalte Rückseite aufweist. Sie sollten wohl nur als Pendants nebeneinander hängen.



Abb. 7a Quinten Massys (nach?), *Erasmus von Rotterdam*, 1517, Öl auf Holz, 58,4 × 46 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

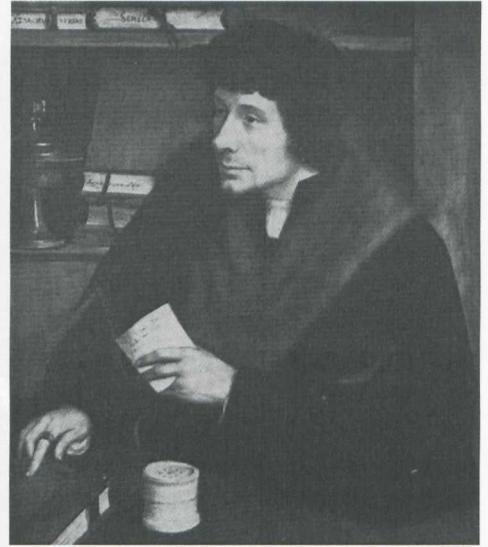


Abb. 7b Quinten Massys, *Peter Gilles*, 1517, Öl auf Holz, 74,6 × 52,2 cm, Longford Castle, Sammlung Lord Radnor

Wie ernst es Kokoschka mit der Idee des Klappens und seiner Implikationen war, belegt das kleinere der Doppelbildnisse. Die gemalte Raumsituation simuliert bereits eine Stellung zweier Portraittafeln in abnehmendem Winkel – die Oberkörper von Heise und Mardersteig kommen aufeinander zu, die Arme berühren sich. Welcher der beiden genannten Typen des Diptychons soll dabei anklingen? Sieht man sich die Portraits noch einmal genauer an, so kann die Antwort nur lauten: beide. Die Darstellung der beiden jungen Männer hebt nicht nur unterschiedliche Charaktere hervor, das Gegenüber läßt sich auch szenisch deuten: Heises Haltung, indem er sich, sichtlich bewegt, mit leicht geöffnetem Mund zur anderen Tafel wendet und die Hände erhebt (fast als halte er in einem Impuls, berühren zu wollen, inne), erinnert an die des anbetenden Stifters, der ein Gebet murmelt; die Rolle des Heiligen fällt dem entspannten Mardersteig zu, der rein und hübsch in sich zu ruhen scheint. Die intensive Wendung eines Mannes zu einem anderen legt aber zugleich ein liebendes Werben nahe – wofür sonst könnte das Anbeten eines Heiligen als Metapher stehen?

Darstellung einer Liebesbeziehung

Tatsächlich ist „allgemein bekannt“, daß Heise und Mardersteig nicht nur eine „lebensbegleitende“ Freundschaft³⁵ pflegten, sondern damals ein Liebespaar waren.³⁶ Die beiden hatten sich als Studenten am Kunsthistorischen Institut in Kiel kennengelernt. Als Mardersteig sein Referendariat im thüringischen Blankenhain, südlich von Weimar, absolvierte, bezogen sie in dem kleinen Ort gemeinsam das „oberste Stockwerk eines stattlichen klassizistischen Hauses“. In ihrem „Traumschloß“, das sie teils mit von Mardersteig „entwor-

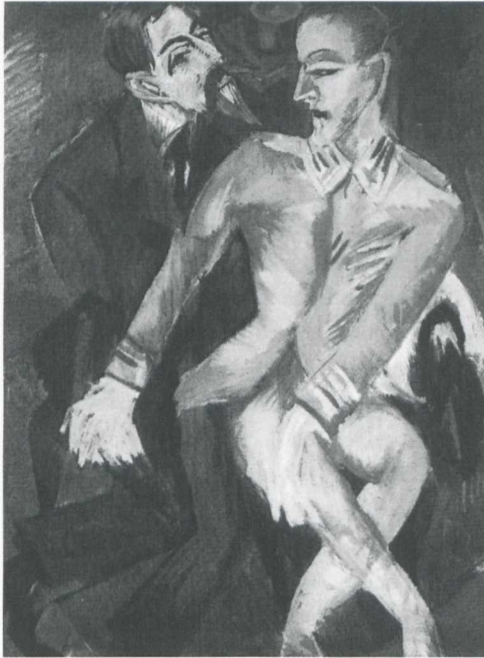


Abb. 8 Ernst Ludwig Kirchner, *Der Abschied: Botho und Hugo*, 1914, Öl auf Leinwand, ehemals Stuttgart, Kunstsammlung

(1868–1932) *Johannes Guthmann und Joachim Zimmermann* (1915, Arbeiterwohlfahrt Neukladow) und Ernst Ludwig Kirchners (1880–1938) verschollenes Hauptwerk *Abschied (Botho Graef und Hugo Biallowons)* von 1914, das sich an Originalität mit den Doppelbildnissen Kokoschkas messen kann (Abb. 8).³⁹ Diese repräsentativen Werke belegen nicht nur, daß sich damals ein neues Selbstbewußtsein männlicher Homosexueller entwickelt hatte – jedenfalls sofern sie dem gehobenen Bürgertum angehörten. Die Doppelportraits bedeuteten offenbar auch eine reizvolle Herausforderung für die betreffenden Maler, die alle mit einer Reihe von homosexuellen, kulturell gebildeten Förderern in engem Austausch standen. Das Ethos von Revolutionären in Kunst und Leben, das diese modernen Künstler pflegten, brachte eine neue Toleranz für schwule Lebensmodelle mit sich, nicht zuletzt aufgrund der Begeisterung für Virilität bei den geistigen Vätern der Zeit Friedrich Nietzsche (1844–1900) und Walt Whitman (1819–1892) und im Zusammenhang mit dem neoromantischen Freundschaftskult, wie er sich damals im George-Kreis und innerhalb der Wandervogel-Bewegung niedergeschlagen hat.⁴⁰

Ein ambivalentes Verhältnis

Kokoschkas Doppelbildnisse von 1919, vor allem das bei Heise verbliebene, sind aber nicht nur wegen der Darstellung einer spezifischen homosexuellen Beziehung von Interesse. Eine

fenen, teils mit alten Biedermeier-Möbeln“ ausstatteten und als „Künstlerheim“ führen wollten, lebten sie fast sieben Jahre zusammen.³⁷ Die Beziehung verlor offenbar erst an Intensität, als Heise nach Lübeck ging und heiratete.

Heise preist in seinem Text von 1956 das spätere der Doppelportraits als „das Bild einer Freundschaft, deren rätselvollen Grund auszuloten nicht durch erläuternde Worte, nur durch eine künstlerische Metapher möglich ist“.³⁸ Der auffällig geschraubte Satz weist – das ist nun deutlich – auf ein spezifisch konstelliertes Liebesverhältnis zweier unterschiedlicher Charaktere. Damit lassen sich Kokoschkas Bildnisse Heise-Mardersteig in eine Gruppe von Doppelportraits schwuler Paare am Anfang des 20. Jahrhunderts einordnen, zu denen Edvard Munchs (1863–1944) *Albert Kollmann und Sten Drewsen* (1902, Hamburger Kunsthalle) ebenso zählt wie Max Slevogts

genauere Betrachtung verdient auch der ambivalente Umgang der Freunde, insbesondere Heises mit diesem Bildnisauftrag und seinen Resultaten sowie Kokoschkas Haltung dazu. Dabei wird deutlich, daß Heise einerseits sein Verhältnis mit Mardersteig in den Bildern zeigen wollte, vielleicht sogar damit kokettierte, andererseits die Veröffentlichung der erotischen Komponente dieser Freundschaft fürchtete. Kokoschka aber mokierte sich über das Doppelleben und die Ängste Heises und trat für eine Aussprache ein.

Weder Heise noch Mardersteig haben sich je öffentlich zu ihrer schwulen Neigung bekannt. Der Grund scheint klar: Im bundesrepublikanischen Deutschland drohte noch bis 1969 prinzipiell jedem Mann, der „Unzucht“ mit einem anderen trieb, strenge Strafe und das Aberkennen der bürgerlichen Ehrenrechte; der 1949 neu konstituierte Staat hatte sogar die 1935 von den Nazis verschärfte Form des entsprechenden Paragraphen 175 übernommen. Allerdings ahndete die Justiz Verstöße gegen diesen Paragraphen sowohl vor 1935 als auch nach 1945 selten, wenn sie von Angehörigen der höheren Gesellschaftsschicht begangen wurden. Heise und Mardersteig, die sich stets in gehobenen, kulturell gebildeten Kreisen bewegten, hatten sicherlich weniger zu befürchten als etwa schwule Arbeiter. Doch hemmte bei ihnen zweifellos die öffentliche Moral, zumal die internalisierte, das Ausleben ihrer sexuellen Neigung wirksamer als das Gesetz. Die Erfahrung der Verfolgung von Schwulen in der Nazi-Zeit tat ein Übriges.

So besteht die einzige offizielle Stellungnahme der beiden Freunde zur Homosexualität in ihren Unterschriften auf derjenigen Fassung der Petition Magnus Hirschfelds gegen den § 175, die 1922 in der Homosexuellen-Zeitschrift *Die Freundschaft* veröffentlicht wurde.⁴¹ Wie stark sich Mardersteig durch die gesellschaftliche Ablehnung von Homosexualität in seiner Lebensgestaltung einschränken ließ, ist nicht bekannt; fest steht nur, daß er später heiratete und eine Familie gründete. Heise hat trotz seiner Verehelichung der Neigung zu Männern immer wieder nachgegeben. Von seinen Verhältnissen insbesondere mit einer Reihe von jungen Künstlern wußten schon in Lübeck viele. Entsprechende „üble Gerüchte“ wurden 1933 von seinen Gegnern als einer der Gründe für ihren Wunsch angeführt, „Dr. Heise baldigst aus Lübeck verschwinden zu sehen“.⁴² Auch im Nachkriegsdeutschland hatte Heise, inzwischen Leiter der Hamburger Kunsthalle, Verhältnisse mit Männern. In bestimmten Kreisen gab er das nun offen zu. Als der Universitätsprofessor Wolfgang Schöne Ende der 40er Jahre sich wegen des gerade am Hamburger Kunstgeschichtlichen Seminar eingestellten Christian Adolf Isermeyer an ihn wandte mit den Worten: „Herr Heise, ich weiß nicht, was ich machen soll, Herr Isermeyer ist homosexuell“, erwiderte dieser nur: „So?! Ich bin auch homosexuell!“⁴³ Andererseits sah er in der öffentlichen Rede über seine sexuellen Neigungen eine Bedrohung. Das belegt eine andere Anekdote: Als der junge Horst Janssen (1929–1995) Anfang der 50er Jahre mit seinem Freund Peter Knauer hinterm Haus der Knauerschen Familie Hündin und Kötter spielte, improvisierte er den Gesang: „in gewisser Weise / hab ich ihn gefragt / wolln wir ala Heise / : Wwuh! – WwwuH! hat er gesagt“. Damit spielte er auf Heises Verhältnis mit dem Bruder seines Spielkameraden an. Heise, dem von dem Vorfall berichtet worden war, schalt daraufhin den Ungezogenen: „Wenn du mein Sohn wärst, kriegtest du jetzt 'ne Backpfeife“. Auch wenn er dies „im wohlwollenden Tonfall“ sagte,⁴⁴ richtet es sich deutlich gegen die Verbreitung des Wissens um seine Homosexualität.

In Heises Bericht von 1956 fehlt jeglicher Hinweis darauf, welcher Art die Beziehung der beiden jungen Männer war. Statt die Nähe zu betonen, stellt Heise von Anfang an sein Verhältnis zu Mardersteig sogar auffällig kühl dar. Zwar nennt er ihn „mein[en] Freund“ und hebt ihn damit unter anderen ihm Nahestehenden hervor; aber er schreibt auch, daß er ihn zu Kokoschka „mitgebracht“ habe. Das läßt mehrere Lesarten zu: Zum einen verweist es auf die unterschiedlichen Charaktere der Männer und eine entsprechende Dynamik ihrer Beziehung. Zum anderen zeigt Heise damit – nicht ohne Ironie – an, daß Mardersteig Gegenstand des Portraitauftrags sein sollte, nicht mitbeauftragendes Subjekt. Kokoschkas Gegenvorschlag scheint nicht zuletzt auf diese Asymmetrie reagiert zu haben: Im Doppelbildnis sind beide Dargestellten gleichberechtigt vor dem Portraitisten. Auch die weitere Geschichte der Bilder spricht für eine ausgleichende Intention des Malers: Heise nahm das große Doppelbildnis, die Vorstudie aber erhielt Mardersteig als „Dreingabe“. – Übrigens erfüllte sich Heise 1922, als der Freund in die Schweiz ging (und er selbst die Tochter des Lübecker Bürgermeisters heiratete), mit der Bronzebüste Georg Kolbes (1877–1947) dann doch noch seinen Wunsch eines Einzelporträts von Mardersteig.⁴⁵

Heises kühle Nennung seines Freundes könnte aber zugleich anzeigen, daß sich beide vor Kokoschka über die Natur ihrer Beziehung bedeckt hielten. Seine spontane erste Abwehr der Idee eines Doppelportraits („Was würde meine puritanische Mutter dazu sagen?“)⁴⁶ weist in dieselbe Richtung. Möglicherweise hat das den Maler erst neugierig gemacht. Daß er zumindest schon früh ahnte, daß seine Modelle ein schwules Paar waren, verrät sein Vorschlag eines Diptychons. Auf Seiten der Dargestellten aber macht das freudige Akzeptieren dieser Idee deutlich, daß die jungen Männer zu diesem Zeitpunkt durchaus gewillt waren, ihre Beziehung auf symbolische Weise öffentlich zu machen – zumindest Kennern der Kunstgeschichte gegenüber. Hierauf dürfte der oben zitierte, geschraubte Schlußsatz des Textes vor allem gemünzt sein.

Dann aber waren die beiden Modelle von dem fertigen (zweiten) Doppelbildnis doch überrascht. Es ist zu vermuten, daß das „Befremden“, das Heise und Mardersteig „zunächst nicht überwinden konnte[n], als das Bild ankam“, nicht nur damit zusammenhängt, daß Kokoschkas Bildnisse „alle bisher üblichen künstlerischen Ausdrucksmittel [übersteigen] und [...] ähnlicher als ähnlich [sind]“. Wahrscheinlich war der eigentliche Grund dafür, daß es keinem von beiden „gelingen wollte“, „das Bild in unseren Wohnungen heimisch zu machen“,⁴⁷ Reue über den Anfangs gezeigten Mut zur Veröffentlichung des Verhältnisses. Die Nähe dieser „künstlerischen Metapher“ konnten sie letztlich nicht ertragen.

Heise hängt das Gemälde deshalb in „sein“ Lübecker Museum (später in „seine“ Hamburger Kunsthalle). Dabei faßte er die beiden Teile mit einem Rahmen zusammen, der nicht klappbar ist, machte die ursprüngliche Intention also vergessen. Das Gemälde hing prominent „in einem Saal allein“, wie Kokoschka 1926 nach einem Besuch in Lübeck seiner Mutter berichtet. Er merkt außerdem an, daß „der kleine Heise“, wie er ihn nun abschätzig nennt, sich „heute noch fürchtet“ vor dem Bild.⁴⁸ Der Grund für diese Furcht dürfte der gleiche gewesen sein wie der für die Diskretion der Herausgeber von Kokoschkas Briefwechsel, als sie aus diesem Schreiben den Hinweis kürzten, daß Heise „früher mit dem Dr. Mardersteig zusammen gelebt“ habe.⁴⁹ Die Platzierung des Werkes in einem Museum mach-

te es zwar öffentlich. Ohne Scharniere und bloß als „Doppelbildnis“ bezeichnet, war es dort jedoch weniger auffällig als in den Privaträumen seines verheirateten Besitzers – ähnlich wie der entwendete Brief in der Erzählung gleichen Titels von Edgar Allan Poe.

Bezeichnend ist eine Anekdote, die Heise in seinem Bericht ebenfalls mitteilt. Danach standen Mardersteig und er Anfang der 50er Jahre in der Hamburger Kunsthalle vor dem Bild und beobachteten zwei alte Damen, die ihr Lorgnon zogen, um die Beschriftung zu lesen.

„Doppelbildnis – also keine rechte Auskunft!‘ meinten sie enttäuscht und merkten nicht, daß die beiden Dargestellten in Tuchfühlung neben ihnen standen. Wir sahen uns belustigt an. ‚Ein gutes Bild‘, sagte ich laut; Marderstein sagte: ‚Nein, ein sehr gutes. Auch sind die Bildnisse äußerst ähnlich, zufällig kenne ich die beiden Männer‘. Die alten Damen schüttelten ihre Köpfe.“

Bis in diese Zeit bewahrten die Freunde die Lust an dem Spiel mit Veröffentlichungen und Geheimhalten ihrer Liebesbeziehung.

Dr. Bassa's „Magische Form“

Kokoschkas „letztes Wort“ in dieser Sache war ein weiteres Gemälde. Als sich der Maler 1951 öfters in der Hansestadt aufhielt, um im Auftrag von Heise ein Portrait des Hamburger Bürgermeisters Max Brauer zu malen, kam er auch „viel“ mit dem Museumsdirektor selbst zusammen. Im Gespräch bemängelte er, daß dieser sich „niemals dazu entschlossen“ habe, das Doppelbildnis „so zu montieren, wie er es geplant hatte: als aufklappbares Diptychon“. Heise wandte ein, daß „dazu unbedingt ein weiteres Bild in halber Größe des ganzen notwendig sei, um nicht bei geschlossenem Zustande die Rückseite der Leinwand sehen zu lassen.“⁵⁰ Diese Idee eines Mangels war nicht neu. Im November 1919 hatte Kokoschka in einem Brief an die Freunde angekündigt, daß er „die Rückseite“ des Doppelportraits „mit einer Fabel voll“ malen wolle.⁵¹ Dazu war es nicht gekommen. Jetzt aber bot Kokoschka an, ein solches Bild noch während seines Hamburg-Aufenthaltes zu malen; Thema sollte „Der verlorene Sohn“ sein – zweifellos eine Anspielung auf das gesellschaftliche Außenseitertum des Homosexuellen. Heise gab jedoch vor, wenig mit diesem Titel anfangen zu können, denn – so argumentierte er ganz im Sinne des Outsiders, der sich seinen Platz in der Achtung der Gesellschaft auf besondere Weise erworben hat – „eigentlich sind die beiden Dargestellten ganz reputierliche Leute geworden“, höchstens „im Sinne der bürgerlichen Kreise, denen sie entstammen, [...] mögen sie als verlorene Außenseiter gelten“. Doch Kokoschka entschloß sich ohnehin um. Kurz vor seiner Abreise überraschte er Heise mit einem fertigen Gemälde und dem Kommentar: „Sieh, was ich gemacht habe. Es ist kein ‚Verlorener Sohn‘ geworden, sondern der ‚Dritte Mann‘ – und das bin ich“.⁵²

Das Selbstporträt mit der Aufschrift „Dr. Bassa's ‚Magische Form“ ist ein rätselhaftes Bild: Kokoschka, bekleidet mit Frack und Jabot, steht vor einem Vorhang in einem bühnenartigen, flachen Raum, dem Betrachter zugewandt (Abb. 9). Sein Schatten auf der hinteren Wand zeigt seinen Kopf im Profil. Mit seiner Rechten hebt er das weiße Tischtuch



Abb. 9 Oskar Kokoschka, *Dr. Bassa's „Magische Form“*, 1951, Öl auf Leinwand auf Hartfaserplatte, 100 × 75 cm, Wien, Österreichische Galerie



Abb. 10 Oskar Kokoschka, *Die magische Form (Der Zauberer)*, 1951, Kreidelithographie, Drucke in Schwarz und Dunkeloliv, Darstellung: 50,5 × 37 cm, Papier: Bütten, 57 × 42,8 cm

von einem Tisch an,⁵³ mit seiner erhobenen linken Hand macht er eine Geste, deren Schatten ein Häschen ergibt. Auf dem Tisch liegen Kugel, Pyramide und Polyeder,⁵⁴ daneben steht ein Kopf auf einem Teller. Eine Eule hockt links vom Tisch auf dem Boden, hoch über ihr auf einem Sockel thront eine kleine Sphinx. Als Gegengewicht zur Aufschrift am unteren Bildrand erscheint oben eine Borte, die an einen Eierstab erinnert.

Das Gemälde hat von der Kunstwissenschaft genauso wenig Aufmerksamkeit erfahren wie die große Kreidelithographie, die Kokoschka im selben Jahr in kleiner Auflage herausbrachte (Abb. 10).⁵⁵ Nur Jaroslav Leshko hat sich 1987 an eine Interpretation des Blattes gewagt. Er deutet das Gegenüber von Eule und Sphinx als „Nebeneinander des Intellektuellen und des Sensuellen“. Ihm zufolge identifiziert sich Kokoschka mit dem Hasen, „der zur Ausweitung seines eigenen Schattens wird“, und sieht in dem Beieinander von Hasen und Sphinx eine Parallele zu seinem Gemälde *Stilleben mit Katze, Putto und Kaninchen* von 1914 (Kunsthau Zürich). Er schließt recht vage: „Mit diesem komplexen Bild, entstanden am Beginn seiner Rückkehr zur aktiven Graphikproduktion, zeigt Kokoschka an, daß er in seinen späten Werken wieder eine Reihe von Beziehungen ansprechen will, die reich an persönlicher Bedeutung sind.“⁵⁶

Heise selbst führt das Häschenmotiv auf einen „Schabernack“ zurück, den Kokoschka „zusammen mit einem immer zu Scherzen aufgelegten Universitätsprofessor vor einem Vortrag auf der für die Projektion von Lichtbildern bestimmten Leinwand getrieben hatte“. Zum Titel schweigt er sich explizit aus: „Was das bedeutet, weiß ich wohl, aber ich

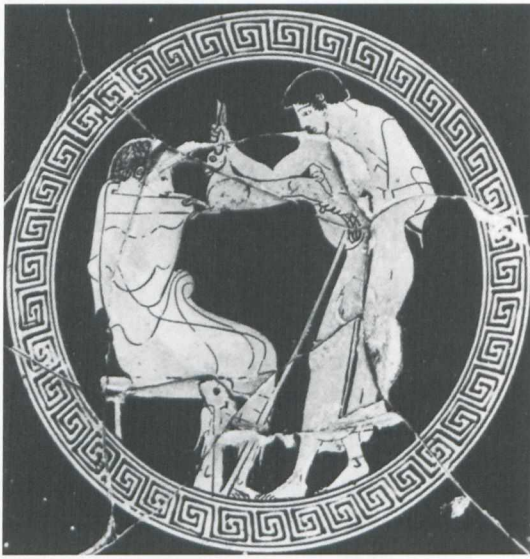


Abb. 11 Ein Mann überreicht einem Knaben einen Hasen, 490/480 v. Chr., Malerei auf einer griech. Kylix, Würzburg, Martin von Wagner-Museum

verraete es nicht.⁴⁵⁷ Bassa Selim ist eine Figur aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Entführung aus dem Serail*. Am Anfang seines Berichts erwähnt Heise, daß die beiden Freunde und der Maler 1919 in Dresden auch „eine denkwürdige Vorstellung“ dieser Oper besucht hätten. Tatsächlich bezeichnet Kokoschka Heise in einem Brief von 1919 bereits als „Bassa“, Mardersteig aber als „Pedrillo“, eine weitere Figur aus Mozarts Werk.⁵⁸ Mit „Dr. Bassa“ dürfte also Heise gemeint sein;⁵⁹ vorgeführt wird dessen „Magische Form“: Das ist zweifellos das Häschen. Wie aber sind die übrigen Utensilien des Bildes und die Szene als ganze zu deuten?

Kokoschka zeigt sich als Zauberer, durch Geste und Accessoires auf dem

Tisch. Die geometrischen Formen sind als magische Utensilien gemeint,⁶⁰ der Kopf auf dem Teller als Haupt ohne Unterleib – das Heben der Tischdecke offenbart, daß sich unter dem Tisch kein Körper befindet. Damit mag der Maler auf seine Qualität als psychologischer, „entbergender“ Portraitist anspielen, die ihm schon in seiner Wiener Zeit nachgesagt wurde.⁶¹ Das Heben des Tischtuches läßt sich vielleicht sogar als Akt einer etwas schlüpfrigen Offenbarung deuten; die nackten Tischbeine mögen noch 1951 etwas geradezu Anstößiges gehabt haben.⁶² Das auffällige Schattenprofil indessen lenkt auf die Bildkunst selbst, indem es an die Erfindung des Zeichnens im Mythos von jenem korinthischen Mädchen erinnert, welches das Profil des scheidenden Geliebten mit Hilfe seines Schattens auf die Wand zeichnete (Plinius, *Nat. Hist.* 35, XLIII.). Montierte man *Dr. Bassa's „Magische Form“* auf die Rückseite des zusammengeklappten Diptychons, erschiene der Maler wie ein zauberischer Conferencier, der auf das künstlerische Lüften eines Geheimnisses mit erotischer Konnotation hinweist (der Tisch läßt sich zudem als Anspielung auf das Möbel zwischen Mardersteig und Heise verstehen). Auch die Eule als Sinnbild der Weisheit und die Sphinx als Symbol für das Rätselhafte passen zu dieser Interpretation. Zugleich fällt allerdings auf, daß sich im Bild Dinge häufen, die auf die Antike, vor allem die griechische Antike verweisen: Die Eule steht für Athen, der Eierstab ist eine architektonische Zierform griechischer Tempel, und der Kopf auf dem Teller ist auffällig deutlich nach einer weiblichen Tragödienmaske geformt.⁶³ Das lenkt die Suche nach einer tieferen Bedeutung des „Schabernacks“ in eine bestimmte Richtung: Im Kontext der antiken griechischen Kultur spielt der Hase eine wichtige Rolle als Liebeszeichen, ähnlich dem Hahn. Der werbende Liebhaber überreicht dem Geliebten einen Hasen, um ihm sein Werben symbolisch mitzuteilen (Abb. 11).⁶⁴ Kokoschka spielt auf die asymmetrische Paarbeziehung von Heise und

Mardersteig an. In einer Art Satyrspiel verdoppelt er die ernste Botschaft des Devotions-Diptychons und unterstreicht damit seine Absicht, die Liebesbeziehung der beiden Modelle zu thematisieren.

Es verwundert kaum, daß Heise dieses Gemälde nicht „seinem ursprünglich gedachten Zweck zugeführt“ hat. Kokoschka, der sich angeblich damit einverstanden erklärte, hat das schwerlich erwartet und wird damit zufrieden gewesen sein, seinen Standpunkt in dieser Sache noch einmal mit Humor deutlich gemacht zu haben. Als „geistvolle Skizze“ blieb das Bild im Besitz Heises, in „Erinnerung an eine der schönsten Künstlerfreundschaften meines Lebens“.⁶⁵ Er stellte es weder zusammen mit dem Doppelbildnis in der Hamburger Kunsthalle aus, noch bot er es 1956 dem Museum Boymans-van Beuningen gemeinsam mit dem zweiten Doppelbildnis zum Kauf an. Das Abbilden von *Dr. Bassa's „Magische Form“* in Heises Artikel für das Bulletin Museum Boymans⁶⁶ steht dieser Strategie des Verschleierns nur scheinbar entgegen. Der Autor bietet nicht gewöhnlichen Museumsbesuchern, sondern dem Leserkreis einer kunsthistorischen Fachzeitschrift Gelegenheit zu weiterer Spekulation über die Bedeutung des Bildes.

Diesen Wunsch nach einer eingegrenzten Öffentlichkeit für die Interpretation der Doppelbildnisse von Mardersteig und Heise respektiere ich mit dem Ort ihrer Publikation – wohl wissend, daß sich zwar die Gesetzeslage in Deutschland gewandelt hat, aber noch lange nicht in wünschenswertem Maße die öffentliche Einstellung zur Homosexualität. Für die Diskussion meiner Beobachtungen und Interpretationen und für wichtige Hinweise danke ich dem Frankfurter „Salon“ (insbesondere seinen Mitgliedern Harald Schulze und Walter Mann), Gernot Nährger, Tübingen, Andreas Sternweiler, Berlin, sowie den Hamburgern Heinz Spielmann, Gerhard Schack und – nicht zuletzt – Fitz Jacobs.

1970 war Heise dann doch bereit, es dem Rotterdamer Museum zu verkaufen. Wartete er vierzehn Jahre nur deshalb, weil er glaubte, daß die „Skizze“ nun wie ein vollwertiges Gemälde Kokoschkas geschätzt würde und deshalb einen höheren Preis rechtfertigte?⁶⁷ Oder spielte auch eine Rolle, daß im Vorjahr, 1969, der § 175 in der BRD reformiert worden war und sich langsam auch hier eine liberalere Haltung zur Homosexualität durchzusetzen begann? Dem Direktor des Museums Boymans-van Beuningen war jedenfalls der Preis zu hoch, und er sah vom Ankauf ab. Nach einer Zeit in Privatbesitz gelangte „*Dr. Bassa's „Magische Form“*“ 1986 in die Österreichische Galerie im Wiener Belvedere. Damit wurde die Trennung des Kommentars vom Haupttext besiegelt. Es bleibt die reizvolle Aufgabe einer temporären Ausstellung, das Doppelbildnis und den „dritten Mann“ einmal so zusammenzusetzen, wie Kokoschka es im Sinn hatte.

- * Für die Diskussion meiner Beobachtungen und Interpretationen und für wichtige Hinweise danke ich dem Frankfurter „Salon“ (insbesondere seinen Mitgliedern Harald Schulze und Walter Mann), Gernot Näger, Tübingen, Andreas Sternweiler, Berlin, sowie den Hamburger Heinz Spielmann, Gerhard Schack und – nicht zuletzt – Fitz Jacobs.
- 1 Auch Werner Hofmann hebt diesen Zug am Gemälde hervor, das er mit den Worten beschreibt: „ohne Pathos, doch voll geistiger Erwartung in Blick und Geste“. – Werner Hofmann, „Carl Georg Heise“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 25 (1980), S. 7–10, hier S. 7 (zuerst in *Die Zeit*, 17. August 1979). Zu den beiden Doppelbildnissen siehe auch *Dubbelportret*, Ausst. Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1980; Johann Winkler/Katharina Erling, *Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929*, Salzburg 1995, S. 83–85, Kat. Nr. 137–139, und zuletzt Heinz Spielmann, *Oskar Kokoschka*, Köln 2003, S. 207f.
 - 2 Siehe hierzu Tobias G. Natter, „Vom Blick nach innen zur Sicht nach außen. Stationen des Themenwandels bei Kokoschka“, in: *Kokoschka und Dresden*, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Österreichische Galerie Belvedere, Wien/Leipzig 1996, S. 36–43, hier S. 37.
 - 3 Siehe dazu sein Prosastück „Verwundung“ (1934), in: Oskar Kokoschka, *Berichte aus einer eingebildeten Welt. Erinnerungen und Erzählungen*, hg. von Gerhard Trenkler, Graz/Wien/Köln 1996, S. 67–74.
 - 4 Brief Kokoschkas an seine Mutter, Berlin, 26. November 1916, in: Oskar Kokoschka, *Briefe*, hg. von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann, Düsseldorf 1984, Bd. 1: 1905–1919, S. 259.
 - 5 Oskar Kokoschka, „Briefe aus Dresden“, in: *Kokoschka* 1996 (wie Anm. 3), S. 91–143, hier S. 125f.
 - 6 Ebd., S. 123. An anderer Stelle beschreibt Kokoschka sich selbst als „Puppe“ in den Händen von Frauen (S. 105) und als „eine vom Geschlechtstrieb bewegte Gliederpuppe“ (S. 107).
 - 7 Barbara Eschenburg, „Anima, süße Anima!“, in: Ausst. Kat. Dresden/Wien 1996 (wie Anm. 2), S. 51–60, hier S. 54. Hier ist vor allem Kokoschkas Stück *Sphinx und Strohmann* zu nennen, das er selbst im Untertitel der Erstfassung von 1907 als „Komödie für Automaten“ bezeichnet hat; dazu zuletzt Nikola Roßbach, *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914*, Bielefeld 2006, S. 311.
 - 8 Dafür spricht auch, daß Kokoschka mit diesen Charakteristika seiner Werke unter zeitgenössischen Künstlern, die ebenfalls durch den Weltkrieg traumatisiert waren, nicht allein steht. Auch bei Ernst Ludwig Kirchner und Max Beckmann etwa macht sich die Entfremdung in einer neuen, distanzierten Auffassung von Figuren und Landschaften bemerkbar, die zum Sinnbild tendiert.
 - 9 Auch die berühmte lebensgroße Puppe, die Kokoschka sich 1919 anfertigen ließ, ist in diesem Lichte zu sehen. Ihre wiederholte Interpretation als bloßes Symptom pervertierter Sexualität (vgl. Sigrid Metken, „Tristan und Isolde. Alma Mahlers Doppelrolle als Geliebte und Puppe“, in: Klaus Gallwitz [Hg.], *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe – Epilog einer Passion*, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Städel, Frankfurt am Main 1992, S. 11–20, und Beate Söntgen, „Täuschungsmanöver. Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei“, in: Pia Müller-Tamm/Katharina Sykora [Hg.], *Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne*, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Köln 1999, S. 125–139, hier S. 130–138), greift zu kurz.
 - 10 Ulrich Bischoff: „Aus dem Gleichgewicht – Oskar Kokoschka und die zweite Naivität“, in: Gerbert Frodl/Tobias G. Natter (Hg.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus*, Symposium veranstaltet von der Österreichischen Galerie, Belvedere, Wien 1997, S. 95–100, zu den Doppelbildnissen S. 98f.
 - 11 Hierin besteht auch eine Parallele zur Interpretation künstlerischer Werke von Insassen psychiatrischer Anstalten bei Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922, und der sogenannten Art Brut bei Jean Dubuffet nach dem Zweiten Weltkrieg. Siehe hierzu Thomas Röske, „Schizophrenie und Kulturkritik – Eine kritische Lektüre von Hans Prinzhorns ‚Bildnerie der Geisteskranken‘“, in: Ingrid Brugger/Peter Gorsen/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Kunst und Wahn*, Ausst. Kat. Kunstforum der Bank Austria, Wien/Köln 1997, S. 254–265.
 - 12 Tobias G. Natter (Hg.), *Oskar Kokoschka – Das moderne Bildnis 1909 bis 1914*, Ausst. Kat. Neue Galerie New York, Hamburger Kunsthalle, Köln 2002.
 - 13 Siehe hierzu Magdalena Bushart, „Kokoschkas Dresdner Gruppenbildnisse“, in: Ausst. Kat. Dresden/Wien 1996 (wie Anm. 2), S. 44–50.
 - 14 *Die Auswanderer*, 1916/17, befindet sich heute in der Pinakothek der Moderne, München; *Die Freunde*, 1917/18, ist heute im Besitz der Neuen Galerie der Stadt Linz; *Die Heiden*, 1919, sind heute im Museum Ludwig, Köln.
 - 15 Natter 1996 (wie Anm. 2), S. 39; Ingrid Brugger, „Wesen mit Wesen streitend. Die Dresdner Werkgruppe 1916–1923“, in: Klaus Albrecht Schroeder/Johann Winkler (Hg.), *Oskar Kokoschka*, Ausst. Kat. Kunstforum Länderbank Wien, München 1991, S. 19–28, behandelt nach „Individuum und Gruppe“ (*Die Auswanderer, Die Freunde, Die Macht der Musik*), S. 23–24, „Liebespaare – Konfliktpaare“ (*Orpheus und Eurydike, Liebespaar mir Katze, Die Sklavin, Selbstbildnis an der Staffelei, Selbstporträt mit Puppe*), S. 24–25.
 - 16 Brief Kokoschkas an Hans Tietze; zit. nach Hans Tietze, „Oskar Kokoschkas neue Werke“, in: *Die Bildenden*

- Künste*, 2 (1919), Heft 11/12, S. 249–256, hier S. 252. Siehe hierzu auch Bushart 1996 (wie Anm. 13), S. 47.
- 17 Zum Aspekt des Okkulten in diesem Gemälde siehe Astrid Kury, „Aureendarstellungen im Wiener Expressionismus“, in: *Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum*, 79 (1999), S. 99–113, hier S. 111–113, sowie Dies., „Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus ...“, *Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne*, Wien 2000 (*Studien zur Moderne*; 9), S. 219–238.
- 18 Russalka Nikolov, *Die Forderung des Tages. Carl Georg Heise in Lübeck 1920–1933*, Lübeck 1990.
- 19 Zu Hans (Giovanni) Mardersteig siehe Giovanni Mardersteig, *Ein Leben den Büchern gewidmet*, Mainz 1968; Rudolf Hagelstange, *Ein beispielhaftes Lebenswerk. Laudatio auf Giovanni Mardersteig*, Mainz 1968.
- 20 Mardersteig 1968 (wie Anm. 19), S. 4.
- 21 Hans Schmoller, „Giovanni Mardersteig und die Officina Bodoni. Eine Apotheose des Buchdruckerhandwerks“, in: *Imprimatur*, N.F., 3 (1961/1962), S. 29–35, hier S. 29.
- 22 Carl Georg Heise, „De wordingsgeschiedenis van Oskar Kokoschka's ‚Dubbelportret‘“, in: *Bulletin Museum Boymans*, 7 (1956), Heft 2, S. 35–44. Deutsche Fassung: „Die Entstehungsgeschichte des ‚Doppelbildnis‘ von Oskar Kokoschka“, in: Carl Georg Heise, *Der gegenwärtige Augenblick. Reden und Aufsätze aus vier Jahrzehnten*, Berlin 1960, S. 132–136.
- 23 Heise 1960 (wie Anm. 22), S. 133.
- 24 Katharina Erling/Birgit Dalbajewa, „Biographische Daten“, in: Ausst. Kat. Dresden/Wien 1996 (wie Anm. 2), S. 11–23, hier S. 16.
- 25 Heise 1960 (wie Anm. 22), S. 134.
- 26 Ebd., S. 133.
- 27 Zum Freundschaftsbild siehe Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild in der Romantik*, Heidelberg 1952 (*Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen*, N.F.; 1), und Harald Keller, „Entstehung und Blütezeit des Freundschaftsbildes“, in: Douglas Fraser u.a. (Hg.), *Essays in the History of Art, Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, Bd. 1, S. 161–173. Auch Heise hat sich übrigens einmal ausführlich mit einem Freundschaftsbild beschäftigt, in der von ihm initiierten Reihe *Der Kunstbrief*, siehe Carl Georg Heise, *Die Gesandten von Hans Holbein*, Berlin 1943 (*Der Kunstbrief*; 22).
- 28 Ein Beispiel ist das *Bildnis eines Soldaten und eines Bürgers* (um 1812) von Johann Georg Edlinger (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen); hierzu siehe Rolf Schenk, *Der Münchner Porträtmaler Johann Georg Edlinger. Monographie und Werkkatalog*, München 1983, S. 219, Nr. 184. Zur Problematik der körperlichen Berührung bei der Darstellung von Freunden vgl. Lankheit 1952 (wie Anm. 27), S. 126f.
- 29 Lankheit 1952 (wie Anm. 27), S. 117–129.
- 30 Zum Spiel Kokoschkas mit Anklängen alter Kunst in der Dresdner Zeit vgl. Bushart 1996 (wie Anm. 13), S. 48–50.
- 31 Karl August Wirth, „Diptychon (Malerei)“, in: *RDK*, Stuttgart 1958, Bd. 4, Sp. 61–74; Nigel J. Morgan, „Diptych“, in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, London/New York 1996, Bd. 9, S. 3–5.
- 32 Der Kommentar zur letzten Veröffentlichung des kleinen Ölbildes (8,8 × 11,9 cm) in: Anthony Bond/Joanna Woodall (Hg.), *Self Portrait: Renaissance to Contemporary*, Ausst. Kat. National Portrait Gallery, London, Art Gallery of New South Wales, Sydney, London 2005, S. 87, irrt mit der Feststellung „[...] when the diptych is closed they [die beiden Dargestellten] come face to face and touch“. Streng genommen ist schon die Bezeichnung als Diptychon (von griech. δίπτυχον aus δί und πτυσσω = doppelt gefalter) falsch.
- 33 Darauf weisen schon Jeroen Giltay und Hanneke de Man in ihrem Text zum Ausstellungskatalog Rotterdam 1980 (wie Anm. 1), S. 13, hin.
- 34 Siehe Keller 1967 (wie Anm. 27), S. 167, und Larry Silver, *The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford 1984, S. 105 und 235 („Friendship Diptych“).
- 35 Heise spricht 1962 vom „lebensbegleitenden Freunde“: Carl Georg Heise, „Der junge Hans Mardersteig“, in: *Imprimatur*, N.F., 3 (1961/1962), S. 24–28, hier S. 24.
- 36 Freundsliche Auskunft von Heinz Spielmann, Hamburg, in einem Brief an den Verfasser vom 3.2.2006.
- 37 Heise 1962 (wie Anm. 35), S. 24f.
- 38 Heise 1960 (wie Anm. 22), S. 136.
- 39 Thomas Röske, *Ernst Ludwig Kirchner: Der Tanz zwischen den Frauen – eine Kunstmonographie*, Frankfurt am Main 1993, S. 70, sowie Ders., „Dokumente einer Freundschaft. Botho Graef und Hugo Biallowons auf Bildern Ernst Ludwig Kirchners“, in: Anna-Maria Ehrmann (Hg.), *Ernst Ludwig Kirchner: von Jena nach Davos*, Ausst. Kat. Jenaer Kunstverein, Leipzig 1993, S. 40–48, hier S. 44.
- 40 Eine eingehende Verortung der Doppelbildnisse Kokoschkas innerhalb dieses Kontextes kann hier nicht geleistet werden. Sie wird in einer Studie über das männliche Doppelportrait am Anfang des 20. Jahrhunderts erfolgen, welche der Autor vorbereitet.
- 41 Manfred Herzer, „Eine sehr unvollständige Petentenliste“, in: *Capri. Zeitschrift für schule Geschichte*, 37 (2005), S. 25–44, hier S. 32 und 36.
- 42 Schreiben des Deutschen Kampfbundes deutscher Architekten und Ingenieure, der wirtschaftlichen Vereinigung deutscher Architekten sowie der Vereinigung Lübecker bildender Künstler e.V. an den Senat der Stadt Lübeck, eingegangen am 1.6.1933, zit. nach Nikolov 1990 (wie Anm. 18), S. 96–98, hier S. 97. Der genaue Gegenstand der „Gerüchte“ bleibt in dem Schriftstück ungenannt.
- 43 Andreas Sternweiler, *Liebe, Forschung, Lehre: Der Kunsthistoriker Christian Adolf Isermeyer*, Berlin 1998 (*Schuales Museum – Lebensgeschichten*; 4), S. 78.
- 44 Horst Janssen, *Hinkepott*, Gifkendorf 1987, Bd. 1: *Autobiographische Hüpferei in Briefen und Aufsätzen*,

- S. 296–298. Ich danke Gerhard Schack, Hamburg, für den Hinweis auf diese Anekdote.
- 45 Abgebildet in Heise 1962 (wie Anm. 35), Taf. nach S. 24. Zwei Güsse des Kopfes sind bekannt. Den seinen hat Heise später dem Sohn Mardersteig geschenkt. Ich danke Ursel Berger, Berlin, für diese Auskunft.
- 46 Heise 1960 (wie Anm. 22), S. 133.
- 47 Ebd., S. 135.
- 48 Brief Oskar Kokoschkas an Romana Kokoschka, Berlin, 2. Hälfte Februar 1926, zit. nach: Oskar Kokoschka, *Briefe*, hg. von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann, Düsseldorf 1985, Bd. 2: 1919–1934, S. 150–151.
- 49 Ich danke Heinz Spielmann, Hamburg, für diesen Hinweis (Brief an den Verfasser vom 3.2.2006).
- 50 Heise 1960 (wie Anm. 22), S. 135.
- 51 Oskar Kokoschka an Carl Georg Heise und Hans Mardersteig, Dresden, 8. November 1919, zit. nach: Kokoschka 1985 (wie Anm. 48), S. 8.
- 52 Heise 1960 (wie Anm. 22), S. 135f.
- 53 Nach Hans M. Wingler/Friedrich Welz, *Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk*, Salzburg 1975, S. 156, stützt sich Kokoschka auf das Tischchen.
- 54 Nach Wingler und Welz handelt es sich um einen Würfel; ebd.
- 55 Nach Wingler und Welz gibt es Drucke in Schwarz und Dunkeloliv von dem Blatt, das eine Auflage von 35 Exemplaren hatte; ebd., S. 155.
- 56 Jaroslav Leshko, „Kokoschka's Graphic Works: Themes and Variations“, in: *Orbis Pictus. The Prints of Oskar Kokoschka 1906–1976: selected from the Collection of Reinhold, Count Bethusy-Huc*, with Essays by Jaroslav Leshko, Ernst H. Gombrich, Reinhold, Count Bethusy-Huc, Ausst. Kat. Santa Barbara Museum of Art, Nelson-Atkins Museum of Art, Smith College Museum of Art, Santa Barbara, CA 1987, S. 17–94, hier S. 72.
- 57 Heise 1960 (wie Anm. 22), S. 136.
- 58 Oskar Kokoschka an Carl Georg Heise und Hans Mardersteig, Dresden, 8. November 1919, zit. nach: Kokoschka 1985 (wie Anm. 48), S. 8.
- 59 So auch Tobias G. Natter in seinem Bildkommentar zu Dr. Bassa's „Magische Form“, in: *Kokoschka in Wien*, Ausst. Kat. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1996, S. 70.
- 60 Wingler/Welz 1975 (wie Anm. 53), S. 156. Der Polyeder ließe sich etwa auch als Hinweis auf die für den Künstler spezifische Melancholie lesen.
- 61 Siehe Karl Gruber, „Mediale Kunst“ (1949), in: Hans Maria Wingler (Hg.), *Oskar Kokoschka. Ein Lebensbild in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1956, S. 17–19.
- 62 Für diesen Hinweis danke ich Walter Mann, Frankfurt am Main.
- 63 Wahrscheinlich waren Kokoschka zumindest Darstellungen solcher Masken auf pompejanischen Wandmalereien bekannt, siehe z.B. Giuseppina Cerulli Irelli (Hg.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart/Zürich 1990, Taf. 23, 68, 69, 127, 153 und 154; zu den Denkmälern des antiken Theaterwesens vgl. Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961. Ich danke Harald Schulze, Frankfurt am Main, für die Hinweise.
- 64 Gundel Koch-Harnack, *Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung im päderastischen Erziehungssystem Athens*, Berlin 1983, S. 64–97. Für den Hinweis auf diese Interpretation danke ich herzlich Harald Schulze, Frankfurt am Main. Zur erotischen Bedeutung des Hasen in verschiedenen Kulturen vgl. weiterführend das Stichwort „Hase“ in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli [Berlin/Leipzig 1930/31], Berlin/New York 2000, Bd. 3, S. 1506.
- 65 Heise 1960 (wie Anm. 22), S. 136.
- 66 Heise 1956 (wie Anm. 22), S. 43. Die deutsche Version des Textes enthält keinerlei Abbildungen.
- 67 Gregor Langfeld, *Duitse kunst in Nederland 1919–1964*, Zwolle 2004, S. 242f.