

MAX SLEVOGT. GEMÄLDE, AQUARELLE, ZEICHNUNGEN. Saarland Museum Saarbrücken: Werke 1876-1914, 29. Mai – 12. Juni 1992. Werke 1914-1932, 26. Juli – 20. September. Landesmuseum Mainz: Werke 1914-1932, 31. Mai – 12. Juli 1992; Werke 1876-1914, 26. Juli – 20. September 1992.

SLEVOGT UND DIE PFALZ. Max-Slevogt-Galerie Schloß „Villa Ludwigshöhe“ bei Edenkoben, 31. Mai – 20. September 1992

SLEVOGT UND DAS MUSIKTHEATER. Slevogthof/Neukastel bei Leinsweiler, 31. Mai – 20. September 1992.

(mit drei Abbildungen)

Am 20. September 1992, dem sechzigsten Todestag Max Slevogts, endete das umfangreichste Ausstellungsunternehmen, das diesem Künstler je gewidmet war. An vier Orten gleichzeitig wurden ab Anfang Juni Slevogt-Ausstellungen gezeigt. Die beiden Museen mit den größten Slevogt-Beständen, das Landesmuseum Mainz und das Saarland Museum Saarbrücken teilten das Werk in zwei Perioden: Während in Saarbrücken Arbeiten aus den Jahren 1876-1914 gezeigt wurden, präsentierte gleichzeitig das Landesmuseum Mainz Zeichnungen und Gemälde aus der Zeit von 1914-1932. Etwa nach der Hälfte der Zeit tauschten die beiden Städte ihre Ausstellungen aus. Die Schnittstelle 1914 leuchtet nicht nur wegen des ersten Weltkriegs ein: Im gleichen Jahr hatte Slevogt eine Ägyptenreise unternommen, deren lichtflirrende, zum Teil radikal „leere“, kompositorisch klare Bilder auch einen Höhepunkt in seinem Schaffen darstellten (*Abb. 1*).

Mit zwei erheblich kleineren Ausstellungen, die nicht im Katalog aufgenommen sind, wollten die Veranstalter die Besucher zu einer Reise durch Slevogts Wahlheimat, die Pfalz, anregen. Slevogt hatte sich schon als Kind häufig dort aufgehalten, später eine Pfälzerin geheiratet und 1914 von deren Familie das Landgut ‚Neukastel‘ erworben, wo er sich jeweils mehrere Monate im Jahr aufhielt. Dieses nach eigenen Plänen gestaltete Künstlerhaus diente ihm als Refugium, während seine Stadtwohnung in Berlin, wo er seit 1901 lebte, ihm gleichzeitig den Anschluß an die Kulturszene gewährleistete. In Neukastel hatte man, thematisch passend zu den Bibliotheks- und Musikzimmerbemalungen, Arbeiten zu Bühnenwerken versammelt. Die zweite Pfälzer Slevogt-Ausstellung fand unweit von Neukastel in Schloß „Villa Ludwigshöhe“ statt. Dort befindet sich seit 1980 die Max-Slevogt-Galerie, eine Dependence des Mainzer Landesmuseums, die dem 1971 von Rheinland-Pfalz erworbenen Nachlaß als ständige Ausstellungsstätte eingerichtet wurde. Im Rahmen der Retrospektive waren dort, im Kontext der fast unveränderten Landschaft, Arbeiten mit Pfälzer Themen und die Lithographien zum *Lederstrumpf* zu sehen.

Die stark biographisch orientierte Slevogt-Forschung wird bis heute beeinflusst von den frühen Schriften der Kunsthistoriker aus Slevogts direktem Umkreis, wie dem Ägypten-Begleiter Johannes Guthmann. Nach 1945 fand zunächst meist der Graphiker Slevogt Beachtung oder die „Troika des deutschen Impres-

sionismus“: Liebermann, Corinth und Slevogt. Einen Meilenstein der Rezeptionsgeschichte stellt die Monographie Hans-Jürgen Imiela von 1968 dar, die bis heute ein Werkverzeichnis ersetzt. Der Œuvrekatalog der Druckgraphik umfaßt bisher nur die Werke bis 1914. Spätestens mit der Einrichtung der Slevogt-Galerie in Schloß Villa Ludwigshöhe verlagerte sich der Schwerpunkt der Forschung in die Pfalz. Seit den achtziger Jahren brachten Edenkoben und Mainz eine Fülle von wichtigen Ausstellungen und Publikationen hervor, als deren Kulminationspunkt die Ausstellung von 1992 angesehen werden kann.

Die räumlichen Bedingungen in Mainz waren für die umfangreiche Retrospektive insofern ungünstig, als man die Werke auf verschiedene Etagen und Gebäudetrakte verteilen mußte. Von diesem Umstand ließen sich die Veranstalter dazu verleiten, bei der Ausstellung des Frühwerks jeden Raum als Einheit für sich zu behandeln. So gab man bereits im ebenerdigen Eingangspavillon einen Überblick über das gesamte Frühwerk, indem man dort aus verschiedenen Zeiträumen Höhepunkte der figürlichen Malerei versammelte. Der nicht immer einleuchtenden Hängung lag wohl vor allem das Prinzip von Abwechslung oder Kontrast zugrunde. Zugunsten einer Gegenüberstellung von düsteren akademischen Historien wie ‚Frau Aventure‘ oder ‚Scheherazade‘ mit den kleinen, freien Impressionen aus dem Frankfurter Zoo von 1901 wurden so wichtige akademische Frühwerke wie die ‚Ringerschule‘ oder die skandalträchtige ‚Danaë‘ aus ihrem Kontext isoliert.

Während in Mainz die zeitlichen und thematischen Vor- und Rücksprünge den Betrachter verwirrten, traten die über 100 Ölgemälde in der großen Saarbrückener Ausstellungshalle in einen spannungsvollen Dialog miteinander. Die symmetrische Anordnung der Stellwände ermöglichte es, auch die Fernwirkung von Bildern zu studieren und quer durch den Raum Bezüge herzustellen. Dennoch hatte man durch die Gliederung in kabinettartig beruhigte Zonen, in denen die Bilder meist nach motivischen Gesichtspunkten in Zweiergruppen zusammengefaßt waren, fast den Eindruck, in einer kleinen Ausstellung zu sein.

In der zweiten Phase, als in Saarbrücken das Spätwerk zu sehen war, wurde der Betrachter durch diese angenehme Präsentation für die mögliche Enttäuschung entschädigt, die dadurch entstehen konnte, daß Slevogt nach dem Einschnitt des Jahres 1914 kaum anders weitergemalt hatte als zuvor. Der vom Material her zweifellos spannendere Teil der Ausstellung war das Frühwerk, in dem Slevogt sehr verschiedene Phasen durchlaufen hatte. Zudem gehörte er in der Münchner Sezession und zu Beginn seiner Zeit in der Berliner Sezession zu den künstlerischen Neuerern, während er danach zunehmend den Anschluß an die weitere Kunstentwicklung verlor.

Slevogt, der sich freiwillig als Kriegsmaler an die Front gemeldet hatte, kehrte nach wenigen Wochen enttäuscht und angeekelt über die Erbärmlichkeit und Banalität des Krieges zurück und wandelte sich zum Kriegsgegner. In der 1917 entstandenen Lithographie- und Zinkdruckserie ‚Gesichte‘ übertrug er seine Auseinandersetzung mit dem Krieg auf eine metaphorische Ebene, bei der er einen anklagenden Ton anschlug, ohne jedoch konkrete politische Aussagen zu treffen.

Ohne die Druckgraphik, die in Saarbrücken gesondert ausgestellt wurde und die im Katalog nur in einem Artikel erfaßt ist, hätte der Überblicksschau ein wesentliches Element gefehlt. Die getrennte Unterbringung von Zeichnungen und Ölgemälden, sowohl in Mainz wie in Saarbrücken, erschwerte es, zu verfolgen, wie sich ein bestimmtes Motiv von der Skizze zum fertigen Ölgemälde wandelt und wie Slevogt sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in beiden Gattungen ausdrückt. Dieser Einblick wäre insofern wichtig gewesen, als Meier-Graefes harsches Verdikt, Slevogt sei ein exzellenter Zeichner, aber ein miserabler Maler, in abgeschwächter Form immer noch nachwirkt.

Auch der Katalog, der mit über 400, etwa zur Hälfte farbigen Abbildungen das umfangreichste Kompendium von Werken Slevogts neben dem Graphik-Werkverzeichnis darstellt, trennt Ölgemälde und Zeichnungen. In der ausführlichen Biographie werden einige bisher unveröffentlichte Dokumente publiziert. Daneben gibt es viele Fotos, die meist Slevogt selbst zeigen. Das für die Ölgemälde besonders ausführliche Abbildungsverzeichnis dokumentiert die Provenienz der Werke und bietet detaillierte Literaturhinweise. Die zum Teil aus der Literatur zitierten kurzen Beschreibungen und Erläuterungen bringen nicht immer neue Erkenntnisse. Zwar wird das Bemühen deutlich, Zusammenhänge zu anderen Malern aufzudecken, doch werden meist nur assoziativ deren Namen oder Werke erwähnt. Zwei Aufsätze erörtern hingegen erstmals genauer den Umgang Slevogts mit seinen Vorlagen:

Ernest W. Uthemann, „Slevogt und Manet“, rekurriert weitgehend auf Imiela. Er schildert Kompositionsprinzipien Manets, begnügt sich aber darüber hinaus oft mit der Identifizierung übernommener Motive, wobei nicht alle Beispiele überzeugen. Genauer als er dies für Manet unternimmt, recherchiert Sigrun Paas in ihrem Aufsatz über Slevogt und Goya, welche Werke Slevogt kannte oder kennen konnte. Sie benennt nicht nur Übernahmen, sondern erläutert auch, wo Slevogt von seinen Vorlagen abweicht und welche Wirkungen er damit erzielt. Am Beispiel einer Faust-Lithographie weist sie nach, wie der Bezug auf Goya dem gebildeten Betrachter auf sehr raffinierte Art einen Verweis auf den Inhalt bietet: In den Lithographien zu *Faust II* stellt Slevogt Mephisto und Sphinx in einer Komposition dar, die sich auf Goyas Capricho 71 bezieht. Anstelle des bei Goya vorhandenen Sternenhimmels steht bei Slevogt der Text. Dieser aber handelt von gestirntem Himmel und Rätseln. Damit hat Slevogt in seiner Illustration selbst ein rebusartiges Rätsel realisiert. Es sei nachdrücklich darauf verwiesen, daß das von Paas gewählte Beispiel kein Einzelfall ist: Auf den Kamin in seinem Musikzimmer in Neukastel malt Slevogt, neben einer Szene, die Faust kurz vor seinem Tod zeigt, einen Putto und ein Teufelchen, die auf Fausts Seele warten. Diese Figuren lehnt er an einen Engel und einen Teufel von Wilhelm Busch an, die sich am Schornstein um die Seele eines Verstorbenen streiten, wie bei Goethe höllische und himmlische Heerscharen nach Fausts Tod (*Abb. 2a, b*). Über den Bezug zu Wilhelm Busch wird die Szene entscheidbar. Slevogt geht hier weit über eine rein stilistische Anleihe hinaus. Die Mehrschichtigkeit solcher Adaptationen und Verweise ist bisher beim vermeintlichen „Fabulierer“ und „Augenmenschen“ Slevogt kaum wahrgenommen worden.

Zwei Katalogbeiträge analysieren die Malweise Slevogts. Lorenz Dittmann klärt in seinem dreiteiligen Artikel über ‚Farbe und Zeitgestalt‘ Grundprobleme von Slevogts Kunst, die bisher noch nicht so deutlich benannt wurden. Stärker als Liebermann und Corinth ist Slevogt der Hellfarbigkeit verpflichtet und steht in dieser Hinsicht den französischen Impressionisten näher. Doch übersetzt er nicht, wie diese, alle Hell- und Dunkelwerte in Buntfarben. Auch Meinrad Maria Grewenig unterstreicht in seinem Beitrag, daß Slevogt das Prinzip der Farbteilung nicht konsequent über die ganze Bildfläche hinweg verfolgt. Daher bleiben die weiterhin durch Linien bestimmten Gegenstände und der Grund bei ihm geschieden. Die illusionistische Wirkung wird – so Dittmann – zudem dadurch beeinträchtigt, daß einzelne, prononcierte Pinselstriche gegen die atmosphärischen Schleier, beispielsweise eines Himmels, stehengelassen werden.

Auch das Thema Slevogt und Mozart, dem im Mozartjahr eine Mainzer Ausstellung gewidmet war, betrachtet Dittmann kritischer als die bisherige Forschung. Die Figuren in Slevogts Zauberflötenillustration widersprechen mit ihrem „heftigen überfigürlichen Rhythmus, [...] der nicht aus ihrer eigenen Lebendigkeit entspringt“, der für die Zauberflöte charakteristischen geistigen Freiheit der Personen. Leider berücksichtigen weder Dittmann noch die anderen Autoren Friedrich Dieckmanns in ähnliche Richtung zielende, umfassende Publikation zu den Zauberflötenrandzeichnungen.

Irmgard Wirth, eine der wenigen Gelehrten, die Slevogt vor allem in seinem Berliner Umfeld betrachten, widmet sich der Zeitschrift *Kunst und Künstler*, die sie als geistigen Mäzen Slevogts ansieht. Sie faßt die durchweg wohlwollenden Beiträge zusammen, die Kunsthistoriker wie Emil Waldmann, Max J. Friedländer oder insbesondere Karl Scheffler ab 1903 in *Kunst und Künstler* veröffentlichten. Dabei bleibt offen, wie die Kritik möglicherweise die Kunst Slevogts beeinflußt hat.

Norbert Suhr zeichnet Slevogts Entwicklung in der Graphik nach, Imiela im Bereich des Aquarells. Beide ordnen das Material nicht exemplarisch nach Thesen, sondern tragen, chronologisch vorgehend, Details zusammen. Die Direktoren der veranstaltenden Museen, Ernst-Gerhard Güse und Berthold Roland, greifen Themen auf, denen schon eigene Ausstellungen gewidmet waren. Roland betont noch einmal die Bedeutung der Pfalz für den Landschaftsmaler Slevogt. Güse siedelt die Bilder der Ägyptenreise zwischen den Orientalisten des 19. Jahrhunderts und den gleichzeitig mit Slevogt fernreisenden Expressionisten an.

Beate Reifenscheid bemüht sich um eine Einordnung von Slevogts Frühwerk zwischen Akademismus, Symbolismus und Impressionismus. Von Anfang an habe sich Slevogt im Medium Landschaft freier ausgedrückt als in den figürlichen Werken und Historien. Die in den Landschaftsbildern allmählich entwickelte Integration von Inhalt und Form scheint ihr bei thematischen Kompositionen erstmals in dem berühmten ‚Champagnerlied‘ von 1902, einem Schauspielerrolleportrait Francisco d’Andrades als Don Giovanni, verwirklicht.

Mit dieser positiven Einschätzung vertritt Reifenscheid eine Gegenposition zu Dittmann, der auch noch in Slevogts reifen Werken Widersprüche konstatiert, in

denen er jedoch gerade Slevogts Modernität erkennt. Wünschenswert für die zukünftige Forschung wäre eine kontroverse Auseinandersetzung über solche, Stil wie Inhalt betreffende Fragen, und eine weitergehende, genauere Analyse von Slevogts Umgang mit der kunsthistorischen Tradition. Nachdem Slevogt in der Ausstellung monographisch umfassend präsentiert wurde, sollte nun auch die Scheu überwunden werden, ihn mit der zeitgleichen Avantgarde zu konfrontieren. Dafür wäre es nötig, Slevogt verstärkt in seinem Berliner Umfeld zu zeigen. Sein künstlerischer Rang bräuchte den Vergleich nicht zu scheuen. Slevogt hat den Abstand zu seiner Zeit, der sich im Ausbleiben von großen Aufträgen für Wandgemälde, Opern oder Bayreuth niederschlug, wohl schmerzlich empfunden, aber nicht offen thematisiert. Die Einsicht in die erfahrene Diskrepanz von Imagination und Realität schlägt sich künstlerisch jedoch gerade in den Widersprüchen in seinen Werken nieder. Eine Kunstgeschichtsschreibung, welche die somit durchaus positiv zu wertenden Brüche stärker berücksichtigt, könnte Slevogt in seine Zeit zurückholen und seinen historischen Ort genauer bestimmen.

Dorothee Messerschmid

Forschungsberichte

ZUR MENZEL-LITERATUR DER LETZTEN 15 JAHRE

In seinem Überblick über den State of Research im Bereich der Kunst des 19. Jahrhunderts schreibt der Cézanne-Experte Richard Schiff: „I have concentrated on studies of French painting and sculpture, the area most familiar to me ... British art, another area of extensive publication, has received a secondary emphasis: Studies of American and other non-European art ... are not covered by this review“ (*Art Bulletin* 1988, S. 26). Auffällig ist nicht nur die Tatsache, daß die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts von Schiff in seinem Bericht nicht berücksichtigt wird, sondern daß sie neben der französischen, britischen, amerikanischen und nicht-europäischen Kunst gar nicht einmal zu existieren scheint. Es geht hier nicht darum, im Zuge wiedergefundenen deutschen Selbstwertgefühls etwas einzuklagen, auf das man mehr oder weniger freiwillig lange verzichtet hat, sondern um eine simple Feststellung: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts ist in internationaler Perspektive – und daran ändern auch einige vielbeachtete große Ausstellungen im Ausland wenig (prominent: *La peinture allemande à l'époque du Romantisme*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1976/77; *Symboles et réalistes: la peinture allemande, 1848-1905*, Paris, Musée du Petit Palais 1984/85) – in nur sehr beschränktem Umfang existent.

Die Gründe für diese Tatsache liegen auf der Hand. Die Kunstgeschichte hat ihr Forschungsareal lange Zeit an der Perlenschnur der Innovationsleistungen



Abb. 1 Max Slevogt, Abend am Nil bei der Fahrt Assuan – Luxor, 14. 3. 1914. Privatbesitz (Iniola Aquarelle 21; nach Ausst. kat. Max Slevogt, Ägyptenreise 1914, Mainz und Edenkoben 1989, S. 103)



Abb. 2a Max Slevogt, Kamin im Musikzimmer, Neukastel (nach W. Passarge, Slevogt, Wand- und Deckengemälde auf Neukastel, Heidelberg und Berlin 1961, Abb. 10)

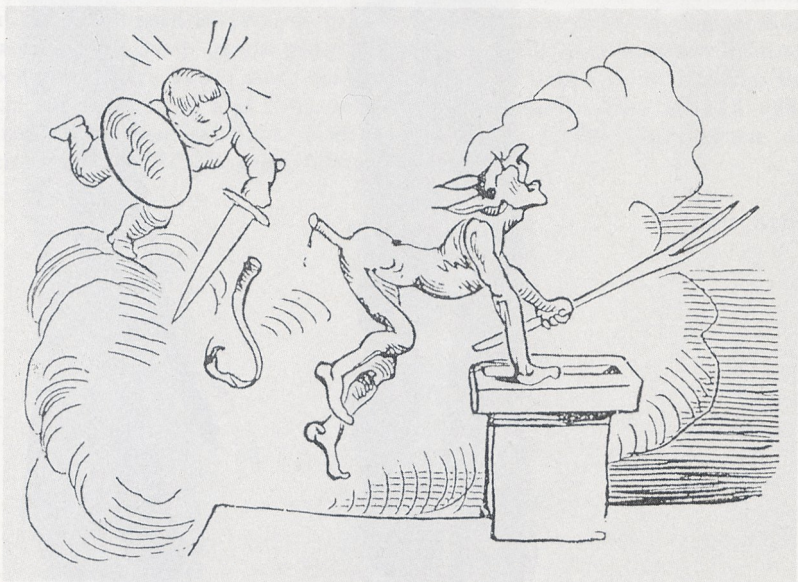


Abb. 2b Wilhelm Busch, aus: Die fromme Helene (nach F. Bohne, W. Busch, Hist.-kritische Gesamtausgabe, Bd. 2, Wiesbaden und Berlin o. J., S. 289)