

The image shows a dark, marbled book cover with a complex, organic pattern of dark brown and black tones, accented with lighter, almost white, veins. A central white rectangular label is pasted onto the cover, containing the text 'LIEBERMANN SLEVOGT CORINTH' in a black, serif font, arranged in three lines.

LIEBERMANN  
SLEVOGT  
CORINTH

Druckgrafik

Liebermann  
Slevogt  
Corinth

БИБЛИОТЕКА  
МСУ-Скопје

Druckgrafik

Max Liebermann  
1847 - 1935

Max Slevogt  
1868 - 1932

Louis Corinth  
1858 - 1925

Eine Ausstellung des  
Instituts für Auslandsbeziehungen  
Stuttgart

Auswahl der Exponate:  
Dr. Rudolf Bornschein, Saarbrücken  
Dr. Klaus Gallwitz, Frankfurt/M.

Organisation:  
Hermann Pollig  
Hildegard B. Halft

Texte:  
Prof. Dr. Hans-Jürgen Imiela  
Mainz

Katalog-Design:  
Hans Peter Hoch  
Baltmannsweiler/Stuttgart

Druck:  
Dr. Cantz'sche Druckerei  
Stuttgart-Bad Cannstatt  
1980

Copyright:  
Institut für Auslandsbeziehungen  
Stuttgart 1980

Die Beschäftigung mit dem Schaffen der drei Künstler, die meistens als stellvertretend für einen sogenannten deutschen Impressionismus verstanden werden, muß von der Voraussetzung ausgehen, daß bei ihnen zwar Gemeinsamkeiten anzutreffen sind, aber ebenso tiefgreifende Unterschiede. Diese einfache Feststellung führt schnell auf eine Vielzahl von Pfaden, denen nachzugehen zunächst unmöglich anmutet. Sie scheinen sich bei ihrem Verlauf zu kompliziert zu verzweigen. Doch schließlich lassen sich dann wenigstens streckenweise Parallelverläufe ausmachen. Die Unverkennbarkeit des Beitrags, den der einzelne liefert, bleibt davon unberührt.

Die Gewohnheit, die in dieser Ausstellung gezeigten deutschen Künstler mit einer Erscheinungsform der französischen Malerei in Verbindung zu bringen, kann nur ständig und fast überall zu Mißverständnissen führen. Dabei sind die drei Künstler selbstverständlich aufrichtige Bewunderer der französischen Impressionisten gewesen, und aus ihrer Zuneigung gewannen sie für sich weiterwirkende Anstöße. Wenn auch mehr für die Malerei als für die Graphik, dennoch kann gar nicht nachdrücklich genug auf schwerwiegende Unterschiede hingewiesen werden.

Max Liebermann ist 1847 geboren, Lovis Corinth 1858 und Max Slevogt 1868. Das heißt: Schon von den Geburtsdaten her ergibt sich ein beträchtlicher Abstand zu den Franzosen. Damit hängt unweigerlich ihre andere kunstgeschichtliche Ausgangslage zusammen. Als Liebermann, Corinth und Slevogt begannen oder, noch genauer gesagt, als sie ihre Erfahrungen mit dem französischen Impressionismus machen konnten, war die Entwicklung der Malerei über dessen Höhepunkt in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts, mit und seit der Ausstellung von 1874 im Atelier des Photographen Nadar am Boulevard des Capucines, längst hinausgegangen. Namen wie Georges Seurat und Paul Gauguin können mögliche Konsequenzen, die sich aus ihrer vorbildlichen Leistung ergaben, wenigstens andeuten.

In Deutschland sind in den gleichen Jahrzehnten ähnliche Merkmale von Veränderungen anzutreffen wie in Paris. Das geht das äußere Erscheinungsbild genau so an wie die Themen der Darstellungen, wenn auch in Frankreich Zahl und Dichte des Hervorgebrachten beträchtlich schwerer wiegen. Aber Namen wie Wilhelm Leibl (1844–1900) und Max Klinger (1857–1920) dürfen

als stellvertretend für zeitlich aufeinander folgende Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks genannt werden, die parallel zur europäischen Entwicklung entstanden und die wie diese von sehr unterschiedlichen Standpunkten geprägt sind. Dabei ist bei Max Klinger der Hinweis auf die Bedeutung des graphischen Werkes von Belang und der von ihm selbst gewählte Begriff der »Griffelkunst« aufschlußreich als Bekundung einer Anschauung, die zu einer Seherfahrung, die auf das malerische Erscheinungsbild hin ausgerichtet ist, nachdrücklich Abstand bezogen hat.

Den Namen Wilhelm Leibls hier zu nennen, erweist sich nicht nur nützlich wegen der Tatsache, daß Liebermann, Corinth und Slevogt das Schaffen dieses sogenannten deutschen Realisten gut kannten und es in bestimmten Augenblicken ihres eigenen Tuns als vorbildlich und hilfreich für sich verarbeiteten. Max Liebermann ist nur drei Jahre später als Wilhelm Leibl geboren; er gehört also der gleichen Generation an. Trotzdem ging nicht von Leibl direkt der bewegende Anstoß zum Weitersuchen in Richtung der Selbständigkeit aus. Die Umwege, die der Maler Liebermann gehen mußte, sind zum Teil erklärbar aus der für Deutschland eigentümlichen Lage der bildenden Kunst in ihrer jeweiligen Gegenwart, wo sehr im Unterschied zu Frankreich die Hauptstadt fehlte, die alle Kräfte anzog und aneinandergeraten ließ. Trotz aller persönlichen Verbindungen, die Max Liebermann schon in den siebziger Jahren in Paris hatte, ging er offenbar lange an den Impressionisten und dem, was sie ihm hätten vermitteln können, vorbei. Doch der Berliner Liebermann, hätte er gleich angefangen in München zu studieren, könnte von Wilhelm Leibl nur das angenommen haben, was ihn zunächst ausschließlich und später in gewandelter Weise beschäftigte: die Figurenkomposition. So suchte er in Paris und in Barbizon die Nähe von Jean-François Millet, und er konnte sich von dieser ihn verstrickenden Verehrung nur lösen, weil er in Holland das Ereignisfeld seiner Beobachtungen als Maler und Zeichner fand.

Dieses generationsbedingte Verbundensein des Malers und Graphikers Max Liebermann mit Wilhelm Leibl hilft Wesenszüge zu erläutern. Die Folgerichtigkeit des Weiterkommens gehört dazu. Der Verlauf der Entwicklung Liebermanns ist vehementer als der Leibls. Die Notwendigkeit, für das Erreichte als Ausdruck einer Gesinnung eines Tages eintreten zu müssen, ergab

sich aus den sich verschiebenden Gewichten der künstlerischen, sogar kunstpolitischen Lage in Deutschland durch die Ablösung Münchens durch Berlin, das mit der Jahrhundertwende in den Mittelpunkt des entscheidenden Geschehens um Kunst und Künstler rückte. Bei aller Bewegtheit, die sein Leben und sein Wirken beinhaltet, blieb Liebermann trotzdem innerhalb der ihm mit seinem Standort zugewiesenen Grenzen, die er einhielt, die er nicht verletzte. Es gab ganze Bereiche des Darstellerischen, die ihm verpönt waren, weil er mit ihnen nichts anfangen konnte. Das Theater gehörte dazu und das, was er »Phantastik« nannte.

Der klaren Übersichtlichkeit des malerischen und zeichnerischen Schaffens entspricht das druckgraphische Werk. Dabei hat Liebermann erst verhältnismäßig spät damit angefangen, nachdem einige seiner wichtigsten Bilder bereits gemalt waren. Vor 1888 entstanden nur vier Radierungen, von denen drei Wiederholungen von Gemälden sind, zwei davon mit ausdrücklicher Absicht der Reproduktion. Die Redaktion der »Gazette des Beaux-Arts« forderte Künstler, die durch ihre Bilder Ausstellungserfolge hatten, auf, solche eigenhändigen Wiedergaben für die Zeitschrift zu schaffen. Karl Koepping hatte Liebermann mit ersten technischen Grundlagen vertraut gemacht, die er zwar begriffen hatte, bei denen er aber anscheinend zunächst mit wenig innerer Beteiligung an der Sache blieb. Erst als über Ätzung und Kaltnadel hinaus 1887 Jan Veth das vernis mou an ihn weitergab, sah Liebermann ein, daß aus der bislang eher auf Abstand gehaltenen vervielfältigenden Technik doch etwas zu machen sei. Es geschah allerdings in dem Augenblick, in dem er selbst in Holland, durch das Beispiel Joseph Israels ermuntert, den entscheidenden Schritt über eine beschreibende, in den darstellerischen Mitteln auf Gründlichkeit bedachte Mal- und Zeichenweise hinaustat. Das hatte sich zögernd vorbereitet, aber die nötige Einsicht in die Folgerichtigkeit kam ihm erst jetzt. Mit dem großzügigeren Hinsehen und Niederschreiben war sofort eine andere Art von Lebendigkeit spürbar geworden, die den Raum und die Dinge und die Gestalten darin miteinander verwob, die sie miteinander in einem Zusammenhang aufgehen ließ, der mit »Atmosphäre« nur unzutreffend zu beschreiben ist. Indem Liebermann die Aneinanderfügung vieler lebendiger Einzelheiten aufgab, schärfte er seine schnelle Genauigkeit beim Erfassen der sichtbaren Wirklichkeit; er zahlte als Preis dafür allerdings zunächst die helle

Klarheit des Bildgefüges. Das Atmosphärische stimmte den Tonwert in den Malereien und Zeichnungen herab, machte sie scheinbar düster, stimmungshaft, wenn auch darunter keinesfalls Sentimentalität verstanden werden darf.

Als 1893 die Photographische Gesellschaft in Berlin eine erste Veröffentlichung von 18 Radierungen Max Liebermanns herausbrachte, hätte eigentlich schon deutlich werden müssen, welche selbständige Freiheit hinter diesen Arbeiten steckte. Liebermann hielt sich zumeist an Motive, wie sie in seiner Malerei auch vorkamen, aber jeder Versuch einer reproduzierenden Umsetzung scheidet aus. Die Radierungen sind gleichwertige Parallelen zu ähnlichen Darstellungen. Wie Liebermann mit den ihm zugewachsenen Mitteln umgeht, zeigt in dieser Ausstellung der Innenraum mit dem Kind im Wiegenkorb. Ätzung, vernis mou und kalte Nadel sind souverän miteinander verwendet. Die Strichlagen verraten Vehemenz, ja Robustheit neben ganz feinen Differenzierungen. Durch ein verhältnismäßig großes Fenster fällt das Gegenlicht herein, das tiefe Dunkelheiten bewirkt, die sich in kräftigen Kreuzschraffuren verdichten. Dieselben Kreuzschraffuren ziehen sich an anderen Stellen auseinander, am Boden, an der Wand und der Decke des Raumes, erzeugen Tiefe und durch den Wechsel im Verlauf den Eindruck des hereinspielenden Lichts. Der dunkle Bereich ist in einer Zone unterhalb der Mitte dreimal aufgehellt. Die Tischplatte vor dem Fenster und die Sitzfläche des Stuhles bleiben flächig. An der Wiege bildet die Helligkeit eine behütende Rahmenform um das schlafende Kind. Der Einsatz von Inhaltlichem oder Erzählerischem ist denkbar gering, und ebenfalls gibt es kein Brillieren mit der beherrschten Technik. Trotzdem muß nachdrücklich darauf hingewiesen werden, wie Liebermann in gefaßter Überlegenheit den einen Ton des Bildträgers, des Papiers, als intensivsten Helligkeitswert einzusetzen versteht und ihm zugleich ganz nahe dabei eine völlig andere Qualität als Ausdruckswert zu übertragen vermag.

Es kann nicht das fehlende Verständnis für die Radierungen allein der Grund gewesen sein, warum Liebermann nur zögernd von der Technik Gebrauch machte. In schnellem Weitergehen bemühten sich Anfang der neunziger Jahre der Maler und der Zeichner geradezu systematisch um die Ergründung von Erfahrungsbereichen, vor allem um den der bewegten menschlichen Gestalt.

Liebermann war im Begriff, seine Vorstellung von allem, was mit Bildgeschlossenheit, Komposition und Inhalt zusammenhing zu überdenken. Bevor er da nicht zu einem Abschluß gekommen war, stand ihm offenbar nicht der Sinn nach Erprobung des Erreichten durch die vervielfältigende Graphik. Etwas anderes war es da schon mit der Darstellung der bildnishaften Erscheinung. So ist es zu verstehen, warum er für die seit 1895 erscheinende, mit Originalen kostbar aufgemachte Zeitschrift »Pan« das Wagnis einging, sich mit der Lithographie zu beschäftigen. Das »Lesende Mädchen« von 1896 ist ein Beispiel dafür. Liebermann zeichnete der Einfachheit wegen fast immer auf Umdruckpapier, und er hat vorerst diese Technik nur nebenbei verwendet. Es sollte lange dauern, bis er ihr näher auf die Spur kam, und letztlich blieb im Gesamtwerk seinen Radierungen der Vorrang vorbehalten.

Seit 1896 spätestens vollendete sich in den wenigen Jahren bis zur Jahrhundertwende hin im Schaffen Max Liebermanns, was sein künstlerisches Tun in den Rang von Vorbildhaftigkeit versetzte. Der Fünfzigjährige, in Deutschland, selbst in Frankreich, als Persönlichkeit unumstritten, ob zustimmend oder abweisend bewertet, rückt zunehmend, nicht zuletzt wegen der intelligenten Treffsicherheit seiner gesprochenen und geschriebenen Formulierungen in den Mittelpunkt von Auseinandersetzungen, die geradezu kunstpolitischen Charakter annahmen. Es war vornehmlich die Leistung Max Liebermanns, die die Ablösung Münchens durch Berlin in der Schlüsselstellung für die Kunst in Deutschland offenkundig machte, es war zugleich die Entscheidung zugunsten einer Malerei, bei der sich Wirklichkeitssinn mit einem Höchstmaß an Sensibilität verband. Mit seinem Aufsatz »Die Phantasie in der Malerei« formulierte er 1904 das Selbstverständnis seines Tuns.

Die Radierungen aus diesen und den folgenden Jahren spiegeln in ihren Motiven lange noch die wichtigen Stationen der Vollendung zur vorbildlichen Meisterschaft. Vornehmlich gehören die verschiedenen Fassungen der »Badenden Knaben« (seit 1895/96) und der »Reiter am Strand« (seit 1900) dazu. Die Radierungen kommen manchmal den Malereien sehr nahe, ohne daß allerdings jemals der Eindruck entsteht, er halte sich unmittelbar an eine vorhandene Vorlage. Diese Freiheit zu spontan bleibender Frische, die auch über weiten zeitlichen Abstand nicht nachläßt, hat mehrere eng miteinander verwobene Gründe. Einen nennt Julius Elias,

von dem zu Zeichnungen und Graphiken Liebermanns einige der besten Charakterisierungen stammen: »Berliner Geist ist die unterste Grundlage seines Künstlertums: der unbeirrbar, poetisierenden Schwankungen abgekehrte Wirklichkeitssinn, Klarheit, Besonnenheit, Arbeitsinstinkt.« Selbst eine so zauberhafte Intimität wie bei dem Blatt mit dem Kind im Wiegenkorb (1890) würde sich Liebermann nicht mehr leisten. Der Blick ist unbefangen geworden, das neunzehnte Jahrhundert mit seinen gefährdenden Vorlieben ist zurückgelassen. Die Striche der Radiernadel versinken nicht mehr in dem Netz der sich überschichtenden Kreuzungen, sie stehen freier und offener nebeneinander, ohne dabei Spannung von Tonwerten einbüßen zu müssen. Erich Hancke, der einzige Schüler Liebermanns und sein bester Biograph, hat über das Verhältnis der Radierungen zu ihren Vorbildern bemerkt: »Es ist merkwürdig genug und nur durch die anregende Eigenart der Ätzkunst zu erklären, daß es ihm darin so viel besser als in der Ölmalerei glückt, der Atelierarbeit das Unmittelbare zu geben, das sonst nur seine Studien auszeichnet. Bei seinen Bildern kann man wohl mit ziemlicher Sicherheit von jedem einzelnen Stücke sagen, ob es vor der Natur gemalt ist oder nicht, denn mag es noch so richtig sein, im Ton und in der Farbe und dem Übrigen noch so gut sich anpassen, dem im Atelier entstandenen wird doch das pulsierende Leben fehlen. Seine Radierungen aber sind voll davon, sie scheinen in tiefer Erregung geschaffen zu sein, sie wirken improvisiert, und selbst die Ausschreitungen der Technik erscheinen als Äußerungen des Temperaments. Vor dieser Technik allerdings ist es zu begreifen, daß sie die zünftigen Radierer erschreckte und empörte, man kann sie nur mit der seiner gewaltsamsten Bilder vergleichen. Ich hielt einmal eine solche Platte in meiner Hand. Sie war zerschnitten und zerfurcht wie ein Lehmweg im Herbst; die tiefgeätzten Striche drohten das Kupfer zu durchbohren. Nicht mit der Nadel, sondern mit Nagel und Pfriemen schien der Künstler es bearbeitet zu haben.«

Die von Erich Hancke angesprochene Unmittelbarkeit der Übertragung eines vor dem Objekt der Darstellung niedergeschriebenen Motivs in ein anderes künstlerisches Medium hat Max Liebermann tatsächlich sehr beschäftigt, und er hat sich darüber in einer Vorrede anlässlich der Ausstellung von Zeichnungen, Pastellen und Aquarellen von Adolph Menzel 1921 geäußert. Er wirbt darin temperamentvoll bewegt und aus tiefer

Kenntnis der Originalität des Berliner Meisters, in dessen Tradition er längst stand, um Verständnis der kompliziert angelegten Persönlichkeit. Er spricht u. a. von der Primamalerei Menzels und wie ihr größter Vorzug dadurch verloren ging, »daß er anstatt frei aus dem Gedächtnis... oder von neuem nach der Natur ins Bild zu malen, sich strengstens an seine gezeichneten Studien hielt: die Bilder sind daher nur die Übersetzung in Ölfarbe und daher viel schwächer als jene, denn wenn er auch mit seinem riesigen Können und Wissen die Zeichnungen auf die Leinwand übertragen konnte, so konnte er ihnen doch gerade das nicht geben, was ihre Schönheit ausmacht und wodurch keine Kopie das Original erreichen kann: die Inspiration, die ihm beim Zeichnen die Hand geführt hatte.«

Die technische Fertigkeit, die Max Liebermann seit der Jahrhundertwende in seinen Radierungen gewann, ist möglicherweise durch den Beistand eines Kollegen gefördert, der in Berlin der bedeutendste Kenner der Ätzkunst und aller ihrer Möglichkeiten war: Hermann Struck. Nicht zufällig erscheint er in der Reihe der Bildnisse, die Liebermann zeichnete.

Im Bestand der Radierungen finden sich damals neben den erwähnten Motiven vor allem solche aus Holland, wie der »Rindermarkt in Leiden«, 1900, und der »Kanal in Amsterdam«, 1907. Scheinbar mühelos sind im Schaffen längst erprobte Aufgaben weitergeführt. Die vielfigurige Szenerie oder die Stadtlandschaft mit Kanälen und Baumzeilen, unter denen das Geschehen sich abspielt, wird zu einer neuen Einheit aus Licht und Bewegung, ohne Hast oder gar Dramatik. Der Direktheit der Technik entspricht die Tatsache, daß Liebermann sie mehrfach für die intimste Möglichkeit der Darstellung, das Selbstporträt verwendet. Es fällt auf, wie sehr er sich hier in seinem Verhalten sich selbst gegenüber von dem in den gemalten Selbstbekundungen unterscheidet, wo er eher den Abstand betont als bereit ist, sich kritisch auf den Leib zu rücken.

Im übrigen zieht er für das Bildnis die Lithographie vor. Die meisten dieser Arbeiten entstanden wohl später als die gemalten Porträts, mit denen sie zusammengehören. Die dargestellten Persönlichkeiten deuten auf sehr verschiedene Bereiche, die in ebenso unterschiedlichem Verhältnis zu Liebermann und dem geistigen Umkreis der »Berliner Secession« standen.

Wie Max Liebermann begannen auch Lovis Corinth und Max Slevogt ihr druckgraphisches Schaffen mit der Radierung, aber da sie elf bzw. einundzwanzig Jahre jünger sind, machen sich veränderte Voraussetzungen bemerkbar, die sie gegenüber dem Älteren näher aneinanderrücken. Das will im ersten Augenblick vielleicht nicht so scheinen, denn die frühest nachweisbaren Arbeiten von Slevogt aus dem Jahre 1890 sowie die Corinths von 1891–93 zeigen Motive: Bildnisse, Landschaft, Akte.

Zunächst sind kaum Spuren irgendeines Wirkungsbereiches auszumachen, der über den der unmittelbaren Anschauung des Dargestellten hinausgeht. Wird dann allerdings Slevogts »Überfall« von 1893 oder gar der Corinthsche Zyklus »Tragikomödien« von 1894 hinzugenommen, verändert sich – auch rückwirkend für das Verständnis von Vorangegangenen – das Erscheinungsbild beträchtlich. Slevogt zeigt den hinter einem schützenden Stein liegenden Trapper, der von mit Pfeil und Bogen bewaffneten Indianern ausweglos eingekreist ist. Die Physiognomie des Bedrängten trägt Selbstbildniszüge, und Slevogt selbst hat einmal kommentierend zu dem Blatt notiert: »Ausdruck meiner jugendlich unausgeglichenen Natur: Lauter fatale Lagen.«

Für Slevogt ist bisher noch nicht bekannt, wem er die Einführung in die Technik der Radierung verdankt. Lovis Corinth hat 1917 über seine Anfänge in dem Aufsatz »Wie ich das Radieren lernte« Auskunft gegeben. Er spricht dort von seinen unbefriedigenden Versuchen mit der Malerei (Anfang der neunziger Jahre in München) und dem Formstudium an der nackten Gestalt und dem Suchen nach einem Ausweg: »Ich dachte nun das Ziel zu erreichen, wenn ich es mit anderen Techniken versuchen möchte. Mein Prophet Otto Eckmann, von dem ich große Stücke hielt, ermutigte mich, doch einmal mit Radieren oder in Aquarell zu probieren. Wenn es mir auch ganz vernünftig erschien, so hatte ich doch darüber eine andere Meinung: ich wollte mit dem Neuen nicht meine Kräfte vergeuden... Jedoch meine Bekannten, welche mir wohlwollend gegenüberstanden, rieten mir sehr eifrig, mit dem Radieren anzufangen. Ein Freund spendierte mir sogar eine Kupferplatte, gab mir die erste Anleitung zum Präparieren derselben, zeigte mir die Bereitung des Asphaltgrundes, das Anröchern der Platte usw. usw. ... Von nun an übte ich mich mit Kompositionen, mit recht vielen Figuren. Mit hartem Bleistift



versuchte ich die Form zu erzwingen. Tagelang, monatelang ließ ich ein Modell nach dem anderen kommen und entwarf z. B. die Versuchung des hl. Antonius mit einzelnen Figuren und in Gruppen mit mehreren Modellen, wie es mir richtig schien... Mit dem eifrigen Zeichnen hatte ich es bereits zu einer umfangreichen Kollektion zusammengebracht – die Titel waren: »Versuchung des Antonius«, »Weiber von Weinsberg«, »Marie Antoinette zum Schafott« und viele Arbeiten schwebten mir noch vor, mit denen ich hauptsächlich durch ausgefallene Originalität der Motive dem Publikum und meinen Kollegen zu imponieren gedachte.«

Slevogt und Corinth unterscheidet hier von Liebermann die Darstellung szenischen Geschehens, noch dazu im Sinne einer thematischen Komposition. Veranlassung für ihre Radierungen ist nicht bloß das Bemühen um eine sichtbar erfahrene Wirklichkeit, sondern die Anschauung ist hintergründig belebt von sinnlicher Wahrnehmung, wobei beide Künstler sich nicht scheuen, diese unverkennbar zu veräußerlichen. Ob Slevogt das tut, indem er eine eigene Zwangssituation verbildlicht in einer in dieser Weise tatsächlich nie erfahrenen peinlichen Lage, oder Corinth, indem er durch Ausgefallenheit imponieren möchte, wobei eine Gestalt sich gegenüber anderen exponiert oder vereinzelt wird, macht kaum Unterschiede aus. Corinth betont die erotische Anzüglichkeit stärker, auch bei seinen scheinbar »harmlosen« Akten. Corinth wie Slevogt nehmen ein Wagnis zum »Inhalt« auf sich, das schon gar nicht in dieser Heftigkeit von Max Liebermann für sich in Anspruch genommen oder vor sich verantwortet worden wäre.

Der unübersehbare Hang zum »Literarischen« wird bei Corinth und Slevogt leicht erklärlich, wenn die schon angesprochene allgemeine Entwicklung in den achtziger Jahren in Rechnung gesetzt wird. Beide jüngeren Künstler (ihre Zeichnungen und Malereien seit etwa 1888 belegen das) konnten nicht an der Entwicklung zu einem erweiterten Gesichtsfeld hin vorbeisehen, sie mußten sich der Auseinandersetzung mit Formvorstellungen und Themenbereichen stellen, die über die Grundlagen hinausgingen, die den Sinn der Malerei in den siebziger Jahren ausmachten. Max Klinger hat 1891 in seiner Schrift »Malerei und Zeichnung« als hervorragendsten Charakterzug der Zeichnung genannt: »die starke Subjektivität des Künstlers. Es ist seine Welt und seine Anschauung, die er darstellt, es sind seine persönlichen Bemerkungen

zu den Vorgängen um ihn und in ihm, und er braucht sich um nichts zu kümmern, als sich künstlerisch mit der Natur seiner Eindrücke und seinen Fähigkeiten abzufinden.«

Der ausgeprägte Subjektivismus, dem mit solchen Worten nachdrücklich Raum gelassen wird, kann in der Wertigkeit je nach Persönlichkeit sehr unterschiedlich bestimmt, bis zur Selbststilisierung führen. Genau in dem Augenblick, in dem Corinth in den Sog von künstlerischen Erfahrungen geriet, die jenseits der eigenen Anfänge lagen, begann er seinen Taufnamen Louis in Versalien zu schreiben und damit in Lovis zu verändern. Das geschah im Winter 1887/88, als er in Berlin mit Karl Stauffer-Bern und Max Klinger zusammenkam.

Zu Beginn der neunziger Jahre führte die Bereitschaft zu einem solchen künstlerischen Verhalten in München zur Auseinandersetzung mit dem Jugendstil. Mehr als Slevogt, bei dem allerdings auch Ansätze sichtbar sind, hat sich Corinth zeitweise in stilistische Abhängigkeit ziehen lassen. Der von ihm selbst bereits erwähnte Otto Eckmann ist sein Vorbild gewesen. Die erste Ausstellung der »Münchner Secession«, 1893, bot die breiteste Vielfalt individueller Nuancen, die zum Wirkungsfeld des Jugendstils gezählt werden dürfen.

Die Reihe der druckgraphischen Arbeiten Lovis Corinths hörte 1896 zunächst auf, von Max Slevogt sind aus den Jahren 1890–93 überhaupt nur drei Radierungen nachweisbar. Trotzdem ist ihm die Aufgabe zugefallen, der Druckgraphik ein erweitertes Anwendungsgebiet zu erschließen und damit eine fruchtbare Nachfolge zu sichern. Dabei ist die durch ihn eingeleitete Entwicklung ohne die künstlerische Situation in München nicht denkbar. Max Slevogts Beitrag besteht in der energisch betriebenen Beschäftigung mit der Illustration. Das Erscheinen der Zeitschriften »Jugend« und »Simplicissimus« im Jahre 1896 bot dazu die erste Gelegenheit, und Slevogt hat für beide Blätter gearbeitet. Allerdings sind seine Zeichnungen als Reproduktionen gedruckt, und das blieb auch noch so, als er 1898 das Märchen »Ali Baba und die vierzig Räuber« illustrierte. Mit diesem Werk sind jedoch wesentliche Eigenschaften seiner Auffassung bereits sichtbar.

Das Buch ist nicht mehr in München, sondern 1903 in Berlin bei Bruno Cassirer erschienen. Die Zeichnungen

wirken nicht mehr bildhaft abgeschlossen oder vignettenhaft stilisiert, sie sind meistens zu den Rändern hin offen und im Text untergebracht. Slevogt schildert nicht die Höhepunkte der Erzählung, sondern eine Fülle von Begebenheiten, die manchmal gar nicht ausdrücklich berichtet werden, die sich aber leicht in dieser Weise zugetragen haben könnten. Oft sind ihm zu einer Einzelheit gleich mehrere Varianten eingefallen. Seinem von Phantasie befeuerten Reaktionsvermögen entspricht die rasche Lebendigkeit des dargestellten Geschehens. Es ist Slevogt dabei vor allem auch gelungen, das menschliche Verhalten, das hinter dem Handeln steht, glaubwürdig zu machen, die stille Geste ebenso wie den handfesten Temperamentsausbruch. Das hat gar nichts mehr mit dem manchmal schwülen Pathos oder der schönlinigen Stilisierung der Jugendstilillustrationen zu tun, es durchbricht auch das vollendete Gleichmaß des im Verhältnis von Typographie und Bild ausgewogenen Buches. Slevogt hatte 1898 in Amsterdam die große Rembrandt-Ausstellung gesehen und dort die Fülle menschlicher Ausdrucksfähigkeit staunend begriffen.

Doch dieses Eingehenkönnen auf die tief verwurzelten Triebkräfte des Handelns, über das Äußerliche des Ereignishaften hinaus, hätte Slevogt nicht zu leisten vermocht, wenn er nicht durch und durch selbst erfüllt gewesen wäre von dem Geschehen, das er als Zeichnungen aus sich heraus entließ. Slevogt war ein außergewöhnlich belesener Mensch, und ihm waren auch die Einzelheiten seines Lesestoffes, gleich welcher Gattung, immer gegenwärtig und daher von dem Zeichner jederzeit abrufbar. Es genügte ein Anstoß, und schon sprudelte es an bildnerischen Einfällen aus ihm heraus.

Diese geistige Beweglichkeit ist eine nie ausgezehrte Grundsubstanz im Schaffen Max Slevogts. Das unbeschwerte Fabulieren ist jedoch nur ein Bereich im Spannungsfeld seiner Persönlichkeit. Denn als der Radierer 1904/05 die Arbeit wieder aufgenommen hat, stellt er sich mit den »Schwarzen Szenen« mit einer ganz anderen Seite seines Existenzverständnisses vor. Der Inhalt dieser Darstellungen ist düster, nächtlich. Meistens befinden sich Menschen in Todesnot, in die sie auf schreckliche Weise gebracht sind. Das »Exotische« der Szenerie kommt hinzu. Es gibt keine direkten literarischen Vorlagen für diese grausigen Begebenheiten, und sie sind als Gebilde freier Phantasie nur zu erklären als heftiger Ausdruck des Doppelgesichtigen in der Natur des Künstlers.

Das Furchtbare gehört unaustilgbar zu seinen Erlebnisbereichen. Slevogt hat angesichts dieser Blätter geradezu von einem »direkten Urgrund« gesprochen, der auch bei ihm vorhanden ist. Goyas Radierungen sind eine Quelle dieser Auffassung.

Eine Darstellung des Zyklus fällt aus der Reihe heraus, weil sie unmittelbar mit dem großformatigen Bildnis zusammenhängt, das Slevogt 1904 malte, das der philippinischen Tänzerin Marietta de Rigardo. Slevogt hatte sie in Berlin in einem Cabaret gesehen. Auf dem gemalten Porträt ist die Gegensatzwirkung wichtig, die zwischen der konzentrierten Bewegung des Körpers und dem völlig unbewegten Antlitz besteht. Auf der Radierung ist der Kontrast zu der Umgebung hergestellt, der lichten Gestalt zu der dumpfen Gier der Zuschauer. Nach den »Schwarzen Szenen« hat Slevogt die Technik der Radierung zunächst für einige Jahre ruhen lassen, um so ausgiebiger beschäftigte ihn seit 1905/06 die Lithographie, die ihm weitergeholfen hat, im Bereich der Illustration fortzusetzen und zu vollenden, was mit den Ali-Baba-Zeichnungen begonnen hatte. Er fand sich zunehmend in die Technik ein, und spürbar sicherer bewältigte er Gestalten und Ereignisraum.

Das erste Blatt, die »Penthesilea«, ist das einzig zustandegekommene Ergebnis einer von Slevogt geplanten Illustrationsfolge zum Drama des Heinrich von Kleist. Die Verwendung von Kreide und Tusche, das Verändern der Zeichnung durch Herauskratzen sind hier untrügliche Kennzeichen für den noch nicht mühelosen Umgang mit dem ungewohnten Darstellungsmittel. Trotzdem ist leicht gegenüber den vorhergehenden Arbeiten einzusehen, wieviel handlungsintensiver das vielfigurige Geschehen geworden ist und wie der Tiefenraum lebendiger Teil des Ganzen wurde. Daneben muten die »Schwarzen Szenen« bei aller Kühnheit der Kontraste »gestellt« an.

Slevogt hat nach den ersten Jahren seiner Tätigkeit in Berlin, in denen im Werk vor allem Porträts eine große Rolle spielen, auch als Maler begonnen, seit 1905/06 zu neuen Themenbereichen überzugehen, bei denen neben der Sensibilität auch das Ungestüme sich frei entfalten konnte. Als er 1901 München verließ, hatte das Vorbild Edouard Manets sozusagen die Wegführung übernommen, jetzt setzte Eugène Delacroix Kräfte aus Farbe und Aktion in Bewegung. Es begann eine Entwicklung, die

allen Bildaufgaben zugute kam, gleich ob sie in der Einbildung oder der Anschauung ihren Anstoß hatten. Wie um die Jahrhundertwende bestätigte sich, daß der Maler und der Zeichner sich glücklich ergänzten. In die Illustrationen zum Ali Baba floß damals diejenige Überfülle von Bildvorstellungen, die dem Durchfinden zur Malerei im Wege stand. Seit 1905/06 begann Slevogt seine großen Illustrationswerke, die seine Unbefangenheit gegenüber der sichtbar zu erfahrenden Wirklichkeit absicherten.

Als Slevogt die »Penthesilea« zu illustrieren beabsichtigte, beschäftigte ihn auch die »Ilias«. Von einer großen Zahl zeichnerischer Notizen kamen zunächst nur die 15 Lithographien zum Thema »Achill« zur Ausführung. Beim »Achill« handelt es sich um ein gebundenes Mappenwerk, dessen einzelnen Blättern lediglich kurze Textstellen beigegeben sind.

Von den Ereignissen des Kampfes um Troja sind Begebenheiten dargestellt, die das Thema Achill-Patroklos zum Inhalt haben. Obwohl Slevogt sich an einen durch andere Künstler vielfach vorbelasteten antiken Motivbereich wagt, entgeht er jeder auch nur geringsten Versuchung, klassizistische Züge anzunehmen. Ihm genügen ganz wenige Einzelheiten, eigentlich sind es nur Rüstungen und Waffen, um das Historische anzudeuten. Ebenso verzichtet er auf Architekturen. Dafür ist es ihm gelungen, Ereignisräume zu schaffen, die an dem Tun der Handlungsträger Anteil haben. Was geschieht, ist nicht nur rasch bewegt, sondern von alles ergreifender Vehemenz durchdrungen, gleich ob es sich dabei um Schlachtgetümmel handelt, um Verfolgung, rasenden Zorn oder erschütternden Schmerz. Ob es viele sind oder der einzelne, in allen entladen sich Kräfte, die sehr unterschiedliche Voraussetzungen haben, die aber damals genauso lebensvoll gewesen sein müssen, wie sie es immer in ähnlichen Situationen waren.

Max Slevogt hat sich selten zu seinen Arbeiten geäußert, aber über seine Ilias-Lithographien gibt es einen kurzen Aufsatz von ihm. Darin sagt er deutlich etwas gegen die »gebrauchsfähigen Anschauungen«, die den Lernenden beigebracht sind, spricht er »über die zuckersüße und reinliche Darstellung und Vorstellung klassischer Helden«. Vor allem aber spricht er angesichts seiner Arbeiten – und das gilt nicht nur für das eine Werk, sondern ganz allgemein für seine Illustrationen – von dem Ver-

hältnis zum Betrachter. Seiner Meinung nach bedeutet es sehr wenig, »was der Künstler will – alles, was er erwirkt. Daher müssen dann auch diejenigen, die Kunst genießen wollen, schon ihrerseits etwas Mitschaffende sein und sich mit den Absichten der Künstler beschäftigen, die das jeweils vorliegende *Werk* ausspricht. Sie müssen das Produktive, Erregende des Künstlers auffangen und in sich weiterschaffen können, oder wenigstens wollen – dann wird ein Kunstwerk in ihnen lebendig werden! Das Werk ist es an sich nicht... Denn es gibt keine absolute Vollkommenheit und Vollendung irgendeines Werkes – mögen wir es noch so sehr und allgemein bewundern.«

1900 war dann der Schritt zum illustrierten Buch mit Originallithographien getan. Bei Bruno Cassirer erschien »Sinbad der Seefahrer«. Daran schloß sich sofort 1908/09 der Band »Lederstrumpf-Erzählungen« von James Fenimore Cooper mit mehr als 300 Lithographien an, und in den folgenden Jahren illustrierte er die Lebenserinnerungen des Benvenuto Cellini.

Die schnelle Verfügbarkeit der Zusammenhänge und Einzelheiten im Gedächtnis Slevogts bestätigte sich. Die gezeichneten Entwürfe der Lederstrumpf-Illustrationen entstanden in einer einzigen Nacht. Dann begann die Arbeit an den Lithographien, die Slevogt selbst auf die Steine zeichnete.

Die Buchausgabe enthält großformatige Bilder und figurale Initialen. Der Inhalt des Romanwerks kam der Freude Slevogts an Indianergeschichten und am Indianerspielen entgegen. Das blieb nicht ohne Folgen für die Handlungsdichte mit all ihrer Vielschichtigkeit. Wie bei keinem anderen Illustrationswerk spielt die Landschaft in das Geschehen hinein. Slevogt wußte, in welcher großen Tradition er stand. Beim »Lederstrumpf« erlauben einige Kompositionen den Zusammenhang mit Gustave Doré herzustellen. Für den »Ali-Baba« hatte Slevogt selbst auf Adolph von Menzels Xylographien zu Franz Kuglers »Geschichte Friedrichs des Großen« verwiesen.

Die Illustrationswerke Max Slevogts sind zumeist zustande gekommen, weil er selbst die Lust verspürte, die ihn oft aus plötzlichem Anlaß bewegenden Bildvorstellungen niederzuschreiben. Sie an einen Verleger zu bringen, macht ihm jetzt keine Schwierigkeiten mehr. Diese ganz persönliche Entscheidung hat eine weitere wichtige

Eigenschaft im Gefolge, deren Vorhandensein nachgeprüft werden kann. Die Lust zur Illustration aus innerer Veranlassung hat jedem der Hauptwerke dieser Jahre ein unverwechselbares Gepräge gegeben und zugleich damit einen tieferreichenden Hintergrund.

»Sindbad«, »Lederstrumpf« und »Benvenuto Cellini« wurden von Slevogt geschaffen, als er seine freieste künstlerische Entfaltung erreicht hatte, eine Entfaltung, die sogar durch den Erfolg bestätigt wurde. Slevogt hat diese außergewöhnliche Situation dankbar begriffen. Trotzdem wußte er auch um die Weite des inneren Spannungsfeldes, die inneren Abbrüche, die sich jederzeit auf tun konnten und die niemals ausgefüllt werden könnten. Das Vielgesichtige künstlerischer Existenz sah er in den Ereigniszusammenhängen, die er illustrierte, gespiegelt, und er gab ihm Ausdruck. Sindbad der Seefahrer ist der vom Schicksal durch Höhen und Tiefen Gerissene, in den Höhen und der Bedrängnis des Lebens vergleichbar dem künstlerischen Menschen in seinem Dasein. Benvenuto Cellini, der erzählfreudige Goldschmied und Plastiker aus der Zeit des Manierismus, schildert sich als der jederzeit wache Akteur seiner Gegenwart, deren Großen ihm Höchstes versprechen und Erniedrigendes erdulden lassen, der überall immer das Erregende sieht und antrifft, aber trotzdem schöpferisch tätig bleibt. In ihm fand Slevogt, oft ins Groteske übertrieben, ein Stück seiner eigenen geistigen Wirklichkeit und sogar seiner leiblichen, bis zur äußeren Erscheinung hin. Im »Lederstrumpf« verfolgt Slevogt, wie die Ursprünglichkeit der vordringenden Zivilisation weichen muß, schließlich aufhört, noch da zu sein. Hier dringt die Ahnung von einer sich verändernden Umwelt durch, deren Gefährdetsein zutage treten wird.

Mit seinem umfangreichen Illustrationswerk steht Slevogt zunächst allein. Lovis Corinth hat für die Pan-Presse Paul Cassirers zwei Werke lithographiert: 1910 »Das Buch Judit« und 1911 »Das Hohe Lied«. In beiden Fällen handelt es sich um schwere, farbige, bildhafte Kompositionen. Im übrigen benutzte Corinth die Lithographie am liebsten wie die Radierung zur unmittelbaren Darstellung seiner Umgebung. Der ganz persönliche Umkreis beschäftigte ihn, vor allem seine Familie, seine Frau und seine beiden Kinder, die immer wieder auf Porträts oder in bildnishafte Zusammenhang auftauchen. Zahlenmäßig überwiegen allerdings die Radierungen, und nicht zufällig taucht in ihrer Reihe

Hermann Struck auf. Max Liebermann und Max Slevogt haben Struck ebenfalls porträtiert. 1908 veröffentlichte Paul Cassirer von Hermann Struck »Die Kunst des Radierens«, und Lovis Corinth nennt diesen bedeutendsten Kenner der Technik in Berlin von damals in dem schon zitierten Aufsatz: »Ebenso wie ich in München an Otto Eckmann einen spiritus rector hatte, der mich überall stützte und hielt, wenn ich zu entgleisen drohte, so sollte es für Berlin ein anderer befreundeter Künstler werden: Hermann Struck. Struck ist ein enthusiasmierter, passionierter Graphiker. Wenn er in jemand einen Sinn für Graphik wittert, so zwingt er ihn förmlich in diese Kunst. Seine rastlose Energie hat auch mich bezwungen, und er hat mein Können für die Nadel wieder erobert.«

Im Dezember 1911 mußte Lovis Corinth eine schwere Erkrankung durchstehen, die ihn an den Rand des Todes brachte. Im Folgenden suchte er Anschluß an Vorangegangenes, auch in der Graphik. Allerdings zeigte sich in der Malerei stärker, wie tief die Erschütterung gewesen sein muß, die den gesamten Menschen traf. Am auffälligsten ist die Veränderung der Zeichenweise. Die Strichführung hat ihre Geschmeidigkeit eingebüßt, charakteristisch sind von jetzt ab Parallelschraffuren, die der schwer gewordenen Hand abgefordert werden. Dahinter steckt ein hohes Maß an Disziplinierung. Die Schaffensintensität scheint eher gesteigert als vermindert, was sich allein schon zahlenmäßig ausdrückt. Die bekannten Motivbereiche bleiben, aber das Verhältnis zueinander verschiebt sich.

Insgesamt gesehen lassen sich Gruppen von Darstellungen mit verwandter Thematik zusammenordnen, ohne daß es notwendig ist, streng abzugrenzen. Es gibt weiterhin Bildnisse von Freunden, Bekannten und der Familie. Das angestrenzte Bemühen um physiognomische Ähnlichkeit widerstrebt einer Einsicht, die die leibliche Erscheinung unwichtig werden läßt, als verkümmere sie, gerate sie außer Proportion, und die in dem Antlitz zunehmend nur ein psychisches Abbild zu erkennen vermag, das der eigenen inneren Verfassung entspricht. Typische Ateliermotive wie Akte scheinen aus einem anderen, größeren Zusammenhang heraus isoliert zu sein oder als Notizen für einen solchen gedacht. Sie befinden sich in einem undefinierbaren Raum, tauchen auf, manchmal ohne sichernden Boden unter den Füßen und sind trotzdem in heftiger, ausholender Geste begriffen. Dann gibt es im Spätwerk Corinths auffällig viele

Wiederholungen eigener Gemälde als Radierungen. Das kommt im Schaffen Liebermanns nur mit den erwähnten Beispielen ganz am Anfang vor. Slevogt hat insgesamt nur sehr wenige Male Eigenes zu reproduzieren versucht. Corinth begann anscheinend 1914 mit der Radierung nach dem Bildnis des Rudolf Rittner als Florian Geyer. Das 1906 entstandene Gemälde war 1913 für eine Ausstellung nicht verfügbar. Paul Cassirer hatte daraufhin Corinth angeregt, doch eine Wiederholung zu malen. Es ist wichtig dabei zu betonen, welchen Wert Corinth offenbar auf die Anwesenheit des Bildmotivs in der Ausstellung legte. Der gemalten Variante folgten seit 1914 drei Radierungen (1921 und 1924). Das Beispiel ist exemplarisch, denn es erlaubt den Schluß, daß sich ein Sinngehalt, der schon im ursprünglichen Bild beschlossen war, für Corinth geradezu existentiell vertiefte. Er sah im Schicksal des Bauernführers, dem aufrechten Standhalten angesichts des unausweichlichen Endes, sein eigenes gefährdetes Dasein, die Bereitschaft, sich den Anfechtungen zu stellen.

Corinth wiederholte thematische Kompositionen und religiöse Bilder (Kreuztragung, 1916; Badeanstalt, 1919; Pietà, 1920). Aufschlußreich ist die Radierung nach dem Porträt des Dichters Eduard Graf von Keyserling von 1901, die er 1919 offenbar anlässlich des Ablebens des Dargestellten (gestorben am 28. September 1918) schuf. Hinter den Namen des Verstorbenen setzte er das Kreuzeszeichen. Das Denken auf den Tod hin erfüllte zunehmend sein Bewußtsein.

Neben solchen Radierungen entstanden, vornehmlich in den letzten Lebensjahren, mehrere Folgen von Buchillustrationen, dazu als wichtige Zeugnisse für die Vielseitigkeit der angepackten Themenbereiche radierte und lithographierte Zyklen. »Antike Legenden«, 1919, und »Im Paradies«, 1920/21, gehören dazu.

Der Inhalt ist mit einer Direktheit angegangen, die sich Corinth erlauben kann, weil er längst aus der Gefahrenzone jener Abhängigkeit gelangt ist, die das modellbedingte Aussehen und das Posieren der Gestalten zuvor manchmal mit sich gebracht hatte. Ob es sich um biblisches oder antikes Geschehen handelt, die Drastik, die sich zur vehementen Eindeutigkeit steigern kann, ist Ausdruck der menschlich verständlichen Beweggründe für das Tun und Lassen der Beteiligten.

Unvergleichlich mit Liebermann und Slevogt ist die ständig steigende Zahl von Landschaften in Corinths Druckgraphik, wie ja überhaupt die Landschaft erst in seinem Spätwerk den Durchbruch zur vollen Entfaltung neben anderen Bildaufgaben und über sie hinaus erfahren hat. Zunächst hängt sie manchmal mit den Orten zusammen, in denen Corinth seit 1912 Erholung suchte, z. B. in Mecklenburg. Später ist der räumliche Umkreis, in dem er sich bewegte, enger geworden. Zwei Bereiche ragen heraus. In Urfeld am Walchensee hatte Corinth nach dem Ersten Weltkrieg ein Anwesen erworben. Hier empfing er die stärksten Impulse, die ebenso sein körperliches Wohlbefinden angingen wie seine Schaffenskraft. Neben Radierungen, die mit lastender Hand hingeführt sind, entstanden ganz leicht und durchsichtig anmutende Lithographien, darunter 1920/21 diejenigen der Mappe »Vorfrühling im Gebirge«.

Der zweite Bereich ist der Tiergarten in Berlin mit seinem alten Baumbestand und den Seen. Er lag nicht weit von Wohnung und Atelier.

Eine Besonderheit bilden schließlich die wenigen Lithographien mit Ansichten aus dem innerstädtischen Berlin. Ob es sich um den Blick von der Säulenhalle des Alten Museums aus über die »Amazone« von August Kieß hinweg auf die Lustgartenfassade des Schlosses handelt oder über das Denkmal Kaiser Wilhelms I. von Reinhold Begas auf das Eosanderportal mit der Kuppel der Schloßkirche darüber, etwas gemeinsam »Barockes« scheint in dem Einverständnis von Architektur, Plastiken und Künstler zu liegen.

Es bleibt, noch etwas über die Selbstbildnisse Corinths zu sagen. Sie sind die schonungslosesten selbstkritischen Zeugnisse für das Selbstverständnis der eigenen Existenz. Die lithographierten und radierten Selbstbildnisse haben ihre Eigenständigkeit zwischen den gezeichneten und den gemalten. Der Zeichner Lovis Corinth läßt sich von der augenblicklichen Verfassung tragen oder sogar hinreißen, oft wütet er geradezu gegen Unbeholfenheit und droht sogar der Depression zu erliegen. Der Maler reißt die Gegenkräfte der Verdüsterung zusammen, wahrt Haltung. Mit seinen druckgraphischen Selbstbildnissen gibt Corinth sich fragend Rechenschaft. Auffällig ist die gelegentliche Benutzung von Einzelheiten, die als Allegorien deutbar sind. Im Jahr 1916 rückt er sich zwischen Skelett und Widderschädel, zwischen Tod und

Sinnlichkeit, – trotzdem zeichnend, einmal den Tod anblickend, dann gleich darauf, indem er sich zwischen den Knochenmann und die Vergänglichkeit physischer Kraft ausspähend stellt. Ähnlich, diesmal quer zur Staffelei stehend, sieht Corinth sich am 10. November 1918 erschüttert vor der angedeuteten Welt seiner Bilder, der Frucht seines Bemühens, die durch die »Revolution« (so die Inschrift) bössartig und zerstörerisch in Frage gestellt werden kann.

Schließlich entstand das Selbstbildnis »Tod und Künstler«. 1921/22 radierte Corinth im Atelier von Hermann Struck den Zyklus »Totentanz«. Der Zeichner sieht sich bei der Arbeit. Mit der linken Hand ist die Armbanduhr vorgeschoben, untrüglicher Hinweis auf die verrinnende Zeit. Die rechte Hand zeichnet, aber von rückwärts greift der Tod nach ihr. Arnold Böcklins »Selbstbildnis mit geigendem Tod«, 1872, wirft seinen Schatten. Das Wissen um Endlichkeit ist Wissen um Übergang in eine andere Existenzform, kein religiös-gläubiges Bekenntnis im Sinne einer Konfession, aber doch Ahnung, daß ein geistiges Überleben durch das sich erschöpfende Bemühen als tief begründete Hoffnung bleiben wird.

Max Liebermann hatte gerade noch kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges sein Haus in Wannsee unter Dach und Fach gebracht und den Garten geordnet. In diesem Bereich sind viele seiner späten Radierungen örtlich festzulegen. Der den Jahren nach längst Gealterte zog sich dahin zurück. Die Reisen nach Holland waren ohnehin unmöglich geworden. Auch Liebermann begrenzte sich im eng beschützenden Kreis. Der scheue Kommentator – wenn es um seine Familie ging – wurde zärtlich bei den Darstellungen, mit denen er das Wachsen seiner Enkelin begleitete. Er begann sogar Bücher zu illustrieren. Die Auswahl der Texte ist zutiefst bezeichnend für den hervorragenden Kenner und innerlich bewegten Leser bester deutscher Prosa: Goethe, Kleist, Heine, Fontane. Der geistvolle Interpret bediente sich als Illustrator unmittelbar seiner Gegenwart, indem er die Gestalten seiner Umwelt mit der der mitgeteilten überschichtete, um auf diese Weise aus gleichem menschlichen Verständnis die »Literatur« zu verlebendigen.

Die Gestalt Max Slevogts steht als entscheidender Vermittler kraftvoller Anregungen hinter der Buchillustration der anderen. Er war der einzige der drei, deren

Arbeiten in dieser Ausstellung gezeigt werden, der 1914 unmittelbar in das Kriegsgeschehen gezogen wurde. Er meldete sich freiwillig, um als Künstler an die Front zu kommen, und er kehrte bald als zutiefst erschütterter Zeuge zurück. Er war 1916 sofort zum Mitmachen bereit, als Paul Cassirer und Leo Hestenberg eine Zeitschrift mit Originalgraphik planten, und er gab ihr den Namen: »Bildermann«. Der Grundgedanke, das Anliegen, die geradezu beschwörende Aufforderung war: Schluß zu machen mit dem mörderischen Tun. Slevogt zeichnete Lithographien, die er später teilweise in ein Mappenwerk »Gesichte« übernahm. Das Vorbild der bitteren Karikaturen des alten Daumier ist oft gegenwärtig. Die Illustrationen zu Cortez Bericht über die Eroberung Mexikos gerieten Slevogt unversehens zu eigenem Erlebnisbericht von der vernichtenden Gewalt des Krieges. Erst als er 1918 an den Randzeichnungen zu Mozarts Partitur der »Zauberflöte« arbeitete, waren die Schatten des Verzweifeltseins abgehoben.

Wie zuvor geriet ihm jede im Bereich des Tuns existierende Aufgabe weiterhin mit gleicher Intensität. Köstlicher Beleg für das Verständnis alles verwirrenden und belebenden Suchens, befeuert durch lebendes Verlangen, fand Ausdruck in den Lithographien zu den »Inseln Wak-Wak«. Die Märchen aus 1001 Nacht bewiesen unvermindert ihre bilderschaffende Kraft aus dem Reichtum ihrer menschlichen Erfahrungen.

Das Jahr 1924 wurde zum Wendepunkt. Zehn Jahre nach der so wichtigen Ägyptenreise kamen wiederum ganz andersgeartete Aufgaben auf Slevogt zu. Er malte Wandbilder, in Berlin und vor allem in Neukastel, wo er die Summe seines Wissens und seiner Daseinserfahrung zog. Er entwarf die Bühnenbilder für die Don-Giovanni-Inszenierung der Dresdner Staatsoper, die er anschließend als graphischen Zyklus herausgab. Musik war einer der wichtigsten Bereiche in seinem Leben. Über das Spannungsverhältnis Mozart-Wagner, das ihn bewegte, war er sich bewußt. Zu den Bühnenbildern für Dresden hat er sich sogar schriftlich geäußert. Er betonte bei allem Festlichen von »Don Giovanni« auch das Witzige, das in den ständigen Mißerfolgen des Helden liegt.

Im gleichen Jahr 1924 begann Slevogt auch noch die Radierungen und dann die Lithographien zum zweiten Teil von Goethes »Faust«. Es ist das geistreichste Be-

kenntnis in seinem Schaffen, in seinem Deutungsgehalt unerschöpft, ja sogar kaum in ernsthafte Erwägung gezogen. Slevogt wußte um die Grenzen des Tuns und machte nach diesem Werk seine Absicht wahr, sich als Illustrator zurückzuhalten. Ein bedeutendes Kapitel der Druckgraphik in Deutschland ging zu Ende – nicht aus Unvermögen, sondern weil Leistung und Zeit erfüllt waren.

Hans-Jürgen Imiela

Max Liebermann

1847

geboren am 20. Juli in Berlin

1866

Studium in Berlin

1868–1873

Studium in Weimar bei Ferdinand Pauwels

1871–1872

Reisen nach Holland und Paris

1873–1878

lange Aufenthalte in Paris

1875–1886

Reisen nach Holland

1878–1884

Berlin und München

1879

Begegnung mit Leibl

1884

Wohnsitz in Berlin, regelmäßige Reisen nach Holland

1897

Erste Kollektiv-Ausstellung in Berlin

1898

Professor der Königlichen Akademie der Künste;

Gründung der »Berliner Secession«

1899

Präsident der »Berliner Secession«

1902

Reise nach Italien

1912

Wahl in den Senat der Königlichen Akademie  
der bildenden Künste zu Berlin;

Ehrendoktor der Friedrich-Wilhelm-Universität zu  
Berlin;

Verleihung des Ordens von Oranje-Nassau  
durch die holländische Königin

1917

Verleihung des Roten Adlerordens 3. Klasse

1920–1932

Präsident der Preußischen Akademie der Künste

1927

Ausstellung anlässlich des 80. Geburtstages

in der Preußischen Akademie der Künste;

Träger der Friedensklasse des Ordens Pour-le-Mérite

1932

Ehrenpräsident der Preußischen Akademie der Künste  
nach 1933

Ausstellungs- und Malverbot

1935

gestorben am 8. Februar in Berlin



- 1  
Altmännerhaus in Amsterdam  
1890  
Radierung  
22 x 17  
Schiefler 10
- 2  
Kind im Wiegenkorb  
1890  
Radierung  
17,7 x 12,8  
Schiefler 13
- 3  
Ziegenhirtin  
1891  
Radierung  
Schiefler 20 Va
- 4  
Unter Bäumen  
Altweiberhaus in Laren  
1892  
Radierung  
13 x 18,1  
Schiefler 24
- 5  
Schweineschlachtere  
1893  
Radierung  
12,6 x 16  
Schiefler 27<sup>2</sup>
- 6  
Lesendes Mädchen  
1896  
Lithographie  
35 x 24,2  
Schiefler 41
- 7  
Kellergarten in Rosenheim  
1895  
Radierung  
19 x 23,8  
Schiefler 55
- 8  
Karre in den Dünen  
1900  
Radierung  
17,7 x 23,7  
Schiefler 50
- 9  
Rindermarkt in Leiden  
1900  
Radierung  
21 x 27,5  
Schiefler 51
- 10  
Badende Knaben  
1904  
Radierung  
18,2 x 24,2  
Schiefler 52
- 11  
Hermann Struck  
1906  
Radierung  
Schiefler 53
- 12  
Kanal in Amsterdam  
1907  
Radierung  
20 x 24  
Schiefler 63

13  
Wilhelm von Bode  
1909  
Lithographie  
34,5 x 25,5  
Schiefler 106<sup>2</sup>  
Wilhelm von Bode, geb. 1845, gest. 1919  
1906 bis 1920 Generaldirektor  
der Berliner Museen

14  
Steigende Pferde  
1910  
Lithographie  
Schiefler 111

15  
Restaurant am Wasser  
(de Vink bei Leiden)  
1911  
Radierung  
Schiefler 119 Vb

16  
Reiter und Reiterin  
1911  
Radierung  
7,5 x 10  
Schiefler 125<sup>2a</sup>

17  
Corso auf dem Monte Pincio in Rom  
1912  
Radierung  
14,5 x 30,8  
Schiefler 118

18  
Menschenmenge in Amsterdam  
1912  
Lithographie  
Schiefler 138 a

19  
Selbstbildnis, stehend und zeichnend  
1913  
Radierung  
17,9 x 12  
Schiefler 163

20  
Strandszene mit Strandkörben  
1914  
Radierung  
18,8 x 24  
Schiefler 156

21  
Selbstbildnis im Strohhut  
1917  
Lithographie  
21 x 16  
Schiefler 307

22  
Badende Knaben  
1918  
Radierung, Kaltnadel  
18 x 23,5  
Schiefler 313

23  
August Gaul  
1919  
Lithographie  
August Gaul, geb. 1869, gest. 1920  
Bedeutender Tierplastiker  
im Kreis der Berliner Secession

24  
Kind und Wärterin auf der Gartenbank  
1920  
Radierung  
24,5 x 31,7  
Schiefler 328

25  
Rückkehr des jungen Tobias  
1920  
Lithographie  
16,8 x 21,2  
Achenbach 24

26  
Die Kunstreiterin  
1921  
Lithographie  
30 x 27  
Schiefler 340

27  
Wettrennen  
1922  
Lithographie  
18 x 28,5  
Schiefler 352

28  
Gerhart Hauptmann  
1922  
Lithographie  
36 x 26,5  
Schiefler 355 b  
Gerhart Hauptmann,  
geb. 1862, gest. 1946

29  
Arno Holz  
1922  
Lithographie  
26 x 18  
Arno Holz, geb. 1863, gest. 1929  
Begründer und Theoretiker des  
Naturalismus in der deutschen Dichtung

30  
Badende Knaben  
1922  
Radierung  
17,6 x 27,5

31  
Eislauf  
1923  
Radierung  
12,6 x 17,7

32  
Der Müllerin Reue  
1923  
Lithographie

33  
Peter Behrens  
1923  
Radierung  
20,5 x 14,3  
Achenbach 51  
Peter Behrens, geb. 1869, gest. 1940  
Maler und Graphiker,  
Architekt und Formgestalter

34  
Das Gartenhaus des Künstlers in Wannsee  
1924  
Radierung

35  
Allee in Wannsee  
um 1926  
Lithographie

AMERICAN  
M. J. G. 19



1  
Altmännerhaus in Amsterdam  
1890

БИБЛИОТЕКА  
МСУ-Скопје



2  
Kind im Wiegenkorb  
1890

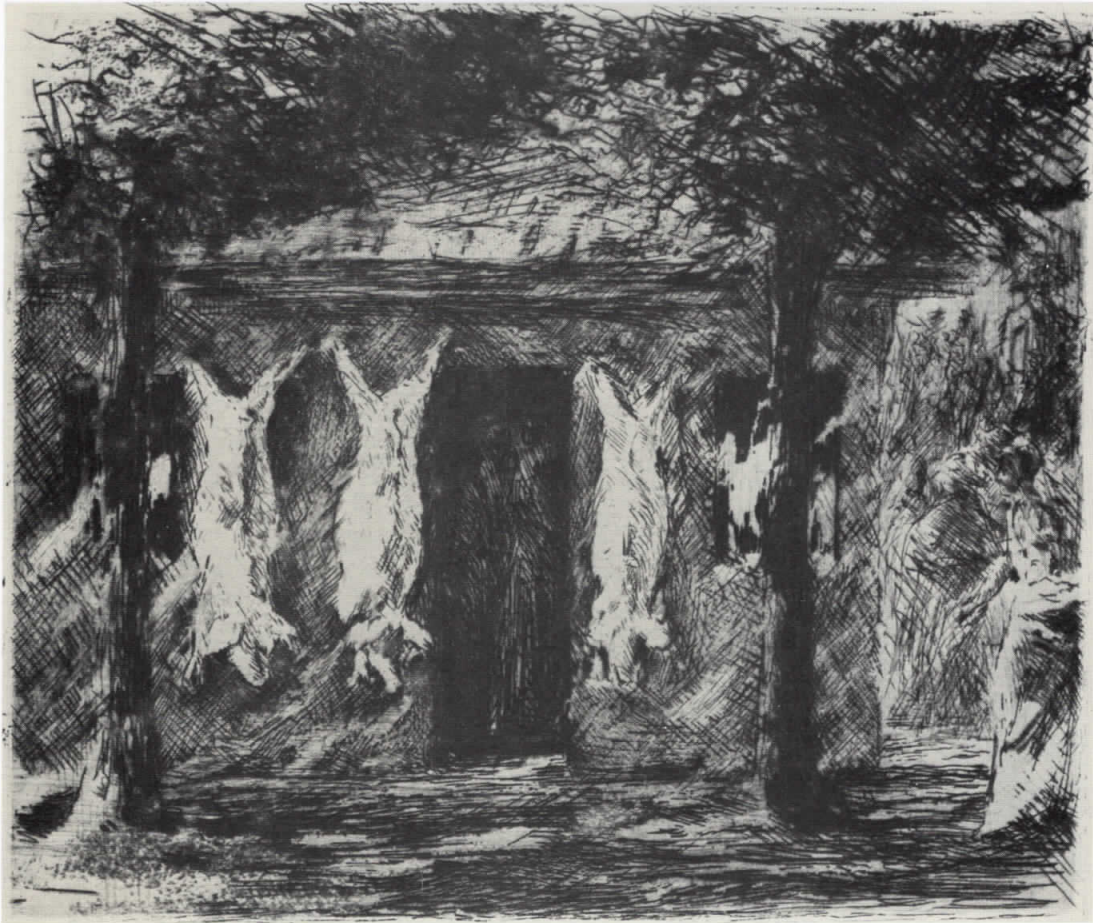


3  
Ziegenhirtin  
1891



4  
Unter Bäumen  
Altweiberhaus in Laren  
1892





5  
Schweineschlachtere  
1893



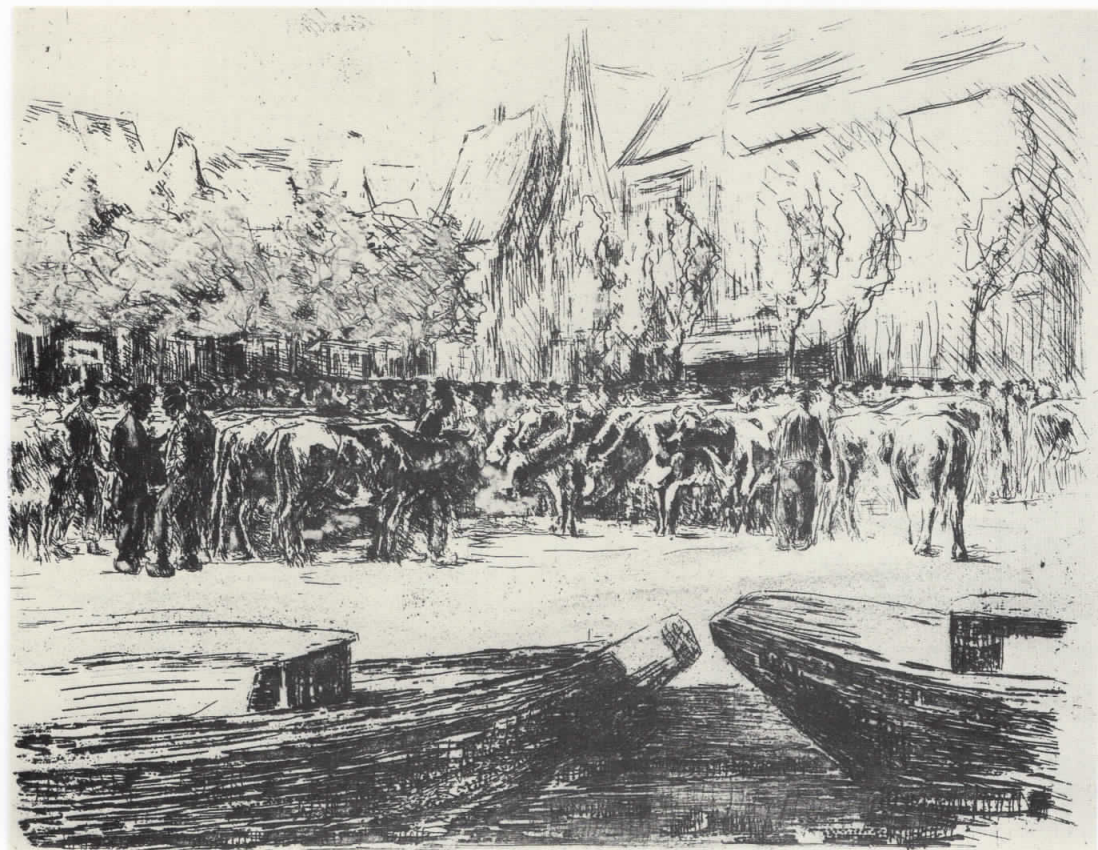
6  
Lesendes Mädchen  
1896



7  
Kellergarten in Rosenheim  
1895



8  
Karre in den Dünen  
1900



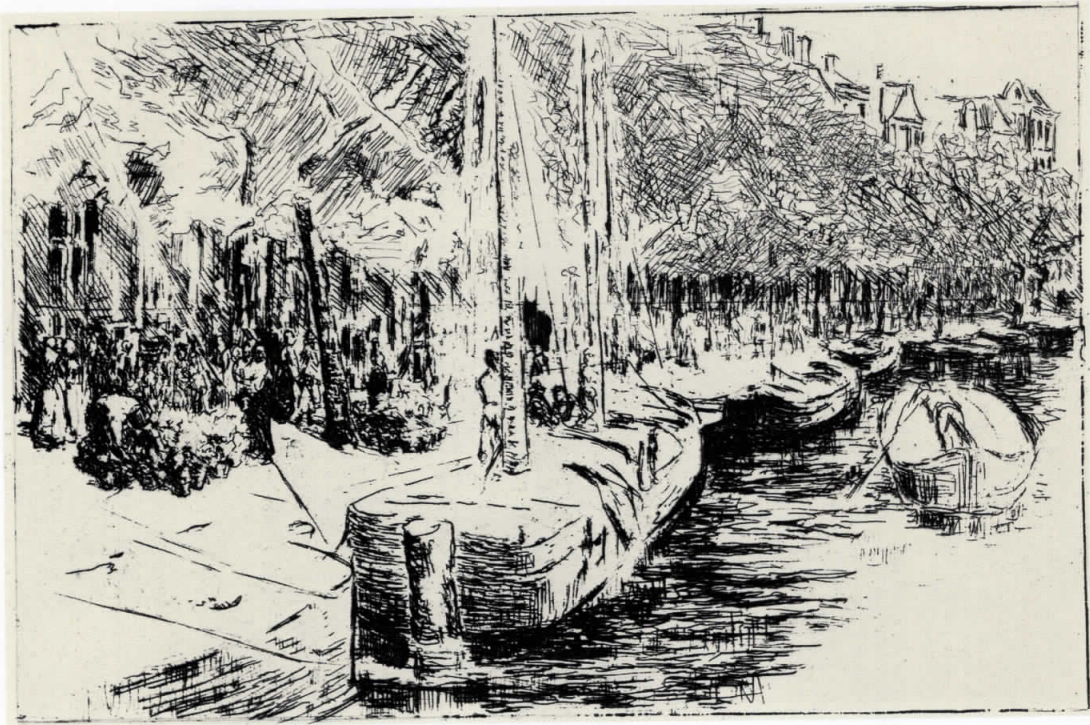
9  
Rindermarkt in Leiden  
1900



10  
Badende Knaben  
1904



11  
Hermann Struck  
1906



12  
Kanal in Amsterdam  
1907

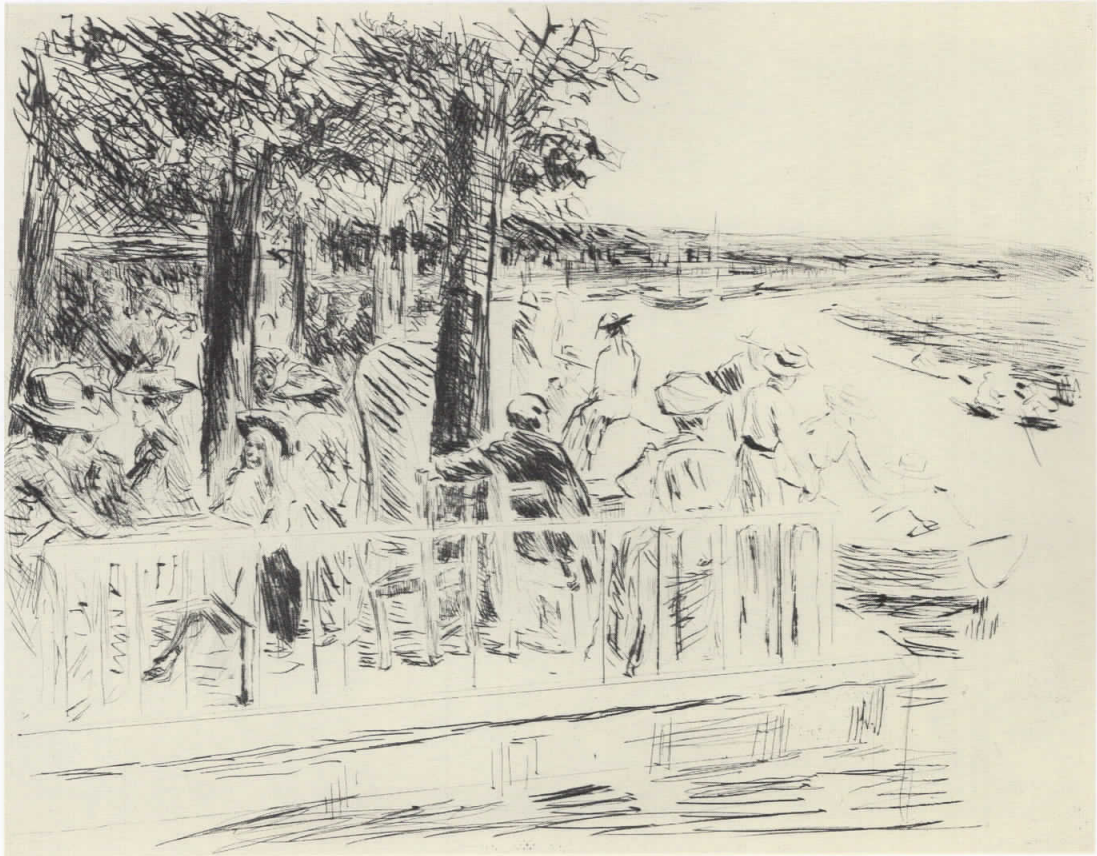




13  
Wilhelm von Bode  
1909



14  
Steigende Pferde  
1910



15  
Restaurant am Wasser  
(de Vink bei Leiden)  
1911



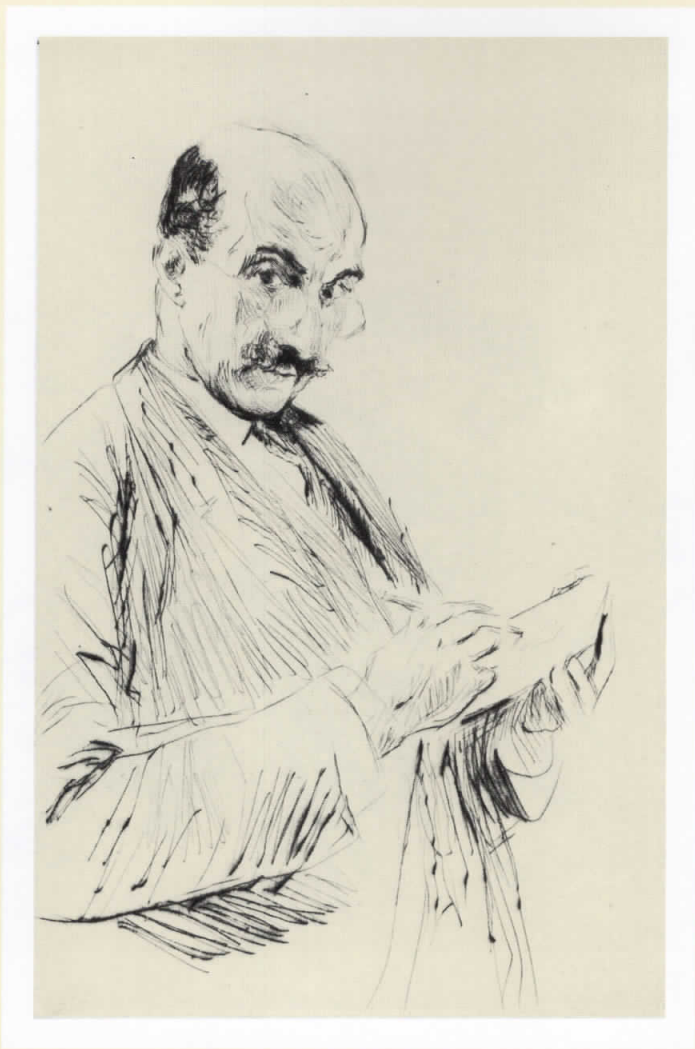
16  
Reiter und Reiterin  
1911



17  
Corso auf dem Monte Pincio in Rom  
1912



АНТОН ПЕНЬ  
18  
Menschenmenge in Amsterdam  
1912



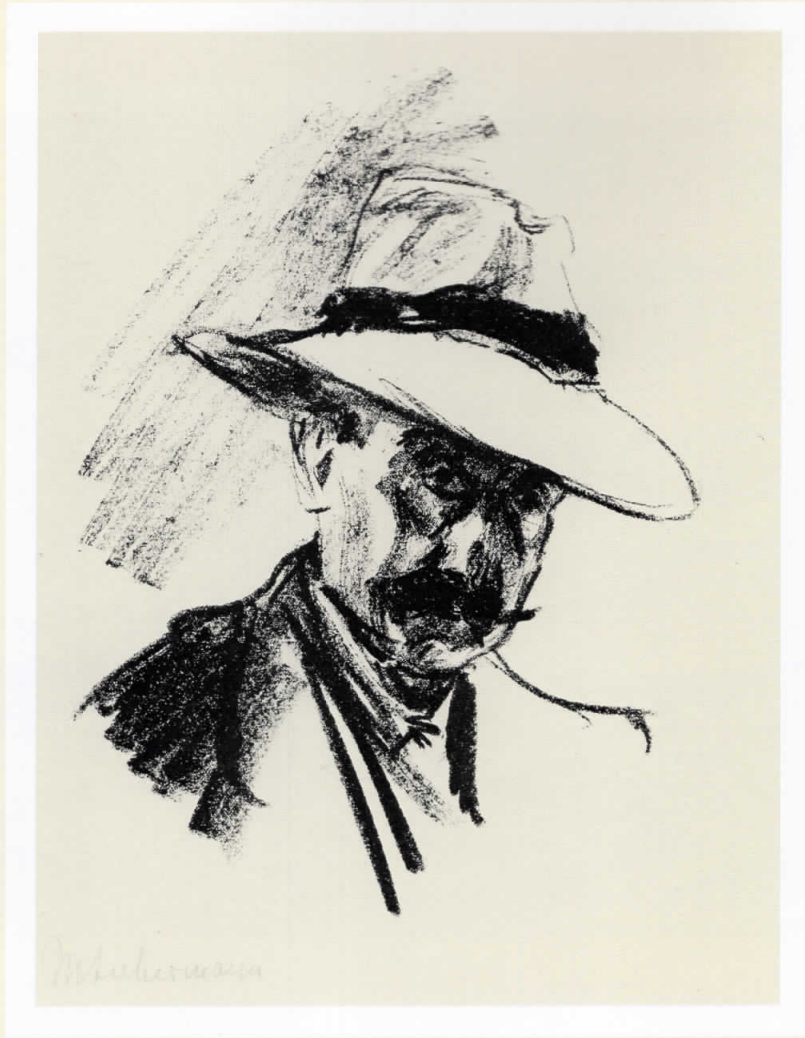
19  
Selbstbildnis, stehend und zeichnend  
1913

БИБЛИОТЕКА  
МСУ-Скопје



20  
Strandszene mit Strandkörben  
1914

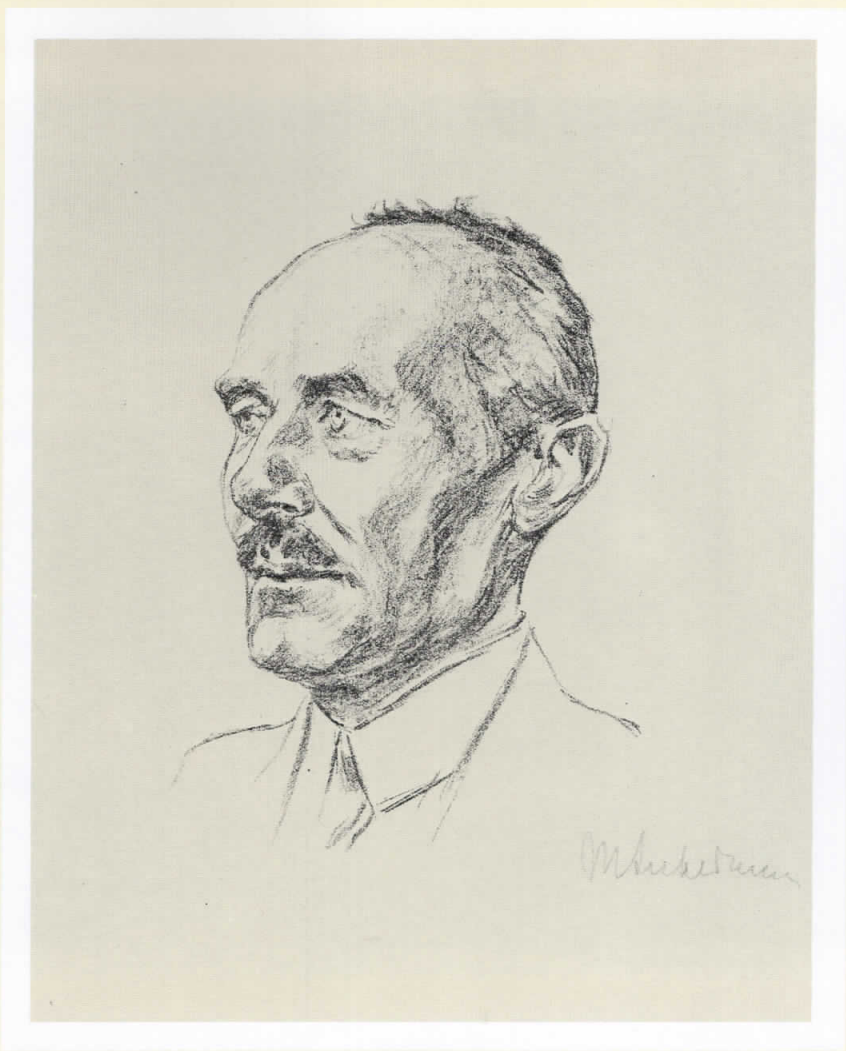




21  
Selbstbildnis im Strohhut  
1917



22  
Badende Knaben  
1918



23  
August Gaul  
1919



24  
Kind und Wärterin auf der Gartenbank  
1920



25  
Rückkehr des jungen Tobias  
1920



26  
Die Kunstreiterin  
1921



27  
Wettrennen  
1922



28  
Gerhart Hauptmann  
1922

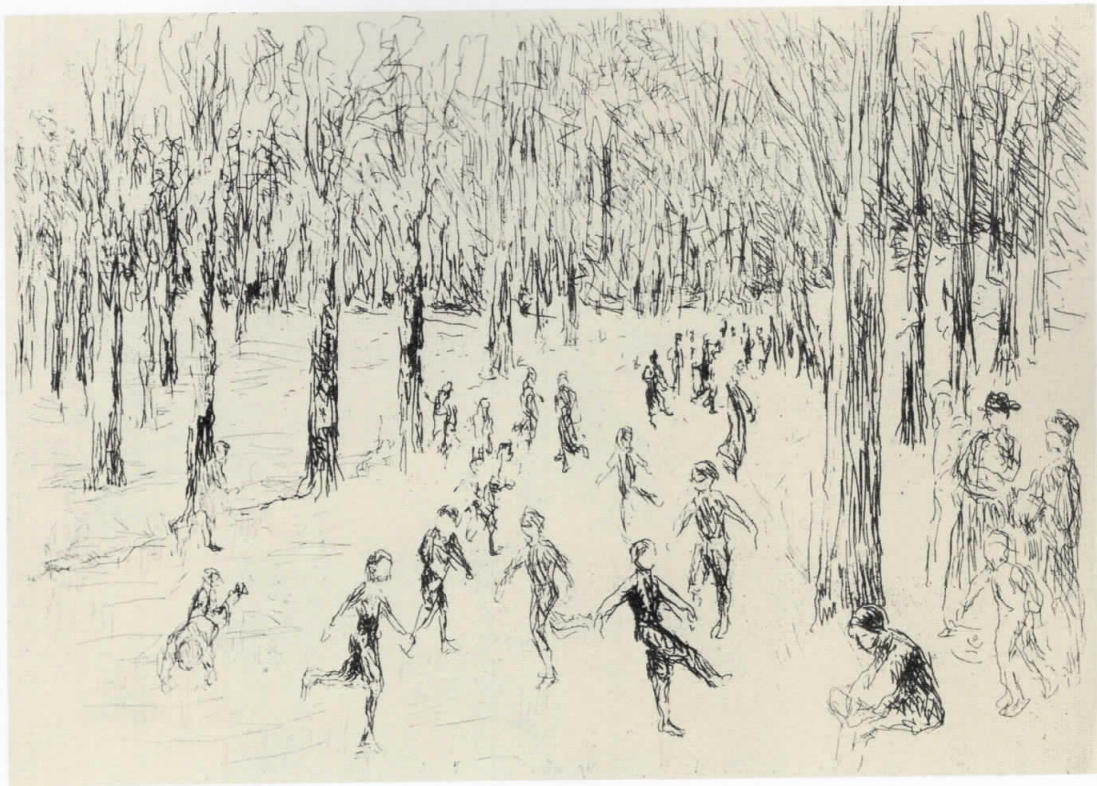




29  
Arno Holz  
1922

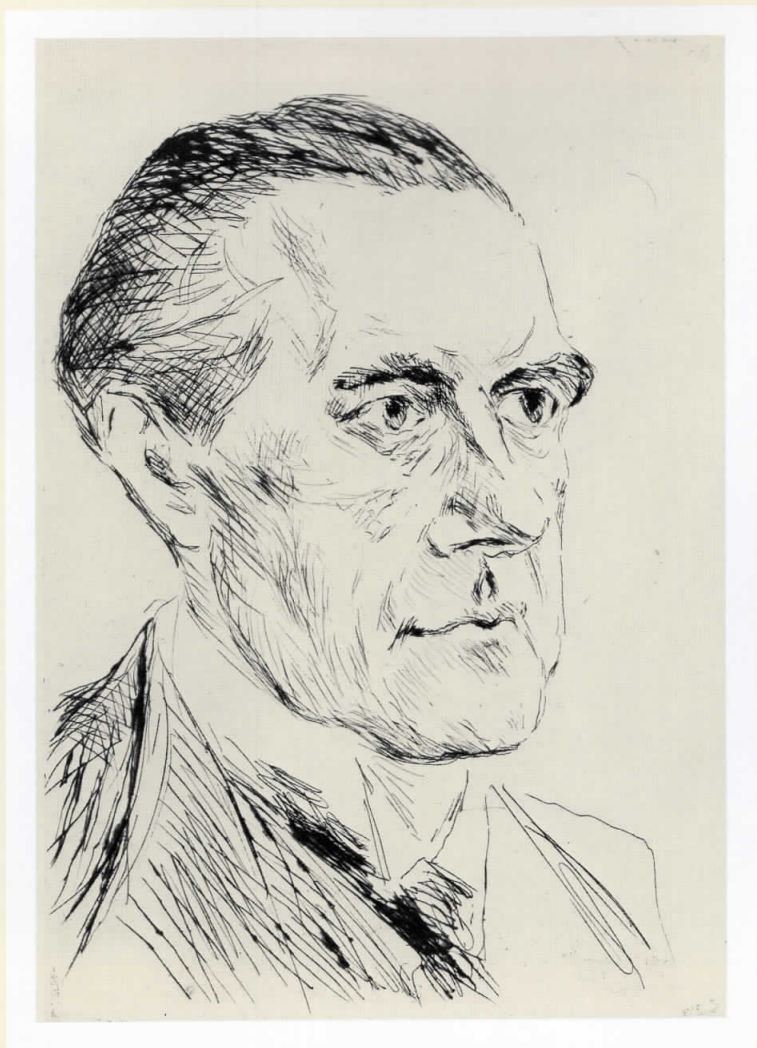


30  
Badende Knaben  
1922





32  
Der Müllerin Reue  
1923



33  
Peter Behrens  
1923



34  
Das Gartenhaus des Künstlers in Wannsee  
1924



35  
Allee in Wannsee  
um 1926

Max Slevogt

1868

geboren am 8. Oktober in Landshut/Bayern

1885–1889

Studium an der Akademie der bildenden Künste  
in München

1889–1890

Reisen nach Paris, Dänemark, Italien

1892

Mitglied der »Münchener Secession«

1893

Mitglied der »Freien Vereinigung«

1896

Mitglied der Zeitschrift »Simplicissimus«

1898

Besuch der Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam

1899

Das Danae-Bild wird aus der Ausstellung der  
»Münchener Secession« wegen sittlicher Bedenken  
entfernt;

Übersiedlung nach Berlin

1900

Reise zur Weltausstellung nach Paris

1901

Mitglied der »Berliner Secession«;

Verleihung des Professorentitels

1914

Reise nach Ägypten;

Mitglied der Königlichen Akademie der bildenden  
Künste in Berlin;

Übersiedlung nach Neukastel/Pfalz

1915

Mitglied der Sächsischen Akademie

der bildenden Künste in Dresden

1917

Leiter eines Meisterateliers an der Kunstakademie Berlin

1918

Ausstellung zum 50. Geburtstag,  
veranstaltet von der »Freien Secession« und  
Paul Cassirer in Berlin

1922

Ehrenmitglied der Akademie München

1929

Ehrenmitglied der Akademie Wien

1932

gestorben am 20. September in Neukastel/Pfalz



36-39  
Schwarze Szenen  
6 Radierversuche von Max Slevogt  
Bruno Cassirer  
Berlin 1905

36  
Im Kahn  
1904  
Radierung  
31,8 x 23,7  
SWI 6<sup>3</sup>

37  
Am Lagerfeuer  
1904  
Radierung  
31,7 x 23,9  
SWI 9<sup>1</sup>

38  
Tänzerin  
1904  
Radierung  
31,8 x 23,7  
SWI 10<sup>2</sup>

39  
Zweikampf  
1904  
Radierung  
31,6 x 24,4  
SWI 11<sup>2</sup>

40  
Penthesilea  
1905/06  
Lithographie  
26,8 x 37,2  
SWI 13<sup>3</sup>

41-45  
Achill  
15 Lithographien zur Ilias  
von Max Slevogt  
Verlag A. Langen  
München 1907

41  
Achill an der Leiche des Patroklos  
1907  
Lithographie, Kreide  
26,7 x 38  
Achill, Blatt 4  
SWI 20<sup>1</sup>  
Ilias, Gesang XVIII, Vers 315:  
»... doch die Achaier huben die ganze Nacht  
um Patroklos Klagen und Seufzer /  
Peleus Sohn vor ihnen begann die jammernde Klage...«

42  
Schlacht  
1907  
Lithographie, Kreide  
26,8 x 37,9  
Achill, Blatt 5  
SWI 21<sup>1</sup>  
Ilias, Gesang XX, Vers 35:  
»So dort gegeneinander empörten selige Götter /  
Beide Heere und erhoben  
zerschmetternden Streit der Vertilgung«

43  
Achill wütet im Strome  
1907  
Lithographie, Kreide  
27,2 x 37,7  
Achill, Blatt 9  
SWI 25  
Ilias, Gesang XXI, Vers 300:  
»...Hoch sprang er empor mit den Knien /  
gegen die Flut geradeaus,  
der Stürmende, welchen nicht aufhielt /  
der breitrollende Strom«

44  
Hektors Flucht  
1907  
Lithographie, Kreide  
26,9 x 38  
Achill, Blatt 11  
SWI 27<sup>1</sup>  
Ilias, Gesang XXII, Vers 140:  
»...So drang jener im Flug /  
Geradeaus doch es flüchtete Hektor /  
Längs der troischen Mauer,  
die hurtigen Knie bewegend«

45  
Patroklos erscheint Achill  
1907  
Lithographie, Kreide  
26,7 x 37,9  
Achill, Blatt 14  
SWI 30<sup>1</sup>  
Ilias, Gesang XXIII, Vers 65:  
»Schläfst Du, meiner so ganz uneingedenk,  
o Achilleus? /  
Nicht des Lebenden vergaßest Du,  
aber des Toten«

46  
Selbstbildnis mit Hut und Stock  
1908  
Lithographie, Kreide und Tusche  
18,3 x 18,5  
SWI 36<sup>3</sup>

47-48  
James Fenimore Cooper,  
Lederstrumpf-Erzählungen  
Übersetzt und bearbeitet von K. Federn  
Erstes Werk der Panpresse  
Berlin, Paul Cassirer  
1909

47  
Harry Hurry  
bekämpft die eingedrungenen Indianer  
1908  
Bücherausgabe S. 35  
Lithographie, Kreide  
29,2 x 25,8  
SWI 113

48  
Harry Hurry  
schleudert einen Huronen ins Wasser  
1908  
Bücherausgabe S. 61  
Lithographie, Kreide  
34,4 x 25,8  
SWI 132

49  
Großes Selbstbildnis  
1915  
Radierung  
24,9 x 19,8 (Plattengröße)  
2. Zustand

50-56

Gesichte

21 Stein- und Zinkdrucke von M. Slevogt

Gedruckt in der Panpresse 1917

50

Der Gang ins Ungewisse

1917

Lithographie

43,7 x 32,2

6. Zustand

Gesichte, Blatt 1

51

Utopie des Friedens

1916

Lithographie, Kreide

37,6 x 26,7

Die Utopie des Friedens ist durch eine Glaskugel

dargestellt, in welcher der Dämon des Krieges

eingeschlossen ist, und die von Menschen

mühsam in einer gläsernen Tempelhalle

im Gleichgewicht gehalten wird

Gesichte, Blatt 5

52

Die Erhebung

1916

(14. August 1914)

Lithographie

42,9 x 31,9

2. Zustand

Gesichte, Blatt 6

53

Die große Masse

1916

(Von einem Fuchs verführte Tiere)

Lithographie

25,2 x 27,6

2. Zustand

Gesichte, Blatt 11

54

Paroxysmus der Vernichtung

1916

(Gespenster kämpfen mit

ihren eigenen abgehackten Gliedern)

Lithographie und Zinkplatte

25,8 x 37,9

4. Zustand

Gesichte, Blatt 15

55

Der Verantwortliche

1917

(Der Unbekannte, maskiert,

wartet mit einer Anzahl von Leichen

auf dem Rücken durch ein Blutmeer)

Lithographie und Aluminiumplatte

38 x 26,6

Gesichte, Blatt 19

56

Die Vergessenen

1917

(Eine Frauengestalt deckt

die Gefallenen im Massengrabe zu)

Lithographie und Zinkplatte

38 x 27

6. Zustand

Gesichte, Blatt 20

57

Francisco d'Andrade als Don Giovanni

in der Kirchhofszene

1920

Radierung

31,8 x 24,2

58-62

Die Inseln Wak-Wak

Eine Erzählung aus 1001 Nacht

Mit 54 Steinzeichnungen

Berlin, Bruno Cassirer 1921

58

Der Gartenhof des Palastes

Buchausgabe S. 29

Lithographie, Kreide

17 x 9,8

59

Die zehn Vogeljungfrauen im Bade

Buchausgabe S. 31

Lithographie, Kreide

23 x 15,5

60

Hassan trägt die geraubte Königstochter davon

Buchausgabe S. 43

Lithographie, Kreide

19,2 x 25

61

Hassans Gemahlin im Frauenbade

Buchausgabe S. 56

Lithographie, Kreide

16,5 x 22,5

62

Kampf in den Lüften zwischen

den sieben Königen und Nur al Huda

Buchausgabe S. 135

Lithographie, Kreide

25,2 x 19,7

63

Bildnis des Geigers Andreas Weissgerber

1922

Radierung, Kaltnadel

31,5 x 23,7

2. Zustand

Der Dargestellte, gebürtiger Grieche,

war als Kind nach Berlin gekommen.

Bildnisse von ihm malten oder radierten

außer Max Slevogt noch Lovis Corinth

und Max Liebermann

64-72

Don Giovanni

Bühnenentwürfe für die Dresdner Staatsoper

Berlin, Bruno Cassirer 1924

64

Titelbild

(Bühnenvorhang mit dem Titel)

Lithographie, Kreide

34 x 45,8

2. Zustand

65

Die Ermordung des Komturs

Lithographie, Kreide

25 x 40,4

66

Donna Elviras Gasthaus

Lithographie, Kreide und Rotplatte (Tusche)

24,3 x 39,4

67

Der Ballsaal

Lithographie

25,6 x 43

68

Don Giovanni, als Leporello verkleidet,

schickt die erbosten Bauern fort

Lithographie

26 x 41

69

Die Friedhofsszene

beim Denkmal des Komturs

Lithographie

26,3 x 39,5

70

Don Giovannis Abendessen

Lithographie

23,8 x 38,8

71

Der Höllenrachen

Lithographie, Kreide

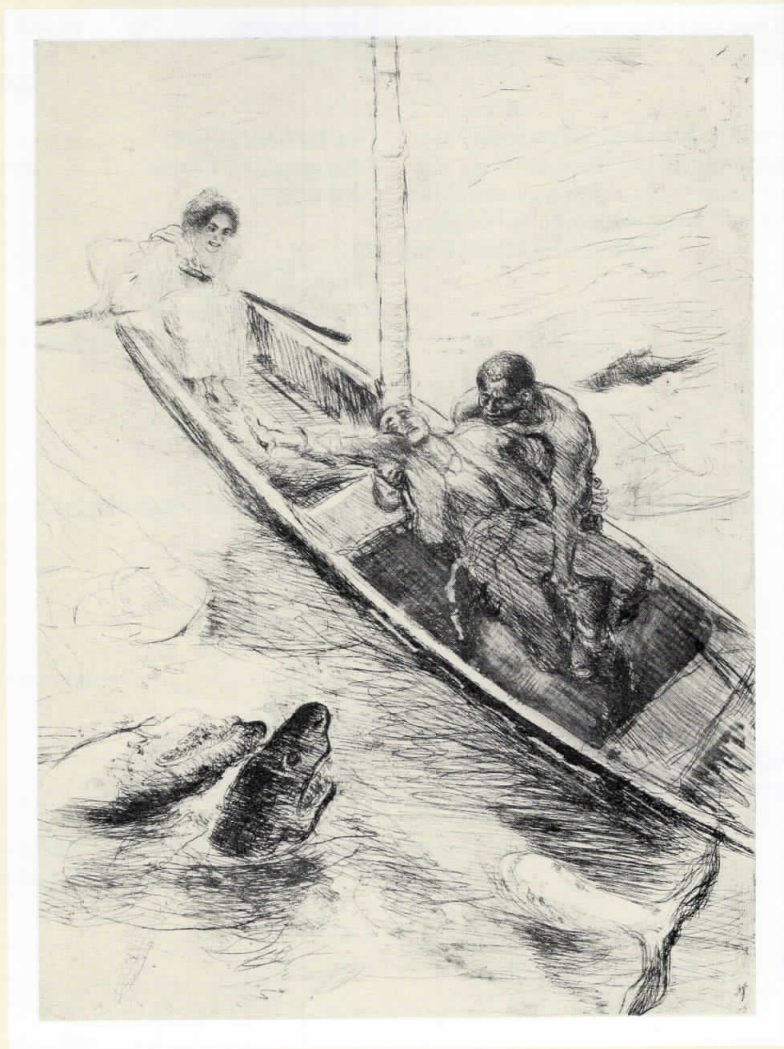
24,8 x 26

72

Finale: Schluß-Sextett

Lithographie, Kreide

22,8 x 26,2



36  
Im Kahn  
1904

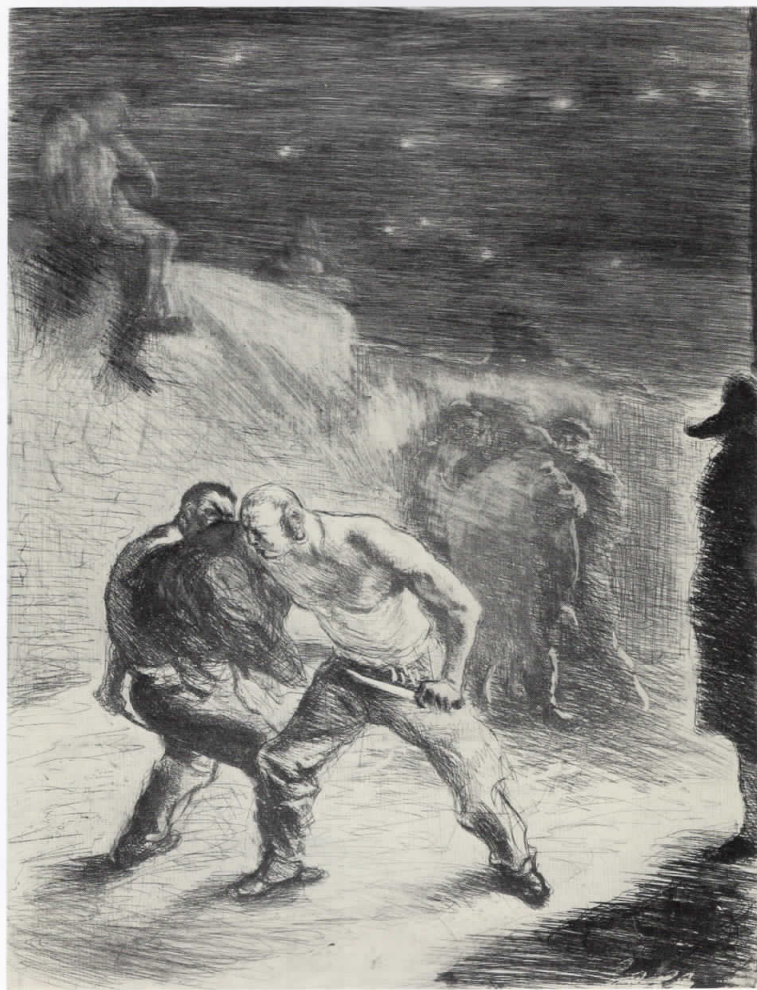


37  
Am Lagerfeuer  
1904



38  
Tänzerin  
1904

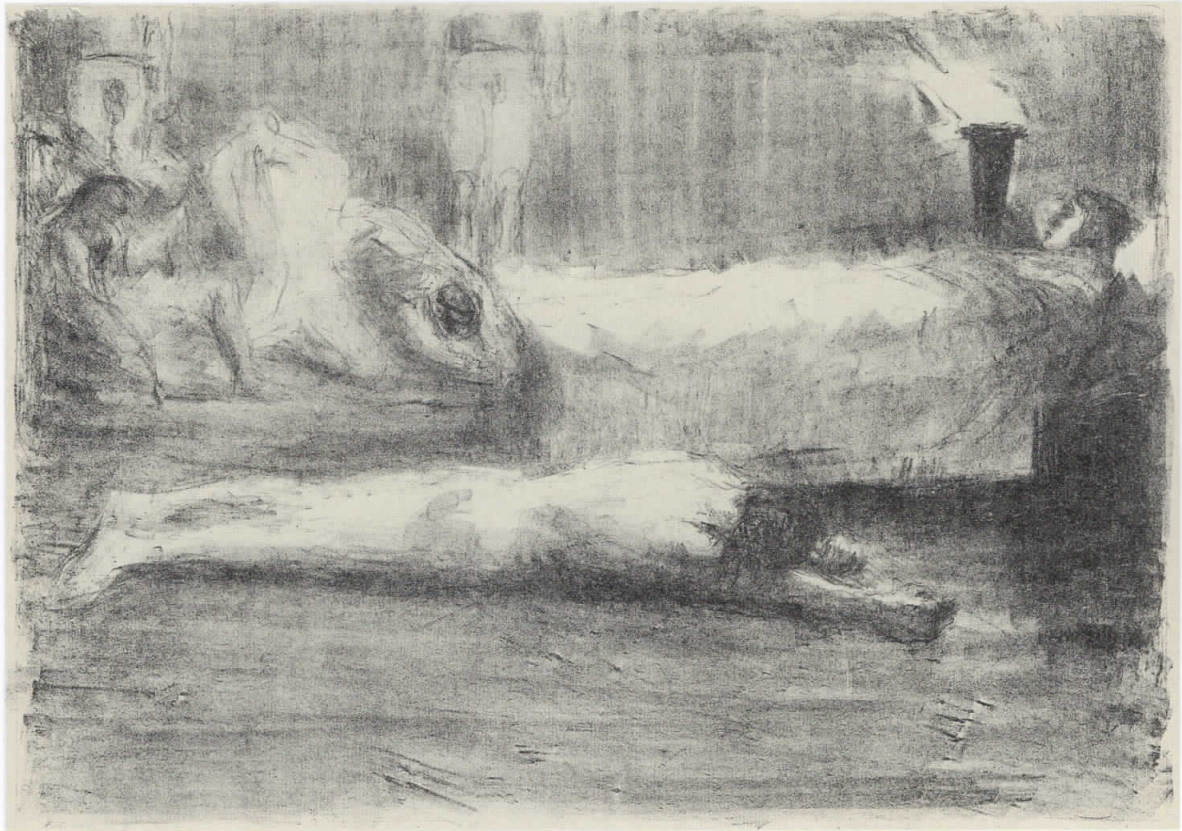




39  
Zweikampf  
1904



40  
Penthesilea  
1905/06



41  
Achill an der Leiche des Patroklos  
1907



42  
Schlacht  
1907



43  
Achill wütet im Strome  
1907



44  
Hektors Flucht  
1907



45  
Patroklos erscheint Achill  
1907



46  
Selbstbildnis mit Hut und Stock  
1908





47  
Harry Hurry  
bekämpft die eingedrungenen Indianer  
1908

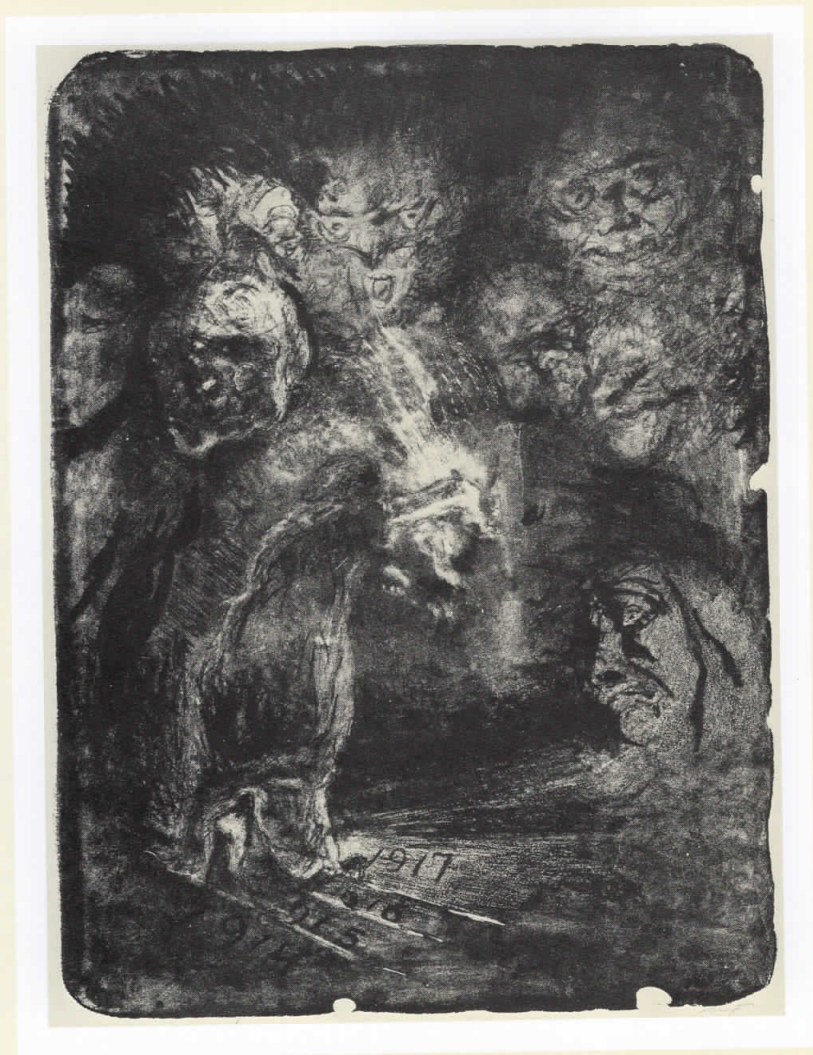
БИБЛИОТЕКА  
МСУ-Скопје



48  
Harry Hurry  
schleudert einen Huronen ins Wasser  
1908



49  
Großes Selbstbildnis  
1915



50  
Der Gang ins Ungewisse  
1917



51  
Utopie des Friedens  
1916



52  
Die Erhebung  
1916



53  
Die große Masse  
1916



54  
Paroxysmus der Vernichtung  
1916





55  
Der Verantwortliche  
1917



56  
Die Vergessenen  
1917



57  
Francisco d'Andrade als Don Giovanni  
in der Kirchhofszene  
1920



58  
Der Gartenhof des Palastes  
1921



59  
Die zehn Vogeljungfrauen im Bade  
1921



60  
Hassan trägt die geraubte Königstochter davon  
1921



61  
Hassans Gemahlin im Frauenbade  
1921

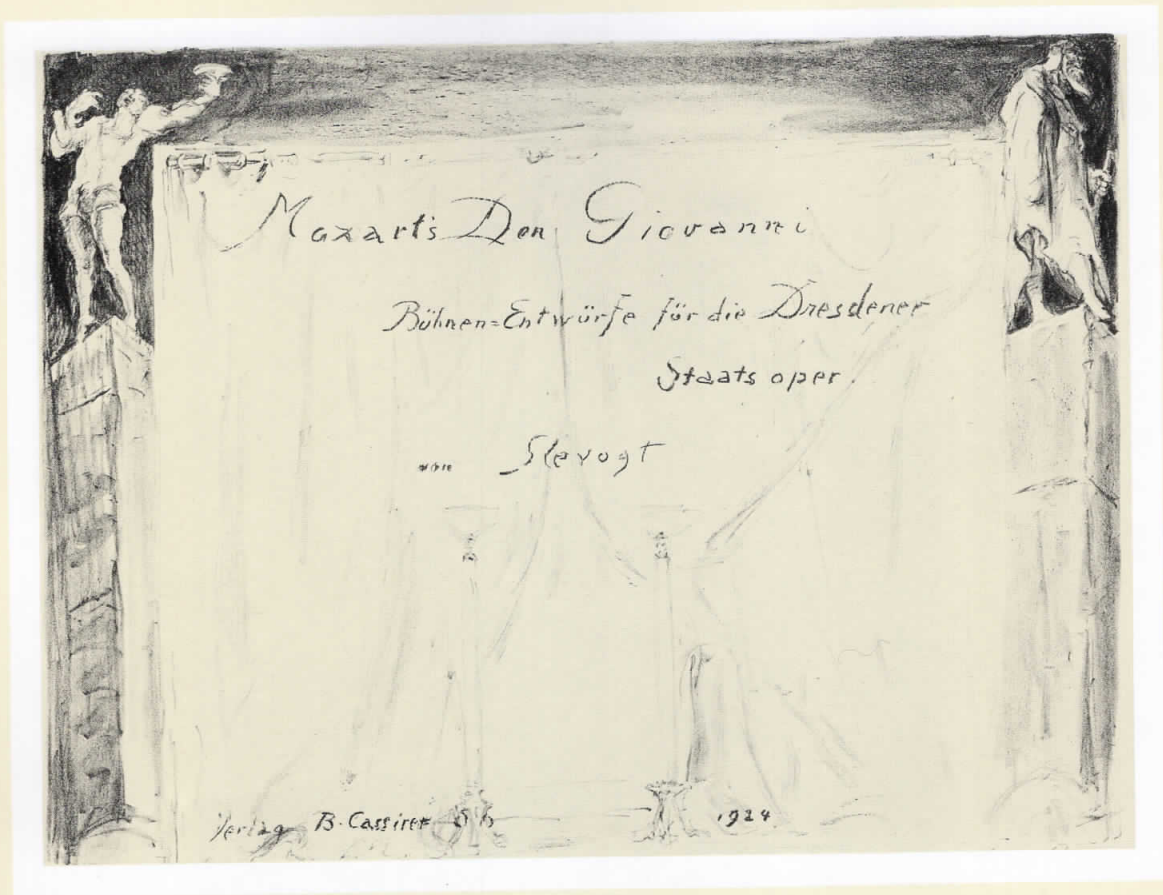


62  
Kampf in den Lüften zwischen  
den sieben Königen und Nur al Huda  
1921





63  
Bildnis des Geigers Andreas Weissgerber  
1922



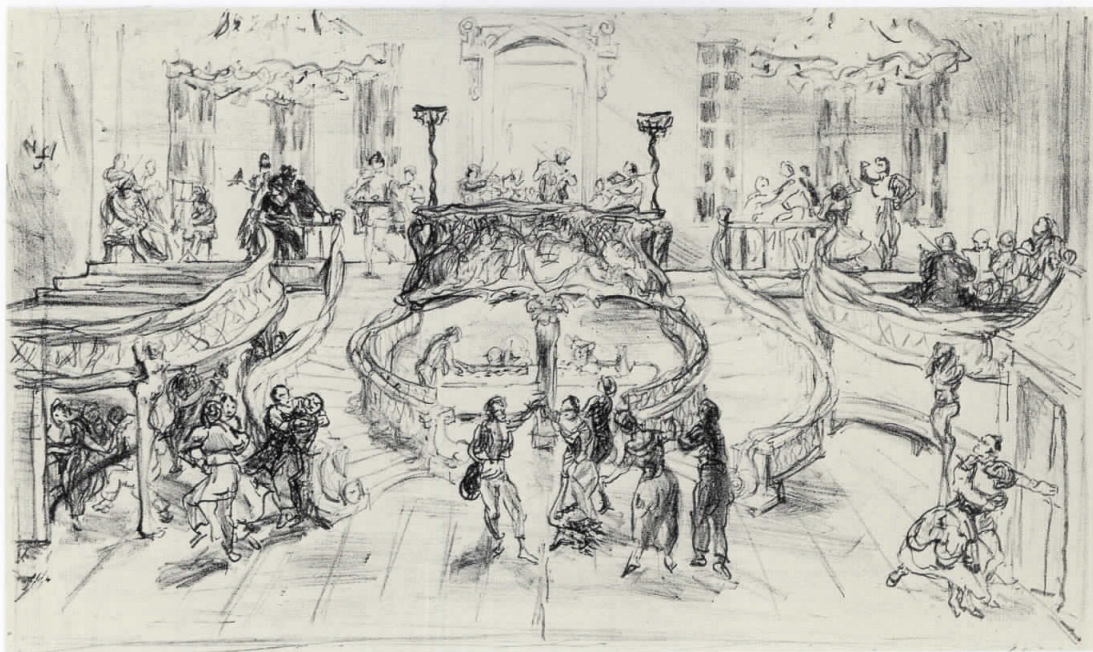
64  
Titelbild  
(Bühnenvorhang mit dem Titel)  
1924



65  
Die Ermordung des Komturs  
1924



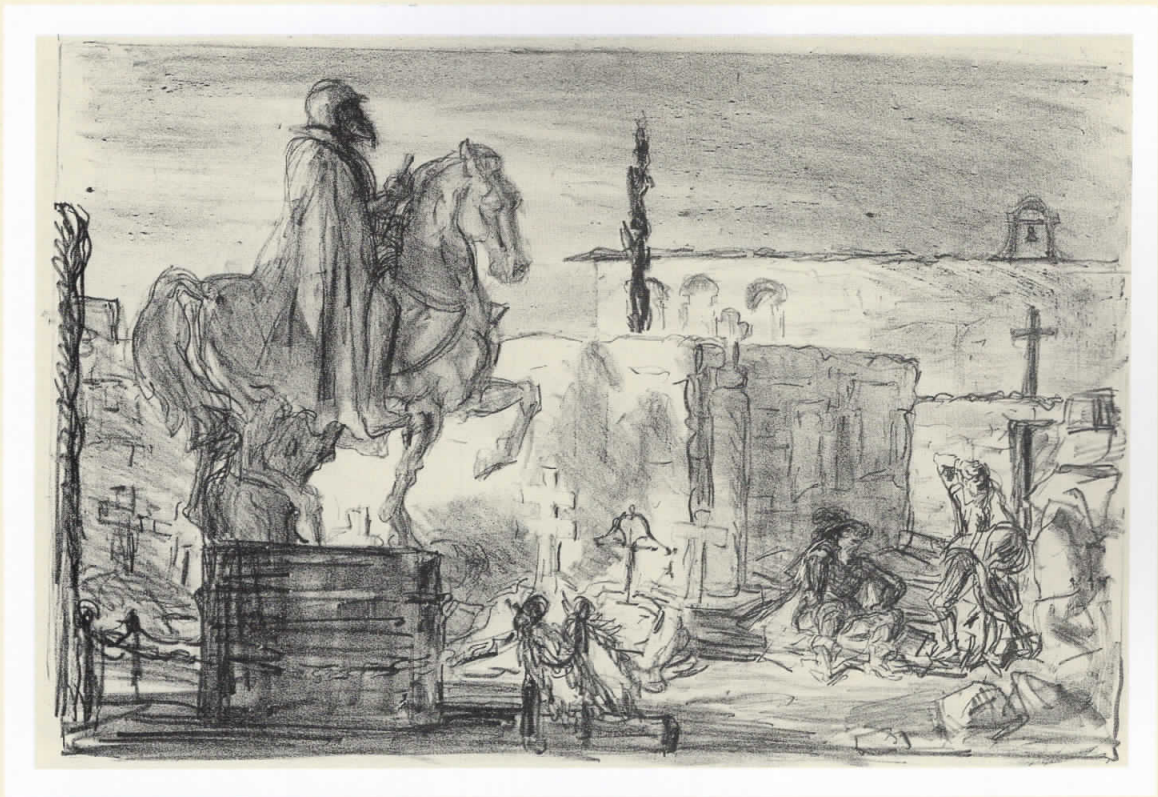
66  
Donna Elviras Gasthaus  
1924



67  
Der Ballsaal  
1924



68  
Don Giovanni, als Leporello verkleidet,  
schickt die erbosten Bauern fort  
1924



69  
Die Friedhofsszene  
beim Denkmal des Komturs  
1924



70  
Don Giovannis Abendessen  
1924





71  
Der Höllenrachen  
1924



72  
Finale: Schluß-Sextett  
1924



Lovis Corinth

1858

geboren am 21. Juli in Tapiau

(Ostpreußen)

1876–1880

Studium an der Kunstakademie in Königsberg

1880–1884

Studium an der Kunstakademie in München

1884–1887

Studium an der Academie Julian in Paris

1887–1888

Aufenthalt in Berlin

1888–1891

Königsberg

1891–1900

Übersiedlung nach München;

Reisen nach Oberbayern,

in die Schweiz, nach Holland

1893

Mitglied der »Freien Vereinigung«

1901

Übersiedlung nach Berlin

1901–1925

Berlin, Reisen nach Italien,

Holland, Frankreich u. a.

1911

Vorsitzender der »Berliner Secession«

1911–1912

schwere Erkrankung

1915

Präsident der »Berliner Secession«

1918

Verleihung des Professorentitels

1921

Dr. h. c. der Universität Königsberg

1925

Ehrenmitglied der

Akademie der bildenden Künste in München;

gestorben am 17. Juli in Zandvoort/Niederlande

73  
Weiblicher Akt auf einem Stuhl  
1893  
Radierung  
15,8 x 11,7  
Schwarz 4

74  
Selbstbildnis, radierend  
1909  
Radierung  
19,6 x 15,5  
Schwarz 34

75  
Hermann Struck  
1911  
Radierung  
21 x 14,8  
Schwarz 80<sup>2</sup>  
Hermann Struck,  
geb. 1886 in Berlin, gest. 1944 in Haifa,  
war ein bedeutender Kenner  
der Radiertechnik in Berlin,  
der zahlreiche Künstler veranlaßte,  
sich mit ihr zu beschäftigen

76  
Obstgarten  
1912  
Radierung  
37,3 x 49,4  
Schwarz 93

77  
Wilhelm Trübner  
1913  
Radierung  
31 x 25,4  
Müller 453  
Wilhelm Trübner,  
geb. 1851 in Heidelberg, gest. 1917 in Karlsruhe  
Lovis Corinth hatte den Maler 1891  
in München kennengelernt

78  
Rudolf Rittner als Florian Geyer  
1914  
Radierung  
22,2 x 19,2

79  
Liegender weiblicher Akt  
Studie zu Joseph und Potiphars Weib  
1915  
Radierung  
20,2 x 26,9  
Schwarz 215

80  
Der Künstler und der Tod I  
1916  
Radierung  
27,2 x 20,2  
Schwarz 238<sup>2</sup>

81  
Der Künstler und der Tod II  
1916  
Radierung  
18 x 12,4  
Schwarz 239<sup>2</sup>

82  
Kreuztragung  
1916  
Radierung  
23,7 x 33,8  
Schwarz 263<sup>3</sup>

83  
Kirchhof in Nienhagen (Mecklenburg)  
1916  
Lithographie  
38,1 x 25,1  
Schwarz 257

84  
Amazonenstatue auf der Freitreppe  
des Alten Museums  
1916  
Lithographie  
40 x 25  
Schwarz 266

85  
Gebeugt stehender Akt  
1916  
Lithographie  
39,5 x 24,8  
Schwarz 286

86  
Kain  
1916  
Lithographie  
ca. 27 x 20  
Schwarz 289

87  
Selbstbildnis an der Staffelei  
1918  
Aus der Mappe »Eine Familie«  
Radierung  
25 x 18  
Schwarz 337

88  
Bildnis einer jungen Dame  
Anneliese Halbe  
1918  
Lithographie  
39,7 x 24,7  
Schwarz 344

89  
Apollo und die rosenfingerige Eos  
1919  
Radierung  
23 x 24  
Blatt II des Mappenwerks »Antike Legenden«  
Schwarz 351

90  
Daphnis und Chloe  
1919  
Radierung  
22,2 x 36,2  
Blatt V des Mappenwerks »Antike Legenden«  
Schwarz 351

91  
Bildnis des Grafen Eduard von Keyserling  
1919  
Radierung  
31,6 x 23,1

92  
Schwimmanstalt  
1919  
Radierung  
18 x 24  
Schwarz 363

93  
Partie aus dem Tiergarten  
1920  
Radierung  
24,9 x 20  
Schwarz 405

94  
Selbstbildnis  
1920  
Radierung  
11,8 x 8,9  
Schwarz 426

95  
Selbstbildnis  
1920  
Lithographie  
32 x 25  
Schwarz 409



- 96  
 Verschiedene Bildnisstudien  
 1920  
 Radierung  
 25,6 x 24,2  
 Schwarz 451  
 Bildnisse der schlafenden Charlotte Berend-Corinth  
 und der Kinder des Künstlers,  
 Thomas und Wilhelmine
- 97  
 Im Tiergarten  
 1920  
 Radierung  
 13,5 x 19  
 Müller 471
- 98  
 Pietà  
 1920  
 Radierung  
 26,5 x 32,7  
 Müller 472
- 99  
 Selbstbildnis, radierend  
 1920/21  
 Radierung  
 31 x 23  
 Müller 483
- 100  
 Die Erschaffung Adams  
 1920/21  
 Farblithographie  
 33 x 31  
 Blatt 1 der Folge »Im Paradies«  
 Müller 540
- 101  
 Die Erschaffung Evas  
 1920/21  
 Farblithographie  
 34 x 31,5  
 Blatt 2 der Folge »Im Paradies«  
 Müller 541
- 102  
 Adam und Eva im Paradies  
 1920/21  
 Farblithographie  
 33 x 33  
 Blatt 3 der Folge »Im Paradies«  
 Müller 542
- 103  
 Tod und Künstler  
 1920/21  
 Radierung  
 24 x 18  
 Blatt 1 aus dem Zyklus »Totentanz«  
 Müller 546
- 104  
 Berg-See  
 1920/21  
 Lithographie  
 32 x 43  
 Blatt 3 der Mappe »Vorfrühling im Gebirge«  
 Müller 570
- 105  
 Bahnhof Tiergarten  
 1920/21  
 Radierung  
 23,6 x 30,5  
 Aus der Folge »Der Tiergarten«  
 Müller 474
- 106  
 Frühling mit Apfelblüten  
 1922  
 Kaltnadel  
 19,7 x 24,7  
 Müller 701
- 107  
 Die Befreiung aus der Arche  
 1923  
 Lithographie  
 50 x 65  
 Aus der Folge »Die Sündfluth«  
 Müller 821



108  
Der Regenbogen  
1923  
Lithographie  
50 x 64  
Aus der Folge »Die Sündfluth«  
Müller 822

109  
Urfeld – Walchensee  
1923  
Kaltnadel  
20 x 30  
Müller 675

110  
Walchensee mit Jochberg  
1923  
Kaltnadel  
16 x 23,8  
Blatt 1 aus der Folge »Der Walchensee«  
Müller 823

111  
Schloßfreiheit in Berlin  
1923  
Lithographie  
50 x 40  
Müller 697

112  
Winter am Walchensee  
(Hotel Fischer am See)  
1924  
Kaltnadel  
15 x 19,8  
Müller 858

113  
Der Dichter Michael Grusemann  
1925  
Farblithographie  
31 x 25  
Müller 879

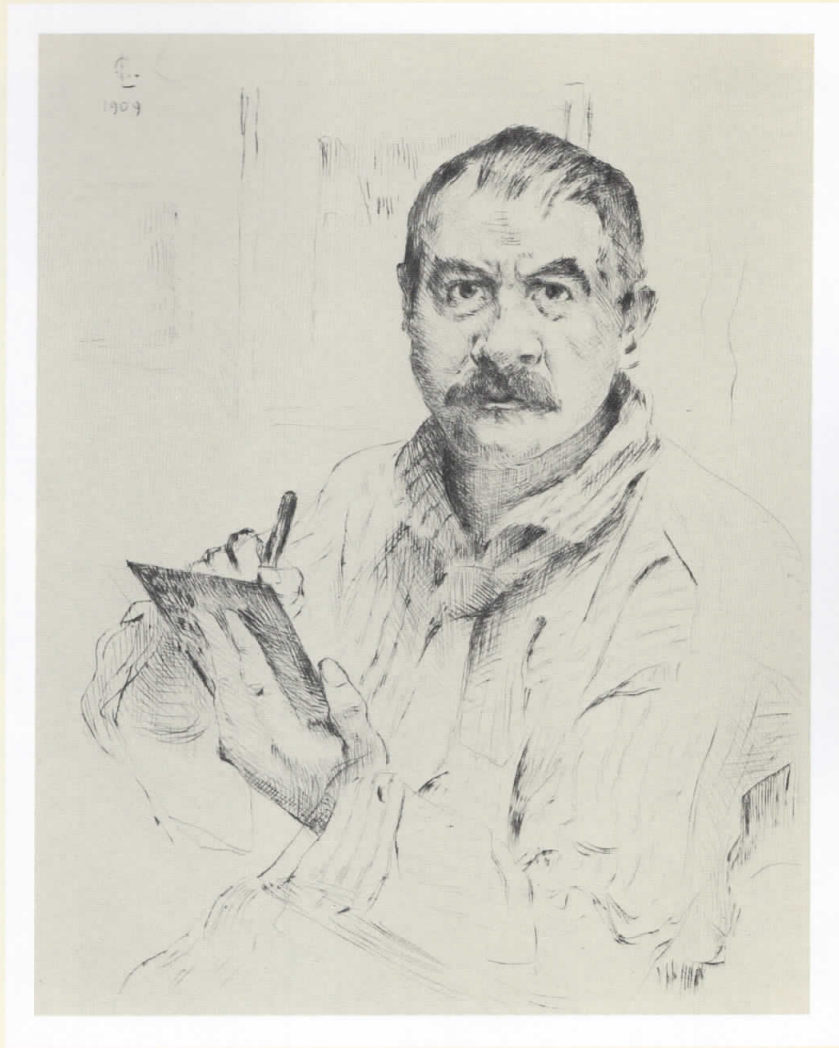
114  
Selbstbildnis  
Lithographie  
32 x 24  
Müller 903







73  
Weiblicher Akt auf einem Stuhl  
1893



74  
Selbstbildnis, radierend  
1909



75  
Hermann Struck  
1911



76  
Obstgarten  
1912



77  
Wilhelm Trübner  
1913

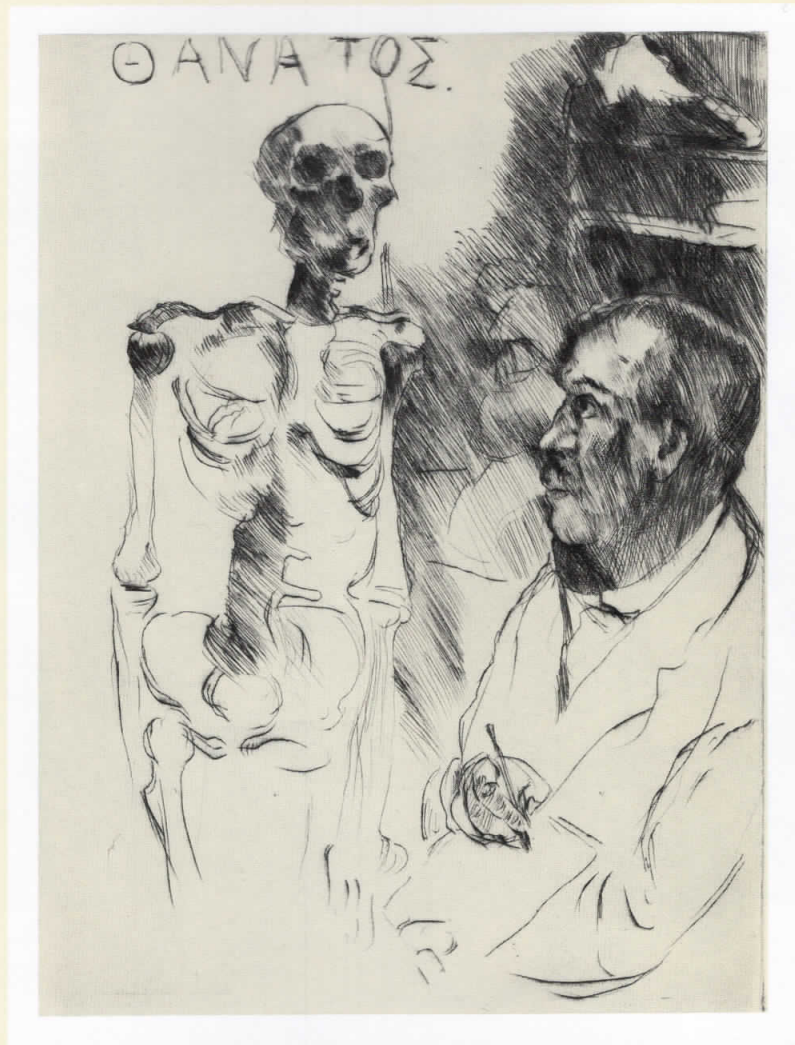


78  
Rudolf Rittner als Florian Geyer  
1914

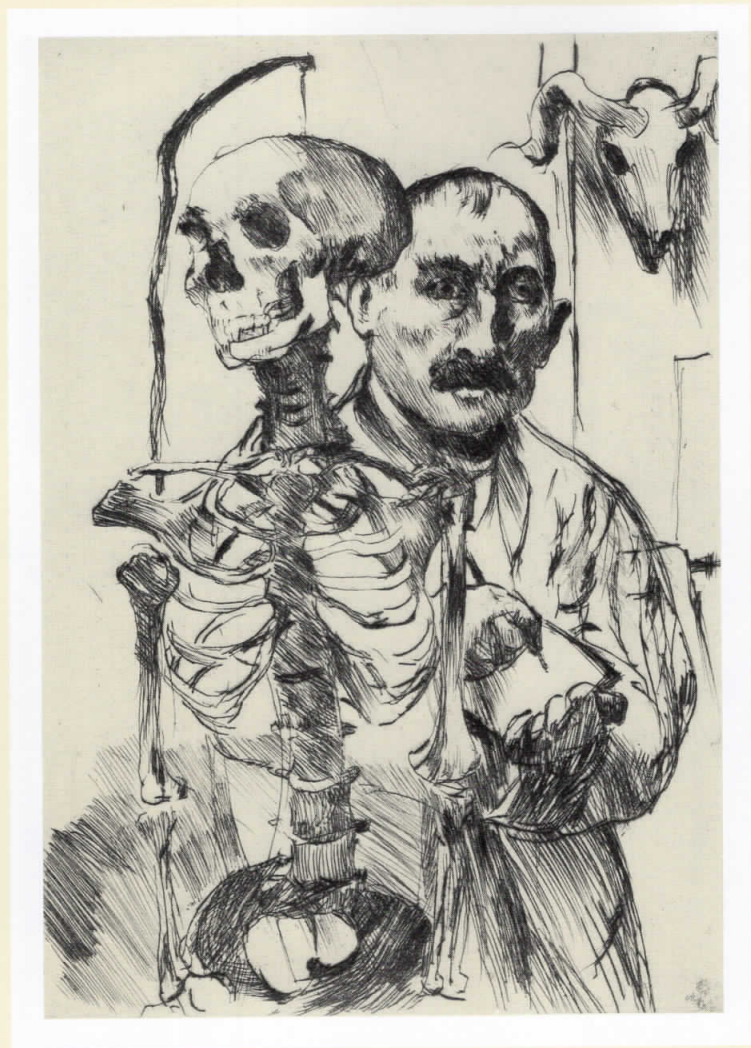


79  
Liegender weiblicher Akt  
Studie zu Joseph und Potiphars Weib  
1915





80  
Der Künstler und der Tod I  
1916



81  
Der Künstler und der Tod II  
1916



82  
Kreuztragung  
1916



83  
Kirchhof in Nienhagen (Mecklenburg)  
1916



84  
Amazonenstatue auf der Freitreppe  
des Alten Museums  
1916



85  
Gebeugt stehender Akt  
1916



86  
Kain  
1916



87  
Selbstbildnis an der Staffelei  
1918





88  
Bildnis einer jungen Dame  
Anneliese Halbe  
1918



89  
Apollo und die rosenfingerige Eos  
1919



90  
Daphnis und Chloe  
1919



91  
Bildnis des Grafen Eduard von Keyserling  
1919



92  
Schwimmanstalt  
1919



93  
Partie aus dem Tiergarten  
1920



94  
Selbstbildnis  
1920



95  
Selbstbildnis  
1920

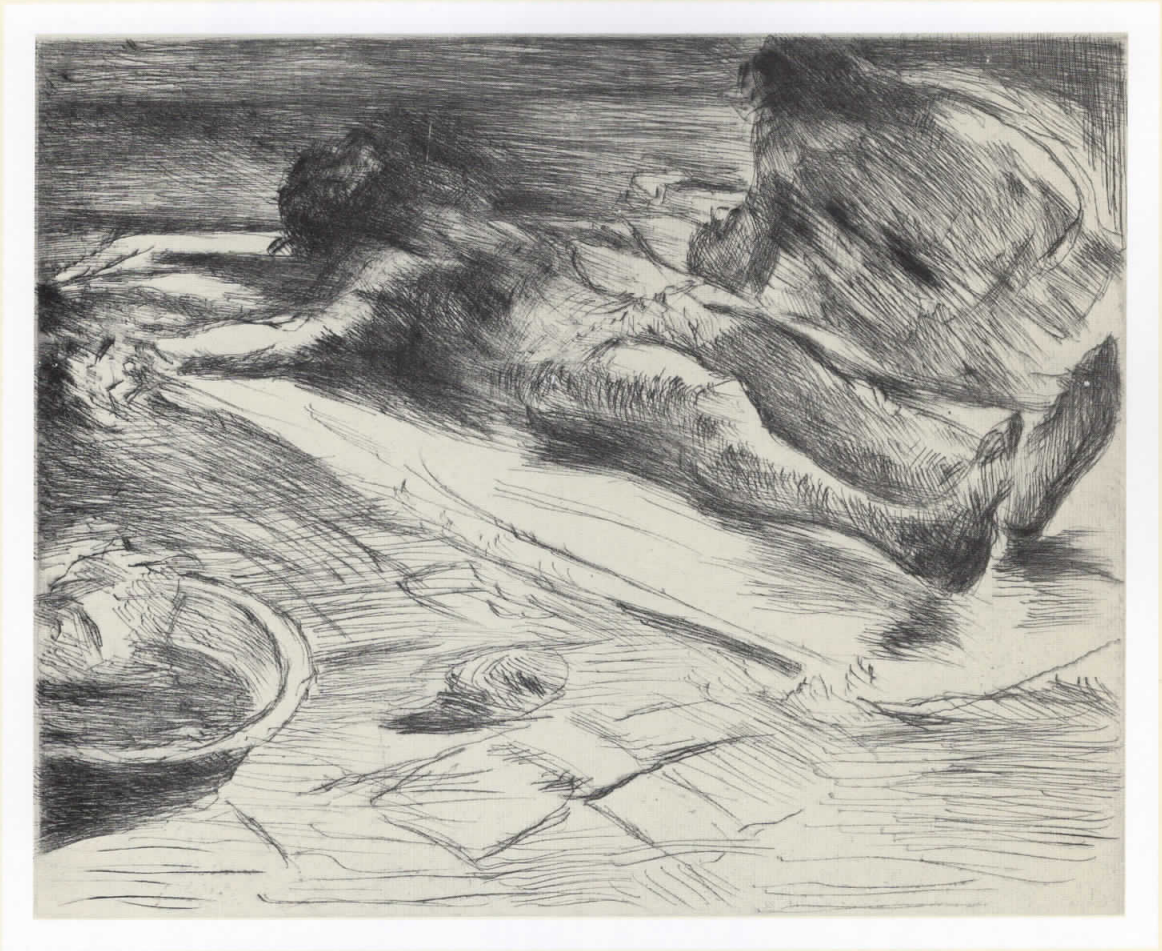




96  
Verschiedene Bildnisstudien  
1920



97  
Im Tiergarten  
1920



98  
Pietà  
1920



99  
Selbstbildnis, radierend  
1920/21



100  
Die Erschaffung Adams  
1920/21



101  
Die Erschaffung Evas  
1920/21



102  
Adam und Eva im Paradies  
1920/21



103  
Tod und Künstler  
1920/21





104  
Berg-See  
1920/21



105  
Bahnhof Tiergarten  
1920/21



106  
Frühling mit Apfelblüten  
1922



107  
Die Befreiung aus der Arche  
1923



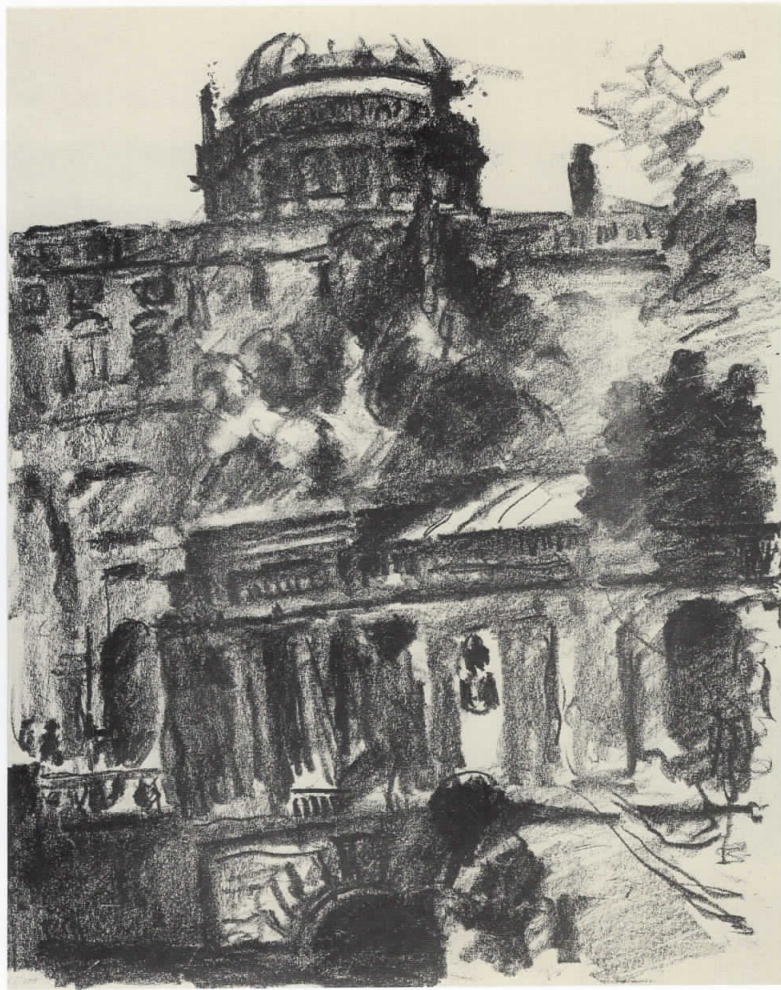
108  
Der Regenbogen  
1923



109  
Urfeld - Walchensee  
1923



110  
Walchensee mit Jochberg  
1923



111  
Schloßfreiheit in Berlin  
1923

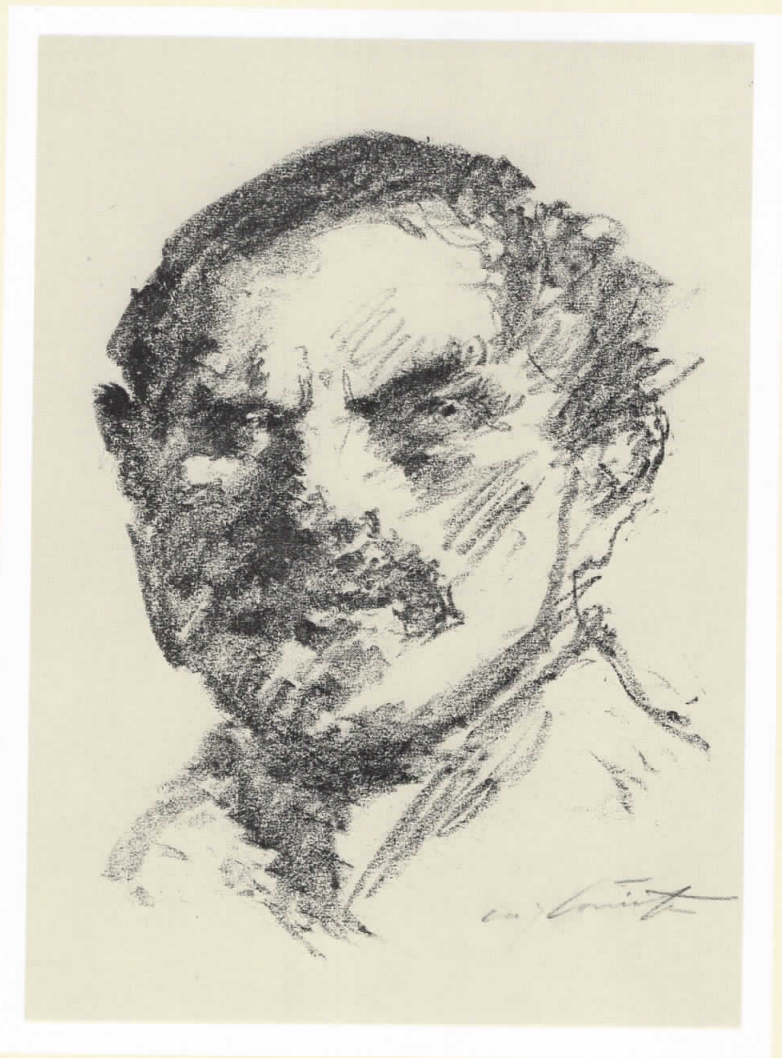




112  
Winter am Walchensee  
(Hotel Fischer am See)  
1924



113  
Der Dichter Michael Grusemann  
1925



114  
Selbstbildnis

ARMY OFFICE  
of the Adjutant General  
WASHINGTON, D. C.

БИБЛИОТЕКА  
МСУ-Скопје

