

thementexte
max slevogt
eine retrospektive
zum 150. geburtstag

max slevogt. eine retrospektive

*max slevogt.
a retrospective*

Der 150. Geburtstag von Max Slevogt ist ein guter Grund, die eigenen Bestände in den Mittelpunkt einer Retrospektive zu stellen – im doppelten Sinn einer Erinnerungs- und Überblicksausstellung zugleich. Das Landesmuseum Hannover bewahrt heute 28 Gemälde Slevogts, von denen 19 aus der »Sammlung Wrede« stammen. Im Kupferstichkabinett der Landesgalerie werden dazu 23 Handzeichnungen und ein Skizzenbuch, 85 Einzelblattdrucke, 19 Mappen und 22 illustrierte Bücher bewahrt.

Auf dieser Basis gibt die Ausstellung einen Überblick über Lebensstationen und Themengebiete. Sämtliche druckgrafische Exponate stammen aus dem Besitz der Landesgalerie. Deren Gemälde, dazu gehören auch die vier im Zweiten Weltkrieg verschmorten »Brandbilder«, sind um Leihgaben aus der Nationalgalerie Berlin, der Kunsthalle Bremen, der Gemäldegalerie Neue Meister Dresden, dem Städel Museum Frankfurt, der Hamburger Kunsthalle, dem Landesmuseum Mainz, dem Westfälischen Landesmuseum Münster, dem Saarlandmuseum Saarbücken, der Stuttgarter Staatsgalerie sowie aus Privatbesitz ergänzt.

Max Slevogt's 150th anniversary is a good reason for placing the museum's own collections at the core of this retrospective – which serve both as a commemoration and as an overview of his works. The Landesmuseum Hannover now holds 28 paintings by Slevogt, 19 of which come from the »Wrede Collection« – including 13 purchased directly from the artist before 1915. 23 hand drawings and a sketch book, 85 single sheet prints, 19 folders and 22 illustrated books are kept in the State Gallery's collection of prints and drawings.

Mainly the exhibition attempts an overview that is arranged chronologically, but also points at certain subject areas that the artists kept returning to for decades. All graphics exhibits originate from the State Gallery's own collection, which also includes the four »burnt paintings« scorched in World War II. They are augmented by loans from the Berlin National Gallery, the Bremen Kunsthalle, the »New Masters« Art Gallery Dresden, the Städel Museum Frankfurt, the Hamburg Kunsthalle, the Mainz State Museum, the Westphalia State Museum Münster, the Saarlandmuseum Saarbrücken, the Stuttgart State Gallery and also from private collections.

die münchener jahre

the munich years

Der vierjährigen Ausbildung an der Münchner Akademie ließ Max Slevogt ein Studiensemester an der Académie Julian in Paris und eine Reise nach Italien folgen. Aus dieser frühen Zeit stammen *Der Maler auf Capri*, *Das Konzert*, die beiden Selbstbildnisse und die Blätter aus dem *Roten Klebealbum*. Diese wenigen Arbeiten zeigen bereits eine außerordentliche Vielseitigkeit und eine doppelte Ausrichtung des Künstlers, der zeitlebens nach der Natur und gleichzeitig aus der Phantasie heraus gearbeitet hat.

Seit 1890 lebte Slevogt als niedergelassener Maler in München. Mit dunkeltonigen Genreszenen, Historien und Allegorien, die auch von Rembrandt inspiriert waren, versuchte er Karriere zu machen. Diese Bildreihe eröffnet *Nach dem Bade*, das dem Künstler den dauerhaften Schimpfnamen »Der Schreckliche« einbrachte. Auch die folgenden Werke wurden als »Rinnsteinkunst« verschrien, nicht zuletzt weil sie klassische Themen nutzen, um den Geschlechterkampf, Prostitution oder Glaubensfragen kritisch zu behandeln.

Am Ende seiner Münchner Zeit führte Slevogt sämtliche fünf Bildgattungen, die seit dem 17. Jahrhundert kanonisch waren, im Repertoire: Landschaft, Genre, Historie, Porträt und Stilleben.

Max Slevogt studied for four years at the Munich Academy, followed by a term at the Académie Julian in Paris and a journey to Italy. Paintings dated from these early years are the »The Artist on Capri«, »The Concert«, the two self-portraits and the sheets from the »Red Scrapbook«. These few works already show the artist's outstanding versatility as well as his double focus, as throughout his lifetime he worked affected by nature as well as his own imaginery.

In 1890, Slevogt settled as an artist in Munich. He tried to make a name for himself with dark-tone genre works, historical paintings and allegories, with Rembrandt as one of his inspirations. First in this cycle of painting is »After the Bath«, which earned the artist the permanent epithet ›The Horrid‹. The subsequent works were also derided as ›gutter art‹, not least, because they used classical topics for a critical depiction of the battle of the sexes, prostitution and questions of faith.

At the end of his Munich period, Max Slevogt's repertoire included all of the pictorial genres considered canonical since the 17th century: landscape, genre painting, history painting, portraiture and still life.

der d'andrade- komplex

the d'andrade complex

Max Slevogts Leidenschaft für Musik zieht sich durch das gesamte Œuvre. Ein erstes Beispiel ist *Das Konzert* von 1889. Größere Bekanntheit genießt *Die Champagnerarie* mit dem portugiesischen Bariton Francisco d'Andrade im Mittelpunkt, den Slevogt seit 1894 kannte. D'Andrades Paraderolle, der Don Giovanni in Mozarts gleichnamiger Oper, verarbeitete Slevogt in verschiedenen Werken. Am Anfang dieser Gruppe steht das »Bühnenbild« *Die Champagnerarie*, aus dem sich, unter Verringerung des Handlungsraumes, ganzfigurige Rollenporträts entwickelten. Zu diesen gehören *Der Weiße d'Andrade* und *Der Schwarze d'Andrade*.

Das Verschwimmen der Gattungsgrenzen zwischen dem klassischen Porträt und dem Ereignisbild lässt sich an der Darstellung *Der Schwarze d'Andrade* beobachten: Obwohl das Gemälde als Porträt wahrgenommen wird, weisen die gespannte Körperhaltung und der Griff zum Dolch darauf hin, dass ein Ereignis präsentiert wird. Die dramatische Todesszene des Helden ist nur aus der weißen Hand am linken Bildrand ersichtlich. Sie gehört der Grabstatue, die Don Giovanni in die Unterwelt ziehen wird.

Max Slevogt's passion for music is obvious throughout his oeuvre. An early example is »The Concert« of 1889. More generally known is the »Champagne Aria« centred around the Portuguese baritone Francisco d'Andrade, whom Slevogt first met in 1894. D'Andrade's starring role as Don Giovanni in Mozart's eponymous opera featured in a number of Slevogt's works. The first of these is the State Museum's »stage set«; by limiting the space of action, this led to the development of full-figure role portraits. These include »The White d'Andrade« and »The Black d'Andrade«. This thematic group concludes with the frescoes in Slevogt's Neukastel residence.

The blurring of genre distinctions between classical portraiture and historical painting is evident in the depiction of »The Black d'Andrade«: Although the painting is perceived as a portrait, the tense body language and hand moving towards the dagger indicate the representation of an event. The hero's dramatic death scene is only evident in the white hand in the left margin of the painting. It belongs to the tomb statue about to drag Don Giovanni into the underworld.

der aufstieg des maler-radierers

the rise of the painter-etcher

Bereits Anfang der 1890er Jahre hatte Slevogt Erfahrungen mit der Druckgrafik gesammelt. Als Illustrator arbeitete er in München für die Art Nouveau-Zeitschriften *Die Jugend* und *Simplicissimus*, nach seiner Ankunft in Berlin auch für den Schokoladenproduzenten Stollwerk. Für Slevogt war eine Buchillustration künstlerisch der Malerei gleichgestellt. 1924 schrieb er: »Wenn ich hier dem Worte Illustration eine höhere Bedeutung zu geben versuche, ziehe ich alle Darstellungen, gemalt oder gezeichnet, zu dieser Einheit zusammen: Kunst.«

Ab 1903 standen Druckgrafik und Malerei gleichberechtigt nebeneinander. In diesem Jahr erschien Slevogts erstes illustriertes Buch *Ali Baba und die 40 Räuber* bei Bruno Cassirer, seinem Verleger in Berlin, der die meisten Druckwerke Slevogts veröffentlichte. Diese umfassen Einzelblätter, Mappen – beginnend mit *Schwarze Scenen* – und illustrierte Bücher wie *Sindbad der Seefahrer*.

In seiner Malerei wandte sich Slevogt zeitgleich biblischen und mythologischen Stoffen zu. Diese setzte er in Gemälden wie *Frauenraub*, einer exotistischen Geschlechterkampfallegorie, oder den Historien *Titanenkampf* und *Sardanapals Tod* um.

By the early 1890s, Slevogt had already gained experience with printed graphics. In Munich, he worked as an illustrator for the Art Nouveau journals »Die Jugend« and »Simplicissimus«, after moving to Berlin also for the chocolate manufacturer Stollwerk. In Slevogt's view, a book illustration was equal in artistic value as a painting. In 1924, he wrote: »If it is my intention here to bestow a higher meaning to the term illustration, I combine all pictorial representations whether painted or drawn to this one entity: art.«

Since 1903, paintings and printed graphics were of equal importance. That year witnessed the publication of Slevogt's first illustrated book »Ali Baba and the 40 Thieves« by Bruno Cassirer, his Berlin editor, who published most of Slevogt's printed works. These included single sheets, portfolios – beginning with »Black Scenes« – and illustrated books such as »Sindbad the Sailor«.

*In his paintings of the same period, Slevogt turned to biblical and mythological subjects. He showed them in paintings such as *The »Abduction of Women«*, an exotic allegory of the battle of the sexes moreover in the historical paintings *Battle of the »Titans«* and *The Death of Sardanapalus«* .*

max slevogts doppelter blick

max slevogt's dual view

Nachdem Max Slevogt Gemälde und Druckgrafik gleichermaßen als »Kunst« bewertet hatte, definierte er diese Kunst 1924 in »Pro Domo« und unterschied sie in zwei Formen:

»Zwei unergründbaren Quellen scheint sie [die Kunst] zu entspringen: der Einbildungskraft, die das nie so Gesehene und zu Sehende heraufbeschwört [...] und der Gestaltungskraft, die dem entweder so vor das geistige Auge Gerufenen oder dem vor dem leiblichen Auge Stehenden suggestive Ausdrucksform verleiht.«

Die Grundthese lautet: Mit seinem »leiblichen Auge« zeichnete und malte Slevogt nach der Natur, bis 1901 als Realist, dann als Impressionist, mit seinem »geistigen Auge« kreierte er aus der Phantasie, zuerst als Historist, dann als Expressionist – bis 1903 als Maler, danach als Maler-Radierer. Die Gegensätzlichkeit von Naturnachahmung und Phantasie macht eine Differenzierung zwischen Slevogts Malerei und Druckgrafik grundsätzlich möglich. Entsprechend schrieb Max Klinger: »Die Zeichnung ist das Material zur Darstellung der Weltanschauung für den Künstler [...]. Die Malerei ist im Wesentlichen das Feld für die Naturanschauung.«

After considering paintings and print graphics equally as ›art‹, Max Slevogt defined this very art in ›Pro Domo‹ in 1924, dividing it into two forms:

›[Art] seems to spring from two unfathomable sources: imagination conjuring up what has never been seen as such and what is to be seen [...] and creative power endowing with suggestive impression that which had been invoked in front of the mental eye or which had stood in front of the physical one.‹

The basic thesis is: with his ›physical eye‹, Slevogt drew and painted from nature, until 1901 as a realist, later as an impressionist, while with his ›inner eye‹ he created from his imagination, first as a historical painter, then as an expressionist – until 1903 as a painter, after that as a painter-etcher. The contrast between imitation of nature and imagination permits a fundamental distinction between Slevogt's paintings and print graphics. Accordingly, Max Klinger wrote: ›For the artist, drawing is the medium for depicting his philosophy of life [...] Essentially, painting is the sphere for a view of nature.‹

krieg und gewalt

war and violence

Ungeachtet seines heiteren Impressionismus blieb Max Slevogt den Themen Krieg und Gewalt immer zugeneigt. Wie viele seiner Zeitgenossen war der Künstler zunächst vom Kriegsausbruch begeistert und zog selbst als Maler an die Front. Doch die Banalität des Zufalls beim Sterben in den Schützengräben und die unerwartete Brutalität entsprachen nicht seinen Vorstellungen eines heldenhaften Kriegspathos, sodass er tief erschüttert um Entlassung bat und die Front nach nur drei Wochen wieder verließ. Auf seine letzte Kriegszeichnung vom 2. November 1914 schrieb er den Satz: »Allerseelen, ich fliehe.«

Bruno Cassirer veröffentlichte Slevogts nach der Natur gezeichnete und gemalte Skizzen 1917 als *Ein Kriegstagebuch*. Nach diesen Bildern, die sein leibliches Auge eingefangen hat, fertigte Slevogt auch Kriegsdarstellungen aus dem Kopf heraus an. In seiner ebenfalls 1917 veröffentlichten Mappe *Gesichte* versuchte er in teils erschreckenden, teils karikaturistisch-grotesk angelegten Grafiken, die Schrecken und Abgründe des Krieges in eine bildliche Form zu bringen – nicht zuletzt im Rückgriff auf die Visionen Francisco de Goyas und dabei immer aus der Phantasie heraus.

Irrespective of his serene impressionism, the topics of war and violence were never far from Max Slevogt's mind. As so many of his contemporaries, he was initially enthralled by the outbreak of war and volunteered to the front as an artist. But the random banality of death in the trenches and the unexpected brutality did not meet with his notions of an heroic pathos of war. Deeply shaken, he requested his dismissal, leaving the front after only three weeks. His final war drawing dated 2 November 1914 bears the words: »All Saints, I flee.«

Bruno Cassirer published Slevogt's drawings and sketches from nature in 1917, entitled »A War Diary«. Based on these images captured by his physical eye, Slevogt also produced images of war from his mind. In his portfolio »Visions«, also published in 1917, he tried in sometimes frightening, sometime caricatural-grotesque graphics to translate the horrors and abysses of war into pictorial form – not least by referring back to the visions of Francisco de Goya, but always drawing on his own mind and imagination.

