

Max Slevogt: Farbe und Zeitgestalt

Lorenz Dittmann

I

Die prinzipiellen Möglichkeiten der Farbgestaltung stellen sich in der Malerei um 1900 in reiner Ausprägung wie in Vermischungen dar.

Am wichtigsten wird das ›chromatische Prinzip‹, bei dem »ausschließlich mittels farbiger Kontraste lichthafte Wirkung« hervorgebracht wird, und zwar durch »Teilung« der Farben, so daß diese »entweder als subtile Abstufungen, Nuancierungen eines vorgegebenen Farbwertes, oder als eine Mikrostruktur aus Partikeln und kleinsten Fleckenformen unterschiedlicher Farbe« erscheinen.¹ Dieser ›Divisionismus‹ stieg im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu immer umfassenderer Bedeutung auf, von Constable über Delacroix zu Cézanne. Er bildet die Grundlage für Cézannes neue formkonstitutive Verwendung der Farbe: Alles Dargestellte – Körper, Raum, Licht – wird nun aus dem Medium der Farbe gewonnen.² Eine Folge davon ist der undurchbrechbare farbige Zusammenhang über das ganze Bild hinweg, die Gleichbehandlung von ›Figur‹ und ›Grund‹.

Der Kubismus und, im Farbigen, Delaunay führen diese Möglichkeit der Farbgestaltung fort.

Das zweite Prinzip, das ›koloristische‹, läßt die Buntkomponente der Farben dominieren. Die Farben stehen hier in Kontrasten zueinander, das Bildlicht geht »aus der Totalität der Eigenhelligkeiten sämtlicher Bildfarben hervor«.³ Der ›Kolorismus‹, die künstlerische Arbeit mit starken, intensiven Farben, wird – nach dem großen ›Vorläufer‹ van Gogh – in der Malerei des 20. Jahrhunderts zum eigentlich ›modernen‹ Verfahren der farbig orientierten Gestaltung: Henri Matisse, die deutschen Expressionisten, suprematistische und De-Stijl-Maler und viele andere mehr wären hier zu nennen. – Auch im Kolorismus sind Figur und Grund einander gleichgeordnet.

Das dritte Prinzip, das des ›Helldunkels‹, beherrschte die Malerei der Neuzeit und durchläuft in der Malerei des 19. Jahrhunderts verschiedene Stufen der Transformation, geht Verbindungen ein mit der ›geteilten Farbe‹ (bei Delacroix etwa), später dann mit dem ›Kolorismus‹ (so bei Paul Klee).

Eine andere Verwandlungsform stellt die ›Valeurmalerei‹ dar, bei der die Buntheit nicht mehr aus einem umfassenden Helldunkel erwächst, sondern, »durch Grau- und Braunbrechung auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, reduziert wird auf einen bestimmten Grundton«.⁴ Corot kann dafür als Beispiel gelten. – Der Grundton bringt auch die Farben des Bildmusters und des Bildgrundes zur Übereinstimmung.

Die Farbgestaltung des sogenannten ›deutschen Impressionismus‹ kann als Durchdringung der Valeurmalerei mit Aspekten des ›Divisionismus‹ und des ›Kolorismus‹ verstanden werden. So ist die Valeurmalerei bei Max Liebermann, wie Matthias Bunge in seiner sorgfältigen Studie dargetan hat, »divisionistisch« belebt, und zwar in der besonderen Weise, daß sie neben den Lichtaspekten auch die Dunkelheitskomponenten des ›Chromatismus‹ akzentuiert, also ebenso eine »chromoluminaristische« wie eine »chromotenebrose« Erscheinung erreicht, bewirkt durch den hohen Anteil unbunter und halbbunter Farben wie Weiß, Grau, Schwarz und Braun. Zugleich bringt Liebermann »koloristisch«-starkfarbige Kontraste ein.⁵

Louis Corinths Farbe ist in einem vergleichbaren Sinne zugleich ›chromatische‹, ›koloristische‹ und ›Valeur‹-Farbe, doch mit einer anderen Gewichtung. Stärker sprechen hier die Farbkontraste als solche, und zugleich nimmt die Macht des Unbunten, ja des Dunklen zu⁶: Das Expressive seiner Farbe gründet entscheidend im Kontrast intensiver Buntfarben zu unbuntem Grau.

So stoßen die Rottöne von Corinths *Nelken* (Abb. 1) plötzlich aus schwärzlichem Schattengrau, bräunlich-dissonantes Dunkel hinterlegt die Blume rechts, und weißliche Lichter flirren über den Buntfarben. Das Kontinuum zwischen Dunkel, Farbe und Licht ist zerrissen, zerrissen von einer Macht, die über alle Dinge hinweggeht und sich gleichermaßen in der Heftigkeit des Pinselstrichs bekundet.



Ein einheitlicher Rhythmus fährt durch Bäume, Wiesen, See und Berge der *Walchensee*-Landschaft (Abb. 1, S. 130). In Farbstriche ist alles Dargestellte aufgesplittert und zugleich zur undurchbrechbaren Einheit einer Welt dynamisch zusammengeschlossen, zur Einheit einer ekstatischen Natur, die gleichwohl in den entschiedenen Vertikalen jedem einzelnen Baum Raum gewährt. Und jeder Farbstrich, so sehr er Teil der reißenden Gesamtbewegung ist, behauptet seine kraftvolle Individualität, setzt sich prägnant von den anderen ab.⁷

In Slevogts Farbe durchdringen sich gleichfalls Elemente des ›Chromatismus‹, ›Kolorismus‹ und der tonigen, der ›Valeur-Malerei‹, und wiederum in einer anderen Proportion – weithin nämlich unter dem Zeichen von Hellfarbigkeit. Insofern mag Slevogt als der eigentlich ›impressionistische‹ in dieser Trias der Maler gelten. Doch ist auch Slevogt von der konsequenten Umsetzung aller Hell- und Dunkelwerte in Buntfarben, der großen Leistung des französischen Impressionismus, weit entfernt. Auch bei ihm brechen farbiges Dunkel und buntfarbfreies Weiß in die Buntfarbskala ein. Nie wird Farbteilung über das ganze Bild hin konsequent verfolgt, vielmehr stehen häufig Farbflecken und Farblinien gegen Farbschleier. Dem entspricht die Kontrastierung von Buntfarbakzenten gegen Zonen toniger, in nahestehenden Intervallen sich entfaltender Malerei.

Damit geht eine für Slevogts Farbgestaltung konstitutive Besonderheit einher. Sie betrifft das Verhältnis der dargestellten Motive zum Bildgrund. In Slevogts Bildern erscheint, anders als in Werken Liebermanns oder Corinth, der Grund meist leer und räumlich unbestimmt.

Vor einem leeren grauweißlichen Grund wirkt *Sada Yakko*, 1901 (vgl. Kat.-Nr. 48), wie ausgesetzt. Der untere Bildrand überschneidet hart die Faltenbahnen ihres Kimonos. Horizontale Teilung des Grundes scheint eine Bodenzone abzutrennen; davor schwebende, schräge oder waagerechte graubräunliche Farbstriche aber machen eine klare räumliche Sonderung zunichte. Der raumlose Grund kann die Figur nicht als eine plastisch modellierte aus sich entlassen. Mit entschiedenen Farbkonturen, rosafarbenen links, blauen rechts, wird die Gestalt vielmehr vom Grund isoliert, gleichsam nach vorn geblendet. Der Ton des Grundes wird zwar im Antlitz, von Gelb und Rosa übergangen, wiederaufgenommen, die Buntfarben: Goldgelb, Rosa, Hochrot und Blau aber bereitet der Bildgrund nicht vor. Wohl aber scheint er stellenweise, vor allem in der rosafarbenen Gewandpartie, durch die Farbe hindurch, mit plötzlicher Entmaterialisierung der körperlichen Erscheinung. An anderen Stellen, im Blau etwa, bricht er als Weißlichton durch.

Die Diskontinuität zwischen Grund und Figur kehrt wieder in der Diskontinuität der Figurenfarben und ihrer Rhythmik. Höchst unterschiedlich präsentieren sich die Farben in der Intensität ihrer Buntkraft: energisch, entschieden nach vorne stoßend das Rot des Kimonostreifens; das Blau durch weißliche Aufhellungen in seiner Homogenität gebrochen; nicht weniger das Gelb durch rotbräunliche Querstreifen und das Rosa weit über seine spezifische Farbhelligkeit hinaus entschwert. Ebenso unterscheiden sich die Richtungen der Farbstriche, in Schrägen gegeneinandergeführt im Blau, vornehmlich nach der Waagerechten organisiert im Gelb, irregulär, mit akzentuierenden Kurven im Rosa.

25 Jahre später entsteht das Bild *La Argentina* (vgl. Kat.-Nr. 194). Auch hier ein leerer Grund, der aber nun in auseinanderfahrende graue und bräunliche Farbstriche zerstäubt! Steil und starr stößt

die Figur der Tänzerin nach oben. Eine purpurrote Schärpe schlingt sich um ihren Leib. Wie Blut rinnen rote Farbfäden von ihr herab. Die Konturen des Kleides schweben in mehreren Schichten, nervösen Stenogrammen gleich, voreinander. Das Schnelle, Heftig-Spontane des Pinselstrichs hat sich noch gesteigert.

In weiblicher Leere steigt der Grund hinter dem *Zerstörten Haus in Ennetières*, 1914 (vgl. Kat.-Nr. 127), auf. Das Haus selbst bietet sich nicht allein motivisch, sondern auch bildräumlich als Chaos dar. Wild fahren die Pinselstriche im zerstörten Dachboden ineinander, die Striche der Hauswand stören den perspektivischen Tiefenzug, verklammern sich mit den Farbstrichen des querstehenden Bauernwagens zu einem dichten, gegenständlich wie räumlich schwer lesbaren Geflecht. Ist Slevogts Farbrhythmik, sein Gefüge aus gegen- und zueinander gerichteten Farbstrichen, mithin thematisch bestimmt, Ausdruck des dargestellten Bildmotivs?

Aber auch ein Bild wie die *Gartentreppe in Neukastel*, 1916 (vgl. Kat.-Nr. 135), führt uns in ein optisches Labyrinth. Der rosagraue Farbgrund differenziert sich gegenständlich in eine schmale Vordergrundzone, in die ansteigende Treppe und in die schräg aufwärts gerichtete Fels- oder Erdwand dahinter und bleibt doch anschaulich ganz eng und dicht, gibt kaum Möglichkeit zur räumlichen Erstreckung. Diesem Eindruck dient auch das vor dem Rosagrau liegende Grün der Blätter und der Wiese. Die dunkelsten Grün- und Blaugrautöne, die Treppe im Vordergrund seitlich rahmend, weichen optisch zurück, die helleren der Wiese und am oberen Bildabschluß, also motivisch-räumlich tiefer liegend, kommen optisch nach vorne. Die in freien Kurven schwingenden schwarzbraunen Äste aber können als vorderste, von Helligkeit foliierte Bildschicht gelesen werden. So entsteht ein eigentümlich ›ortloser‹ Bildraum, ein in seinen Erstreckungen unbestimmbarer optischer Raum aus Farbpunkten und Farbstrichen, die sich jedoch, anders als etwa in Bildern Cézannes, zu keinem farbrhythmischen Kontinuum zusammenschließen.

Karg, verhalten in Farben- und Formsprache, ist eine Landschaft wie *Kallstadt im Herbst* von 1928 (vgl. Kat.-Nr. 200). Herbe braunschwarze Striche bezeichnen kahle Bäume. Dahinter öffnet sich in Gelbbraun und Grün eine Mulde, die das in Grautönen gestufte Stadtbild von Kallstadt umfängt. Noch tiefer verliert sich die Ebene in Blaugraustreifen. Ein weiter Himmel steht über dem Land, unmittelbar über der Erdzone atmosphärisch verhüllt, nach oben hin aber zu Wolkenbändern in farbmaterieller Dichte und zu sichtbarem Pinselduktus sich komprimierend. Die Illusion eines Luft- und Lichtraums wird dadurch empfindlich gestört – wie auch die fernsichtige Erscheinung der Stadt durch einzelne entschiedene Pinselstriche zur Konturierung von Kirche und Häusern. So konstituiert sich ein eigentümlich widerspruchsvoller Bildraum. Atmosphärische Entgrenzung steht gegen Verdichtung in Farbmaterie und Farbstrich. Bald erscheint der Bildraum als ein zu weites Gefäß für die Dinge, die er umfassen soll: verloren schwimmen sie wie Inseln im Unbegrenzten, Unbegrenzbaren. Zum oberen Bildrand hin aber wird auch das Himmelsblau in feste Farbstriche gefaßt, nicht unähnlich den Strichen, die im Vordergrund Bäume bedeuten sollen. Weite des Bildraums und Dichte von Farbstrichen stehen unversöhnt gegeneinander.

Graue Farbstriche, heftig über den gelbbraunen Grund gezogen, bilden die Folie des *Gemüsestillbens* von 1925 (vgl. Kat.-Nr. 186). Ohne räumlichen Zusammenhang steht das Gemüse, Kohl, Spargel, Pilze, Gurke, stehen die Früchte vor ihm. Sie gelangen nicht zu plastischer Existenz. Auch die dicken Braunschwarzkonturen um den Kohlkopf, seine Blätter, die Gurke und andere Bilddinge verhindern dies. Ebensowenig tragen die Farbelemente zur plastischen Modellierung bei. Vielmehr bilden sie in sich kreisende, nebeneinandergeordnete Zentren von Gelbbraun, Grün, Schwarzbraun, Rot und Gelb. Eine übermächtige Energie reißt die Dinge zusammen und auseinander.

Julius Meier-Graefe wollte Slevogt nur als Graphiker, als Illustrator gelten lassen: »Der Maler kann übersehen werden. Seine Illustrationen sichern ihm für alle Zeiten eine seltene Stellung.«⁸ Dieses Urteil ist falsch. Immerhin verweist es jedoch auf die Konkurrenz von Malerei und Graphik in Slevogts Œuvre, damit auch auf die Konkurrenz von Farbe und Linie.

Max J. Friedländer sah tiefer, wenn er feststellte: »Ich glaube nicht zu irren mit der Vorstellung, daß Slevogt die Schwarz-Weiß-Kunst hauptsächlich um ihrer geheimnisvollen Eigenschaft willen liebt, daß sie eher als irgendeine andere Ausdrucksweise den Schein des Bewegungsflusses vermittelt. So treibt er mit dem Vorteil des Künstlers, der ein Ziel nur im Auge hat, dieses Vermögen zum Äußersten. Und alle scheinbaren Mängel, Flüchtigkeiten, Auslassungen, sind nichts als stilnotwendige Opfer, die der Absicht gebracht werden, die von Bewegungsmotiven erfüllte Phantasie zu entlasten... Deutlich löst sich der Zeichner von dem Maler...«⁹

Aber auch Slevogts Malerei ist bestimmt von einer Zweiteilung in Linie und Farbe. Auch in den Bildern »löst sich der Zeichner von dem Maler«. Und auch hier ist die Linie der Träger des »Bewegungsflusses«, der bildnerischen Dynamik. Farbe neigt von sich her zu ruhiger Ausbreitung. Farbteilung erscheint bei Slevogt als Folge linearer Energie.

II

Nervöse Lebendigkeit kennzeichnet die Kunst Max Slevogts. Sie ist Ausdruck eine Welthaltung, die Georg Simmel in seinem Rembrandt-Buch als den »modernen Heraklitismus« charakterisierte: »Für das so bezeichnbare Weltbild ist alle Substantialität und Festigkeit des empirischen Anblicks in Bewegungen übergegangen, in rastlosen Umsetzungen durchströmt ein Energiequantum die materielle Welt, oder vielmehr: *ist* diese Welt; keiner Gestaltung ist auch nur das geringste Maß von Dauer beschieden, und alle scheinbare Einheit ihres Umrisses ist nichts als Vibration und das Wellenspiel des Kräftetausches.«

Simmel unterschied die »drei Stiltypen«, die »Klassik«, das heißt die Kunst der Renaissance, die »Rembrandtsche Kunst« und den »modernen Heraklitismus« an ihrem Verhältnis zur Zeit. Die »Form der Klassik« ist für Simmel »zeitlos«, »weil sie dem Nacheinander des Lebensprozesses als die Abstraktion seiner Inhalte oder Ergebnisse gegenübersteht.« Aber im »modernen Heraklitismus« ist »aus dem entgegengesetzten Grunde... die Zeit ausgeschaltet. Denn damit sie für ein Gebilde Geltung habe, muß dieses ein, in welchem Sinne immer, *einheitliches* sein, an dem ein Vorher und ein Nachher irgendwie fühlbar werden kann. Eine Zeit, die schlechthin nur verfließt, sozusagen gedächtnislos, wäre keine Zeit, sondern ein ausdehnungsloses Jetzt; nur wo sich eine Form bietet, in der das Vergangene noch zu irgendeiner Synthese mit dem Gegenwärtigen gelangt, ist Zeit.« Die Welt des modernen Heraklitismus »aber ist... gerade eine solche des absoluten Flusses, der Aufhebung jeder Festigkeit, an der sich ein Früher und ein Später, also eine Zeit, markieren könnte. Hier ist der vorüberfliegende Moment des Lebens gebannt, aber so, daß man wirklich sein Vorüberfliegen fühlt, während das Vorher wie das Nachher in undurchdringliches Dunkel versunken bleibt. Die absolute Bewegtheit, in die die Seelen und die vibrierenden und sich bäumenden, zuckenden und fliegenden Körper... hineingerissen sind, negiert die Zeit gerade so, wie das Zurücktreten von aller Bewegtheit in dem Formprinzip der Klassik sie negiert hatte.« Slevogt verehrte Rembrandts Kunst. So ist bedenkenswert, wie Simmel Rembrandts Auffassung vom Menschen gegen die des »modernen Heraklitismus« (für den bei Simmel Rodin steht) kontrastiert: Hier ist der Mensch »in allen Beugungen und Wehen des Werdens aufgelöst, er besteht sozusagen nur in dem heraklitischen Momente des Werdens – aber das Gewordensein dieses Momentes spüren wir nicht. Auch von seiner eigenen Vergangenheit ist er losgerissen – das will sagen, daß er keine Individualität ist...«

»Den Zusammenhang nun zwischen der Individualität und dem Historisch-Zeitlichen hat Rembrandt anschaulich gemacht«, und zwar als »die Kontinuität eines einheitlichen Lebens, in dem jeder Augenblick alle vergangenen voraussetzt und alle künftigen begründet und jeder die jeweilige Form bedeutet, in der sich die Ganzheit dieses Lebens darstellt. Solcher Sinn der Individualität ist ersichtlich nur durch den zeitlichen Zusammenhang der Lebensmomente zu realisieren, nicht aber bei ihrer Atomisierung in die absoluten Bewegtheiten einer gegen alle Zusammenfassung gleichgültigen Welt...«¹⁰

Für Rembrandt ist das Helldunkel eine wesentliche Ermöglichung der Darstellung von »Kontinuität eines einheitlichen Lebens«. Die diskontinuierliche Farbgestaltung Slevogts gewährt diese Möglichkeit nicht mehr.

Vornehmlich im druckgraphischen Werk aber kommt dieser »moderne Heraklitismus«, das Rastlose, schlechthin nur Verfließende, der absolute Fluß, der jede Festigkeit aufhebt, zum Ausdruck – denn die jagende, energetische Linie und die kontrastierenden Schwarz-Weiß-Massen sind sein Medium.

Heftig, jäh und zerrissen ist die Rhythmik in den druckgraphischen Folgen, schroff, mit ausfahrenden Bewegungen stoßen Figuren aufeinander, plötzlich verdichten sich Dunkelheiten, reißt weiße Leere auf. Es ist, als erfaßte ein absoluter Bewegungsstrom alles Dargestellte, doch über Zäsuren, Leerstellen hinweg, so daß das einzelne als Bewegungsatom erscheinen kann.

Die Geschichten spinnen sich weiter und weiter, ohne Abschluß, ohne Ziel; so die *Achill-Folge*, so *Sindbad der Seefahrer*, so die *Lederstrumpf-Erzählungen*, so *Benvenuto Cellini* (Abb. 5).¹¹ Der

2 Max Slevogt,
Versuchung, aus *Eine
Passion*, um 1922

3 Max Slevogt,
Benvenuto Cellini, um
1912



Prozeß als solcher ist das Thema, nicht das Individuum mit seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

In der Radierungsfolge *Eine Passion* (Abb. 2) aber wird der brutale, anonyme Bewegungsstrom zum Ausdruck einer feindlichen, den einsamen Christus überwältigenden Welt, wird zur tiefen Deutung des Passionsgeschehens.¹²

III

Im Katalog-Vorwort zu seiner Ausstellung in der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin im Jahre 1928 schrieb Max Slevogt: »Ich möchte nicht zögern, das Bekenntnis zum Impressionismus deutlich abzulegen. Mit der persönlichen Einschränkung, daß ich überhaupt nicht annehme, daß ein Menschenaug nur »sieht«. Das Auge ist kein Instrument, kein Spiegel – es ist eine lebendige Weiterleitung in unserem Organismus. Wohl immer ist es befangen, zu einem Zweck erzogen – es ist ein Sieb, das beim Sehen eine ganze Contrebande anderer Dinge mit durchläßt. Er sieht, was es sucht, und was es nicht versteht, sieht es nicht. Ein Jäger sieht anderes als ein Matrose – der Nichtjäger nicht einmal den Hasen, der nahe bei ihm im Lager liegt. Das Auge sieht voller Einbildung, sieht voll Musik, Rhythmus und Trunkenheit.«¹⁵

Welche Musik, welcher Rhythmus ist es nun, die Slevogts Werke, als Schöpfungen des produktiven Auges, durchdringen? Slevogt liebte die Musik Mozarts und Wagners. Sein Musikzimmer in Neukastel schmückte er mit Szenen aus Mozarts *Zauberflöte* und *Don Giovanni* sowie Wagners *Siegfried*.¹⁴ Zu Mozarts *Don Giovanni* und zur *Zauberflöte* schuf er zahlreiche Illustrationen, Bühnenbilder und andere Werke,¹⁵ und seine Kunst wurde so des öfteren in unmittelbaren Bezug zur Musik Mozarts gebracht.¹⁶

Aber Slevogts Kunst ist von der Musik Mozarts durch eine Welt getrennt! Ja, es ist geradezu ein Zeichen der Redlichkeit Slevogts, daß seine Kunst der Mozartischen Musik nicht unmittelbar entspricht!

Thrasylbulos Georgiades charakterisierte die Musik der Wiener Klassik, und damit auch derjenigen Mozarts, mit folgenden Sätzen: »Der Zauberflöten-Marsch löst in uns ein eigentümliches Gefühl von geistiger Aktivität, von Spontaneität der geistigen Kräfte aus. Ja, die weder kausal noch final zu begründenden, sondern stets frei einsetzenden eigenwilligen festen Gestalten wirken wie ein Sinnbild der *geistigen Freiheit*, wie ein Sinnbild des menschlichen, des freien Willens. Der Wiener klassischen Musik war es vorbehalten, den Menschen in seiner Eigenart, das Spezifisch-Menschliche, den freien Willen, das menschliche Handeln mit musikalischen Mitteln zu erfassen. Keiner anderen Musik, weder vor noch nach den Klassikern, wohnt dieser spezifische Sinn, oder auch nur ein ähnlicher inne.«

Aber auch Slevogts Malerei ist bestimmt von einer Zweiteilung in Linie und Farbe. Auch in den Bildern »löst sich der Zeichner von dem Maler«. Und auch hier ist die Linie der Träger des »Bewegungsflusses«, der bildnerischen Dynamik. Farbe neigt von sich her zu ruhiger Ausbreitung. Farbteilung erscheint bei Slevogt als Folge linearer Energie.

II

Nervöse Lebendigkeit kennzeichnet die Kunst Max Slevogts. Sie ist Ausdruck eine Welthaltung, die Georg Simmel in seinem Rembrandt-Buch als den »modernen Heraklitismus« charakterisierte: »Für das so bezeichnbare Weltbild ist alle Substantialität und Festigkeit des empirischen Anblicks in Bewegungen übergegangen, in rastlosen Umsetzungen durchströmt ein Energiequantum die materielle Welt, oder vielmehr: *ist* diese Welt; keiner Gestaltung ist auch nur das geringste Maß von Dauer beschieden, und alle scheinbare Einheit ihres Umrisses ist nichts als Vibration und das Wellenspiel des Kräftetausches.«

Simmel unterschied die »drei Stiltypen«, die »Klassik«, das heißt die Kunst der Renaissance, die »Rembrandtsche Kunst« und den »modernen Heraklitismus« an ihrem Verhältnis zur Zeit. Die »Form der Klassik« ist für Simmel »zeitlos«, »weil sie dem Nacheinander des Lebensprozesses als die Abstraktion seiner Inhalte oder Ergebnisse gegenübersteht.« Aber im »modernen Heraklitismus« ist »aus dem entgegengesetzten Grunde... die Zeit ausgeschaltet. Denn damit sie für ein Gebilde Geltung habe, muß dieses ein, in welchem Sinne immer, *einheitliches* sein, an dem ein Vorher und ein Nachher irgendwie fühlbar werden kann. Eine Zeit, die schlechthin nur verfließt, sozusagen gedächtnislos, wäre keine Zeit, sondern ein ausdehnungsloses Jetzt; nur wo sich eine Form bietet, in der das Vergangene noch zu irgendeiner Synthese mit dem Gegenwärtigen gelangt, ist Zeit.« Die Welt des modernen Heraklitismus »aber ist... gerade eine solche des absoluten Flusses, der Aufhebung jeder Festigkeit, an der sich ein Früher und ein Später, also eine Zeit, markieren könnte. Hier ist der vorüberfliegende Moment des Lebens gebannt, aber so, daß man wirklich sein Vorüberfliegen fühlt, während das Vorher wie das Nachher in undurchdringliches Dunkel versunken bleibt. Die absolute Bewegtheit, in die die Seelen und die vibrierenden und sich bäumenden, zuckenden und fliegenden Körper... hineingerissen sind, negiert die Zeit gerade so, wie das Zurücktreten von aller Bewegtheit in dem Formprinzip der Klassik sie negiert hatte.« Slevogt verehrte Rembrandts Kunst. So ist bedenkenswert, wie Simmel Rembrandts Auffassung vom Menschen gegen die des »modernen Heraklitismus« (für den bei Simmel Rodin steht) kontrastiert: Hier ist der Mensch »in allen Beugungen und Wehen des Werdens aufgelöst, er besteht sozusagen nur in dem heraklitischen Momente des Werdens – aber das Gewordensein dieses Momentes spüren wir nicht. Auch von seiner eigenen Vergangenheit ist er losgerissen – das will sagen, daß er keine Individualität ist...«

»Den Zusammenhang nun zwischen der Individualität und dem Historisch-Zeitlichen hat Rembrandt anschaulich gemacht«, und zwar als »die Kontinuität eines einheitlichen Lebens, in dem jeder Augenblick alle vergangenen voraussetzt und alle künftigen begründet und jeder die jeweilige Form bedeutet, in der sich die Ganzheit dieses Lebens darstellt. Solcher Sinn der Individualität ist ersichtlich nur durch den zeitlichen Zusammenhang der Lebensmomente zu realisieren, nicht aber bei ihrer Atomisierung in die absoluten Bewegtheiten einer gegen alle Zusammenfassung gleichgültigen Welt...«¹⁰

Für Rembrandt ist das Helldunkel eine wesentliche Ermöglichung der Darstellung von »Kontinuität eines einheitlichen Lebens«. Die diskontinuierliche Farbgestaltung Slevogts gewährt diese Möglichkeit nicht mehr.

Vornehmlich im druckgraphischen Werk aber kommt dieser »moderne Heraklitismus«, das Rastlose, schlechthin nur Verfließende, der absolute Fluß, der jede Festigkeit aufhebt, zum Ausdruck – denn die jagende, energetische Linie und die kontrastierenden Schwarz-Weiß-Massen sind sein Medium.

Heftig, jäh und zerrissen ist die Rhythmik in den druckgraphischen Folgen, schroff, mit ausfahrenden Bewegungen stoßen Figuren aufeinander, plötzlich verdichten sich Dunkelheiten, reißt weiße Leere auf. Es ist, als erfaßte ein absoluter Bewegungsstrom alles Dargestellte, doch über Zäsuren, Leerstellen hinweg, so daß das einzelne als Bewegungsatom erscheinen kann.

Die Geschichten spinnen sich weiter und weiter, ohne Abschluß, ohne Ziel; so die *Achill-Folge*, so *Sindbad der Seefahrer*, so die *Lederstrumpf-Erzählungen*, so *Benvenuto Cellini* (Abb. 3).¹¹ Der

2 Max Slevogt,
Versuchung, aus *Eine
Passion*, um 1922

3 Max Slevogt,
Benvenuto Cellini, um
1912



Prozeß als solcher ist das Thema, nicht das Individuum mit seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

In der Radierungsfolge *Eine Passion* (Abb. 2) aber wird der brutale, anonyme Bewegungsstrom zum Ausdruck einer feindlichen, den einsamen Christus überwältigenden Welt, wird zur tiefen Deutung des Passionsgeschehens.¹²

III

Im Katalog-Vorwort zu seiner Ausstellung in der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin im Jahre 1928 schrieb Max Slevogt: »Ich möchte nicht zögern, das Bekenntnis zum Impressionismus deutlich abzulegen. Mit der persönlichen Einschränkung, daß ich überhaupt nicht annehme, daß ein Menschenauge nur »sieht«. Das Auge ist kein Instrument, kein Spiegel – es ist eine lebendige Weiterleitung in unserem Organismus. Wohl immer ist es befangen, zu einem Zweck erzogen – es ist ein Sieb, das beim Sehen eine ganze Contrebande anderer Dinge mit durchläßt. Er sieht, was es sucht, und was es nicht versteht, sieht es nicht. Ein Jäger sieht anderes als ein Matrose – der Nichtjäger nicht einmal den Hasen, der nahe bei ihm im Lager liegt. Das Auge sieht voller Einbildung, sieht voll Musik, Rhythmus und Trunkenheit.«¹³

Welche Musik, welcher Rhythmus ist es nun, die Slevogts Werke, als Schöpfungen des produktiven Auges, durchdringen? Slevogt liebte die Musik Mozarts und Wagners. Sein Musikzimmer in Neukastel schmückte er mit Szenen aus Mozarts *Zauberflöte* und *Don Giovanni* sowie Wagners *Siegfried*.¹⁴ Zu Mozarts *Don Giovanni* und zur *Zauberflöte* schuf er zahlreiche Illustrationen, Bühnenbilder und andere Werke,¹⁵ und seine Kunst wurde so des öfteren in unmittelbaren Bezug zur Musik Mozarts gebracht.¹⁶

Aber Slevogts Kunst ist von der Musik Mozarts durch eine Welt getrennt! Ja, es ist geradezu ein Zeichen der Redlichkeit Slevogts, daß seine Kunst der Mozartischen Musik nicht unmittelbar entspricht!

Thrasylulos Georgiades charakterisierte die Musik der Wiener Klassik, und damit auch derjenigen Mozarts, mit folgenden Sätzen: »Der Zauberflöten-Marsch löst in uns ein eigentümliches Gefühl von geistiger Aktivität, von Spontaneität der geistigen Kräfte aus. Ja, die weder kausal noch final zu begründenden, sondern stets frei einsetzenden eigenwilligen festen Gestalten wirken wie ein Sinnbild der *geistigen Freiheit*, wie ein Sinnbild des menschlichen, des freien Willens. Der Wiener klassischen Musik war es vorbehalten, den Menschen in seiner Eigenart, das Spezifisch-Menschliche, den freien Willen, das menschliche Handeln mit musikalischen Mitteln zu erfassen. Keiner anderen Musik, weder vor noch nach den Klassikern, wohnt dieser spezifische Sinn, oder auch nur ein ähnlicher inne.«



Und über die Zeitstruktur der Wiener Klassik führte Georgiades aus: »Im klassischen Satz ist die *Zeit* nicht mehr im voraus berechenbar. Wir machen sie uns als selbständige Größe bewußt. Der Wiener klassische Satz ist das Sich-Bewußt-Werden der Zeit. Die Zeitlichkeit bricht ein. Durch die Betonung des Hier-und-Jetzt ist jene [frühere] epische Einheit nun in Gegenwart und Zukunft auseinandergebrochen...« »Im behahenden Wissen um das Zeitliche erblickt der Klassiker den Sinn. Das Bewußtsein der Unvereinbarkeit des Vergänglichen mit dem Bleibenden, d.h. mit dem Sinn, das behahende Wissen um diese Antinomie, macht das *Tragische* aus. Die tragische Weisheit ist das Merkmal des Klassikers.«¹⁷

Die Charakterisierung der *Zauberflöte* durch Stefan Kunze fügt sich solcher Deutung ein: »Das große Thema der *Zauberflöte* in der bunten Gewandung der ernsthaften ›Maschinenkomödie‹ ist das Mündigwerden des Menschen. Aber es ist auch das Thema, richtiger, der Gehalt der Wiener klassischen Musik. Denn jeder Ton, jede Wendung, der Augenblick ist ganz er selbst, ist Gebilde in vollem Sinne des Wortes, ein vollständig Durchgeformtes mit eigenem Gesicht. Und doch ist das einzelne, und zwar jedes Satzelement, durchwaltet von einem zusammenfassenden Eingedenksein, das zwar keinerlei Determinierung mit sich bringt, aber eine in jedem Augenblick durch die Eigenbewegung und durch die Freiheit der Gebilde, die ihnen auf die Stirn geschrieben ist, neu aktivierte Bewußtheit vom Ganzen...«¹⁸

Nichts davon ist in Slevogts Kunst, in seine Interpretation Mozarts aufgenommen, nicht die geistige Freiheit, der freie Wille, das menschliche Handeln, das Mündigwerden des Menschen, nicht die Antinomie zwischen dem Vergänglichen und dem Bleibenden, die Spannung zwischen Gegenwart und Zukunft, nicht die Durchformung jedes Einzelnen zu einem »Gebilde in vollem Sinne des Wortes« bei gleichzeitig »neu aktivierter Bewußtheit vom Ganzen«. Vielmehr sind alle Gestalten in Slevogts *Zauberflöten*-Illustrationen – in den Zeichnungen, Radierungen und Aquarellen¹⁹ – ergriffen von einem heftigen überfigürlichen Rhythmus, einem Rhythmus, der nicht aus ihrer eigenen Lebendigkeit entspringt. In jäher Gestik scheint die Königin der Nacht herabzustürzen (Radierung *Zum Leiden bin ich auserkoren*, Abb. 4), heftig stößt ihre Linke aus der Dunkelheit in eine gestaltlich kaum differenzierte Helle (Radierung *Du, du, du wirst sie zu befreien gehen*, Abb. 5), von einem nervös-wuchernden Geflecht aus Zweigen, Blättern und Kinderakten ist das sich umarmende nackte Paar umspinnen (Radierung *Mann und Weib und Weib und Mann*, Abb. 6), in ein Gefüge harter Richtungskontraste sind die Tiere eingespannt, die den im Dunklen sitzenden, flötespielenden Tamino umgeben (Radierung *Wie stark ist nicht dein Zauberton*, Abb. 7), rasch gleitet ein wie schwebend erscheinender Korridor nach vorne, gegen einen in Aufsicht wiedergegebenen Raumausschnitt darunter kontrastiert (Radierung *Schnelle Füße, rascher Mut*, Abb. 8). Die Kraft eines überfigürlichen Rhythmus versetzt die Mohren in willenlose Bewegung – hier dem vorgegebenen Thema entsprechend (*Das klinget so herrlich, das klinget so schön*, Abb. 9), aber eine

4 Max Slevogt, *Zum Leiden bin ich auserkoren*, aus *Die Zauberflöte*, 1918

5 Max Slevogt, *Du, Du, Du wirst sie zu befreien gehen*, aus *Die Zauberflöte*, 1918

6 Max Slevogt, *Mann und Weib und Weib und Mann, reichen an die Gottheit an*, aus *Die Zauberflöte*, 1918



7 Max Slevogt, *Wie stark ist nicht dein Zauberton*, aus *Die Zauberflöte*, 1918



8 Max Slevogt, *Schnelle Füße, rascher Mut*, aus *Die Zauberflöte*, 1918

9 Max Slevogt, *Das klingt so herrlich*, aus *Die Zauberflöte*, 1918

noch stärkere überfigürliche Gewalt bekundet sich in der Härte des Schwarz-Weiß-Kontrasts der Radierungen zu *Es lebe Sarastro, Sarastro soll leben!* (Abb. 10) und zu *O Isis und Osiris* (hier verbunden mit einer stürzenden Architekturperspektive, Abb. 11), – um nur einige Beispiele zu nennen. Die Rhythmik in Slevogts Mozart-Illustrationen ist keine prinzipiell andere als die seiner übrigen Illustrationsfolgen.

Und *Don Giovanni*? Aus Kunzes umfassender Analyse hebe ich einige Züge heraus: »In *Don Giovanni* drohen die wirkenden Kräfte, in erster Linie die allen Zusammenhalt sprengende Persönlichkeit Don Giovannis, jene Basis zu zerstören, welche die Bedingung jeglichen Zusammenspiels, ja jedes menschlichen Daseins darstellt, sofern dieses Dasein als ein gesellschaftliches bestimmt ist: nämlich das tiefgehende Einverständnis der Personen mit gesetzten Spielregeln. Don Giovanni hält sie nicht nur nicht ein, sondern er zerbricht sie. So öffnet sich immer wieder der Abgrund. Menschlichkeit und Menschenwürde erscheinen in ihren Grundfesten erschüttert. Alles Beständige und Beständigkeit Garantierende, z.B. Treue und Verlässlichkeit, gerät ins Wanken... Don Giovanni... setzt alle Aktionen in Gang und beherrscht sie. Allerdings bringt er durch sein Handeln die ihm ebenbürtige Gegenkraft hervor, die unerbittliche Gegenspielerin Donna Anna, die sich zur Anführerin der Gegenaktion aufschwingt. Das Werk wird mithin bestimmt durch eine extreme Polarisierung, durch zwei Personen, die Kraft und Gegenkraft repräsentieren... Indem Don Giovanni die Beziehungen zwischen den Personen stiftet, zerbricht die Voraussetzung für jede Form menschlicher Gemeinschaft. Tragisches konnte durch das Medium der Musik nur in der Form der musikalischen Komödie zum Austrag kommen, da nur hier die Möglichkeit des Ensembles gegeben war... Daß nun Tragisches zum Vorschein kam ohne Zerfall einer in sich stimmigen, konsistent konstruierten musikalischen Sprache, macht die Größe des Werks aus. Daher wird auch erklärlich, weshalb Mozart sich für den Komödienschluß entschied und es nicht nach Art des Spektakelstücks mit dem Untergang bewenden ließ: Die Komödienstruktur war Bedingung der dramatisch-musikalischen Konzeption. Wir begreifen ferner, weshalb die einzige, die eigentliche Versöhnung im *Don Giovanni* eben nicht in einem Ensemble... stattfindet, sondern in Zerlinas Arie ›Vedrai carino...‹²⁰

Vergleicht man damit Slevogts Auffassung des *Don Giovanni*, seine zu Illustrationen herausgehobene Auswahl von Szenen²¹, so bemerkt man das Fehlen der Gegenspielerin Donna Anna als einer eigenständigen Person, das Fehlen des der Hauptgestalt antwortenden gegliederten Ensembles, zu schweigen von der Abwesenheit Zerlinas in ihrer Versöhnung mit Masetto. Darstellungswürdig für Slevogt ist Don Giovanni allein – und ihn zeigt er nun mit all seiner zerstörerischen Macht, von Leidenschaft getrieben und treibend, in immer neue Situationen verstrickt, alles »Beständige und Beständigkeit Garantierende« zerstörend. Vergeblich sucht Donna Anna ihn festzuhalten – er reißt sie mit sich fort. Sie kann sich nicht »zur Anführerin der Gegenaktion aufschwingen«. Die »drei



10 Max Slevogt, *Es lebe Sarastro*, aus *Die Zauberflöte*, 1918

11 Max Slevogt, *O Isis und Osiris*, aus *Die Zauberflöte*, 1918

Masken«, die Don Giovanni zum Feste einlädt, gehen unter in einer gestaltlosen Masse, Zerlina und Masetto sind nur Opfer der vernichtenden Leidenschaft Don Giovanni's, ohne eigene Physiognomie. So wird Don Giovanni selbst zum Inbild des »modernen Heraklismus«, zum Inbild einer »absoluten Bewegtheit«. Auch in seiner Begegnung mit dem »steinernen Gast« erhebt er sich nicht zur »heroischen Größe«, gewinnt er nicht »die Souveränität der »barocken« Gebärde der alten Adelswelt« als Ausdruck einer »bereits vergangenen und heroischen Welt, die sich in Don Giovanni's Person gegen eine neue moralische Gesinnung auflehnt.«²²

Welche »Musik« also erfüllt Slevogts Werke? Es ist eine solche, in der impressionistische und expressionistische Elemente einander durchdringen. Ernst Kurth beschreibt in seinem Buch *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*²⁵ verwandte »impressionistische« und »expressionistische« Züge in Musik und Malerei. Ich hebe einige Vergleichsmomente heraus: »Wie die expressionistische (Kunst) höchste Steigerung des *Ausdrucks*, so erstrebt die impressionistische höchste Konzentration der Kunst auf die Darstellung vom unmittelbaren *Eindruck* der Dinge: die Steigerung der Darstellung über die Dinge selbst zur rätselhaften Fülle ihrer wirkenden Erscheinung, zur *Gesamtheit* ihrer Eindruckswirkung ist der Kerninhalt aller Impressionistik in der Kunst, und vom Eindruck selbst hebt sie wieder das Rätselhafte, das über die sinnliche Greifbarkeit hinausgeht, als den eigentlichen Darstellungsgehalt heraus.« Auf der Grundlage dieser Definition lassen sich vergleichbare Tendenzen in Musik und Malerei benennen: Die Besonderheit der impressionistischen Technik in der Malerei, nämlich, »daß eine Gesamtheit sich aus Teilen zusammenwebt, die für sich selbst betrachtet gar nicht als Teile der Gesamtheit erscheinen«, da »das Ganze sich nicht materiell aus diesen Teilen zusammensetzt, sondern aus den zwischendurch über sie gleitenden eindruckshaften Momenten«, findet sich in der Musik wieder: »Wie in der Malerei kann als allgemeinstes Kennzeichen des Impressionistischen auch in der Musik eine Auflösung der bisherigen organischen Zusammenhänge und Neuzusammenballung der Einzelleffekte zu einem Gesamteffekt anderer Art bezeichnet werden.« Im besonderen liegt die Analogie der impressionistischen Musik zur Malerei »in der Kombination von Klangfarben zu einem stimmungshaften, oft vom Klang zu Geräusch hinüberspielenden Gesamtkolorit, wobei die einzelnen Elemente nicht mehr nach tonalem Sinn zu fassen sind. Wie die Objekte nur aus dem Ineinander einzelner Farbentönungen angedeutet sind, so ersteht der musikalische Satz in den Reflexen verschwimmender Klanggebilde.«

»Sind demnach für die Musik das Mittel impressionistischer Darstellung vorwiegend ihre koloristischen Momente, also die klangsinlichen Erscheinungen, so konvergiert eine expressionistische Tendenz vorwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, zur Kraft und zu fessellosem Subjektivismus melodischer Affektsgebärden und unmittelbarer Betonung aller Ausdrucksbewegung... Expressionismus oder auch nur eine nach seiner Richtung neigende Entwicklung ist vor allem bedingt durch

gesteigerte Einfühlung in den energetischen Ausdruck, die Bewegungsspannungen, Impressionismus durch deren Stillung, die gelöste Ruhe.«

Damit ist ein Widerspruch gesetzt, ein Widerspruch, der in der Musik vor allem durch Richard Strauss zum Ausdruck gebracht wurde, sind bei ihm doch beide Entwicklungsrichtungen, die impressionistische wie die expressionistische, »bis in die Extreme gesteigert«: die »Zersplitterung zu absoluten Klangwirkungen«, das »Ineinanderstreuen... akkordlicher Einzelreize... zu kühnsten gleichzeitigen Klangkombinationen... in der Symbolisierung eines Sprühens und Funkelns« sowie – in den progressiven frühen Werken – leidenschaftliche Steigerung des Ausdrucks. Strauss wandte sich aus der expressiven Wagner-Nachfolge seiner frühen Werke mit dem *Rosenkavalier* zu Mozart zurück.²⁴ Wagner und Mozart, es sind die beiden Komponisten, die auch Slevogt als die für ihn wichtigsten betrachtete.

Slevogt war mit Strauss bekannt. Schon 1889 faßte er den Plan, »in einer Folge von graphischen Blättern die Liebe eines Eskimos zu schildern, zu welcher der junge Richard Strauss eine Begleitmusik schreiben sollte.«²⁵ Richard Strauss riet Slevogt dringend zur Bühnenlaufbahn.²⁶ 1921 zeichnete Slevogt während der Berliner Premiere der *Josephslegende* von Strauss, mit Tilla Durieux als Weib des Potiphar, Bewegungsskizzen, die 1931 als Lithographien in Mappenform erschienen.²⁷ Daneben zeigte sich Slevogt aber auch von Alban Bergs *Wozzeck* tief beeindruckt.²⁸ Slevogts Kunst, ihre »Musik«, ist »modern« ohne der eigentlichen Moderne, der »Neuen Musik«, anzugehören – darin vergleichbar der Musik von Richard Strauss. Sie ist bei aller impressionistischen Oberflächensensibilität bestimmt von Widersprüchen, den Widersprüchen von Figur und Grund, von Ganzem und Teil, dem Widerspruch zwischen expressiver, energetischer Linie und von ihr zerrissener oder frei wehender Farbe, von nervöser, reißender Zeitlichkeit und schwebendem Augenblick.

Es sind schon die Widersprüche der modernen Existenz, die in Slevogts nur scheinbar konservativen Kunst zum Ausdruck drängen.

Anmerkungen

- 1 Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, hrsg. von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983, S. 25. – Vgl. auch: Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*. Darmstadt 1987, Register.
- 2 Dazu weiterführend: Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen*, a.a.O., S. 163–183.
- 3 Ebd., S. 24.
- 4 Ebd., S. 239.
- 5 Vgl. Matthias Bunge, *Max Liebermann als Künstler der Farbe. Eine Untersuchung zum Wesen seiner Kunst*. Berlin 1990, S. 211.
- 6 Vgl. dazu: Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie*, a.a.O., S. 344f.
- 7 Dazu auch: Siegfried Wichmann, *Realismus und Impressionismus in Deutschland. Bemerkungen zur Freilichtmalerei des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1964, S. 164, 166.
- 8 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. Nach der dritten Auflage neu herausgegeben von Benno Reifenberg und Annemarie Meier-Graefe-Broch. München 1966, Bd. I, S. 370.
- 9 Max J. Friedländer, »Slevogts ›Benvenuto Cellini‹«, in: *Max Slevogt. Ein Verzeichnis der von ihm illustrierten Bücher, Mappenwerke und Graphiken*. Berlin o.J. [1924], S. 6f.
- 10 Georg Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* (1916). 2. Aufl., Leipzig 1919, S. 134–137.
- 11 Vgl. dazu die Abbildungen in: Johannes Sievers und Emil Waldmann, *Max Slevogt. Das druckgraphische Werk. Radierungen, Lithographien, Holzschnitte*. Erster Teil 1890–1914, hrsg. von Hans-Jürgen Imiela. Heidelberg, Berlin 1962.
- 12 Vgl. Friedrich Gruenagel (Hrsg.), *Max Slevogt: Eine Passion. Der Zyklus der Radierungen. Das Ecce-Homo-Aquarell und das Ludwigshafener Golgatha-Fresko*. Tübingen 1965.
- 13 Zit. nach: *Max Slevogt zum 100. Geburtstag*. Ausst.-Kat., Pfalzgalerie Kaiserslautern 1968, S. 9. – Vgl. dazu auch: Hans-Jürgen Imiela, »Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt«, in: Helmut Koopmann und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 2. Frankfurt a. M. 1972, S. 257–270.
- 14 Vgl. dazu: Walter Passarge, *Slevogt: Wand- und Deckengemälde auf Neukastel*. Heidelberg, Berlin 1961.
- 15 Vgl. Hans-Jürgen Imiela und Berthold Roland, *Slevogt und Mozart*. Werke von Max Slevogt zu den Opern ›Don Giovanni‹ und ›Die Zauberflöte‹. Ausst.-Kat., Max-Slevogt-Galerie, Schloß ›Villa Ludwigshöhe‹, Landesmuseum Mainz 1991.
- 16 Vgl. etwa: Ludwig Justi, »Slevogts Cladower Wandmalereien in der Nationalgalerie«, in: *Der Kunstwanderer*, VI, 1924, S. 182ff. – Ludwig Justi, »Slevogts Zauberflötenfries«, in: *Der Kunstwanderer*, VI, 1923/24, S. 306ff. (wiederabgedruckt in: *Max Slevogt 1868–1932*, Ausstellungen in Leipzig und Berlin. Berlin (Ost) 1966, o.S.). – W. von Alten: *Max Slevogt*. Bielefeld und Leipzig 1926, S. 108. – Hildebrand Gurlitt: »Max Slevogt und Mozart«, 1924 (wiederabgedruckt in: *Slevogt und Mozart*. 1991, S. 150f.). – Karl Scheffler: »Slevogts Dekorationen zu Mozarts Don Giovanni«, 1924 (wiederabgedruckt ebd., S. 153–156). – Curt Glaser, »Slevogts ›Zauberflöte‹«, 1920 (wiederabgedruckt ebd., S. 156f.). – Johannes Guthmann: »Das Kapriziöse und das Rokoko«, 1920 (wiederabgedruckt ebd., S. 158).
- 17 Thrasybulos Georgiades: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954, S. 118–120. – Vgl. auch Thrasybulos Georgiades: »Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters«, in: *Mozart-Jahrbuch 1950*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg 1951, S. 76–98.
- 18 Stefan Kunze, *Mozarts Opern*. Stuttgart 1984, S. 645.
- 19 Vgl. Ausst.-Kat. *Slevogt und Mozart*, a.a.O., S. 95–137.
- 20 Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, a.a.O., S. 320, 322, 430f.
- 21 Vgl. Ausst.-Kat. *Slevogt und Mozart*, a.a.O., S. 46–59. – In seinen Kommentaren zu den Bühnenbildern zum *Don Giovanni*, Dresden 1924, dagegen verharmlost Slevogt die Gestalt Don Giovannis, wenn er von der »ungeheueren Lebensfreude des Don Giovanni« spricht und ausführt: »Die ungeheure Lustigkeit und Elastizität des Helden, der jede Situation, ob gut oder schlecht für ihn, stets nur zu seiner Unterhaltung und zu seinem Vergnügen dreht, der im Bewußtsein dieser ungeheuren Lebenskraft vor keiner Sitte, vor keinem Gesetz Halt macht und für den seine Nebenmenschen nur dazu auf der Welt sind, daß er sein Spiel und seinen Spaß mit ihnen treibt – sie bilden den Boden, auf dem sich alles abspielt!... In Don Giovanni ist die Kraft, die das Leben lebenswert macht...« (*Slevogt und Mozart*, a.a.O., S. 62, 65).
- 22 Kunze, *Mozarts Opern*, a.a.O., S. 379f.
- 23 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*, 2. Aufl., Berlin 1923. Zitate auf den S. 385, 386, 389, 391, 393, 394, 421, 422. – Zur Charakterisierung Kurths vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik [Geschichte der Musiktheorie, hrsg. von Frieder Zaminer, Bd. 10]. Darmstadt 1984, S. 158: »Die Sprache Ernst Kurths – die keine strikte Terminologie war und dem Umstand, daß sie es nicht war, vermutlich einen Teil des

immensen Einflusses verdankte, den sie ausübte – ist unverkennbar der musiktheoretische Ausdruck einer Metaphysik, deren philosophische Formulierung durch Henri Bergson um 1910 eine Art intellektuelle Modesprache war... Daß die ›Energien‹, die Kurth aus Musik heraushörte, Bergsons ›élan vital‹ sind, läßt sich schwerlich leugnen...« – Wir kommen damit aber auch wieder in die Nähe Georg Simmels.

- 24 Für eine genauere Darstellung vgl. etwa: Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7. Laaber 1984, S. 11, 15, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 219.
- 25 Johannes Guthmann, zit. nach: Hans-Jürgen Imiela, *Max Slevogt. Eine Monographie*. Karlsruhe 1968, S. 17.
- 26 Emil Waldmann, »Max Slevogt«, in: *Max Slevogt. Ausstellung des graphischen Werkes aus Anlaß des 75. Jubiläums der Karlsberg-Brauerei*. Ausst.-Kat., Homburg-Saar, Juni/Juli 1953, S. 11.
- 27 Imiela, *Max Slevogt*, a.a.O., S. 246, 263.
- 28 Vgl. Willi Reich, »Max Slevogt und die Musik. Mit einem Brief des Malers«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 123. Jg., Heft 7/8, Mainz 1962, S. 329f.



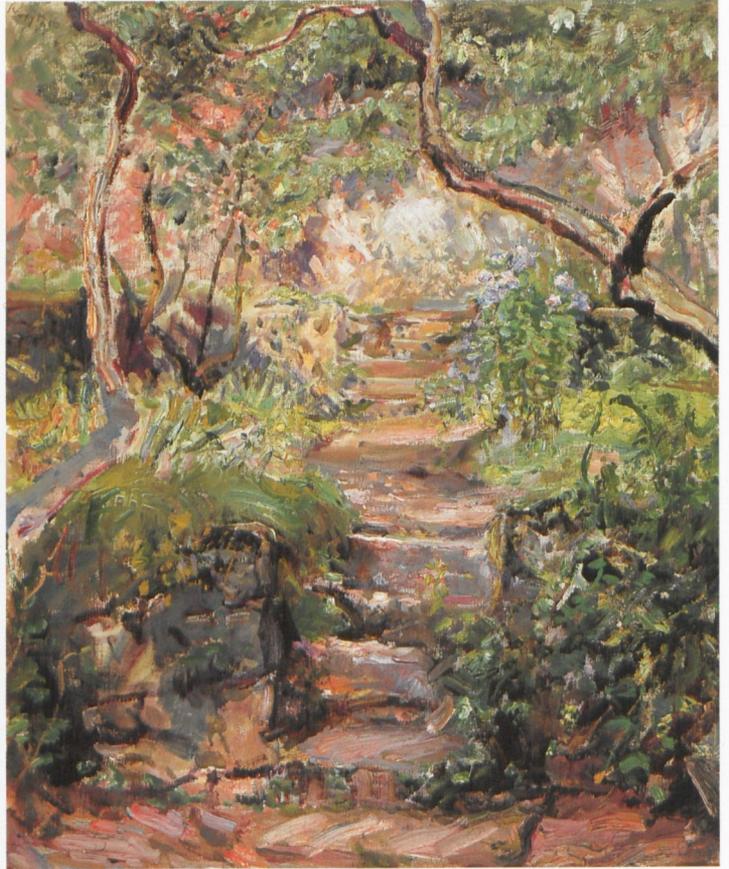
1 Lovis Corinth,
Walchensee, 1921



48 Sado Yakko, 1901



127 *Zerstörtes Haus in Ennetières, 1914*



135 *Gartentreppe in Neukastel, 1916*



186 *Gemüsstilleben*, 1925





200 *Blick auf Kallstadt im Herbst, 1928*