

Gottessohn und sein Opfer im Vordergrund – im Bilde eindrucksvoll sichtbar gemacht durch den schwermütigen Ausdruck von Maria und Josef und durch die Gestalt des fliegenden Engelchens, das die Bildteile miteinander verbindet.

Ferner vermißt man bei dem großen Bilde des hl. Lukas, der die Madonna malt (Nîmes, Musée des Beaux-Arts), das erst kürzlich auf der Pariser Ausstellung von 1965 als ein Werk Coecks bekannt gemacht werden konnte, einen Hinweis auf die Stellung, die es in der Geschichte dieses Bildthemas einnimmt. Ganz offensichtlich gibt Coeck den Versuch einer Verbindung der beiden traditionellen Fassungen des Bildthemas: den „distanzierenden Typus“ Rogiers van der Weyden mit dem Anliegen von Abstand und Andacht, zugleich aber den „realistischen Typus“ (der auf den „Meister von Flémalle“ zurückgehen dürfte, und den wir in dem Bilde des Colijn de Coter in der Kirche zu Vieure bei Moulins fassen können) mit dem Maler an der Staffelei. Des weiteren ist in der zentralisierenden und italienisierenden Architekturkulisse jene spezifische Form zahlreicher Antwerpener Altarbilder mit der „Anbetung der Könige“ greifbar, an der Coeck selbst Anteil hatte. In dem Streben nach räumlicher Weite und ausgewogener Komposition dürfte sicher auch das Vorbild von Gossaerts für Mecheln gemalter Lukas-Madonna (Prag, Museum) wirksam sein, obschon Coecks etwas matte „Klassik“ zweifellos zurücksteht hinter der gesuchten Originalität Gossaerts.

Man bedauert, daß keine zusammenfassende Charakteristik die Ergebnisse noch einmal vor Augen stellt, die so sorgfältig erarbeitet wurden. Zu ihnen gehört auch die erstaunliche Tatsache, daß die Wendung zur großen Form italienischer Renaissance-Kunst nicht durch eine Reise des Künstlers selbst in den Süden sich vollzog, sondern offenbar allein durch die Macht von Raffaels Teppich-Entwürfen, die nach Brüssel gekommen waren, durch ihre Wirkung in der Werkstatt des Bernaert van Orley und durch italienische graphische Vorlagen.

Wolfgang Krönig

HANS-JURGEN IMIELA, *Max Slevogt*, Karlsruhe, Verlag G. Braun, 1968. 288 Seiten Text, 240 Abb. davon 64 Farbtafeln. DM 98, – .

Am 8. Oktober 1968 jährte sich der Geburtstag Max Slevogts zum 100. Male. Wilhelm Weber, der Leiter der Pfalzgalerie in Kaiserslautern, hat dem Künstler eine umfassende Ausstellung, die von der Pfalz nach Basel, Darmstadt, Wuppertal und Braunschweig zieht, gewidmet, Hans-Jürgen Imiela eine profunde Monographie.

Seit dem Tode des Malers 1932 ist es still um den Künstler geworden, dessen lebensvolle Persönlichkeit dem Werk im Deutschland der 20er Jahre noch eine Ausstrahlung zu sichern wußte, als die bildende Kunst längst andere Wege eingeschlagen hatte. Mit Melancholie, aber nicht minder selbstsicher hat Slevogt seine späte Position selbst gesehen und, als man ihm zu seinem 60. Geburtstag in der Berliner Akademie eine Oeuvre-Ausstellung bereitete, 1928 bekannt: „Während nur noch eine kleine Malerpartei verbissen nichts anderes als Augentiere sein will, sucht ärgerlich eine weitaus größere den Impressionismus ganz und gar unserer etwas ekstatischen

Gegenwart zu verleiden. Man möchte am liebsten auch ihn der kapitalistischen Vorkriegsgesellschaft in die Schuhe schieben und tatsächlich beeilt sich die Gesellschaft von heute von ihm abzurücken. Welche Torheit der Auffassung!“

Der kunstwissenschaftlichen Beschäftigung mit Slevogt erging es nicht viel anders als seiner Publikumswirkung. Das Werk des noch Lebenden beschrieben die Zeitgenossen, Karl Voll 1912, Johannes Guthmann 1920, Emil Waldmann 1923, und – nach Slevogts Tod – Karl Scheffler 1940 mehr feuilletonistisch als kunsthistorisch, dazu die ersteren ohne Einbeziehung des Spätwerkes. Eine wissenschaftliche Monographie fehlte bisher.

Auch Slevogts Werk hat wie das seiner verfolgten Gefährten Liebermann und Corinth unter Zerstörungen – ein Großteil der Wandmalereien ist vernichtet – wie unter den wechselnden Besitzverhältnissen des zweiten Weltkrieges gelitten. Für eine Gesamtschau tritt der Verlust des Archivs der Brüder Cassirer erschwerend hinzu. Doch hat Imiela den Nachlaß Slevogts in Neukastell auswerten dürfen und seine intime Kenntnis des dort Aufbewahrten, vor allem Zeichnungen und Briefe an den Künstler, gibt dieser ersten wissenschaftlichen Monographie ihren bleibenden, grundlegenden Wert. Die Kritik beschränkt sich daher auf Einzelnes.

Was Imiela zeichnet, ist eine „innere Biographie“ (S. 8) des Werkes, dessen subtilen, oft widerspruchsvollen Windungen der Autor sensibel in werkimmanenten Interpretationen nachgeht. Von den ersten Zeichnungen der Würzburger Zeit geht der Weg zu Wilhelm v. Diez nach München, wo dem Fabuliertalent des jungen Mannes der malerische Realismus entgegentritt, den Slevogt sich in seinen frühen Bildnissen aneignet. Die Bedeutung des 1. Pariser Aufenthaltes 1889 – entscheidend für die historische Stellung von Slevogts Schaffen – muß jedoch anders bewertet werden, als Imiela es tut, der keinerlei Folgen des Besuches in der damals führenden Kunstmetropole festzustellen vermag. Sicher nicht zutreffend ist Imielas Feststellung, daß erst im Jahre 1900 Slevogt auf „der Exposition Centennale einen ersten geschlossenen Eindruck von der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts“ (S. 54) erhalten hätte.

1889, im Jahr der Weltausstellung zur 100-Jahr-Feier der Revolution, hatte Antonin Proust, der Freund Manets, in einer Centenaire-Ausstellung einen Überblick über die französische Malerei des 19. Jh. dargeboten mit Werken von David, Ingres, Delacroix, Courbet und allein 14 Manets, darunter dem „Pfeifer“. Gleichzeitig fand bei Georges Petit die große Monet-Rodin-Ausstellung statt, die in chronologischer Folge 145 Bilder von Monet zeigte! Daß der 21jährige Slevogt, der Maler werden wollte, diese Ausstellungen sah, ist selbstverständlich, wie auch Nachwirkungen in den Bildern der folgenden Jahre nachweisbar sind. Daß dann der große Illustrator als junger Mann an dieser Kunst vorbeigang, macht nur seine sekundäre Begabung für die Malerei und für Farbprobleme, seine Befangenheit in die Münchner Verhältnisse und seine traditionelle Denkart bewußt. Durch diese in der Forschung bisher nicht beachtete Tatsache verschiebt sich aber der künstlerische Stellenwert Slevogts, auch wie ihn noch Imiela zeichnet, bedeutend.

Dennoch dürfen als Folge des 1. Pariser Aufenthaltes der Bruch mit dem Lehrer, der nach Guthmanns Zeugnis sich gegen dessen altmeisterlichen, historisierenden Stil richtete, der Austritt aus der Akademie und der Entschluß, die Existenz eines freien Malers zu wagen, gewertet werden, wie auch die helle Farbigekeit des offenbar im Freien gemalten „Turmes auf Capri“ vom folgenden Jahr Monet voraussetzt. Der Rückfall in den dunklen Münchner Realismus zeugt von Slevogts langer und unsicherer malerischen Entwicklung, die bis 1900 ungemainen Schwankungen unterworfen ist, und hier hat Imiela mit Recht die Rolle Trübners hervorgehoben. Dennoch treten französische Erinnerungen in den Kompositionen, nicht in der Farbe, seiner Bildnisse zutage, die nun betont das Zufällige und Intime suchen und sich von dem starren Porträtschema der Münchner Schule lösen: die Asymmetrie in dem Bildnis der Mutter von 1891, wie das vorzüglich komponierte, kontrapunktartige Doppelbildnis des Heinrich Maas und Marquard Slevogt, in dem zugleich Trübners Adam und Eva von 1873 anregend gewirkt haben mag, setzen vermutlich bereits Degas voraus, während der „Akt auf dem Divan“ vom folgenden Jahr im Thema wie im Motiv und in der Schrägansicht über den Sessel im Vordergrund hinweg sicher auf Degas verweist, wobei das Interieur des Deutschen räumlicher, konventioneller bleibt als der auf das Intime beschränkte Ausschnitt des Franzosen. Das Porträt der Frau v. Seydlitz, 1892, hingegen greift einen Spiegeleffekt auf, wie ihn Ingres im Bildnis der Mme. Moitessier 1856 vorgeführt hat.

Mit der Gründung der Münchner Sezession 1892 wandelt sich Slevogts Stil und der freischaffende Künstler begreift rasch, daß er Aufsehen erregende Figurenbilder für Ausstellungen schaffen muß, wenn er Erfolg haben will. So entstehen: eine naturalistische „Ringerschule“, 1893 – woher kommt das Thema? –, eine erotische „Frau Aventure“ – kein „Hauptwerk des Jahres 1894“ (S. 31) sondern mit Recht Depot, Städel –, ein christlicher „Ecce homo“ 1894, ein romantischer „Ritter Blaubart“ 1895, eine auf die Kuppelrei satyrisch gemeinte „Danae“ 1895, ein priesterliches „Triptychon des Tanzes“ und ein „Totentanz“ 1896, sowie eine orientalische „Scheherezade“ 1897, – kurz ein Sammelsurium, geeignet dem Maler in München schnell den Beinamen „Der Schreckliche“ einzutragen. Imiela weist auf die wechselnden Einflüsse von Uhde, Böcklin und von Stuck hin und der flinke Wechsel in der Wahl der Vorbilder und Themen läßt bereits das spätere, leicht verführende und rasch verführte Talent des Illustrators ahnen, der Lederstrumpf und Faust gleich lustvoll zu erzählen weiß. Dabei sind diese kraftmeierischen Sturm- und Drang-Werke nicht frei von geschmacklichen Entgleisungen.

Tragen wir die französische Komponente nach: das nach Voll beste Bild dieser Jahre, die verschollene „Schaubudentänzerin“, die Waldmann beschrieb: „Vor graugelbem Grund steht diese Harmonie von Rosa und Rot und Fleischtön, verbunden durch Grau, Weiß und Schwarz mit sonorer, hellklingender Pracht“, ist kaum ohne Manets „Pfeifer“, den Slevogt 1889 sah, zu denken. Im folgendem Jahr entsteht das Bildnis Robert Breyers, das ohne Zweifel Manets Porträt Mallarmés von 1876 zum Vorbild hat. Erst hier beginnt Imiela einen Einfluß, des Franzosen nicht auszuschließen.

Die beiden Bildnisse von Karl Voll und von Nini Slevogt mit Fliederstrauß, beide von 1898, setzen in Bildausschnitt und Figurenanordnung wiederum die Kenntnis von Degas voraus, von dem Cassirer im Jahr darauf 13 Bilder in Berlin ausstellte.

1898 sieht Slevogt mit Karl Voll zusammen die Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam und als Folge des Besuches malt er das große, dunkle Triptychon von der Rückkehr des verlorenen Sohnes, das die bekennnishafte Inschrift trägt: „Im ersten Jahr meiner Ehe gemalt“. Die Anlehnung an Rembrandt verfliegt jedoch wieder rasch, und im Jahre 1900, noch vor der 2. Pariser Reise, entsteht „Die Feierstunde“ eine Zwei-figures-Komposition, die ganz in der Nachfolge eines von Manet besonders entwickelten Bildtypus steht, der das eheliche oder liebende Paar in der Vielfalt der seelischen Beziehungen zum Gegenstand hat. Slevogts Komposition erscheint wie eine Umkehrung des Bildes *Chez le père Lathuille* von 1879. Ein Photo konnte der Künstler durch Karl Voll, der 1898 von Paris nach Brügge reiste, vermittelt sein, da das Bild als Neuerwerbung seit 1894 im Museum in Tournai hing, hatte doch Slevogt in Briefen an Voll Manet „temperamentvoll verteidigt“ und zugleich um Übersendung von Photos Manet'scher Bilder aus Paris gebeten, was Voll versprach (S. 47). Schon Manet hatte seine Bilder von Lochard photographieren lassen.

Im Sommer 1900 fährt Slevogt nach Paris, wiederum zur Weltausstellung, wo seine „Scheherezade“ eine Mention Honorable erhält, und sieht – nun zum 2. Male – eine Retrospektive der französischen Malerei des abgelaufenen Jahrhunderts. Die Impressionisten besaßen jetzt ihren eigenen Saal, wo von Sisley 8, Cézanne 3, Pissarro 8, Renoir 11, Monet 14, Degas 2, Guillaumin 1, Morisot 3, Gauguin 1 und Seurat 1 Bild zu sehen waren. Die überraschende Freiheit, Leuchtkraft und Sicherheit der Bilder aus dem Frankfurter Zoologischem Garten von 1901 spiegeln dieses künstlerische Erlebnis wieder, wozu noch Manets Landhaus in Rueil, für Berlin grade erworben, hinzutrat. Der Einfluß des großen Franzosen nimmt jetzt zu: das Bildnis der Frau Rittmeister von Keller, 1902, nach Imiela „das erste vollendete Beispiel für ein Freilichtbildnis“ ist in Farbwahl und Farbverteilung von Manet geprägt. Nicht umsonst hatte Slevogt auf der Weltausstellung unter dem Titel „Portraits en plein air“ das Bildnis der Familie Monet im Garten gesehen, das Mme. Monet im weißen Kleid vor grünem Grund zeigt. Das Porträt des Kommerzienrates Freudenberg, 1904, greift wörtlich die Komposition des *Chemin de fer* von 1873 auf – die dunkle Gestalt vor dem hellen Grund des Gitters – ein Bildnis von Victorine Meurent, wobei Slevogt das Kühne der Sicht von Manet in konventionellere Bahnen zurücklenkt. Das Bild, erst im Besitz von Faure, kaufte Durand-Ruel, bevor es 1898 Mme. Havemeyer erwarb. Slevogt muß ein Photo oder eine Abbildung der ganz ungewöhnlichen Komposition gesehen haben. Für das lebensgroße originelle Bildnis des Eduard Fuchs, des „Sittenfuchses“, gab nicht, wie Imiela vermutet (S. 98), das kleine Porträt des Theodore Duret die Anregung ab, vielmehr war das ebenfalls lebensgroße und im Farbigen verwandte Bildnis des Bohemien Marcellin Desboutin von 1875 (*L'Artiste*) das Vorbild, das Slevogt 1900 auf der Centennale der *l'Art français* im Petit Palais gesehen hatte, wo es mit 12 weiteren Bildern von Manet ausgestellt war.

Slevogts Hauptwerk, mit dem er sich dem deutschen Bürgertum eingepägt und das ihn mit einem Schlage in Berlin berühmt gemacht hat, ist das Stuttgarter Bild des Francisco d'Andrade als Don Giovanni. Rosenhagen hat das Werk gleich bei seinem Erscheinen zu Manets Bildnis des „Faure als Hamlet“ in Beziehung gesetzt, während die spätere Forschung (mit Ausnahme von Bushart 1959) eine Beeinflussung ablehnte. Auch für Imiela läßt sich „die Frage, ob Slevogt das Manet'sche Werk gekannt hat, nicht völlig eindeutig beantworten“ (S. 73). Doch auch hier kann man Klarheit schaffen: Paul Cassirer gab Slevogt in einem Brief vom 24. Sept. 1899 Empfehlungen für die Privatsammlungen von Durand-Ruel, Faure u. a. mit, die der Maler bei seinem Paris-Besuch 1900 benutzen sollte (S. 73). Faure hatte das Bild, weil es ihm nicht gefiel, seinerzeit an Manet zurückgegeben, und bei der Versteigerung von dessen Nachlaß 1884 erwarb es Durand-Ruel, bei dem es bis zum ersten Weltkrieg unverkäuflich im Laden stand. Slevogt hatte Andrade in seiner berühmten Rolle hingegen schon 1894 in München erlebt, ohne daß dies einen künstlerischen Niederschlag gefunden hätte. Erst die Begegnung mit Manets Bild 1900 in Paris löste das Werk aus, als Andrade ein Jahr später von neuem in Berlin auftrat. Das schöne Blendwerk der Darstellung erreicht dann freilich nicht die geheimnisvolle Tiefe der Manet'schen Malerei. Slevogts Wort: „Ich habe Manet so bewundert, weil er mir gezeigt hat, wie schön unsere Welt ist“ (S. 56) ist in viel weiterem und präziserem Sinne gültig, als Imiela darlegt.

Deckt man diese individuellen Zusammenhänge im Werk Slevogts auf, – und es ließen sich weitere auch zu anderen Künstlern aufzählen, denen nachzugehen reizvoll gewesen wäre, – dann ergibt sich sein Anlehnungsbedürfnis als Zug des Zeichners, der im Großformat der Malerei fremder Stütze bedarf, und seine z. T. besten Bilder stellen sich als Illustrationen und Paraphrasen zu fremden Bilderfindungen dar. Seine Gemälde bleiben „monumentale Graphik in Öl“ (Sperlich).

Mit der Übersiedlung nach Berlin rückt das Bildnisschaffen in den Mittelpunkt, dessen bestes Porträt wohl dasjenige des Prinzregenten Luitpold sein dürfte. Hier erschließt Imielas Kenntnis der Zeichnungen bisher unbekannte Einblicke in den Schaffensprozeß. Einen Höhepunkt erreicht die Darstellung in der Schilderung der ägyptischen Reise, die Imiela vom 16. Febr. – 26. März 1914 sicher zu datieren weiß, und deren Verlauf genau aufgezeigt wird.

Slevogts Schaffen nach dem ersten Weltkrieg verharrt weitgehend in dem nach 1900 gefundenem Stil und verliert im Gegensatz zu dem Spätwerk von Corinth zunehmend an Interesse. Die Wandbilder im Musiksaal von Neukastell von 1924, die Selbstbildnisse und vor allem die späten Landschaften der Pfalz wie auch das zerstörte Golgatha-Fresko aus der Friedenskirche in Ludwigshafen, 1932, – das letzte Werk – erscheinen im Rahmen eines Gesamtwerkes, dessen Höhepunkte um 1901 und 1914 liegen, wobei sich zugleich eine Abnahme der künstlerischen Schaffenskraft bemerkbar macht.

Ein bedeutendes Verdienst der Arbeit liegt in dem umfangreichen Anmerkungssteil, der äußerst sorgfältig gearbeitet in Form eines provisorischem Werkverzeichnis sämtliche bekannte Gemälde verzeichnet und ihnen die im Nachlaß vorhandenen Zeich-

nungen zuordnet. Hier finden sich auch die biographischen Zeugnisse, deren Einfügung in den Text glücklicher gewesen wäre. Imielas Vorhaben, eine „innere Biographie“ zu geben, verunklärt leider die Kapiteleinteilung, die nach äußeren Lebensstationen und Bildgattungen gliedert, wie auch die Auswahl der besprochenen und abgebildeten Werke nicht frei von Subjektivität ist. Um ein geschlossenes Slevogtbild zu bekommen, wird man die alten Monographien mit benutzen müssen, die Imielas Werk dann hervorragend komplettiert. Darüber hinaus bildet Imielas Slevogtbuch den Grundstein für jede Beschäftigung mit dem Künstler.

Vier Kultusministerien haben zu dem Druck des Bandes beigetragen, den der Verlag üppig ausgestattet hat.

Christian Beutler

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Wien

Paul Klee. Ausst. Museum des 20. Jahrhunderts 20. 1. – 3. 3. 1968. 2. Aufl. Wien 1968, 56 S. mit Abb. im Text.

Carl Spitzweg. Zeichnungen, Aquarelle und Öl bilder. 207. Ausst. d. Graph. Sammlung Albertina 20. 2. – 20. 3. 1968. Katalog: Siegfried Wichmann; Mitarb.: Ulrike von Hase. München 1968. 46 S., 24 S.Taf.

Gustav Klimt, Egon Schiele. Zeichnungen und Aquarelle. Zum Gedächtnis ihres Todes vor 50 Jahren. 208. Ausst. d. Graph. Sammlung Albertina 5. 4. – 16. 6. 1968. Einl.: Walter Koschatzky. Wien 1968. 123 S., 8 Taf. mit Abb. im Text.

Egon Schiele. Leben und Werk. Ausstellung zur 50. Wiederkehr seines Todestages. 23. Sonderausst. d. Historischen Museums der Stadt Wien 5. 4. – 15. 9. 1968: Text: Hans Bisanz, Heinz Schöny. Wien 1968. 64 S., 24 S.Taf.

Egon Schiele. Gemälde. Ausstellung zur 50. Wiederkehr seines Todestages. Ausst. Österreichische Galerie, Oberes Belvedere 5. 4. – 15. 9. 1968. Text: Hans Bisanz; Katalogbearb.: Elfriede Baum. Wien 1968. 25 Bl., 62 S.Taf., 12 Taf.

Frühchristliche und koptische Kunst. Ausst. Akademie der bildenden Künste 11. 3. – 3. 5. 1968. Katalogbearb.: Gerhart Egger. Wien 1968. 256 S., 145 Abb. auf Taf.

Meisterzeichnungen des Kupferstichkabinetts. II. Klassizismus – Jugendstil. 26. Ausst. d. Bibliothek der Akademie der bildenden Künste. Katalog: Heribert Hutter, Wanda Lhotsky. Wien 1968. 16 S., 4 S.Taf.

Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Ausst. Schloß Laxenburg 18. 5. – 14. 10. 1968. Redaktion: Konrad Kaiser. Schweinfurt 1968. 353 S., S. 151 – 334 Taf. u. S.Taf.

Die Kunst der Graphik V. Jacques Callot und sein Kreis. Ausst. Graphische Sammlung Albertina 18. 12. 1968 – 2. 3. 1969. Katalog: Eckhart Knab. Wien 1968. 264 S., 54 S.Taf.

Worcester

Edward Lear. Painter, Poet and Draughtsman. An Exhibition of Drawings, Watercolors, Oils, Nonsense and Travel Books. Ausst. Worcester Art Museum 1968. Katalog: Garvey; Einf.: Philip Hofer. Worcester 1968. 88 S. mit Abb. im Text.