

The background of the entire page is a rich, textured oil painting. It depicts a woman with voluminous, vibrant red hair, her face partially in shadow. She wears a dark, possibly black, garment with a visible strap across her shoulder. The lighting is dramatic, with warm tones on her skin and hair contrasting with the deep shadows. In the upper right corner, a small, faint figure of another person can be seen in the background.

Les Amuse ments

MAX SLEVOGTS INSPIRATIONEN
DURCH BÜHNE UND LITERATUR

Karin Rhein und Wolf Eiermann

Mit Beiträgen von Wolf Eiermann,
Karoline Feulner, Nicole Hartje-Grave,
Karin Rhein, Carola Schenk,
Armin Schlechter und Robert Seegert

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt

SANDSTEIN VERLAG

Les Amuse ments

MAX SLEVOGTS INSPIRATIONEN
DURCH BÜHNE UND LITERATUR

Vorwort

WOLF EIERMANN
KARIN RHEIN

Seite 010

Dank

Seite 011

BÜHNE »Tempo Poly- phonie Musika- lität«

Max Slevogts Künstler-
und Rollenporträts und seine
Bildnisse von Tänzerinnen

NICOLE HARTJE-GRAVE

Seite 014

Tanz, Star- und Rollen- porträts

Seite 026

BÜHNE Max Slevogt als Bühnen- bildner

Shakespeare, Hauptmann,
Mozart – und am Ende steht
Wagner

CAROLA SCHENK

Seite 052

Bühnen- projekte

Seite 062

Die lustigen Weiber von Windsor

Seite 064

Florian Geyer

Seite 068

Don Giovanni

Seite 070

Zauberflöte

Seite 082

Bühnenentwürfe zur Zauberflöte

Seite 085

Slevogt und Wagner

Seite 092

LITERATUR

Capriccio und Prestissimo

Max Slevogts
impressionistische Illustrationen

KARIN RHEIN
Seite 102

LITERATUR

Morgiane tanzt und der Kater zieht seine Stiefel an

Slevogts Märchen-Illustrationen

KAROLINE FEULNER
Seite 114

Illustrationen zu Musik und Literatur

Seite 128

Musik

Seite 130

Märchen

Seite 131

Abenteuer

Seite 154

Mythos, Bibel und Sage

Seite 163

Klassiker der Literatur

Seite 174

Goethes Faust

Seite 185

Skizzenbuch

Seite 194

BÜHNE Slevogt der Schreck- liche

WOLF EIERMANN

Seite 208

Les Amuse- ments Die Welt als Bühne

Seite 220

Biografie

Seite 226

Literatur

Seite 232

Bildnachweis

Seite 239

Impressum

Seite 240

NICOLE HARTJE-GRAVE

BÜHNE »T
Polytyp

NE
MAX SLEVOGTS
KÜNSTLER- UND ROLLEN-
PORTRÄTS UND SEINE
BILDNISSE VON TÄNZERINNEN
ka

Tempo phonie Musik- lität

Max Slevogt kam 1901 zu einer Zeit nach Berlin, als die aufstrebende Metropole in der bildenden Kunst, aber auch im Hinblick auf Oper, Schauspiel, Kabarett, Revue und Ausdruckstanz ein Kristallisationspunkt der Moderne war. Mit zeitgemäßen Inszenierungen bekannter Intendanten und herausragenden Schauspielern, Sängern und Tänzern war Berlin zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Zentrum aller darstellenden Künste. Musikalisch hoch begabt, mit einer exzellenten Singstimme ausgestattet und bei den klassischen Autoren belesen, genoss Slevogt das reiche kulturelle Angebot der Hauptstadt, besuchte regelmäßig Theater- und Opernaufführungen, suchte den Kontakt zu Opernstars, Schauspielern und Tänzerinnen und schuf aus dieser Begeisterung heraus das »Künstler-Rollenporträt«, einen in der Bildniskunst völlig neuen Porträttypus.¹

Vor allem in den frühen Berliner Jahren von 1901 bis 1912 setzte Slevogt sich intensiv mit Musik-, Tanz- und Theaterthemen auseinander.² Er entwarf Bühnenbilder, etwa für die Neuinszenierung von *Florian Geyer* von Gerhart Hauptmann (vgl. Kat. 25, 26), und malte Instrumentalisten und Sänger, so 1902 etwa den Bariton Francisco d'Andrade in seiner Rolle als *Don Giovanni*, den *Weißten d'Andrade* (Abb. 1).

In den ersten Jahren des neuen Jahrzehnts entstanden auch seine wichtigen Tänzerinnenbilder, darunter *Sada Yakko* (Kat. 6), *Marietta di Rigardo* (Kat. 10), *Anna Pawlowa* (Kat. 8 und *La Argentina* (Kat. 14). Slevogt interessierte sich dabei vor allem für die Darstellung von Bewegung und Rhythmus. Gleichzeitig frönte er der damaligen Faszination für alles Fremdländische und Exotische. In diesem Sinne malte er – abgesehen vom klassischen Balletttanz – auch japanische Tänze, spanischen Flamenco, französisches Variété-Theater und orientalische Schleiertänze. Künstlerisch setzte er sich mit den Schauspieler- und Tänzerinnenbildern Édouard Manets auseinander, kannte aber auch die berühmten Tanzeinlagen der Französin Yvette Guilbert in der Umsetzung von Henri de Toulouse-Lautrec (Kat. 4). Zu den Künstlerbildnissen gehört auch das 1922 entstandene *Bildnis des Violinisten Andreas Weißgerber*, mit dem Slevogt sich bewusst von den kurz zuvor gemalten Fassungen Max Liebermanns und Lovis Corinth absetzte.

Theater- reformen, Opernstars, Kabarett und Revue

Vergnügungen in der Metropole Berlin

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert erlebte das Theater in Berlin einen enormen Schub in Richtung Moderne. 1883 rief der Theaterkritiker Adolph L'Arronge ein neues Theater, das spätere Deutsche Theater, ins Leben und erarbeitete einen Spielplan mit klassischen, aber auch zeitgenössischen Stücken. Als 1894 die erste Aufführung der *Weber* von Gerhart Hauptmann stattfand, kündigte Kaiser Wilhelm II. aus Protest die Hofloge – die Reformierung des Theaters war angestoßen. Von 1894 bis 1903 leitete Otto Brahm (1856–1912) das Deutsche Theater. Er brachte weitere zeitgenössische Stücke auf die Bühne und setzte Autoren wie Hauptmann, August Strindberg und Arthur Schnitzler durch. Ihm folgte 1905/06 Max Reinhardt (1873–1943) als Intendant und Eigentümer. Mit einem umfassenden Repertoire an Stücken, verschiedenen Stilrichtungen und einem exzellenten Ensemble machte er das Deutsche Theater binnen weniger Jahre zum Zentrum deutscher Theaterkunst. Reinhardt war nach Brahm einer der ersten Intendanten, der für die Gestaltung der Bühnenbilder

gezielt mit Malern zusammenarbeitete, so mit Edvard Munch, Lovis Corinth und seit 1904 auch mit Max Slevogt.³ Auch die ehemals Königliche Hofoper im historischen Zentrum Berlins erlangte in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts durch Dirigenten wie Richard Strauss internationale Bedeutung.⁴ Nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs wurde sie 1918 zur Staatsoper Unter den Linden und konnte durch das Engagement von Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber und Otto Klemperer an ihren Ruhm der Vorkriegszeit anknüpfen. Zu den Opernstars dieser Zeit gehörte der portugiesische Bariton Francisco d'Andrade (1859–1921).⁵ In Mailand ausgebildet und 1882 in Verdis *Aida* in San Remo zum Durchbruch gelangt, führten ihn verschiedene Gastspiele an die Opern in Rom, Moskau und London, bis er sich 1891 in Berlin niederließ, wo er 1897 in der Krolloper seinen ersten Auftritt in seiner Paraderolle als Don Giovanni hatte. Als er Ende des Jahres 1901 im Theater des Westens erneut als Don Giovanni auftrat, war Slevogt nachweislich live dabei.⁶ Seine größten Erfolge feierte d'Andrade als Graf Almaviva in der *Hochzeit des Figaro*, als Rigoletto und als Don Giovanni, dessen Rolle er bis zu seinem Abschied von der Opernbühne 1919 sang.

Abgesehen vom modernisierten Theaterbetrieb etablierten sich im Berlin der 1920er Jahre auch andere Vergnügungen.⁷ Die Schnelllebigkeit der Metropole, die wechselnden politischen Kräfte und die unterschiedlichen Lebenswelten der modernen Stadt förderten die Entstehung des Kabaretts und der Tanzrevue. Die Zurschaustellung des leicht bekleideten, weiblichen Körpers in Verbindung mit exotischen Kostümen und schnellen Rhythmen wurde bald zur Erfolgsformel. Gemieden von den einen und begeistert aufgenommen von anderen, waren Musikdarbietungen, Theateraufführungen und Revuen auch für Slevogt eine höchst willkommene Inspirationsquelle.

»Mit Ohren und Augen durch Jahrzehnte begleitet«⁸

Slevogt malt Francisco d'Andrade in seiner Paraderolle

Mehr noch als Theater- und Revuevorstellungen haben Opernaufführungen – allen voran Mozarts *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte* – Slevogts Fantasie beflügelt und zur Entwicklung des Künstler-Rollenporträts geführt.⁹ Noch lange vor dem Umzug nach Berlin entdeckte er in München seine Faszination für die Oper.

Auf Empfehlung des Theaterkritikers Theodor Goering besuchte Slevogt 1894 eine Aufführung der Oper *Don Giovanni* und erlebte erstmals den portugiesischen Sänger Francisco d'Andrade: »Der Dirigent hatte die Proben nicht selber geleitet und gab beim Champagnerlied entsprechenden Einsatz. Aber was war das? Der Gast riß ihn von Takt zu Takt in immer tollerem Tempo mit, so dass am Schluss der Kapellmeister [...] den Taktstock hinwarf und begeistert klatschte: »Da capo! Da capo! Jetzt war's der Dirigent, der mit seinem Orchester ein rasendes Tempo nahm. Aber Francisco d'Andrade übertrumpfte es!«¹⁰ Wie der Slevogt-Freund und Biograf Johannes Guthmann (1876–1956) weiter berichtete, war Slevogt restlos begeistert: »Er hatte nicht nur in der Vollendung der Sangeskultur [...] geschwelgt, sondern hatte auch [...] den Triumph des geborenen Operngenies erlebt.«¹¹ Der glanzvolle Auftritt hatte musikalisch einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen – künstlerisch blieb das Erlebnis zunächst ohne Folgen. Mitte der 1890er Jahre beschäftigten Slevogt ganz andere Themen. 1893 hatte er mit der *Ringerschule* ein großformatiges Aktbild vorgestellt, das motivisch an Leibl erinnernde Bild *Feierstunde* vollendet und an verschiedenen historischen Sujets gearbeitet.¹²



Abb. 1

**Der weiße d'Andrade
(Champagnerlied)**

— 1902 — Öl auf Leinwand —
215 × 160 cm — Staatsgalerie
Stuttgart —

Erst im Frühjahr 1900 kündigte er in einem Brief an seine Frau an, dass er »den letzten Akt von Don Juan mit dem Comthur« malen wolle.¹³ Mitte des Jahres 1901 konkretisierte sich diese Idee, und es entstanden erste Skizzen zu *Don Giovanni mit dem Standbild des Komturs*.¹⁴ Nachdem Slevogt d'Andrade auch in Berlin mehrfach in seiner Paraderolle erlebte, entschied er sich für eine andere Szene aus *Don Giovanni* und malte ihn stattdessen im Moment seines größten Triumphs während der *Champagnerarie*. Inzwischen hatten sich Maler und Sänger persönlich kennengelernt und zum Modellsitzen getroffen. In den folgenden Monaten schuf Slevogt zahlreiche Bleistift- und Federzeichnungen sowie Ölstudien, die den Entwicklungsprozess zum großformatigen Gemälde des *Weißes d'Andrade* (Abb. 1) lückenlos dokumentieren. Im Laufe dieses Prozesses wird deutlich, dass er den Bildausschnitt immer weiter verkleinerte, bis er Anfang 1902 das anfängliche Bildkonzept komplett verwarf und sich auf die Figur des Sängers konzentrierte. Aus dem anfänglichen Handlungsablauf hatte er einen einzigen Moment herausgelöst: die *Champagnerarie* als stärksten Ausdruck von dessen unwiderstehlichem Charakter.

Abb. 2

**Bildnis Francisco d'Andrade
(Studie)**

– 1902 – Öl auf Leinwand –
50 × 40 cm – Edenkoben –
Max Slevogt-Galerie, Schloss
Villa Ludwigshöhe –

Als Slevogt das Gemälde 1902 vollendete, hatte er damit sein erstes Künstler-Rollenporträt geschaffen, indem er die Gesichtszüge des Sängers mit den Charaktereigenschaften der Figur verschmolz. Francisco d'Andrade als selbstgerechter Feudalherr, der im teuflischen Übermut die *Champagnerarie* schmettert.

Im Zusammenhang mit diesem und weiteren Bildnissen d'Andrades als Don Giovanni steht die mit Kohle ausgeführte *Kopfstudie* (Kat. 16) aus dem Museum Georg Schäfer, die nach Modell entstanden sein dürfte. Slevogt zeigt d'Andrade im strengen Profil nach links gewandt und betonte damit den schönen Kopf und die feinen Gesichtszüge des Portugiesen. Die Lippen deuten ein zaghaftes Lächeln an. Durch den sparsamen Einsatz der Bildmittel steht die Zeichnung der zeitgleichen Studie d'Andrades (Abb. 2) aus der Max Slevogt-Galerie nahe, die Slevogt wahrscheinlich im Anschluss anfertigte und durch eine zurückhaltende Farbigkeit mit Ocker, Braun, Weiß und Rosé weiter konkretisierte.¹⁵ 1903 nahm Slevogt seine anfängliche Bildidee zur Darstellung Don Giovannis mit dem Komtur wieder auf. Unter Zuhilfenahme von Fotos und Bewegungsstudien, wie der aus der Hamburger Kunsthalle (Kat. 17), schuf er 1903 den *Schwarzen d'Andrade*.



In schwarz-gelbem Kostüm auftretend, interpretierte er Don Giovanni in der dramatischen Todesszene. Die Umgebung der Bühne ist nun völlig ausgeblendet. Stattdessen erscheint Don Giovanni vor einem unruhig flackernden, dunklen Hintergrund und konzentriert sich ganz auf die Hand des Komturs, die gerade noch von links ins Bild ragt. Der *Schwarze d'Andrade* psychologisiert das im Rollenspiel aktualisierte Bühnengeschehen und verdichtet es in einer einzigen Geste. Im Unterschied zum triumphierenden *Weißten d'Andrade* ist die zweite Fassung düster und muss vom

inhaltlichen Kontext erst vom Betrachter erschlossen werden. Die vielen Bühnenauftritte in Berlin und die zwei glanzvollen Ganzfigurenporträts hatten Slevogt und d'Andrade zu Freunden werden lassen. Der Opernsänger schätzte sich glücklich über seine Bildnisse und lud den Maler schon 1903 in seine Villa nach Bad Harzburg ein, wo er ihm für den *Schwarzen d'Andrade* nachweislich Modell stand. Bei diesem Aufenthalt entstanden nicht nur zahlreiche Fotos der beiden, sondern auch ein Porträt von d'Andrades Schwiegermutter sowie ein intimes Bildnis des Sängers bei der Zeitungslektüre.¹⁶

Über die Freundschaft des kongenialen Paares gibt auch eine Postkarte (Kat. 19) d'Andrades Auskunft.¹⁷ Am 1. Mai 1905 wandte er sich fragend an Slevogt: »Bis jetzt haben wir weder Eure Nachricht noch mein Bild erhalten. Was ist damit geschehen? Herzliche Grüße von Haus zu Haus, F. d'Andrade.« Der Opernsänger meinte mit dem angesprochenen »Bild« den *Schwarzen d'Andrade*, den Slevogt ihm zur Ausstattung seiner Berliner Wohnung versprochen hatte.¹⁸

Die dritte und letzte Rolleninterpretation aus Mozarts bekannter Oper, der *Rote d'Andrade* (Abb. 3), entstand erst nach einer Unterbrechung von neun Jahren und dies auf Veranlassung von Ludwig Justi (1876–1957), dem damaligen Direktor der Nationalgalerie.¹⁹ Schon sein Vorgänger Hugo von Tschudi (1851–1911) war auf Slevogt aufmerksam geworden und hätte gern den *Weißten d'Andrade* nach seiner glanzvollen Präsentation auf der fünften Secessionsausstellung im April 1902 für die Nationalgalerie erworben – erhielt aber eine Absage von der Ankaukskommission. Nachdem Justi ebenso vergeblich versucht hatte, den *Schwarzen d'Andrade* für Berlin zu sichern, sprach er 1911 mit Slevogt über die dritte Fassung: »Slevogt hatte wohl auch von vornherein an die Galerie gedacht. Er nahm eine ungewöhnlich große Leinwand und wählte einen besonders malerischen Eindruck: Don Giovanni auf dem Friedhof, den toten Komtur lästerlich einladend, »o statua gentilissima«, den Degen lockernd; hinter ihm ängstlich Leporello«,



Abb. 3

Der Sänger Francisco d'Andrade als Don Giovanni

— 1912 — Öl auf Leinwand —
 210 × 170 cm — bezeichnet rechts
 unten: Slevogt — Staatliche Museen
 zu Berlin, Nationalgalerie —

notierte Justi in seinen Erinnerungen.²⁰ Als der Rote d'Andrade (Abb. 3) 1912 vollendet war, lud Slevogt den Direktor ein, das Werk mit ihm zu betrachten: »Er sagte mir, es schiene ihm das Beste, das ihm bisher gelungen sei. Derselben Meinung waren auch andere Bewunderer Slevogts, Künstler wie Kenner.«²¹ Dieses Mal stimmte man dem Ankauf zu, und Justi konnte es als Hauptstück seiner Erwerbungen in der Querhalle im Erdgeschoss platzieren. Von den zwei bekannten Vorstudien dürfte die ausgestellte Fassung (Kat. 18) dem Monumentalbild in der Alten Nationalgalerie unmittelbar vorausgegangen sein.²² Sie zeigt Don Giovanni nahezu frontal vor einem dunklen Hintergrund, vor dem sich der weiße, schwere Umhang dramatisch abhebt. Slevogt interpretierte ihn in dem Augenblick, als er den Degen zückt und seinem Gegner ins Auge sieht. Während die Auftragsfassung gleich mehrere Bewegungsmomente aufweist, besticht die Ölstudie durch die malerische Ausführung. Betrachtet man den Knauf des Degens, das Gesicht und den Umhang, wird die Souveränität deutlich, mit der Slevogt glitzernde Details und schimmernde Stoffe wiedergab.

Tanz,
Star-und
BÜHNE
Rollen-
porträts





001

Tänzerin in Silber

— 1895 — Öl auf Leinwand —
78,5 × 65,3 cm — bezeichnet oben
rechts: Slevogt 1895 — GDKE —
Direktion Landesmuseum Mainz —
— Inv.-Nr. MP 76/217 —

002

Tänzerin in Gold

— 1897 — Öl auf Leinwand, aufge-
zogen auf Hartfaserplatte —
78,5 × 65,3 cm — bezeichnet unten
links: Slevogt — GDKE — Direktion
Landesmuseum Mainz — Inv.-Nr.
SL 59 —

Lit.: Voll 1912, Nr. 16, 24, 25.
— Alten 1926, S. 16. — Imiela 1968,
S. 33, 353, Anm. 32. — Saar-
brücken/Mainz 1992, Kat. 26,
S. 17 f., 434. Edenkoben 2005,
S. 90 f. — Frankhäuser/Krischke/
Paas 2007, S. 11–13, 54–56. —
Mainz 2014, S. 25, Kat. 117, Kat. 119.

Die beiden Gemälde *Tänzerin in Silber* und *Tänzerin in Gold* bildeten zusammen mit der verloren gegangenen *Tänzerin in Grün* ein von Slevogt geplantes Triptychon. Anhand von Notizen kann das Konzept rekonstruiert werden, wonach die *Tänzerin in Silber* links und die in Gold rechts platziert werden sollte. In ihrer Thematik gehören sie zum Werkkreis

Tanz der Salomé (vgl. Kat. 88) und *Totentanz* (Kat. 133) aus dem Jahr 1895. Sie sind Beispiele für Tendenzen des Symbolismus und typisch für das Fin de Siècle. Die Erotik wird sinnlich erfahrbar gemacht und spiegelt das Lebensgefühl der Bohème wider. Slevogt kannte die zahlreichen Nackttanz-Darbietungen auf den Bühnen der Großstädte.¹



Aber auch die Varietévorstellungen der Amerikanerin Loïe Fuller (Marie Louise Fuller, 1862–1928), die mit ihren Schleiertänzen »in der Art« der Salome das Publikum »verführte« (vgl. Kat. 3), faszinierten den Maler, obwohl Fuller sich nicht entblößte.

Slevogts Tänzerinnen verkörpern verschiedene Stadien der Nacktheit und der Bewegung im Tanz. Die Frau in Silber ist dem Betrachter zugewandt, aber in sich versunken – sie gibt sich ganz dem erotisierenden Schleiertanz hin, ohne ihr Gegenüber in den Blick zu nehmen.

Tänzerin in Grün

— 1895 — Öl auf Leinwand — Maße
unbekannt — verschollen —

Ihr halbdurchsichtiger Schleier, in metallischen Grün- und Silbertönen gehalten, kontrastiert mit dem expressiven Gesichtsausdruck und den dunklen Haaren. Die *Tänzerin in Grün*, für die Mitte des Triptychons vorgesehen, lächelt den Betrachter kokett an. Gleichzeitig öffnet sie sich ihm in vorgebeugter Haltung und präsentiert ihren fast nackten Körper, nur ein hauchdünner Schleier

umspielt diesen. Wieder anders erscheint die in ein goldglänzendes Gewand gehüllte dritte Tänzerin. Ihre sich abwendende Haltung mit dem fast ins Profil gedrehten Gesicht und die Geschlossenheit der Körperkontur wirken dominant. Mit beiden Händen hält sie einen Stab hinter ihrem Nacken ver-
schränkt. Ihr Gebärden lässt sich frivol-erotisch deuten. In ihrer dunklen Farbigkeit

entsprechen die Tänzerinnen ganz der frühen Phase in Slevogts Schaffen. Die Goldeffekte und Pinselstriche erinnern gerade bei der goldenen Tänzerin an Rembrandts Spätwerk, das sich durch einen pastosen Farbauftrag und die starke Haptik der Stoffe auszeichnet. — RS

— 1 Frankhäuser/Krischke/
Paas 2007, S. 11.



— 1895 — Buntstift in Blau und Braun auf einer Doppelseite eines Skizzenbuchblatts — 20,9 × 33,1 cm

— GDKE – Direktion Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv, Grafischer Nachlass —
Inv.-Nr. DL SL NL 2021/104

Lit.: Mainz 2014, Kat. 115,
Abb. S. 150. — Schenk 2015,
S. 59f., 440, Abb. 7.

Zwei Bewegungsstudien einer Schleiertänzerin (Loïe Fuller?)

Loïe Fuller zeigte 1892 in den Folies Bergère in Paris ihre Schleiertänze mit Titeln wie *La Serpentine/Die Schlangenlinie* oder *Le Papillon/Der Schmetterling* als moderne Form des Schleiertanzes der Salome. Wenn sie auf der Bühne die glänzenden Stoffbahnen an langen Stäben um sich wirbelte, beleuchtet von einer damals spektakulären Lichttechnik, stellte sie damit dem klassischen Ballett etwas völlig Neues gegenüber. Fuller war ein europaweites Tanzphänomen und ein Star, der bald auch von anderen kopiert wurde. Diese Art des Schleiertanzes, die die fließende Linie, das Arabeskenhafte und den stetigen Wandel von Formen im Licht zum Thema machte, faszinierte zahlreiche bildende Künstler, unter ihnen Vertreter des Impressionismus, des Jugendstils und des Symbolismus, bekannte Namen wie Henri de Toulouse-Lautrec und Thomas Theodor Heine.





Leider gibt es bislang keinen eindeutigen Beleg dafür, dass Slevogt Fuller auf der Bühne erlebt hat. Sie war allerdings als »Compagnon« der japanischen Theatertruppe um Sada Yakko 1901 mit in Berlin – aber eben erst nach der Entstehung der vorliegenden Zeichnung. Die Bewegungsstudien könnten somit auch auf eine Fuller nachahmende Vorführung zurückgehen, z. B. der Mlle. Ancion, die schon 1895 von den Gebrüdern Skladanowsky gefilmt wurde.

Die schwingenden, sich mit jeder Bewegung verändernden Stoffbahnen, die den Körper der Tänzerin verschwinden und zu einem weitgehend abstrakten Inbild von Formen in Bewegung werden lassen, müssen für einen leidenschaftlichen Zeichner von Bewegung, wie Slevogt es war, von großem Reiz gewesen sein. — KR

KARIN RHEIN

LITTLE CAPITAL RATU PR

Capriccio und impressionistische Illustrationen

MAX SLEVOGTS
IMPRESSIONISTISCHE
ILLUSTRATIONEN

Für Max Slevogt spielte die Musik von seiner Jugend an eine bedeutende Rolle. Seine Mutter hatte ihn in Würzburg regelmäßig zu Konzerten und Opernaufführungen mitgenommen und ihm Unterricht im Klavierspiel und Gesang ermöglicht. Weggefährten beschrieben ihn als ausgesprochen begabten Pianisten.¹ Motive aus der Welt der Musik durchziehen folglich auch sein Frühwerk. Zwischen 1886 und 1888 entstanden *Schumann-Sonate* (Kat. 53), *Beethoven-Sonate* und *Chopin Präludien*. In dem *Roten Buch* in der Graphischen Sammlung des Landesmuseums Mainz findet man Zeichnungen mit den Titeln *Andante maestoso*, *Bach-Fuge* sowie Illustrationen zu *Carmen*, *Rigoletto* und *Tristan*. Unter ein paar Zeichnungen entdeckt man sogar kurze Notenauszüge, die annehmen lassen, dass Slevogt hier ganz konkret musikalische Passagen in bildliche Ideen überführte. Hier soll es nun aber vor allem um Parallelen zwischen Slevogts Zeichnungen und der Musik gehen. 1948 schrieb der Kunstkritiker und Publizist Karl Scheffler: »Seine [Slevogts] Malerei ergründete nicht die Erscheinung, sie musizierte mit den Formen.«² Der Künstler selbst erklärte, dass für ihn Auge und Ohr im künstlerischen Sinn nicht verschiedene Organe seien.³

Capriccio

Laune, Grille, freie Fantasie, ein launenhaftes, willkürlich scheinendes Kunstwerk, in welchem der Komponist – was Plan, Ausführung und Gedankenfolge anlangt – sich mehr seiner Laune als der strengen Ordnung und Form einer bestimmten Gattung überlässt.⁴ Das Capriccio war seit Mitte des 16. Jahrhunderts eine Kompositionsform, mit der ihr Schöpfer amüsante Bilder und kleine Geschichten im Kopf der Zuhörer entstehen ließ, in denen Tierstimmen, Schlachtengetümmel oder Markttreiben musikalisch lebendig wurden. Es regte die Fantasie an, hatte Witz, war befreit von strengen Regeln und damit eine ideale Spielwiese des Virtuosen.

Max Slevogt war solch ein Virtuose der Zeichnung und Illustration, der das Capriccio aufs Papier übertrug. Er benutzte gerne die Begriffe »Capricen« und »kapriziös«,⁵ weil sie seinem Empfinden nach das Prickelnde beinhalteten, das rasch Vergängliche und ein Stück Seele. In seinen gezeichneten »Capricen« gab er sich dem Vergnügen des Erfindens hin, denn: »Das Vergnügen ist eine schöne Sache. Der verdammte Ernst und Respekt der bei uns der Kunst entgegen gebracht wird, ist gerade das Hindernis u. der Knittel, der dem ernstesten u. wahren Künstler zwischen die Beine geschoben wird.«⁶

Selbst wenn ihm manche Themen von den Verlegern vorgegeben wurden, wählte Slevogt als Illustrator doch diejenigen Szenen und Motive, die ihn besonders ansprachen und ihm Freude machten. Es musste nicht immer Shakespeare oder Goethe sein. Begeisterung entfachten in ihm auch Wildwest- und »Indianer«-Geschichten.⁷ »Mit Hingebung hat er Coopers Lederstrumpf-Erzählungen und Ferrys »Waldläufer« illustriert. Indianerromantik erfreute sein immer noch kindliches Herz«, so Karl Scheffler.⁸ Dabei ließ er virtuos gleichermaßen Beobachtungen aus dem Alltag als auch kunsthistorische Vorbilder einfließen. So erinnert z. B. die Szene *Harry Hurry schleudert einen Huronen ins Wasser* (Abb. 2) aus *Der Wildtöter*, dem ersten Band der *Lederstrumpf-Erzählungen*, an klassische Darstellungen von Herkules und Antäus (Abb. 1).

Als Virtuose forderte Slevogt Anerkennung seiner schöpferischen Leistung auch und gerade im Bereich der Illustration. Hier war er ein leidenschaftlicher Vorkämpfer. Er verglich den Illustrator mit dem Liedkomponisten, dem »Vertoner eines Textes«. ⁹ Dieser Vergleich stammt aus dem manifestartigen *Pro domo!*, das der Künstler 1920 für den Verleger Bruno Cassirer verfasst und mit dem er seine Vorstellung von Illustration erläutert hatte (Kat. 117).

Der Aufsatz war eine späte, aber ihm am Herzen liegende Reaktion auf Kritik an seiner früheren Arbeit.¹⁰ Noch immer wirkte der anfängliche Misserfolg des *Ali Baba* (Kat. 64–68) von 1903 bei ihm nach. Cassirer hatte berichtet, wie damals Ansichtsexemplare zurückgeschickt worden waren, da man sich solche Kritzeleien verbiete.¹¹ Dabei hatte man damals schon ganz bewusst den Begriff »Improvisationen« im Untertitel verwendet.¹² In der Musik ist die Improvisation ein Vortrag aus dem Stegreif, ohne Vorbereitung.¹³ So erfand auch Slevogt oft unmittelbar, ohne vorherige Entwürfe. Allerdings zeichnete er Motive zum Teil immer und immer wieder,

immer weiter improvisierend, bis er den für ihn richtigen Moment in der passenden Form gefunden hatte. Weniger die abgeschlossene Eigenständigkeit der einzelnen Bilder als die Fortentwicklung der Geschichte lag dem Künstler am Herzen. Er konzentrierte sich auf Aktion und Geste. Slevogt war ein erzählender Zeichner. Erzählen bedeutet aber ebenso wie Musik ein Fortschreiten, nicht Anhalten.



Slevogt transformierte das »Continuo« ins Skizzenhafte, in die schnell hingeschriebenen, malerischen, manchmal stückhaften, zerfressenen Linien. Das Unvollendete wurde zu seinem Prinzip und gibt der Fantasie des Betrachters Raum, die Geschichte selbst weiterzuentwickeln, den Charakter der Figuren mit zu formen und zum Mitschöpfer zu werden.¹⁴ In den Illustrationen zu den *Alten Märchen* fordert er sein Publikum genau damit heraus und lädt zur »Mitarbeit« ein. Das Blatt *Die Geschichte vom Kalif Storch* (Abb. 3) erzählt das Hauff'sche Märchen in elf Einzelbildern, die durch eine orientalisch anmutende Architektur im Stil von Mauresken getrennt und zugleich miteinander verbunden sind. Man blickt in kleine Medaillons, Kabinette, Schaukästen und auf kleine Bühnen. Geschichten in Einzelbildern gab es schon früher – im 19. Jahrhundert z. B. in den mehrteiligen Bildern der Romantik, die ebenfalls durch architektonische Rahmen oder Arabesken verbunden und getrennt waren, oder in Bilderbögen und Bildergeschichten in Zeitschriften.

Abb. 1

Herkules und Antäus

— Antonio del Pollaiuolo —
etwa 1470–1475 — Tempera
auf Holz — 16 × 9 cm
— Uffizien, Florenz



Abb. 2

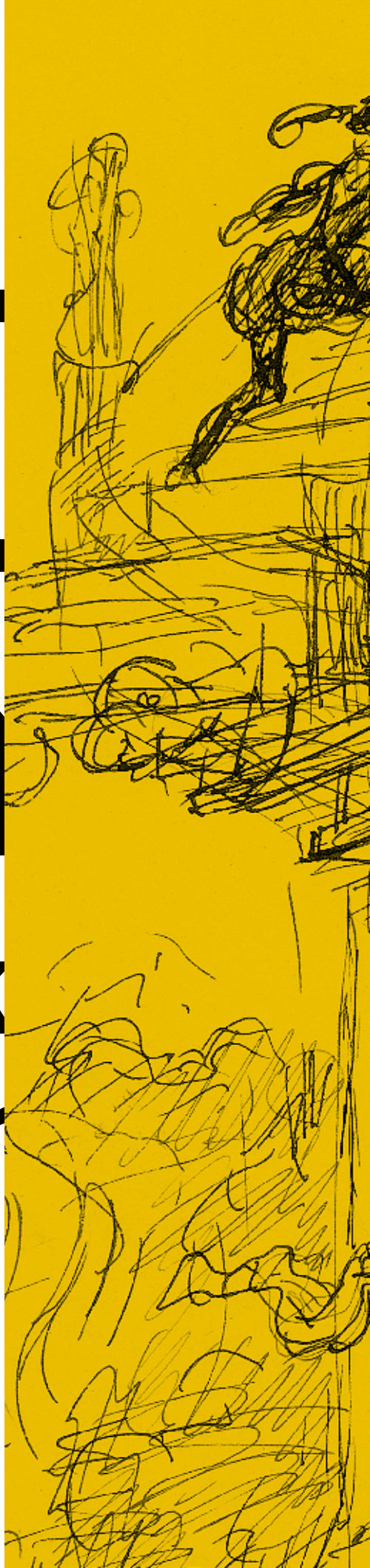
Harry Hurrey schleudert einen Huronen ins Wasser

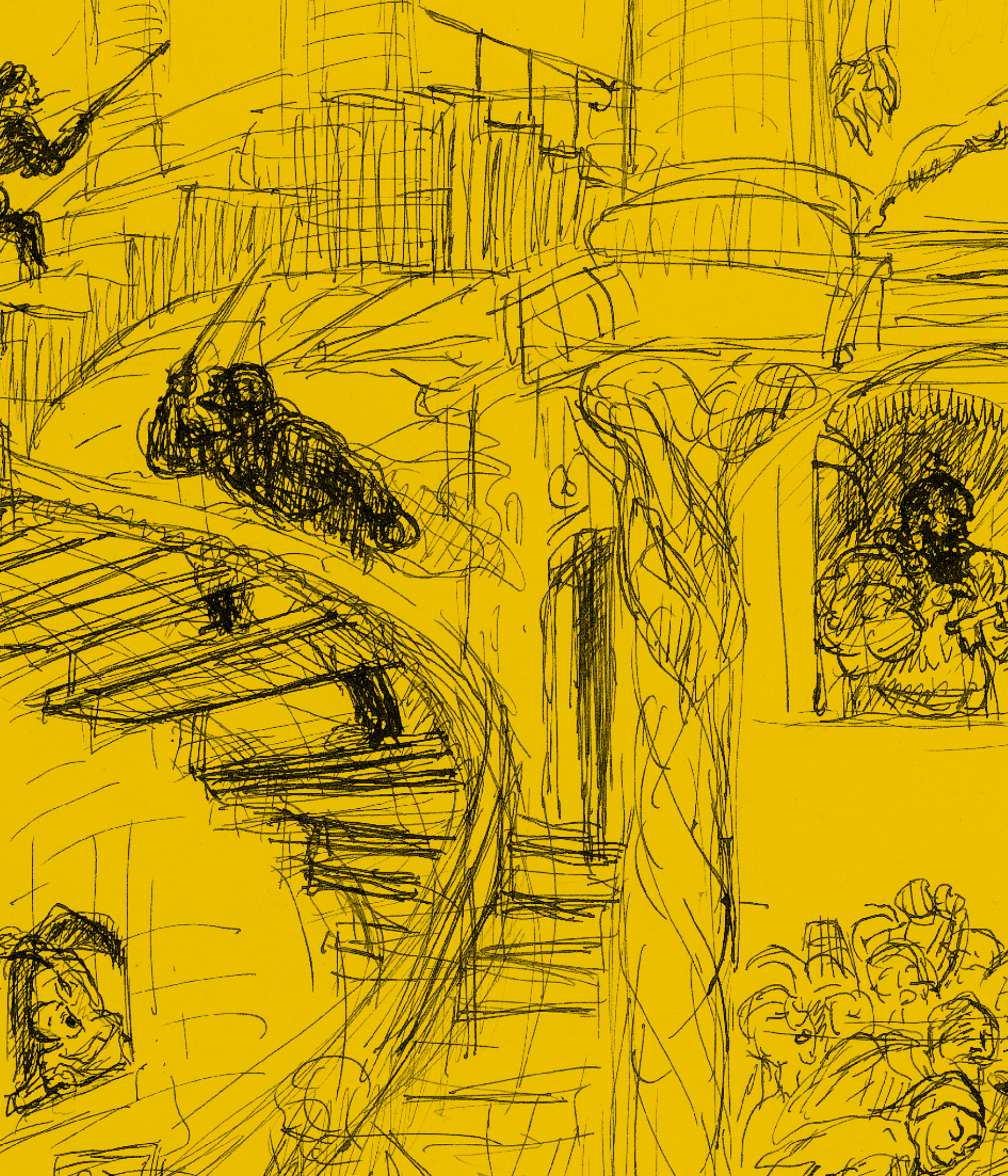
— aus James Fenimore Coopers
Der Wildtöter — Band 1 der Leder-
 strumpf-Erzählungen in der
 ursprünglichen Form — Berlin 1922,
 zwischen S. 128 und 129 — Kat. 76

Die Arabeske ist erneut ein Begriff, der sich nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Literatur und Musik findet. Sie vermittelt einerseits das Spielerisch-Dekorative, kann aber auch allegorische oder symbolische Bedeutung haben. Sie ist scheinbar chaotisch, naturnah und im musikalischen Sinne Verzierung, aber auch wohlgegliederte Symmetrie des Ganzen und seiner Teile. Slevogts Bildaufbau für *Kalif Storch* ist symmetrisch und chaotisch, weil sich die Geschichte nicht chronologisch in der Leserichtung von links oben nach rechts unten bewegt, sondern ein paarmal ausschert. Dies zu erkennen, ist die Aufgabe der Betrachter. Darüber hinaus lädt die Komposition dazu ein, Verbindungen zwischen einzelnen Figuren herzustellen und spart ebenfalls nicht an Humor und Ironie, etwa im Hinblick auf die Selbstgefälligkeit des Kalifen und seines Wesirs zu Beginn der Geschichte.

In *Pro domo!* führte Slevogt weiter aus: Es gehe ihm um »persönlichste Gestaltung in eigenwilliger Ungebundenheit«. Statt Vollendung und Ruhe schwebte ihm die Idee des »nie sich Vollendenden« vor.

**Illustrationen
zu Musik
und Literatur**





Schumann-Sonate

— 1886 — Feder und Tusche
in Blau und Schwarz auf Papier
— 21×33,1 cm — GDKE – Direktion
Landesmuseum Mainz, Slevogt-
Archiv, Grafischer Nachlass —
Inv.-Nr. DL SL NL 2001/101 —

Lit.: Imiela 1968, S. 15. — Saarbrücken/Mainz 1992, S. 16, Abb. 4, S. 16. — Schenk 2015, S. 66 (Anm. 237, 238), 312, Abb. 9.

Das Blatt gehört zu Slevogts frühesten Darstellungen musikalischer Themen. Der Künstler interpretierte in den Jahren zwischen 1886 und 1888, also noch in seiner Studienzeit, in ähnlicher Weise *Beethoven-Sonate* und *Chopin Präludien* in Bildern. Dabei ging es ihm wohl vor allem um die Übersetzung von Stimmungen und Gefühlen, die die Musik in ihm auslöste, in eine Vision auf dem Papier. Auch in dem sogenannten *Roten Buch* im Landesmuseum Mainz, mit dem er sich während seiner Studienjahre eine Motiv- und Themensammlung aufbaute, findet man eine Reihe von musikalischen Interpretationen, u. a. zu *Carmen*, *Rigoletto*, *Tristan*, ein *Andante maestoso* oder eine *Bach-Fuge*. Manche Zeichnungen sind mit Notenauszügen versehen.

Um welche Schumann-Sonate es sich hier handelt, ist noch nicht eindeutig bestimmbar. Die Figuren lassen an Schumanns Klaviersonate in fis-Moll, op. 11, denken, die er 1835 komponierte und Clara Wieck mit dem Zusatz »von Florestan und Eusebius« widmete. Schumann griff dabei die Figuren der beiden Brüder aus Jean Pauls *Flegeljahren* auf: Florestan vertritt die stürmisch-leidenschaftliche Seite, Eusebius die bedächtig-lyrische.

Die Sonate hat einen stark biografisch geprägten Hintergrund, denn Claras Vater war zu dieser Zeit gegen eine Verbindung zwischen seiner Tochter und Schumann. Die Musik setzt die emotionalen Spannungen, aber auch fantasievolle Ideen um. Musikalisch würde aber ebenso Schumanns dritte Sonate, op. 14, passen, insbesondere das »Andantino de Clara Wieck« des dritten Satzes. Slevogts bildliche Interpretation der Musik ist figürlich und unreal. Er übersetzte sie in eine Liebes- und Flugszene, in der das eng aneinandergeschmiegte Paar sich über die Wolken eines nächtlichen Himmels erhebt, begleitet von dunklen Vögeln, einem Lyra-Spieler und weiteren engelhaften, aber nur als Schatten gegebenen Figuren im Hintergrund. Das Paar erinnert an Paolo und Francesca, das unglückliche Liebespaar aus Dantes *Göttlicher Komödie*. Das frühe Blatt lässt zudem an musikalische Interpretationen von Moritz von Schwind, den Slevogt in seinen frühen Jahren studierte, oder an Max Klinger, etwa dessen *Evocation* aus der Serie *Brahmsphantasie. Opus XII* von 1894 denken. — KR



Märchen

Alte Märchen mit der Feder erzählt

Der Propyläen Verlag in Berlin, geleitet von Emil Herz, veröffentlichte seit seiner Gründung 1919 neben Werken zur Geschichte und Kunstgeschichte auch Klassiker und Belletristik. 1920 verhandelte Slevogt mit dem einflussreichen Kunstkritiker und Herausgeber Julius Elias über die Publikation der *Alten Märchen*. Elias förderte, ähnlich wie Cassirer, die Künstlerillustration. Die Idee war wohl gemeinsam mit den Freunden Guthmann und Zimmermann während des Rückzugs nach Neukastel in den Kriegsjahren entstanden. Anders als in den meisten Märchenbüchern folgen hier die Texte den 20 Illustrationen. Die Bilder sind nicht in den Text eingefügt, sondern füllen jeweils eine ganze Querseite. Autor der oft ebenfalls nur eine Seite umfassenden Texte war der mit dem Künstler befreundete Joachim Zimmermann. Er schuf freie Nacherzählungen und erklärte dazu im Vorwort des Buches, seine Worte möchten dazu dienen, »damit ihr [die Leser] leichter den munteren Sprüngen der Feder folgen könnt. Zumal da der Zeichner leider keinen allzu-großen Ordnungssinn bewiesen hat.« Zimmermann meinte damit die unorthodoxe Anordnung der einzelnen Szenenbilder, die sich in kunstvollen Kompositionen, aber ohne sys-



tematische, klar chronologische Reihung zu einem großen Bild der Erzählung zusammenfügen. Er verwies zudem darauf, dass sich Slevogt zuweilen von der Geschichte löste und frei hinzuerfunden habe. Aber: Märchen könnten eben »immer neu gelesen und angeschauet werden«.

Tatsächlich knüpfte Slevogt zwar zum einen an die Tradition der Bilderbögen des 19. Jahrhunderts an, nahm sich zum anderen aber größere künstlerische Freiheiten und spielte mit den Möglichkeiten der Komposition von Bildern im Bild. Immer wieder fand er für den Charakter und Verlauf der

Handlung eigene Strukturen, Gliederungs- und Verbindungselemente. Mal ist es ein architektonischer Rahmen, wie bei der Geschichte um den Ritter Blaubart, mal ein pflanzlicher, etwa bei *Paiwai und Paiwuzzo*, wo von Affen bekletterte Lianen die Einzelbilder trennen. Oft finden sich Anklänge an die Bühne, die seine Liebe für Theater und Oper offenbaren. Die ausgewählten Märchen stammen von verschiedenen Autoren, unter ihnen die Gebrüder Grimm, Wilhelm Hauff und Charles Perrault. — KR

Alte Märchen mit der Feder erzählt

— von Max Slevogt, in Worte
gefasst von Joachim Zim-
mermann — Berlin, Propy-
läen Verlag — 1920 — Mu-
seum Georg Schäfer,
Schweinfurt — o. Inv.-Nr. —

Lit.: Rümman 1936, Nr. 63.

— Heffels 1952, S. 76–78. —

Imiela 1968, S. 222. — Söhn

2002, Nr. 329. — Marks

2008.

Slevogts Federzeichnungen wurden für den Band fotomechanisch als Strichätzungen reproduziert. Die Zeichnungen wurden fotografiert, das Negativ wurde dann in säurefester Form auf eine Metallplatte kopiert; es folgte die Ätzung, durch die die zu druckenden Linien erhaben stehen blieben. Diese Technik ermöglichte eine hohe Auflage, führte aber zu qualitativen Einbußen. Verloren gingen beim Druck vor allem die feinen Nuancen, die zarten Federstriche und Abstufungen in der Farbigkeit der Tinte.

Es gab neben der hier vorliegenden günstigen »Volksausgabe« auch eine teurere »Prachtausgabe« in Pergamentmappe und auf Büttenpapier, bei der die Bilder passpartouriert waren und eine Originallithografie – *Schneewittchen bei ihrer Morgentoilette* – beigelegt war. — KR





055

— Vorzeichnung zu den *Alten Märchen mit der Feder erzählt* — um 1920 — Feder in Braun und Schwarz — 20,7 × 26,7 cm — Museum Georg Schäfer, Schweinfurt — Inv.-Nr. MGS 3042A —

Lit. zu allen Vorzeichnungen: Schweinfurt 2001, S. 70–75 und S. 118 f. — Schweinfurt 2009, S. 166, Kat. 80 a–j.

Das tapfere Schneiderlein (Nach Grimm)

Im Museum Georg Schäfer befinden sich 15 Vorzeichnungen für die *Alten Märchen mit der Feder erzählt*, die 1920 im Propyläen Verlag veröffentlicht wurden. Drei weitere und ein Entwurf für die Titelbeschriftung werden in der Graphischen Sammlung des Landesmuseums Mainz aufbewahrt.¹

Die Bilderzählung zum *Tapferen Schneiderlein* beginnt im Zentrum mit dem Schneider bei der Arbeit – neben sich das Marmeladenbrot, um das die Fliegen schwirren. Nachdem er die sieben Fliegen auf einen Streich erlegt und sich eine entsprechende Aufschrift für den Gürtel gestickt hat, halten ihn die Menschen für einen großen Helden, der sieben Menschen auf einen Streich getötet habe. Man erkennt oben den bewunderten Schneider als stolzen Ritter, einem Herkules gleich.

Der König versucht, diesen Helden für sich zu gewinnen und lockt ihn mit der Hand seiner Tochter, wenn er zuvor drei schwierige Aufgaben bestehen würde. Links ist im oberen Teil eines Spitzbogens zu sehen, wie der König den schlafenden Schneider entdeckt. Darunter und links darüber spielt sich

die erste Probe ab: Der Schneider soll zwei Riesen töten. Von einem Baum aus bewirft er sie mit Steinen; sie verdächtigen sich gegenseitig, geraten in Kampf und töten sich. Oben links schlagen sie mit ausgerissenen Stämmen aufeinander ein; das Schneiderlein schaut zu. Ganz unten auf der Seite steht der Schneider auf einem der toten Riesen, daneben liegt der zweite.

Auf der rechten Seite des Blattes, im unteren Teil des Spitzbogens und darunter, folgt die zweite Aufgabe:

Der Schneider soll ein Einhorn fangen. Er lässt sich von ihm jagen und es mit seinem Horn gegen einen Baumstamm rennen, in dem es stecken bleibt. So kann er es zum König führen, der jubelnd die Arme hebt.

Oben rechts folgt die dritte Aufgabe, bei der ein Wildschwein gefangen werden soll.

056

— Vorzeichnung zu den *Alten Märchen mit der Feder erzählt* — um 1920 — Feder in Schwarz — 20,5 × 26,7 cm — Museum Georg Schäfer, Schweinfurt — Inv.-Nr. MGS 3051A —

Aladdin oder die Wunderlampe (Nach Tausendundeine Nacht)





Der Schneider lässt es in eine Kapelle rennen, springt geschickt aus dem Fenster und schlägt die Tür zu. Das Schwein bleibt im Fenster hängen.

Unten mittig endet das Märchen mit dem erschöpft gähnenden, aber belohnten Schneider, der nun von seiner jungen Gemahlin, der Prinzessin, umsorgt wird. — KR

— 1 *Die Schwanenprinzessin*, Feder in Schwarz, 23,5 × 33,1 cm / *Das kalte Herz*, Feder in Schwarz auf einer Skizzenbuchseite, 20,5 × 26,6 cm / *Der goldene Vogel*, Feder in Schwarz, 21 × 26,6 cm / *Entwurf der Titelbeschriftung*, schwarze Tinte auf Transparentpapier, 15 × 31 cm.

Slevogt macht es dem Betrachter hier nicht ganz leicht, die Szenen der Geschichte in der richtigen Reihenfolge zu finden. Die Erzählung beginnt in der oberen linken Ecke. Ein Zauberer entdeckt zwischen spielenden Kindern den armen Jungen Aladdin. Er schickt ihn in eine Höhle, um aus einem unterirdischen Garten eine Lampe zu holen. Weil der Junge die Lampe aber nicht abgeben will, schickt ihn der Zauberer wieder in die Tiefe und schließt ihn ein (Bild oben rechts der Mitte). In der Höhle reibt Aladdin zufällig an einem Ring, den er vom Zauberer erhalten hatte.

Ihm erscheint ein Geist, der ihn befreit. Zurück bei der Mutter entdeckt er, dass ein noch mächtigerer Geist in der von ihm mitgebrachten Lampe wohnt (oben Mitte), doch er und die Mutter nutzen dieses Glück nur in bescheidenem Maße. Jahre später verliebt sich Aladdin in die Tochter des Sultans. Links sieht man, dass er von der Spitze einer Palme aus beobachtet, wie die Prinzessin zum Bad getragen wird. Mit einem Gefäß voller Edelsteine schickt er die Mutter zum Sultan, um für ihn um die Hand seiner Tochter anzuhalten (oben rechts).

Dank der Zauberkräfte des Lampengeistes erscheint bald darauf Aladdin selbst als reicher Mann im prächtigen Aufmarsch (Bild rechte Seite) und überzeugt den Sultan. Er lässt sich über Nacht einen eigenen Palast gegenüber dem Sultanspalast zaubern. Dort leben er und die Prinzessin vorerst glücklich, bis der böse Zauberer davon erfährt. Es gelingt ihm, die Zaubерlampe gegen eine andere zu tauschen (Bild unten links). Prinzessin und Palast lässt er mithilfe des Geistes nach Afrika bringen (Bild unten mittig) und bedroht die Prinzessin (Bild unten rechts).

Aladdin nutzt seinen verbliebenen Zauberring und folgt ihnen (Bild unten links). Er tötet den Zauberer (Bild unten mittig) und kehrt mit Frau und Palast zurück. Mit ausgebreiteten Armen empfängt der Sultan in der Abschlusszene im Zentrum des Blattes das zurückkehrende Paar und den ebenfalls wieder aufgetauchten Palast. — KR

- 1928 – Kaltnadelradierung auf Bütten – 33×25,2 cm (Blatt), 12,4×9,4 cm (Platte) – Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand – Inv.-Nr. KW 3494 –

Lit.: Söhn 2002, S. 121, Nr. 827.

- Krischke/Paas 2007, S. 6–8. – Saarbrücken 2018, S. 280, Kat. 102, Abb. S. 179.

**Reineke erklimmt die Staatsleiter
(Bl. 11 der Folge »Illustrationen
zu dem Märchen Reineke Fuchs
der Gebrüder Grimm«)**

Bei der Darstellung handelt es sich um das elfte Blatt der Illustrationen zum Märchen *Reineke Fuchs* der Gebrüder Grimm. Die Folge erschien 1928 im Verlag von Bruno Cassirer in Berlin und ist Cassirer gewidmet. Sie besteht aus zwölf Kaltnadelradierungen und wurde in einer kleinen Auflage von nur 50 Stück herausgegeben. Es ist zudem Slevogts letzte Publikation. Johannes Guthmann schilderte, dass es Slevogts Gewohnheit gewesen sei, am Pfingstsonntag den *Reineke Fuchs* (allerdings den von Goethe) zu lesen.²⁸ Der gesellschaftskritische Ton der Fabel durchzieht die Radierungen, die die Geschichte zugleich auch mit Slevogts Gegenwart verzahnen. Reineke, der skrupellose Aufsteiger, lässt sich mit ihnen vor dem Hintergrund von Weimarer Republik, Börsenkrach und Weltwirtschaftskrise denken. Der Künstler versetzte ihn in einzelnen Szenen auf die Trabrennbahn oder in den Boxring, um aktuelle Bezüge deutlich zu machen. — KR



Goethes *Faust*

1918 hatte Paul Cassirer Slevogt vorgeschlagen, die beiden Teile von Goethes *Faust* in einer kleinen Bilderauswahl von 24 Lithografien zu illustrieren, aber erst 1924 nahm sich Slevogt des Projekts in veränderter Form an. Mit Bruno Cassirer einigte er sich auf eine Ausgabe des zweiten *Faust*-Teils, die sowohl lithografische Randzeichnungen und Umrahmungen als auch eingedruckte Radierungen umfassen sollte. Bei den Lithografien arbeitete er mit Feder und Kreide. Die Technik der Radierung hatte er in seinem Spätwerk wieder neu für sich entdeckt. Er schrieb darüber in einem Brief an Bruno Cassirer: »In letzten Zeiten aber beschäftigt mich's altgebrauchtes, früher von mir glatt verachtetes mir dienstbar zu machen [...] ich versuche, dem allgemeinen Fluch der Illustratoren, der Wiederholung – nicht in der Erfindung, aber in der technischen Ausdrucksweise einigermaßen zu entgehen!«²⁹

Für *Faust* arbeitete Slevogt zudem stärker als sonst an einer formalen Verknüpfung von Text und Bild. Das Dekorative/Ornamentale schließt an die Randzeichnungen zur *Zauberflöte* (Kat. 38) an. Bei einigen Seiten verbinden sich zudem Illustration und bühnenartige räumliche Darstellung.

Im Dezember 1924 hatte Slevogt schon fast alle Radierungen zum zweiten *Faust*-Teil fertiggestellt. Mit Vollendung

**Ein großer Aufwand
schmählich! Ist vertan**

– Detail – Kat. 115 –

– **29** Zit. bei Imiela 1968, S. 240.
– **30** Slevogt war teilweise mit der Druckqualität unzufrieden, und schließlich gab es noch Honorar- bzw. Abrechnungstreitigkeiten mit Cassirer. Der *Faust* in der Buchausgabe kostete 1930 882 Mark. – **31** Vgl. *Der Cicerone*, 18. Jg. 1926, S. 31. – **32** Gesundheitlich ging es Slevogt in dieser Zeit nicht gut.

Er spürte das Älterwerden, und aufgrund von Krankheit musste die Arbeit an dem großen Projekt immer wieder pausieren.



war es seine umfangreichste und wohl auch inhaltlich komplexeste grafische Schöpfung: 510 Lithografien, elf Radierungen und zahllose Vorzeichnungen. 1926 zeichnete er sich humorvoll als Flüchtenden, der von einer gigantischen Faust/dem gigantischen *Faust* verfolgt wird.³⁰

Die Kritik an seinem großen Illustrationswerk fiel nicht durchweg positiv aus. Erneut wurde bemängelt, dass sich der Künstler nicht dem Dichter unterworfen habe. So schrieb *Der Cicerone* nach der ersten Lieferung 1926, der Wurf sei nicht wirklich gelungen, »weil die Wucht des Dichters, die gedankliche

Großartigkeit nirgends aufgenommen ist [...].«³¹

Dies scheint heute nicht gerecht, denn in seinen Bildern verbinden sich in Anlehnung an den Text Dichtung, Mythos, Geschichte und Vision. Hinzu kommen Anspielungen auf kunstgeschichtliche Vorbilder und eine spannende Psychologisierung der Figuren durch den Künstler, aber auch Übertragung der Dichtung auf die eigene Lebenssituation und Verfassung.³² Hiermit ging Slevogt über die reine Illustration hinaus. – KR

Les
Amusements

Die Welt
als
Bühne

BÜHNE



— 1896 — Öl auf Leinwand —
102 × 123 cm — bezeichnet unten
rechts: M. Slevogt 96 — Museum
Georg Schäfer, Schweinfurt
— Inv.-Nr. MGS 4306 —

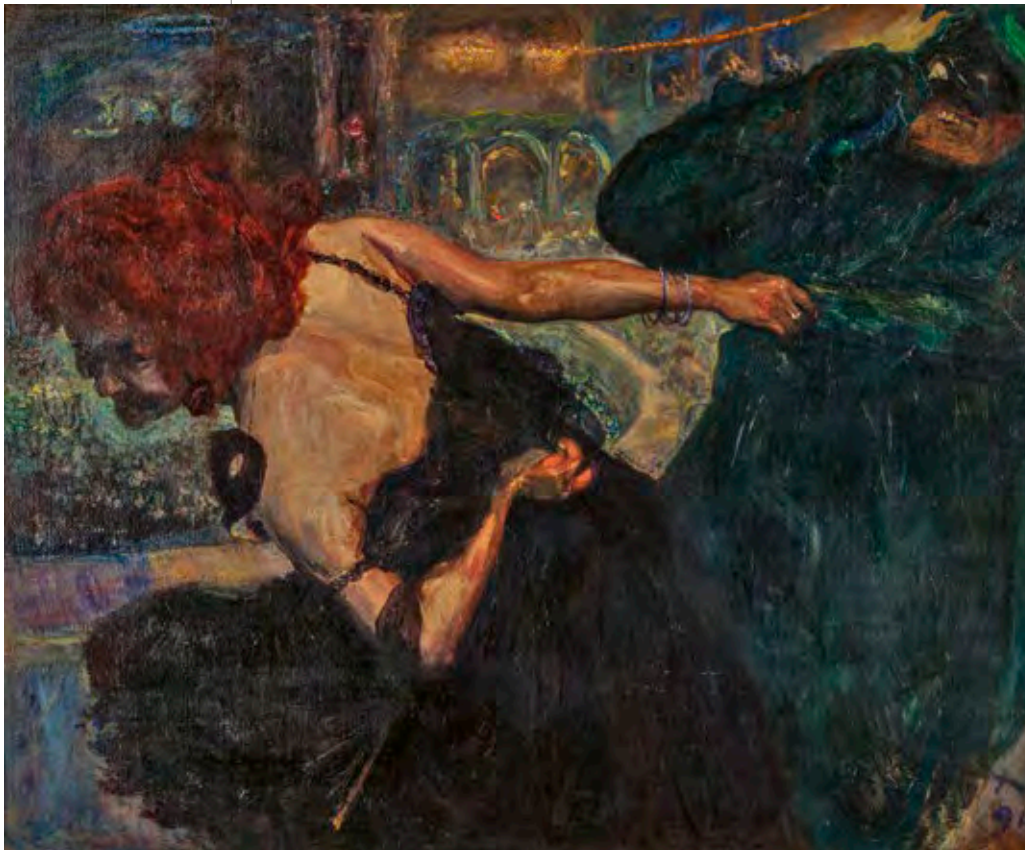
Lit.: Imiela 1968, S. 34, 354,
Anm. 36. — Saarbrücken/Mainz
1992, Kat. 25, S. 18. — Schweinfurt
2000, S. 220. — Frankhäuser/
Krischke/Paas 2007, S. 16 f., 58 f.
— Mainz 2014, S. 25.

Der Totentanz/ Maskenball

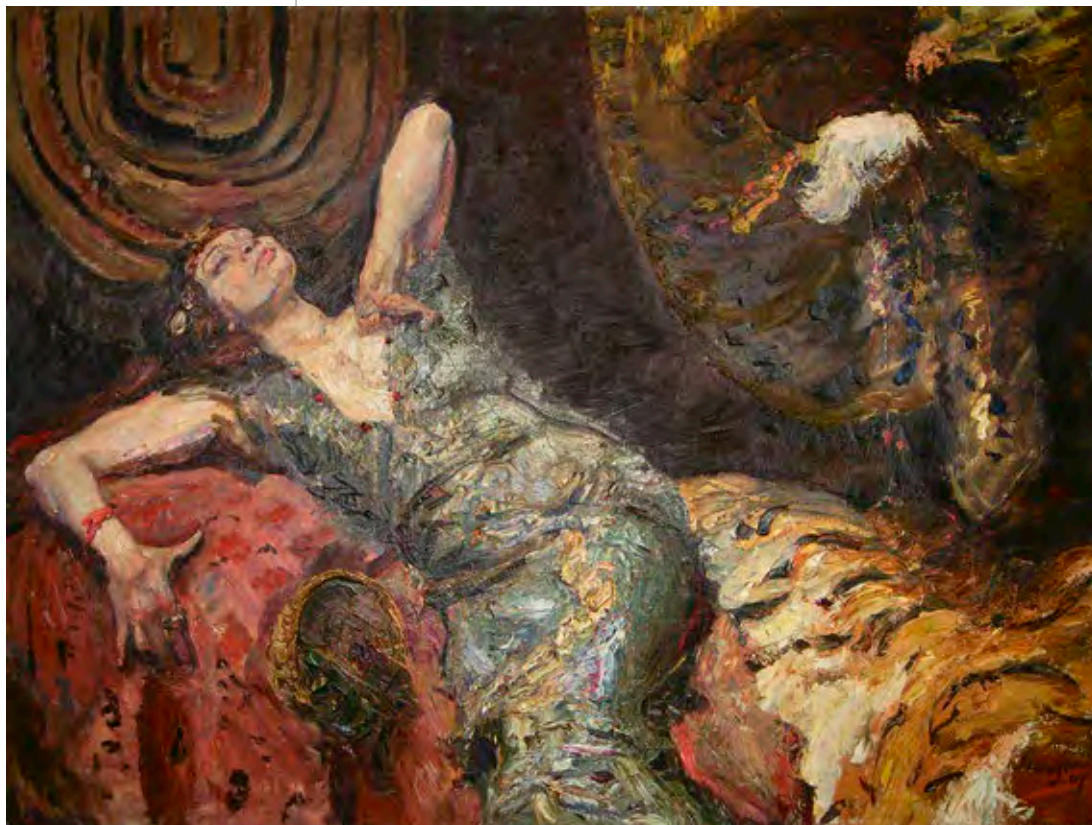
Der Anlass für diese Darstellung war eine Beobachtung Slevogts während der »Immergrün-Redouten« im Kaim-Saal in der Münchner Türkenstraße. Vor einer fantastischen Raumarchitektur eines riesigen Theatersaals zieht eine rothaarige Frau in schwarzem Tüllkleid stürmisch am Betrachter vorbei. Ihre schwarze Augenmaske ist ihr auf die Schulter gerutscht. Eine Modellstudie

(Landesmuseum Mainz) aus dem Jahr 1895 zeigt eine Dame im schwarzen Kleid in einer ähnlichen Haltung, doch statt des späteren maskierten Mannes hält sie sich an einem Vorhang fest. Auch die Haltung des linken Armes wurde im späteren *Totentanz* ins Drastisch-Verrenkte verändert, sodass die fließende – fast taumelnde – Bewegung unterbrochen scheint. Die rechte Hand der Dame ergriffen, zieht sie ein maskierter Mann, mit Bauta – einer venezianischen Halbmaske – und Tabarro (Mantel)¹ bekleidet, zurück. Die Kombination aus Maske, markanter Kinnpartie und sichtbaren Zähnen lässt letztlich Assoziationen zu einem Totenschädel zu.

Der Bewegungsgegensatz zwischen den beiden Personen wird mithilfe der dunklen und kräftigen Farben zusätzlich gesteigert und betont den Kampf der Geschlechter, wenn auch beide Gestalten farblich zu einer Einheit verschmelzen. Ein weiterer Kontrast kommt in der Kombination aus nah und fern zum Tragen. Die direkte Thematisierung des Todes gehört zu den gängigen Motiven des *Fin de Siècle*. Vergänglichkeit und Lebensgenuss sind allgegenwärtige Gegensätze. Diese Widersprüchlichkeit setzte Slevogt auch in der Mimik der Frau fest. Sie blickt nicht entsetzt, vielmehr umspielt ein freches Grinsen ihren Mund. Sie gibt sich dem wilden und opulenten Treiben dieses Maskenballs hin und belächelt den Tod. Motivisch und farblich lassen sich deutliche Einflüsse eines Franz von Stuck und Arnold Böcklins erkennen. Der *Totentanz* stellt zudem den Abschluss einer Phase sinnlich-erotischer Bildthemen in Slevogts Œuvre dar. — RS



— 1 Der dunkle Umhang kann auch als »Domino« bezeichnet werden, der als Verkleidung diente.



134

— 1907 — Öl auf Leinwand
— 132 × 173 cm — signiert
unten rechts: Slevogt 07 —
Privatbesitz — o. Inv.-Nr. —

Lit.: *Katalog der fünfzehnten
Ausstellung der Berliner
Secession*, verlegt bei Paul
Cassirer, Berlin 1908,
Nr. 219. — Voll 1912, S. 30,
Nr. 95. — Wedekind 2018,
S. 29, Anm. 40.

Kleopatra.

Die Schauspielerin

Tilla Durieux

als Kleopatra

Die aus Wien stammende Schauspielerin Tilla Durieux (1880–1971) lebte und arbeitete seit 1903 in Berlin, wo sie u.a. am Deutschen Theater, im Theater am Schiffbauerdamm, im Lessingtheater und am Königlichen Schauspielhaus tätig war. Sie zählt zu den bekanntesten Schauspielerinnen ihrer Zeit. Künstler wie Eugen Spiro, Max Liebermann, Lovis Corinth, Franz von Stuck oder Auguste Renoir porträtierten sie. Seit 1903 war sie mit Paul Cassirer liiert, später verheiratet.

Über ihn lernte sie Max Slevogt kennen. Er und das Paar waren lange freundschaftlich miteinander verbunden.

Slevogt porträtierte Durieux mehrfach seit 1907. 1921 stellte er sie in ihrer Rolle als Weib des Potiphar in der *Josephslegende* dar, 1931 erschien eine Folge aus 14 Lithografien unter dem Titel *Theater-Skizzen. Tilla Durieux als Weib des Potiphar*, die den Kult um Durieux und die Faszination, die von ihr auf der Bühne ausging, zum Ausdruck brachte.

Die Kleopatra spielte sie erst ab 1913 in Shakespeares *Antony und Cleopatra*, so dass Slevogt mit seinem Gemälde ein »Rollenporträt« vorwegnahm, aber auch ein großes Motiv der Kunstgeschichte aufgriff, den »Tod der Kleopatra«. Er wählte die Schlusszene des Dramas, in der sich die ägyptische Herrscherin durch das Gift von Schlangen selbst tötet. Das Gemälde war 1908 auf der Ausstellung der Berliner Secession zu sehen. Es blieb danach zuerst im Besitz von Durieux, die es dann an den Sammler Carl Steinbart verkaufte. — KR

Biografie Max Slevogt¹

KARIN RHEIN

1868–1875

Max Slevogt wird am 8. Oktober in Landshut geboren. Der Vater, Friedrich Ritter von Slevogt, ist bayerischer Offizier. Die an Musik interessierte Mutter Caroline, geb. Lucas, stammt aus Brebach/Saarbrücken. Die Eltern trennen sich 1869. 1870 stirbt der Vater an Kriegsverletzungen. Mutter und Sohn ziehen 1874/75 nach Würzburg.

1875–1884

Schulzeit in Würzburg und erster privater Zeichenunterricht bei Ludwig Prechtlein. Slevogt besucht mit seiner Mutter Konzerte und Opernaufführungen. Er nimmt Unterricht im Klavierspiel und im Gesang. Zeitweise überlegt er, Musiker zu werden.



Max Slevogt mit seiner Mutter

— um 1886 — Fotografie — Digitalisat
GDKE RLP, Landesmuseum Mainz,
nach Vorlagen aus Privatbesitz —

Max Slevogt

— um 1886 — Fotografie — Digitalisat
GDKE RLP, Landesmuseum Mainz,
nach Vorlagen aus Privatbesitz —

1884–1889

Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München, u. a. bei Johann Herterich und Wilhelm von Diez. Zum Thema Musik entstehen erste Zeichnungen wie *Schumann-Sonate* (Kat. 53) oder *Chopin Präludien*. 1885 befreundet sich Slevogt mit dem Musikkritiker Theodor Goering. 1886 besucht er mit seiner Mutter eine Aufführung von *Tristan und Isolde* in Bayreuth.

1889

Studiensemester an der Académie Julian in Paris und Besuch der Weltausstellung.

1890

Beendigung des Studiums. Reise nach Italien, danach Beginn als freier Maler in München und erste Versuche mit Drucktechniken.

1892

Erste Ausstellung im Künstlerverein in München. Slevogt wird zum Mitbegründer der Münchner Secession.

1893

Vollendung des Gemäldes *Ringerschule*, das er 1893 bei der ersten Ausstellung der Secession zeigt.



1894

Slevogt erlebt in München erstmals Francisco d'Andrade in der Rolle des Don Giovanni. Beide werden später Freunde. Er porträtiert ihn in den kommenden Jahren mehrfach, ebenso andere Bühnenkünstler.

1895

Slevogt beschäftigt sich in diesem und in den folgenden Jahren mit dem Thema Tanz, etwa in *Tanz der Salome* (Kat. 88) oder dem düsteren *Totentanz* (Kat. 133), der zudem von seinen Besuchen der Schwabinger Künstlerfeste angeregt ist. Ermutigt von Richard Strauss, reicht er Kostümentwürfe für die Neuinszenierung von Mozarts *Titus* am Münchner Nationaltheater ein.

Illustration zu Frank Wedekinds

»Das arme Mädchen«

— abgedruckt im *Simplicissimus*

— 1. Jg. 1896, Nr. 3, S. 4. —



Slevogt vor seinem Gemälde

»Ringerschule«

— 1893 — Fotografie — Digitalisat
GDKE RLP, Landesmuseum Mainz,
nach Vorlagen aus Privatbesitz —



1896

Arbeit als Zeichner für die Zeitschriften *Jugend* und *Simplicissimus*, die ihn zu intensiverer Beschäftigung mit moderner Literatur führt. Besuch der *Götterdämmerung* im Nationaltheater München.

1897

Erste Einzelausstellungen in Wien und Dresden.

1898

Heirat mit der Jugendfreundin Antonie Finkler aus Neukastel in der Pfalz. Reise nach Amsterdam zum Studium der Werke Rembrandts, die großen Einfluss auf seine Arbeit als Zeichner haben.

1899

Slevogts Gemälde *Danaë* von 1895 stößt bei seiner Ausstellung in München auf heftige Kritik und wird entfernt. Zeitgleich bemüht man sich in Berlin um den Künstler, vor allem Paul und Bruno Cassirer drängen ihn zum Umzug. In Berlin wird das Triptychon *Der verlorene Sohn* bei der Ausstellung der Secession zum Erfolg. Der Kunstsalon Cassirer zeigt 35 Werke Slevogts zusammen mit Arbeiten von Manet, Degas u. a.

— 1 Wesentliche Literatur zur Biografie: Schenk 2015, Imiela 1968.



**25-jähriges Bühnenjubiläum
von Max Reinhardt**

— Berlin 1921 — Fotografie — ullstein
bild — am Tisch v.l.u.a.: Leopold
Jessner, Alfred Kerr, Tristan Bernard,
Max Reinhardt, Gerhart Hauptmann
und Max Slevogt —

1900

Auf der Weltausstellung in
Paris ist Slevogts Gemälde
Scheherazade (Kat. 63) zu
sehen.

1901

Während eines längeren Auf-
enthalts in Frankfurt am Main
entsteht eine Reihe von weg-
weisenden Studien im Zoologi-
schen Garten.
Slevogt erhält auf Anregung
des bayerischen Prinzregenten

Luitpold den Professorentitel,
dennoch zieht er nun nach
Berlin. Er malt die japanische
Schauspielerinnen Sada Yakko
(Kat. 6) während ihrer Europa-
tournee.

1902

Das Gemälde *Das Champag-
nerlied/Der weiße d'Andrade*
entsteht. Mit ihm beginnt eine
Reihe von Rollenporträts.
Slevogt wird Ordentliches Mit-
glied der Berliner Secession.

1903

Ali Baba und die vierzig Räuber
erscheint im Verlag von Bruno
Cassirer. Slevogts erster Illus-
trationsband erregt mit dem
improvisierten Charakter der
Zeichnungen Aufmerksamkeit
(Kat. 64–68).

1904

Entwurf erster Bühnenbilder und Kostüme für Otto Brahms Neuinszenierung des *Florian Geyer* von Gerhart Hauptmann und für den *Richter von Zalaméa* von Pedro Calderón de la Barca sowie für Max Reinhardts Aufführung von Shakespeares *Die Lustigen Weiber von Windsor*. Slevogt beginnt die Radierfolge *Schwarze Szenen*.

1905/06

Der Künstler unternimmt Versuche mit der Drucktechnik der Lithografie, in der u. a. die Folgen zur *Ilias* und zu *Sindbad* entstehen (Kat. 90–98, 69–72).

Slevogt mit Familie vor seinem Gemälde »Hörselberg«

— 1908 — Fotografie — Digitalisat
GDKE RLP, Landesmuseum Mainz,
nach Vorlagen aus Privatbesitz —

Selbstbildnis als Jäger

— 1907 — Öl auf Leinwand —
128 × 105 cm — Museum Georg
Schäfer, Schweinfurt —
Inv.-Nr. MGS 4745 —

1908

Erste Ölskizze zum Thema des Venusbergs (*Hörselberg*) aus Wagners *Tannhäuser*. 1910 folgt das Monumentalgemälde (heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, siehe auch Kat. 45).

Veröffentlichung der Lithografien zu *Sindbad der Seefahrer* und Erscheinen der ersten Illustrationen zu den *Lederstrumpf-Erzählungen* (Kat. 75). Slevogt arbeitet nun regelmäßig in der Pfalz, wo er auch einer weiteren Leidenschaft, der Jagd, nachgehen kann.



1909

Der Künstler erlebt die Tänzerin Anna Pawlowa in der Berliner Krolloper. Kurz darauf malt er sie als *Bajadere* (Kat. 8).

1911

Auftrag für die Ausmalung des Gartenpavillons seines Freundes Johannes Guthmann in Neu-Cladow bei Potsdam und Beginn mit den Illustrationen zu den *Lebenserinnerungen* von *Benvenuto Cellini*.

1912

Slevogt zeichnet die ersten Notenillustrationen zu Mozarts *Zauberflöte*. Die Oper wird ihn über viele Jahre immer wieder beschäftigen, z. B. 1917/18 in einer Radierfolge und 1924 in den Wandbildern für Neukastel.

1914

Der Maler wird Mitglied der Akademie der Bildenden Künste Berlin und ist Gründungsmitglied der Freien Secession, die sich von der ursprünglichen Berliner Secession abspaltete. Reise nach Ägypten mit an-

Max Slevogt

Für Max Slevogt spielten Bühne und Literatur eine bedeutende Rolle. Er malte aufregende Bildnisse und Rollenporträts von Stars seiner Zeit, darunter die Ballerina Anna Pawlowa, die japanische Schauspielerin Sada Yakko und der Sänger Francisco d'Andrade. Er schuf Bühnenbilder zu Gerhart Hauptmann, zu Inszenierungen der *Zauberflöte* und des *Don Giovanni* von Mozart; er befasste sich mit Wagners *Tannhäuser* oder *Walküre*. Seine herausragenden Illustrationen umfassen die Weltliteratur von Homer über Shakespeare und Goethe bis hin zu Märchen und Wildwest-Geschichten.

In Essays und anhand von über 130 Werken widmet sich der Katalog diesem spannenden Themenkomplex im Œuvre des großen deutschen Impressionisten, der mit seinen Bildwelten, changierend zwischen amüsant und diabolisch, auch zu irritieren wusste.