

*Gregor Wedekind (Hrsg.)*

**MAX SLEVOGTS NETZWERKE**



PHOENIX. MAINZER KUNSTWISSENSCHAFTLICHE BIBLIOTHEK

**Herausgegeben von**

**Matthias Müller, Elisabeth Oy-Marra und Gregor Wedekind**

**Band 6**

*Gregor Wedekind (Hrsg.)*

*in Verbindung mit der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz*

# **MAX SLEVOGTS NETZWERKE**

**KUNST-, KULTUR- UND INTELLEKTUELLEN-  
GESCHICHTE DES SPÄTEN KAISERREICHS  
UND DER WEIMARER REPUBLIK**

**DE GRUYTER**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Generaldirektion  
Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz



ISBN 978-3-11-066095-1

e-ISBN (PDF) 978-3-11-076074-3

ISSN 2747-9587

**LIBRARY OF CONGRESS CONTROL NUMBER: 2021936082**

**BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Walter De Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Max Slevogt, Erdbeeren, 1903, Öl auf Leinwand,  
46,5 × 57 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen

Reihenlayout und Satz: Andreas Eberlein, aromaBerlin

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)



# INHALT

- IX Gregor Wedekind  
**EINLEITUNG**
- 1 Karoline Feulner  
**ANKUNFT BERLIN: SLEVOGTS SKIZZENBUCH 1901–1902**
- 19 Miriam-Esther Owesle  
**„... AUSDRUCK FREUNDSCHAFTLICHER ÜBEREINSTIMMUNG IN WICHTIGSTEN LEBENSFRAGEN“. MAX SLEVOGT UND JOHANNES GUTHMANN IM SPIEGEL IHRER KORRESPONDENZ**
- 47 Carola Schenk  
**SLEVOGT BETRITT DIE BÜHNE. SLEVOGT IM BERLINER THEATERUMKREIS VON OTTO BRAHM, GERHART HAUPTMANN UND MAX REINHARDT**
- 69 Dragan Damjanović  
**WORKS BY MAX SLEVOGT IN THE TILLA DURIEUX COLLECTION IN ZAGREB**
- 89 Gregor Wedekind  
**MAX SLEVOGT UND EMIL ORLIK**
- 115 Eva Brachert  
**MAX SLEVOGTS FARBENHÄNDLER**
- 139 Nathalie Neumann  
**MAX SLEVOGT UND SEIN BERLINER SAMMLER JULIUS FREUND**
- 151 Nicole Hartje-Grave  
**„UND ICH HABE IMMER DAS GEFÜHL, KEINER VERSTEHT SIE SO WIE ICH!“. DER SAMMLER UND NETZWERKER KONRAD WREDE**
- 173 Marcus Andrew Hurttig  
**MAX SLEVOGT UND DER LEIPZIGER KUNSTVEREIN VOR 1914**

- 187 Dorothee Hansen  
**„FÜR SLEVOGT HABEN WIR IN BREMEN IMMER GELD“.  
DER KUNSTHALLENDIREKTOR EMIL WALDMANN UND SEIN  
ENGAGEMENT FÜR MAX SLEVOGT**
- 211 Eva Wolf  
**DER „GETREUE BLONDEL DER PFALZ“: HEINRICH KOHL UND FRANZ  
JOSEF KOHL-WEIGAND ALS SLEVOGTS PFÄLZER CONNECTION**
- 237 Armin Schlechter  
**DIE FAMILIENBIBLIOTHEK VON MAX SLEVOGT**
- 273 Juliane Rückert  
**SLEVOGTS STILLEBEN. EINE ADAPTION VON HISTORISCHEN  
VORBILDERN UND ZEITGENÖSSISCHEN BILDSTRATEGIEN**
- 289 Mona Stocker  
**SLEVOGT UND DAUMIER**
- 305 **FARBTAFELN**
- 323 **ABBILDUNGSNACHWEISE**
- 327 **REGISTER**



Gregor Wedekind

## EINLEITUNG

Der Sammelband *Max Slevogts Netzwerke* führt Bemühungen zur Erneuerung der Slevogtforschung fort, die seit einigen Jahren im Gange sind und die zwischenzeitlich zur Gründung des Max Slevogt-Forschungszentrums geführt haben, ein auf der Grundlage der Kooperation des Instituts für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität, des Landesmuseums Mainz und der Pfälzischen Landesbibliothek in Speyer bestehenden Zusammenschlusses von Forschern. Der 2016 erschienene Band *Blick zurück nach vorn. Neue Forschungen zu Max Slevogt*<sup>1</sup> unternahm zunächst den Versuch, das Feld der Slevogtforschung im Moment eines doppelten Umbruchs abzustecken: Zum einen war 2015 mit Slevogts grafischem Nachlass das letzte große Konvolut seines Künstlernachlasses aus der Obhut der Familie in die öffentliche Hand übergegangen: Er ist nun im Besitz der Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur und wurde mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder sowie der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz erworben und befindet sich als Dauerleihgabe im Landesmuseum Mainz. Zum andern galt es, den sich abzeichnenden Generationenwechsel in der Slevogtforschung als eine besondere Herausforderung produktiv anzunehmen. Als dessen Zäsur kann die 2014 gezeigte Ausstellung *Neue Wege des Impressionismus* gelten, mit der Sigrun Paas so etwas wie eine Summe ihrer langjährigen Tätigkeit als Kustodin der Slevogtbestände des Landesmuseums Mainz vorlegte.<sup>2</sup> Auf der anlässlich dieser Ausstellung vom Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität im Zusammenwirken mit dem Landesmuseum Mainz ausgerichteten Tagung und der daraus resultierenden Publikation ging es zunächst darum, das Forschungsfeld neu zu vermessen bzw. erste Sondierungen vorzunehmen, wie es um dieses Forschungsfeld überhaupt bestellt ist. Damals wurde deutlich, dass für Slevogt wesentliche Zusammenhänge, die die Kunstkritik, die Sammlungsgeschichte, die Verortung seiner Person im Rahmen einer *intellectual history* des späten Kaiserreichs und der Weimarer Republik sowie ganz generell die kulturgeschichtliche Einordnung seines Schaffens betreffen, erst noch zu erarbeiten sind. Dieser Perspektive haben wir daher ein zweites wissenschaftliches Kolloquium gewidmet, das am 29. und 30. November 2018 vom Max Slevogt-Forschungszentrum ausgerichtet wurde. Die Beiträge dieses Kolloquiums versammelt der hier vorliegende Band.

1 *Blick zurück nach vorn. Neue Forschungen zu Max Slevogt*, hg. von Gregor Wedekind in Verbindung mit der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Berlin und Boston: De Gruyter, 2016 (Phoenix – Mainzer kunstwissenschaftliche Bibliothek, 2).

2 *Max Slevogt. Neue Wege des Impressionismus*, hg. von der Direktion des Landesmuseums Mainz, bearbeitet von Sigrun Paas, Kat. Ausst. Mainz, Landesmuseum, München: Hirmer, 2014.

Wenn in den in ihm angestellten Überlegungen der Netzwerkbegriff eine Rolle spielt, dann deswegen, weil dieses Denkbild verspricht, ein Beschreibungsmodell für die überaus komplexe künstlerische Praxis Max Slevogts und ihrer geistigen, materiellen und kommunikativen Voraussetzungen abgeben zu können.<sup>3</sup> Es gilt, die Knotenpunkte dieses Netzwerk mittels historischer Arbeit zu identifizieren, wobei wir es sind, die diese Knotenpunkte festlegen und sie verbinden. In gewisser Weise ist das Netzwerk somit eine Kippfigur. Max Slevogts Netzwerke auf der einen Seite, die in der konkreten Plastizität ihrer historischen Verästelungen für uns jedoch gar nicht mehr erreichbar sind, und – auf der anderen Seite – die kulturellen und künstlerischen Netzwerke, in denen wir Slevogts Person und seine Kunst verorten, als ein kognitives *mapping*, das, indem es immaterielle historische Netzwerkstrukturen sichtbar machen will, diese induziert und etabliert. Unsere Netzwerke also, nicht die Slevogts. Netze, die wir als projektive kunst- und kulturhistorische Netze über sein Werk werfen, um es einzufangen. Wir sind es, die ein Netz knüpfen, im Sinne einer Verknüpfung aller verfügbaren und auffindbaren Materialien, ob schriftlicher, visueller oder wie auch immer dinglicher Natur, die mit dem Werk Slevogts verbunden sind. Was im vorliegenden Band als jeweils punktuelle Forschung sich äußert, wollen wir in der Zukunft mit einem klassischen kunsthistorischen Instrumentarium verknüpfen, einem Werkkatalog oder auch einem *Catalogue raisonné*, der für Slevogt erstaunlicherweise immer noch fehlt.

Dabei sei betont, dass es bei der kunsthistorischen Netzwerkforschung nicht darum geht, Netzwerke etwa im Sinne einer bloßen historischen Rekonstruktion personeller Konstellationen aufzufinden, sondern es ihr Ziel ist, Informationen und Daten zu verknüpfen, um Aufschluss über das künstlerische Werk zu erlangen. Wie ja auch die Auswertung der Nachlassquellen im Wesentlichen daraufhin betrieben werden sollte, welchen Erkenntnisgewinn über die einzelnen künstlerischen Arbeiten und die Kunstproduktion im Ganzen, des Œuvres, und dessen Einbettung in die Kunstgeschichte sie ermöglicht.

3 Zum Netzwerkbegriff siehe: Peter Kappelhoff, „Netzwerk“, in: *Wörterbuch der Soziologie*, hg. von Günter Endruweit und Gisela Trommshoff, 3 Bde., Stuttgart: Enke, 1989, Bd. 2, S. 465–467; *Soziale Netzwerke. Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung*, hg. von Johannes Weyer, München: Oldenbourg, 2000; Thomas Goschke, „Netzwerk“ in: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hg. von Nicolas Pethes und Jens Ruchartz, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 411–414; Mark Wigley, „Network Fever“, in: *Grey Room*, Bd. 4, 2001, S. 82–12; Christiane Heibach, „Netzwerke: Neue Visualisierungsstrategien zwischen Kunst und Wissenschaft“ in: *Bild Wissen Medien. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter*, München: Kopaed, 2002, S. 287–302; Hartmut Böhme, „Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion“, in: *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, hg. von Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou, Köln: Böhlau, 2004 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, 29), S. 17–36; *Netzwerke der Moderne. Erkundungen und Strategien*, hg. von Jan Broch, Markus Rassiller und Daniel Scholl, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007; Julia Gelshorn und Tristan Weddigen, „Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft“, in: *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im 'Bild-Diskurs'. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag*, hg. von Hubert Locher und Peter J. Schneemann, Zürich, Emsdetten und Berlin: Edition Imorde, 2008, S. 54–77; *Vom Spinnen in der Kunst*, hg. von Anette Hüscher, Kat. Ausst. Kiel, Kunsthalle, Bielefeld: Kerber, 2014.

Wir stellen die Frage nach dem Netzwerk, um etwas über den Stellenwert von Ideen, Materialien, Techniken herauszufinden, aber auch über Horizonte der künstlerischen Position und Positionierung. Nicht länger soll Slevogt aus sich selbst heraus erklärt werden, er in Repetition des ewigen Künstlermythos als ein aus sich selbst schöpfender Künstler gesehen werden, dessen Werk sich dann dementsprechend immer nur als Entwicklung in tautologischen Kausalketten unter Zuhilfenahme von kunsthistorischen Denkfiktionen wie Stilwandel oder Stilabfolge erklärt werden kann. Auch im Bereich der Kunst handelt es sich um kollektive Formationen. Das künstlerische Werk ist nicht einfach das Resultat eines einsamen Entschlusses des Künstlers in seinem Atelier, sondern es hat einen kollektiven gesellschaftlichen Rahmen. Im Verhältnis zwischen den verschiedenen Akteuren im künstlerischen Feld werden bestimmte Annahmen und Interessen sichtbar. Worüber haben sie nachgedacht, worüber sich ausgetauscht, wie haben sie miteinander gearbeitet und interagiert: Dann kann man Rückschlüsse auf das Werk ziehen und damit das Werk verstehen als ein Beitrag innerhalb eines kulturellen Feldes. Das es zu kartieren gilt.

Allein schon wegen der Größe dieses Feldes kann der hier vorliegende Band in keiner Form beanspruchen, es auch nur annähernd abzudecken. Vielmehr hat man es ganz wesentlich mit bruchstückhaften Annäherungen und Anläufen zu tun. Geht man allein von jenen Personen aus, die für Slevogts Werdegang zu bestimmten Zeiten eine wichtige Rolle gespielt haben und für die er in manchen historischen Momenten und in gewissen Hinsichten eine wichtige Rolle spielte, kommt man zu einer langen Liste von Namen. Um nur die Bekanntesten zu nennen: Wilhelm Bode, Bruno und Paul Cassirer, Lovis Corinth, Bruno Eisner, Julius Elias, Julius Freund, Max J. Friedländer, Ernst Fuchs, Otto Gerstenberg, Curt Glaser, Johannes Guthmann, Richard Hamann, Gustav Hartlaub, Wilhelm Hausenstein, Emil Heilbut, Ludwig Justi, Heinrich Kohl sowie dessen Sohn Franz-Josef Kohl-Weigand,<sup>4</sup> Alfred Kubin, Alfred Lichtwark, Max Liebermann, Julius Meier-Graefe, Emil Orlik, Max Osborn, Gustav Pauli, Walter Passarge, János Plesch, Hans Purrmann, Hans Rosenhagen, Karl Scheffler, Johannes Sievers, Carl Steinbarth, Hugo von Tschudi, Karl Voll, Emil Waldmann, Fritz Wichert oder Konrad Wrede. All diese Museumsleute, Publizisten, Galeristen, Künstlerkollegen, Kunstkritiker, Sammler und Freunde, Mitstreiter und Weggefährten gälte es in ihrem Verhältnis zu Slevogt eigens zu untersuchen. Doch nur einige wenige von ihnen konnten in unserem Band Berücksichtigung finden. Zudem haben wir eine sehr weite Auslegung des Netzwerkbegriffs zugrundegelegt, der nicht nur Bezüge zwischen Personen oder zu Institutionen, sondern auch zu materiellen Infrastruk-

4 Zu Kohl-Weigand erschien vor einigen Jahren ein Artikel von Kirsten Fitzke, „Franz Josef Kohl-Weigand: Ein Slevogt-Sammler schreibt Forschungsgeschichte“, in: *Mobilitas. Festschrift zum 70. Geburtstag Werner Schreiners*, hg. von Klaus Frédéric Johannes, Neustadt an der Weinstraße 2017 (Schriftenreihe der Bezirksgruppe Neustadt an der Weinstraße im Historischen Verein der Pfalz, N.F.1), S. 547–566. Was ein wertvoller Beitrag im Bemühen der Erneuerung der Slevogtforschung hätte sein können, wird durch die Polemik der Autorin, die der Slevogtforschung pauschal Kritiklosigkeit gegenüber der älteren Forschung und Ignoranz wichtiger Archivquellen vorwirft, zu einer verzerrten und unproduktiven Selbstabgrenzung.

turen wie Farbenhandlungen oder Bibliotheken sowie Bezüge zwischen Bildern – den eigenen und denen anderer Künstler – umfasst. Immer noch geht es also um erste Ansätze und die sukzessive Erweiterung unserer Kenntnisse und unseres Verstehens.

Unsere Anläufe sind von anderen hinterfangen worden, hat doch der 150. Geburtstag des Künstlers 2018 dazu beigetragen, seine kunsthistorische Würdigung mittels seiner künstlerischen und kulturhistorischen Kontextualisierung voranzutreiben. Das Jubiläumsjahr war Anstoß für gleich drei große Ausstellungen, die jeweils auch vielfältige Betrachtungen und Forschungen zu Slevogts Netzwerken ermöglichten: So die Ausstellung des Mainzer Landesmuseums *Ein Tag am Meer. Slevogt, Liebermann & Cassirer*,<sup>5</sup> so die fulminante Präsentation *Slevogt und Frankreich* im Saarländmuseum Saarbrücken<sup>6</sup> und so der retrospektive Abschluss des Jubiläums im Niedersächsischen Landesmuseum.<sup>7</sup> Davon haben sowohl die öffentliche Sichtbarkeit der Kunst Slevogts als auch deren Erforschung enorm profitiert. Unser Band schließt daran an. Möge er für die Erforschung von Slevogts Netzwerken ein folgenreicher Start in die Zukunft sein. Er soll in weiteren Projekten fortgeführt werden, wozu sich im digitalen Zeitalter der Aufbau einer Forschungsinfrastruktur in Form einer Forschungsdatenbank anbietet, in der alle zusammengetragenen Informationen als digitale Zeugnisse und Forschungsdaten einer systematischen Analyse zugänglich sind. Dabei geht es darum, darauf zu achten, nicht wie in der Vergangenheit isolierte „Datenteiche“ anzulegen, sondern existierende oder noch zu bewerkstellende Datenbanken miteinander zu verknüpfen, vulgo zu vernetzen, um sie zum „Datenozean der Zukunft“ zu verschmelzen.<sup>8</sup>

Mein Dank gilt der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, in Person ihres vormaligen Generaldirektors Dipl. Ing. Thomas Metz und seiner nunmehrigen Nachfolgerin im Amt, Dr. Heike Otto, die das Kolloquium und die nun vorliegende Publikation gefördert und finanziell möglich gemacht haben. Ebenso ist der Direktorin des Landesmuseums Mainz, Dr. Birgit Heide, für ihre immer verlässliche Unterstützung zu danken. Denjenigen Kolleginnen und Kollegen, die sich im Rahmen des Max Slevogt-Forschungszentrums engagieren, ist für die erfolgreiche gemeinsame Arbeit ein besonderer Dank auszusprechen: Dr. Eva Brachert und Dr. Karoline Feulner vom Landesmuseum Mainz sowie Dr. Armin Schlechter vom Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz/Pfälzische Landesbibliothek Speyer. Dank gilt auch unserer Kollegin Dr. Eva Wolf vom Saarländmuseum in Saarbrücken, die mit zahlreichen Hilfestellungen und Auskünften unserem Kreis zuverlässig zur Seite steht. Wie immer war die so freundliche wie gut informierte Hilfe

5 *Ein Tag am Meer. Slevogt, Liebermann & Cassirer*, hg. von Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Kat. Ausst. Mainz, Landesmuseum, München: Hirmer, 2018, S. 20–29.

6 *Slevogt und Frankreich*, hg. von Roland Mönig, Kat. Ausst. Saarbrücken, Saarländmuseum, 2018.

7 *Max Slevogt. Eine Retrospektive zum 150. Geburtstag*, hg. von Thomas Andratschke, Kat. Ausst. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Petersberg: Imhof, 2018.

8 Torsten Schrade, „Im Datenozean. Chancen der nationalen Forschungsdatensammlung“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.11.2018.

von Gernot Frankhäuser insbesondere mit Blick auf die Abbildungen von großem Wert. Zu deren Management hat meine studentische Hilfskraft Nicole Schkondin tatkräftig beigetragen. Die Mitarbeiter des De Gruyter-Verlags, namentlich Arielle Thürmel, Susanne Drexler und Jens Lindenhain, haben dem Buch ihr Auge und ihre Hand zur Verfügung gestellt und damit seine professionelle Produktion ermöglicht. Vor allem aber ist dem Netzwerk der Slevogtianer zu danken, jenen Kolleginnen und Kollegen, die zu Slevogt an Museen und Universitäten oder auch außerhalb davon forschen und zur Kenntnis und Verständnis seines Werkes beitragen. Zwischen ihnen hat sich in den letzten Jahren ein beständiger Kontakt entwickelt, der den großen Aufgaben, die im Hinblick auf diesen Künstlern noch zu stemmen sind, ein tragfähiges Fundament bietet. Einige von ihnen sind in diesem Band als Autoren vertreten. Ihre Texte sind Staffeln, die aufgenommen werden wollen oder, um halbwegs im Bild zu bleiben, aufgewickelte Knäuel, aus denen Fäden herausgezogen und weitergesponnen werden können.



Karoline Feulner

## ANKUNFT BERLIN: SLEVOGTS SKIZZENBUCH 1901–1902

### Das Skizzenbuch

Im grafischen Nachlass Max Slevogts (ehemals Slevogt Archiv Neukastel), den das Land Rheinland-Pfalz mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder und der Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur im Jahr 2014 angekauft hat und der vom Landesmuseum Mainz, GDKE wissenschaftlich betreut wird, befinden sich 25 Skizzenbücher. Wobei der Begriff Skizzenbuch genau genommen nicht ganz exakt ist – dieser Bestand umfasst sechs Skizzenblöcke (cirka DIN A6), elf Skizzenbücher (cirka DIN A5 bis DIN A4), zwei Skizzenhefte (cirka DIN A5), drei Notizbücher (cirka DIN A6), ein Adressbuch mit Skizzen, eine Bilderliste in einem Notizbuch, aber auch einen Taschenkalender und darüber hinaus Slevogts Brieftasche sowie zahlreiche Einzelblätter die aus diversen Skizzenbüchern stammen.

Alle Bücher und Skizzenblöcke haben unterschiedliche Umschläge oder Papiersorten. Slevogt bevorzugte also nicht nur ein Fabrikat. Das Skizzenbuch, das Gegenstand dieses Beitrages ist, weist lediglich eine Größe von 12,5 × 8,4 cm auf, passt somit in jede Hemd- oder Hosentasche und könnte auch als kleines Notizbuch bezeichnet werden.<sup>1</sup> Es hat einen braunen Ledereinband mit Gebrauchsspuren, eine Schlaufe für einen Stift, einen schwarz-goldenen Schnitt der Seiten und ein hellblau-goldenes Vor- und Nachsatzpapier. Gedruckt wurde es von der Firma „J. C. König und Ehardt“, eine der führenden Geschäftsbücherfabriken mit Sitz in Hannover. Das Buch enthielt ursprünglich 24 Blatt. Eines davon wurde herausgerissen und fehlt. Typisch für Slevogts Arbeitsweise ist, dass er das Notizbuch immer wieder drehte, so dass bei gegenüberliegenden Zeichnungen öfters eine davon auf dem Kopf steht. Es ging ihm nicht um ein optisch konsequent fortgeführtes Skizzenbuch, sondern er scheint je nach Situation schnell eine Seite aufgeblättert zu haben, um dort seine Idee zu skizzieren, egal wie er das Skizzenbuch gerade hielt. Aus diesem Grund finden sich Motive, die er in mehreren Zeichnungen weiterentwickelte, auch nicht hintereinander auf den nachfolgenden Seiten platziert, sondern es können durchaus ein paar Seiten mit ganz anderen Themen oder schlichten Eintragungen dazwischen liegen. Auch kann neben einer Seite mit einer Zeichnung ein Eintrag stehen. Er unterschied demnach nicht nach Zeichnungs- und Notizseiten und strukturierte das Notizbuch auch nicht in irgendeiner anderen Weise.

1 Max Slevogt, *Notizbuch Berlin, 1901–1902*, unliniertes Notizbuch, 12,5 × 8,4 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv, Grafischer Nachlass, Inv. Nr. DL SL NL 2013/17.

Das Interessante an diesem Notizbuch bzw. Skizzenbuch ist zum einen seine Entstehungszeit. Aufgrund von Einträgen sowie von darin sich befindlichen Skizzen, die spätere Gemälde vorbereiten, muss dieses im Spätherbst 1901 begonnen und bis Mai 1902 verwendet worden sein.<sup>2</sup> Also genau die Zeit, in der Slevogt nach Berlin übersiedelte. Zum anderen handelt es sich um eine Mischung aus überwiegend aquarellierten Skizzen und Notizen, die meist aus Adressen bestehen: Ein einzigartiges Zeugnis, das Slevogts Ankunft in der Großstadt Berlin dokumentiert und das durch seine Auswahl an skizzierten Motiven seinen Blick auf die neue Umgebung zeigt und zudem vor allem seine persönlichen Kontakte erkennen lässt.

Slevogt hielt sich vor seiner endgültigen Übersiedlung nach Berlin vermutlich von März bis Anfang Juni 1901 in Frankfurt am Main auf und fertigte zahlreiche Tierstudien im dortigen Zoo an.<sup>3</sup> So befinden sich im grafischen Nachlass zwei Skizzenbücher ähnlichen Formates, die 1901 in Frankfurt entstanden sind und ausschließlich Tierzeichnungen enthalten. Es hat somit den Anschein, dass Slevogt, als er im Spätherbst in Berlin ankam, auch ein neues Skizzenbuch, also einen neuen Abschnitt bzw. ein neues Motivfeld begann.

### Zum Kaffeeklatsch bei den Cassirers

Im Berliner Notizbuch finden sich verstreut auf verschiedenen Seiten einige Adressen, darunter auf der ersten Seite der Hinweis auf einen Zigarettenladen in der Kurfürstenstraße 114 oder auf eine Ungarnweinhandlung in Oberschlesien; Anschriften von Hotels und von Freunden wie etwa Robert Breyer, von Künstlerkollegen wie Fritz Klimsch oder von dem Opernsänger Francesco d'Andrade, den er 1902 mehrfach malte und zu dem er in einem freundschaftlichen Verhältnis stand. Zudem finden sich in dem kleinen Buch auch Angaben über freie Ateliers; diese Angaben sind teilweise mit Preisen versehen und könnten die Mietpreise bedeuten. Wenige Einnahmen aus dem Jahr 1902 sind notiert, darunter unter anderem von Paul Cassirer – einmal mit dem Zusatz „gut“. Und natürlich findet sich auch Paul Cassirers damalige Adresse in der Uhlandstraße 156 unter den Aufzeichnungen.

Zu den kuriosen Notizen zählt eine Art Umzugs- oder Packliste, zumindest listet Slevogt verschiedene Koffer, eine Schachtel, eine Staffelei, aber auch zwei „Cylinder-

2 Der früheste datierte Eintrag nennt den 28. November 1901, der letzte stammt vom 21. Mai 1902; Slevogt 1901–1902 (wie Anm. 1), fol. 14 r und fol. 45 v.

3 Zu den Tierstudien vgl. Karoline Feulner, „Raubkatzen im Frankfurter Zoo. Gezeichnete Malerei“, in: *Blick zurück nach vorn. Neue Forschungen zu Max Slevogt*, hg. von Gregor Wedekind in Verbindung mit der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Berlin und Boston 2016 (Phoenix – Mainzer kunstwissenschaftliche Bibliothek, 2), S. 135–149.



1 Max Slevogt, Aimeé Cassirer *„reitet“* auf einer Frau, Notizbuch Berlin, 1901–1902, unliniertes Notizbuch, 12,5×8,4 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz.

schachteln“ auf.<sup>4</sup> Und der seltsamste Eintrag lautet „Seehund“: diesen solle man ohne jeden Zusatz im emaillierten Gefäß bis zum Aufwallen erhitzen! Ob damit der Grog aus Weißwein mit Gewürzen gleichen Namens gemeint ist, muss leider offen bleiben. Zumindest stammte das Rezept, laut Slevogts Eintrag, von General von Sichart.<sup>5</sup>

Die erste aquarellierte Skizze Slevogts zeigt ein wohl doch eher sehr ungewöhnliches Motiv: Ein Mädchen mit langen braunen Haaren und einer gelben Schleife im Haar, mit gestreifter Bluse und blauem Kleid „reitet“ auf dem Rücken einer Frau, die auf allen vieren über den Fußboden krabbelt (Abb. 1). Auf den Zeichnungen der folgenden Seiten klettert das identische Mädchen in der gleichen Kleidung (blauer Rock und gestreifte Bluse) auf

- 4 Die Liste lautet: „1) <...> Koffer kl 2) Handtasche 3) Gelber großer Koffer 4) Korb 5) 2 Cylinderschachteln 6) Staffelei 7) Plaid mit Schirm 8) 7 Schachteln 9) Volls Umschlag 10) Kofferüberzug“, zit. nach: Slevogt 1901–1902 (wie Anm. 1), 46 r. Für die Transkription, auch in Anm. 5, danke ich Frau Dr. Eva Wolf sehr herzlich.
- 5 „Seehund/ (ohne jeden Zusatz im emaillierten Gefäß bis zum Aufwallen erhitzen!)/ Ungarwein Großhandlung/ A. S. Kornblum/ Tost °/Sch./ (Oberschlesien/ Recept von/ General v. Sichart)“, zit. nach: Slevogt 1901–1902 (wie Anm. 1), fol. 16 r. Den General porträtierte Slevogt wenige Jahre später, vgl. Max Slevogt, *General von Sichart*, 1906, Öl auf Leinwand, 120,5 × 101,5 cm, Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarlandmuseum, Inv. Nr. KW 12G.

einen roten Stuhl. Diese Studie ist ebenfalls aquarelliert.<sup>6</sup> Anhand der einzigen Skizze, die später als Gemälde ausgeführt wurde, kann das Mädchen eindeutig identifiziert werden (Abb. 2). Es ist Paul Cassirers Tochter Aimée Suzanne, die am 3. April 1896 in Brüssel geboren wurde und 1901 fünf Jahre alt war. Sie stammte aus seiner ersten Ehe mit Lucie Oberwarth, die er am 17. Juli 1895 geheiratet hatte. Aimée Suzanne, die stets Suse genannt wurde, sitzt auf dem Fußboden, umgeben von einem leprelloartig aufgestellten Bilderbuch und verschiedenen Spielsachen. Auf dem ausgeführten Gemälde lassen sich eine Clownspuppe, ein Löwe und links neben ihr ein Ball erkennen (Taf. 1). Sie hält außerdem einen roten Ball oder Apfel in ihrer rechten Hand. Im Vergleich zu der aquarellierten Bleistiftskizze änderte Slevogt auf dem Gemälde die Perspektive.<sup>7</sup> Bei der Anfertigung der Zeichnung scheint er neben dem Kind auf dem Fußboden, fast auf Augenhöhe gesessen zu haben, während das Gemälde den Blick des Malers von oben auf die spielende Tochter Cassirers festhält. Es ist somit eindeutig die Perspektive eines Erwachsenen auf das Kind. Deutet er auf der Skizze noch die Raumsituation mit der Fußbodenleiste im Hintergrund an, so sitzt Suse auf dem Gemälde auf einer einzigen großen unbegrenzten hellbraunen Fußbodenfläche, die durch die dargestellte, etwas schräge Obersicht eines stehenden Erwachsenen, scheinbar nach vorne aus dem Rahmen kippt. Umso mehr scheint sich Cassirers Tochter in diesem undefinierten Raum mit dieser ungewöhnlichen Perspektive zu behaupten. Wie ein Schutzschild umgibt sie das vermutlich selbst aufgestellte farbige Bilderbuch, das auch dem Löwen, der hinter ihr steht, den Zutritt verwehrt. Dies sieht auch Imiela, nach ihm „bilden die Bücher einen behütenden Kreis, grenzen einen Raum ab, der allein dem Kind gehört und in dem es von seiner bunten Bilderwelt umgeben ist“.<sup>8</sup> Im Gegensatz zu der Bleistiftskizze, bei der auf beiden Gesichtsstudien ihr Blick nach unten gerichtet ist, schaut sie auf dem Gemälde auffordernd nach oben in Richtung der Erwachsenen. Durch die Darstellung von Suse in ihrer eigens geschaffenen kleinen Welt und mit ihrem eher trotzigem Blick gelingt es Slevogt, ihre selbstbewusste Persönlichkeit ganz genau zu charakterisieren.

Es gibt in dem Berliner Skizzenbuch noch sechs Detailstudien des Gesichtes von Suse, die ihren temperamentvollen Charakter einfangen und die zeigen, dass sich Slevogt intensiv mit der Physiognomie des kleinen Mädchens beschäftigte.<sup>9</sup> Für das Gemälde

6 Max Slevogt, *Aimée Cassirer klettert auf einen Stuhl*, in: Slevogt 1901–1902 (wie Anm. 1), fol. 15 r.

7 Das Gemälde ist nicht oft publiziert worden. So in drei Zeitschriften: *Kunst für Alle* (1905/06), S. 125; *Die Dame*, Sonderausgabe Kinderheft, 1919, S. 12; *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Nr. 46, 1911, S. 199 und in Karl Volls Publikation *Max Slevogt. 96 Reproduktionen nach seinen Gemälden*, München und Leipzig 1912, Abb. 41. Die einzige Farbabbildung findet sich in Wilken von Alten, *Max Slevogt*, Bielefeld und Leipzig 1926, S. 27, Abb. 34. Peter Paret hat das Gemälde selbst in *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge 1980, S. 154 abgebildet. Jüngst wurde es als Umschlagabbildung für Robert Walsers *Die kleine Berlinerin – Geschichten aus der Großstadt*, Berlin 2018 verwendet, aber auch hier geht die Bildvorlage auf von Altens alte verblichene Aufnahme zurück.

8 Hans-Jürgen Imiela, *Max Slevogt. Eine Monographie*, Karlsruhe 1968, S. 87.

9 Slevogt 1901–1902 (wie Anm. 1), fol. 26 v; fol. 27 v; fol. 33 r; fol. 34 r; fol. 35 r; fol. 36 r.



2 Max Slevogt, *Suzanne Aimeé Cassirer*, Notizbuch Berlin, 1901–1902, unliniertes Notizbuch, 12,5×8,4 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz.

hat er aber keine dieser Bleistiftstudien verwendet. Der angeschnittene Löwe am oberen Bildrand des Gemäldes taucht auch bei einer weiteren Ideenskizze auf.<sup>10</sup> Es handelt sich um eine Art Schaukelpferd in Gestalt eines Löwen, also ein großes stehendes Stofftier, auf dem man vermutlich auch reiten konnte.<sup>11</sup>

Der Tochter Paul Cassirers ist in dem Berliner Skizzenbuch schon rein quantitativ die größte Aufmerksamkeit gewidmet. Das Gemälde war ein Auftragswerk für oder ein Geschenk an Paul Cassirer, laut Slevogts Bilderlisten ging es direkt an Cassirer.<sup>12</sup> Es blieb stets in Familienbesitz bei Aimeé Suzanne Cassirer, die Philosophie und Kunstgeschichte in Marburg und Hamburg und später Medizin in Berlin studierte. Sie heiratete 1923 den Philosophen und Kunsthistoriker Hans Paret, mit dem Sie zwei Kinder hatte, den renom-

10 Max Slevogt, *Aimeé Cassirer mit einem Löwen*, in: Slevogt 1901–1902 (wie Anm. 1), fol. 25 r.

11 Diese Annahme bestätigte auch Peter Paret, der immer davon ausging, dass es sich um ein Stofftier handelt. [Email von Paret an die Autorin vom 20. November 2018].

12 Das Gemälde ist nur signiert und nicht datiert. Vgl. die *Bilderliste*, 18 × 11,5 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv, Grafischer Nachlass, Inv. Nr. DL SL NL 2013/25, S. 7. (Dort nennt er das Gemälde „Suschen Cassirer“).

mierten Wissenschaftler Peter und Renate. Die Ehe wurde 1932 geschieden. Von 1932 bis 1934 studierte sie bei Sigmund Freud. Suzanne und ihr zweiter Mann Siegfried Bernfeld emigrierten mit den Kindern zunächst nach Frankreich und dann 1937 nach Kalifornien, wo sie sich in San Francisco niederließen. Gemeinsam schufen sie durch ihre Studien die Grundlagen für eine wissenschaftliche Freud-Biografie.<sup>13</sup> Das Gemälde befindet sich bis heute im Privatbesitz der Familie Cassirer.

Es ist interessant, dass eines der ersten Gemälde, die Slevogt in Berlin malte, für seinen Galeristen entstand. Zugleich beweist es, dass er – neu in der Großstadt – Cassirer, den er noch aus München kannte, auch privat und nicht nur in der Galerie aufgesucht hat. Die Szene mit Aimée Cassirer (Abb. 1) zeigt zudem eine sehr gelöste und lockere Atmosphäre, bei der Suse auf dem Boden herumtollt. Slevogt scheint sie mehrfach zeichnerisch festgehalten zu haben, um nach einem geeigneten Motiv zu suchen. Letztlich ist so kein konventionelles und repräsentatives Kinderbildnis im herkömmlichen Sinn entstanden, sondern Suse sitzt in häuslicher Umgebung inmitten ihrer Spielsachen. Vermutlich ist es auch ihre Mutter selbst, die sich als Reittier zur Verfügung stellt. Ein Hinweis zur Identifizierung könnte das Verlobungsfoto von Paul Cassirer und Lucie sein, denn hier trägt Lucie ihre dunklen Haare ebenfalls zu einem Dutt gebunden.<sup>14</sup> Dies stimmt mit der Darstellung überein. Natürlich könnte auch ein Hausmädchen dargestellt sein, aber zur Familie Cassirer würde diese so intim anmutende Szene sehr gut passen. Und auch Slevogt war bekanntlich für jeden Spaß zu haben und vernarrt in Kinder.

### Stippvisite beim Präsidenten der Berliner Secession

Auch von Max Liebermann findet sich eine Porträtskizze in dem Notizbuch, die Slevogt allerdings „ausradiert“ bzw. verworfen hat (Abb. 3). Liebermann hatte bereits drei Jahre zuvor Slevogt in einem Gemälde festgehalten. Dieses ist bislang im Werkverzeichnis von Eberle auf das Jahr 1899 datiert.<sup>15</sup> Ein Brief von Max Liebermann an Max Slevogt vom 5. Dezember 1898 erlaubt jedoch eine Vordatierung des Gemäldes um ein Jahr. In diesem Brief schreibt Liebermann dem Malerkollegen, dass er ihm sein „Conterfei“ zusende, bevor aber eine gewisse Scheu habe.<sup>16</sup> Das heißt, dass sich beide bereits mindestens seit 1898

13 Siehe Brigitte Nölleke, *Psychoanalytikerinnen. Biografisches Lexikon*. [https://www.pschoanalytikerinnen.de/deutschland\\_biografien.html#Cassirer](https://www.pschoanalytikerinnen.de/deutschland_biografien.html#Cassirer) [abgerufen am 25.10.2018].

14 Sigrid Bauschinger, *Die Cassirers. Unternehmer, Kunstbändler, Philosophen. Biographie einer Familie*, München 2015, S. 77.

15 Vgl. Matthias Eberle, *Max Liebermann – Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Bd. 1, 1865–1899, München 1995, hier Nr. 1899/2.

16 „Verehrter Herr Slevogt, eine gewisse Scheu, die Sie, als Colleague, verstehen werden, hat mich verhindert, Ihnen Ihr Conterfei bis heut zu senden. Aber da Sie's durchaus haben wollen, schicke ich es Ihnen u. – wasche meine Hände in Unschuld.“ Brief von Max Liebermann an Max Slevogt vom 5. Dezember 1898,



3

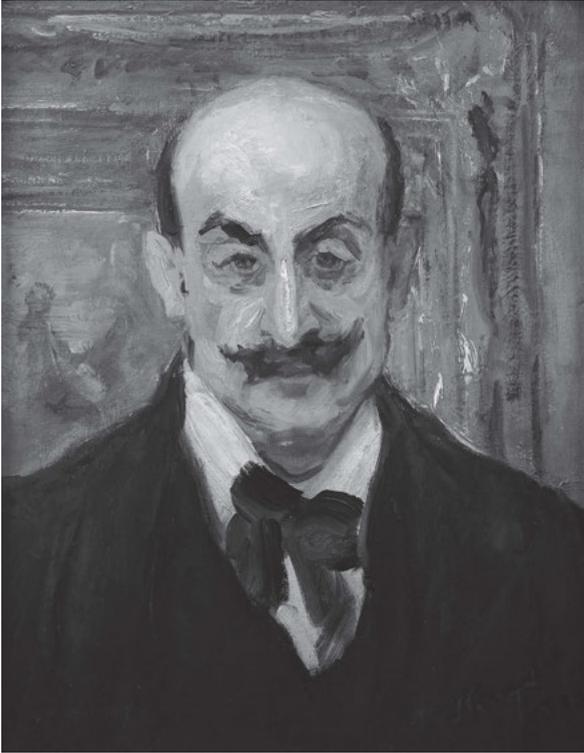
Max Slevogt, *verworfen*e Portraitstudie von Max Liebermann, Notizbuch Berlin, 1901–1902, unliniertes Notizbuch, 12,5 × 8,4 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz.

persönlich kannten bzw. sich damals schon getroffen haben müssen. Dies belegt auch die wenige Korrespondenz zwischen den beiden, die eher praktische Dinge bezüglich der Ausstellungsvorbereitungen der Secession in Berlin behandelt.<sup>17</sup> Liebermann war somit eine der Personen, die Slevogt in der neuen Stadt Berlin bereits kannte und zugleich derjenige, der neben Walter Leistikow und Paul Cassirer seinen Umzug und den Eintritt in die Berliner Secession erwirkt hatte. Vielleicht fühlte sich der 20 Jahre jüngere Slevogt auch verpflichtet, von Liebermann ein Porträt, sozusagen eine Art Gegenporträt, anzufertigen.

Das fertige Porträt (Abb. 4) zeigt den Präsidenten der Berliner Secession mit einem melancholischen Blick aus tief verschatteten Augen. Resigniert und müde wirkt der jüdische Großbürger Liebermann, dessen schiefe Fliege die Verfassung des Künstlers unter-

in: *Max Liebermann, Briefe*, Bd. 2: 1896–1901, hg. von Ernst Braun, Baden-Baden 2012 (Schriftenreihe der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin, 2), Nr. 255, S. 258.

<sup>17</sup> Vgl. Briefe von Max Liebermann an Max Slevogt vom 14. April 1899, vom 16. Mai 1899 und vom 6. April 1900, in: *Max Liebermann, Briefe*, 2012 (wie Anm. 16), Nr. 292, S. 289, Nr. 302, S. 300 und Nr. 350, S. 339.



4

Max Slevogt, *Porträt Max Liebermann*, 1901, Öl auf Leinwand, 47 × 37 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz.

streicht. Eingerahmt wird sein Bildnis von einem auffälligen historischen Goldrahmen im Hintergrund, der mit Sicherheit ein Hinweis auf die rege Sammeltätigkeit des stetigen Konkurrenten aus der Berliner Secession ist.<sup>18</sup> Datiert ist dieses Gemälde laut Slevogts Signatur auf das Jahr 1902, die allerdings eine vorherige Signatur und Datierung überschreibt. Aus den Bilderlisten geht hervor, dass dieses Gemälde schon 1901 gemalt worden ist. Slevogt malte insgesamt zwei Porträts von Max Liebermann.<sup>19</sup> Auch das zweite entstand 1901. Warum Slevogt das Bildnis umdatierte bleibt unklar. Zudem gingen diese „2 Bildnisse Liebermann“ seltsamerweise nicht als Geschenk an Liebermann selbst, sondern das eine blieb zunächst im Besitz von Slevogt, während das zweite vom Sammler Leo

18 Eine Identifizierung des dargestellten Gemäldes ist leider nicht möglich. Zur Rekonstruktion von Liebermanns Kunstsammlung vgl. ausführlich: *Max Liebermann. Die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet*, hg. von Bärbel Hedinger, Michael Diers und Jürgen Müller, München 2013.

19 Max Slevogt, *Bildnis Max Liebermann*, 1901, Öl auf Leinwand, 66 × 56,8 cm, Kaiserslautern, Museum Pfalz-galerie, Inv. Nr. M 85–44; vgl. die *Bilderliste* (wie Anm. 12), S. 8 (dort Nennung als: „2 Bildnisse Liebermann“).

Lewin erstanden wurde. Die Porträts Liebermanns sind daher nicht jener Art von Freundschaftsbildnissen zuzurechnen, die als Ausdruck gegenseitiger Wertschätzung entstehen, um dann als wechselseitige Gabe ausgetauscht zu werden. Trotzdem zeigt Slevogt in der sensiblen Charakterisierung der Persönlichkeit Liebermanns, welche große Achtung er für diesen Künstler empfand.

### Ein Geburtstagsgeschenk für den Direktor der Nationalgalerie

Die nächste Person, die der Großstadtneuling in der Reichshauptstadt besuchte, war kein geringerer als Hugo von Tschudi. Seit 1896 Direktor der Nationalgalerie Berlin, setzte er sich dort maßgeblich für die Moderne und den französischen Impressionismus ein. Ein Brief aus dem Jahr 1896 belegt, dass Slevogt bereits in seiner Münchner Zeit in Kontakt mit Tschudi stand.<sup>20</sup> Slevogt hatte ihm offenbar seinen *Totentanz*<sup>21</sup> angeboten. Doch Tschudi konnte ihm damals nur mitteilen, dass „in unserer Kasse vollständige Ebbe“ herrsche<sup>22</sup> und ihm dementsprechend keine Hoffnung auf einen möglichen Ankauf machen.

Auch bei Tschudi war der Anlass des Besuches des Künstlers vermutlich ein Porträtauftrag. Nicht Tschudi, sondern seine Frau Angela Gonzales Olivares sollte gemalt werden (Taf. II). Die Heirat des langjährigen Junggesellen Tschudi im Oktober 1900 kam für viele überraschend.<sup>23</sup> Zudem war die Spanierin aus Barcelona zwanzig Jahre jünger. Johannes Guthmann, der eine Zeit lang Volontär bei Tschudi in der Nationalgalerie in Berlin war, überlieferte, dass es

ein Donnerschlag gewesen war [...] als die Kunde durch Berlin lief, Tschudi sei von einem langen Urlaub aus Spanien zurückgekehrt – verheiratet! Eine – der Neid musste es ihr lassen – sehr gut aussehende, rassige Spanierin, von altem Adel und von Gelde, trat vor das Parkett der Berliner Gesellschaft.<sup>24</sup>

20 Brief von Hugo von Tschudi an Max Slevogt vom 11. Dezember 1896, Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz, Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100.

21 Max Slevogt, *Totentanz/Maskenball*, 1896, Öl auf Leinwand, 102 × 123 cm, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, Inv. Nr. MGS 4306.

22 Brief von Hugo von Tschudi an Max Slevogt vom 11.12.1896, Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz, Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100.

23 Ein Jahr später, 1901, bekamen beide den gemeinsamen Sohn Hans Gilg. Vgl. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, „Hugo von Tschudi als Persönlichkeit“, in: *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, hg. von Peter-Klaus Schuster und Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Kat. Ausst. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, München 1996, S. 9–19, hier S. 15.

24 Johannes Guthmann, *Goldene Frucht. Begegnungen mit Menschen, Gärten und Häusern*, Tübingen 1955, S. 184–185.

Laut den Erinnerungen von Johannes Guthmann war es Angela Tschudi selbst, die Slevogt wegen seines modernen Stils als Porträtisten wählte.<sup>25</sup> Auch den günstigen Kaufpreis von 300 Mark überliefert Guthmann,<sup>26</sup> ebenso belegt durch einen Eintrag im Skizzenbuch.<sup>27</sup> Nach Guthmann entstand das Gemälde als Geschenk der Ehefrau zum 50. Geburtstag ihres Mannes,<sup>28</sup> eine Aussage, die allerdings korrigiert werden muss, da Hugo von Tschudi am 7. Februar 1851 geboren wurde und somit am 7. Februar 1902 nicht 50, sondern bereits 51 Jahre alt wurde. Im Zusammenhang mit der Chronologie der Skizzen im Berliner Notizbuch zu diesem Gemälde, die in den November oder Dezember 1901 zu datieren sind, kann ausgeschlossen werden, dass das Gemälde bereits ein Jahr früher – nahezu sofort nach der Hochzeit Tschudis, als Slevogt noch nicht in Berlin lebte – entstanden ist. Diese These unterstützt auch die Tatsache, dass das Gemälde in den Bilderlisten als letzter Eintrag für das Jahr 1901 aufgelistet ist.<sup>29</sup>

Das Berliner Notizbuch enthält acht Studien, darunter drei Porträtzeichnungen (wovon zwei verworfen wurden) (Abb. 5) und fünf Skizzen von Angela von Tschudi, die die Komposition des Gemäldes in Halbfigur vorbereiten (Abb. 6).<sup>30</sup> Es gibt nur zwei Beschreibungen des Charakters von Angela von Tschudi. Für Guthmann war sie eine eher arrogante Persönlichkeit:

Frau von Tschudi hatte eine reizende Art, sich über die Leute lustig zu machen, und da sie keine Veranlassung fand, Deutsch zu lernen, tat sie es auf Französisch. Die erbosten Berliner rächten sich mit den düstersten Prophezeiungen über den Verlauf, den – das war doch klar zu sehen – rapiden Ablauf dieser Ehe.<sup>31</sup>

Alfred Lichtwark, seit 1886 Direktor der Hamburger Kunsthalle, lernte Angela von Tschudi 1903 kennen. Seiner Aussage nach war sie

[e]ine merkwürdige Frau, als Erscheinung uns nicht fremd von unserer spanischen Kolonie her, sehr unterrichtet über alles, anmutig und beweglich im Gespräch wie eine Pariserin, die sie ist. Nur der starke Mollton ihres Organs verrät die Spanierin, deren Sprachorgane sich an einem sonoren Idiom gebildet haben.<sup>32</sup>

25 Ebd., S. 184 f.

26 Ebd., S. 184.

27 Max Slevogt, *Auflistung von Einnahmen*, in: Slevogt 1901–1902 (wie Anm. 1), fol. 45 v.

28 So auch von Imiela übernommen. Vgl. Imiela 1968 (wie Anm. 8), S. 375.

29 Das Gemälde ist nur signiert und nicht datiert. Vgl. die *Bilderliste* (wie Anm. 12), S. 8.

30 Max Slevogt, *Angela von Tschudi*, in: Slevogt 1901–1902 (wie Anm. 1), fol. 38 v, 38 r, 39 v, 40 v, 41 v, 42 v, 43 r, 43 v.

31 Guthmann 1955 (wie Anm. 24), S. 184–185.

32 Alfred Lichtwark, *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunstballe*, Bd. 11, 1903, Hamburg 1896–1920, S. 43.



5 Max Slevogt, *Porträtstudie Angela von Tschudi*, Notizbuch Berlin, 1901–1902, unliniertes Notizbuch, 12,5×8,4 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz.



6 Max Slevogt, *Studie Angela von Tschudi in Halbfigur*, Notizbuch Berlin, 1901–1902, unliniertes Notizbuch, 12,5×8,4 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz.

Wiederum von Guthmann ist überliefert, dass Hugo von Tschudi mit der Flächenaufteilung des Gemäldes nicht zufrieden gewesen sei und deswegen am „rechten Rande einen breiten Streifen der Leinwand umschlagen“ habe lassen.<sup>33</sup> Für diese Behauptung finden sich keine weiteren Belege, bzw. zeigen Slevogts Kompositionsskizzen vielmehr deutlich, dass er mehrfach ausprobierte, wie er Angela von Tschudi am besten in der Komposition positionieren könnte.

In dem fertigen Gemälde gibt Slevogt ihr dann noch die roten Nelken als Symbol der Liebe in die Hand. Die aquarellierte Studie (Abb. 6) ist dem Gemälde am nächsten. So findet man hier auch die gleiche Haltung ihres rechten angewinkelten Armes. Auch ist sie mit dem größten Abstand vom linken Bildrand entfernt platziert. Durch die Kolorierung scheint Slevogt diesen Entwurf als „finalisiert“, also als den endgültigen Entwurf

33 Guthmann 1955 (wie Anm. 24), S. 184–185. Dieses Umschlagen findet sich bei dem Gemälde von Sada Yakko praktiziert (vgl. Anm. 44).

gekennzeichnet zu haben. Laut Guthmann ist ihr Porträt eines der „ersten fulminantesten impressionistischen Bildnisse Deutschlands“.<sup>34</sup> Der Hintergrund ist mit verdünnter Ölfarbe sehr skizzenhaft angedeutet. Auch Angela von Tschudis Kleid ist mit sicheren Pinselstrichen in der dünnen Ölfarbe wie auf die Leinwand skizziert – die Farbe ist an wenigen Stellen so flüssig, dass sie z. B. an ihrer Bluse leicht nach unten läuft. Durch diese Schnelligkeit des Farbauftrages und die Skizzenhaftigkeit erzielt das Porträt eine unglaubliche Frische. Durch den kaum ausgearbeiteten Hintergrund wird ihr im Gegensatz dazu detailliert ausgearbeitetes Gesicht hervorgehoben und scheint nahezu aus dem Hintergrund herauszustechen. Das Porträt besitzt durch diese Malweise eine Leichtigkeit, die dem Charakter der Dargestellten entspricht. Auch Tschudi selbst war von dem Porträt „sehr erfreut“ und bedankte sich bei Slevogt in einem Brief für das Gemälde, das im Gesamteindruck sehr überzeugend sei, auch wenn „ein paar Einzelheiten nicht ganz charakteristisch wiedergegeben erscheinen [...] Bewegung und Ausdruck entsprechen durchaus dem Wesen meiner Frau.“<sup>35</sup> Seine Frau ergänzte am Ende des Briefes einen Zusatz auf Französisch, wo sie sich ebenfalls ausdrücklich für das schöne Gemälde bedankte.

### Das neue Kulturangebot der Großstadt: Das Kabuki-Theater mit Sada Yakko

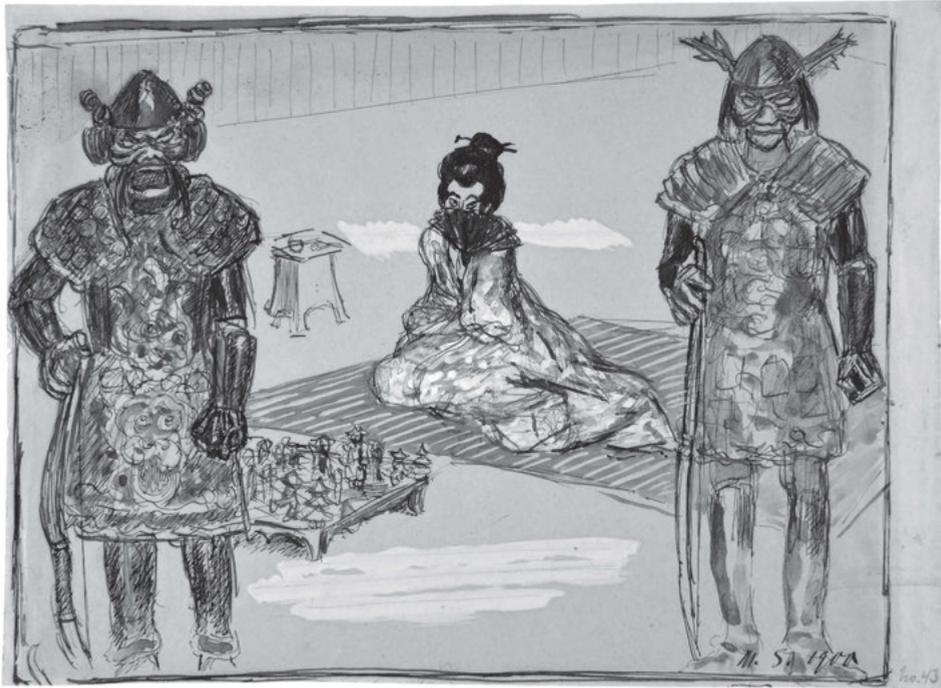
Aber nicht nur künstlerisch, sondern auch kulturell bot Berlin Slevogt sehr viel Neues. Das erste große Theaterereignis, das Max Slevogt in seinen Bann zog, war das Kabuki-Theater mit dem Star Sada Yakko. Der erste Auftritt der Truppe des Theaterpioniers Kawakami Otojirō, dem Ehemann Sada Yakkos, fand in Berlin am 18. November 1901 im Zentral-Theater mit den beiden Stücken *Die Geisha und der Ritter* und *Kesa* statt. Nicht nur Max Slevogt besuchte diese Aufführungen, sondern bei der Premiere war unter anderem auch Max Liebermann anwesend.<sup>36</sup> Hier bot sich schließlich die erste Gelegenheit, japanisches Theater aus eigener Anschauung hautnah zu erleben. Außer Slevogt und Liebermann sahen sich auch die Künstler Emil Orlik, Gustav Klimt und Paul Klee die Aufführungen dieser groß beworbenen, exotischen Theatertruppe an. Der letzte Auftritt in Berlin fand am 19. Dezember im kleineren „Bunten Theater“ mit dem Stück *Der Shogun* statt. Dann zog die Truppe weiter nach Hannover. 1901–1902 trat sie in insgesamt 21 deutschen Städten auf. In Berlin hielt sie sich mit allein 28 regulären Theaterabenden in zwei verschiedenen Theaterhäusern und einer Wohltätigkeitsveranstaltung am längsten auf.<sup>37</sup>

34 Guthmann 1955 (wie Anm. 24), S. 184.

35 Brief von Hugo von Tschudi an Max Slevogt, ohne Datierung, vermutlich Februar 1902 nach Übergabe des Gemäldes, Landesbibliothekszenrum Rheinland-Pfalz, Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100.

36 Peter Pantzer, *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen. Kawakami Otojirō, Sada Yakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, München 2005, S. LXIV.

37 Ebd., S. LXXI-LXXII und XXIV.



7 Max Slevogt, *Sadda Yako mit zwei Samurai Kriegern*, 1900, aquarellierte Tuschzeichnung, 16,4×22,5 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz.

Kawakami Otojirō hatte zusammen mit Sada Yakko bereits auf der Pariser Weltausstellung 1900 erstmals erstaunliche Triumphe gefeiert.<sup>38</sup> Eine 2019 aus Privatbesitz aufgetauchte aquarellierte Federzeichnung, die Sada Yakko mit zwei Samurai Kriegern zeigt und auf das Jahr 1900 datiert ist (Abb. 7), beweist, dass Max Slevogt diese schon damals live gesehen hat. Der folgenden Tour durch Mittel- und Südeuropa war eine Amerika-tournee vorausgegangen. Gemanagt wurde die Truppe von der berühmten Tänzerin Loïe Fuller, die schon bei der Weltausstellung deren großes Potential erkannt hatte.<sup>39</sup> Beworben wurde die Theatertruppe unter anderem mit dem Etikett „Originaljapaner“. Der Erfolg beruhte in erster Linie darauf, dass Kawakami Otojirō ein Gespür dafür hatte, das traditionelle Kabuki-Theater, das normalerweise einen ganzen Tag dauerte, an europäische

38 Ebd., S. XXI; vgl. auch Gernot Frankhäuser, „Sada Yakko“, in: *Tänzerinnen um Slevogt*, hg. von Gernot Frankhäuser, Roland Krischke und Sigrun Paas, Kat. Ausst. Edenkoben, Max-Slevogt-Galerie im Schloss Villa Ludwigshöhe, München 2007, S. 60–62.

39 Vgl. Pantzer 2005 (wie Anm. 36), S. XXVII.



8 Max Slevogt, *Skizze einer Aufführung des Kabuki Theaters*, Notizbuch Berlin, 1901–1902, unliniertes Notizbuch, 12,5×8,4 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz.



9 Max Slevogt, *Portraitskizze von Sada Yakko*, Notizbuch Berlin, 1901–1902, unliniertes Notizbuch, 12,5×8,4 cm, GDKE, Landesmuseum Mainz.

Theatergewohnheiten anzupassen. Zudem vermied man Dialoge und versuchte durch Gesten und Mimik, die Handlung deutlich zu machen. Dies führte in der damaligen Presse bisweilen zu Missverständnissen, so liest man oft von pantomimischen Aufführungen.<sup>40</sup> In der *Neuen deutschen Rundschau* war zu lesen: „Sada Yacco und ihr Gatte Kawakami Otojirō brachten uns klugen Berlinern zum ersten Mal Kunde vom japanischen Theater. Eine neue Welt erschloss sich uns, mit allem Zauber exotischer Reize umkleidet, eine Welt voll nie gesehener Farben [...]“<sup>41</sup> Der grausame Höhepunkt der Aufführungen war stets das Harakiri von Kawakami selbst, das laut der *Leipziger illustrierten Zeitung* „von fürchterlicher Realistik“ war.

40 Ebd., S. XXXV.

41 Ebd., S. XXXII.

Ein breiter Blutstrom bezeichnet auf dem weißen Untergewand die Stelle, wo er das Messer in seinen Eingeweiden wüten lässt. Sein Gesicht wird fahl, aschfarben; pfeifend ringt seine Kehle nach Atem und mit einem markdurchschneidenden Stöhnen bricht er zusammen. Das sind Äußerlichkeiten, aber sie sind von nervenerschütternder Naturtreue.<sup>42</sup>

Diese Berichte zeigen exemplarisch, wie neuartig dieses Theater war und wie viel Aufsehen die Truppe erregte.

Gemeinsam mit Emil Orlik hatte Max Slevogt am 2. Dezember 1901 sogar einen persönlichen Termin bei Sada Yakko bekommen.<sup>43</sup> An diesem Tag wurden die Stücke *Die Geisha und der Ritter* und *Kesa* aufgeführt. Die Zeichnungen im Skizzenbuch (Abb. 8 und Abb. 9) bereiten diesmal nicht exakt das Gemälde von Sada Yakko vor, wie Slevogt dies bei Suzanne Aimeé Cassirer und Angela von Tschudi praktiziert hatte, sondern sie scheinen entweder direkt während einer Aufführung oder bei dem persönlichen Treffen mit der Schauspielerin hinter der Bühne entstanden zu sein: Spontane Skizzen, die wenige Eindrücke des Theaters festhielten und die zeigen, dass er sein Skizzenbuch auch im Halbdunkel füllen konnte. Das großformatige Gemälde der Sada Yakko entstand dann im Atelier. Datiert ist es auf der Rückseite in japanischer Schrift von Yakko selbst auf den Dezember 1901.<sup>44</sup> Im Nachlass findet sich zudem auf der Rückseite des Theaterzettels zu *Der Shogun* eine Skizze der Bühne. Das Stück *Der Shogun* wurde erst Mitte Dezember aufgeführt, somit hat Slevogt nachweislich mehrfach das Kabuki-Theater besucht, sich letztlich aber im Hinblick auf ein Gemälde für ein Porträt von Sada Yakko entschieden und nicht für Darstellungen der Schauspieler oder etwa für das dramatische Harakiri auf der Bühne.<sup>45</sup>

42 Ebd., S. XXXVII.

43 Ebd., S. LXV. Vgl. auch Emil Orlik, *Porträt der Schauspielerin Sada Yacco*, 1901, Kohle und Gouache auf Karton, 49,7 × 31,5 cm, Theatermuseum Wien, Inv. Nr. HZ/HU54837. Das Pastell ist auf den 2. Dezember 1901 datiert.

44 Max Slevogt, *Sada Yakko*, Öl auf Leinwand, 129 × 83,4 cm, Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarländisches Landesmuseum, Inv. Nr. 4G (auf der Rückseite in japanischer Sprache bezeichnet mit „Dezember 1901. Japan. Sada Yakko Kawakami“). Zudem entstand das Gemälde *Porträt der Tänzerin Sada Yakko mit ihrem Ziehsohn Raikichi*, 1901, Öl auf Leinwand, 132,2 × 110,5 cm, Privatbesitz.

45 *Der Shogun*, wurde vom 16.–18. und am 19. Dezember 1901 im „Bunten Theater“ aufgeführt. Vgl. Pantzer 2005 (wie Anm. 36), S. LXXII. Abb. in: *Neue Wege des Impressionismus*, hg. von Landesmuseum Mainz, bearb. von Sigrun Paas, Kat. Ausst. Mainz, Landesmuseum, München 2014, Kat. 127, S. 158.

## Fazit

Das kleine Skizzenbuch lässt Max Slevogts Wege in Berlin direkt nachvollziehbar werden. Er besuchte privat nach seinem Umzug in kürzester Zeit die drei einflussreichsten Persönlichkeiten des öffentlichen Kunstlebens in der Hauptstadt: Den Kunsthändler für die internationale Moderne Berlins, Paul Cassirer, der ihn unter Vertrag genommen hatte; den Präsidenten der Berliner Secession, Max Liebermann, und den Direktor der Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, der sich maßgeblich für die Moderne und deren erste Ankäufe einsetzte.<sup>46</sup> Alle drei Persönlichkeiten waren bestens mit Kunstsammlern, Kunsthändlern, Kunstkritikern sowie potentiellen, der neuen Kunst aufgeschlossenen Mäzenen, die meist dem jüdischen Großbürgertum entstammten, vernetzt.<sup>47</sup> Mit diesen strategisch wichtigen Besuchen sicherte Slevogt sich künftige Aufträge und führte erste direkte Porträtaufträge aus, vielleicht aus Dankbarkeit, vielleicht aber auch mit dem konkreten Hintergedanken, weitere Porträtaufträge zu erhalten. Diese aktualisierende Intensivierung seiner Kontakte war ein wichtiger Schritt für Slevogt, sich selbst in Berlin zu vernetzen und zugleich seine Präsenz als Neuankömmling in der Berliner Secession zu zeigen. Zudem waren es neben Walter Leistikow in erster Linie Paul Cassirer und Max Liebermann, die Slevogt letztendlich überzeugten, den Schritt zu wagen und von München nach Berlin überzusiedeln.

Darüber hinaus erhielt er durch die Großstadt Berlin Anregungen für neue Themen, so z. B. für die Aufführungen von Sada Yakko und dem Kabuki-Theater. Die Skizzen zeigen nicht nur seinen Blick auf Berlin, sondern geben ebenso Einblicke in seine Arbeitsweise und Methode, Porträtmalerei vorzubereiten. Slevogt benötigte beispielsweise keine Fotografien o. ä., sondern er hatte die Gabe, sein Gegenüber mit wenigen Strichen sehr kleinformatig zu erfassen. Aus diesen Ideenskizzen wählte er sorgfältig aus, wie die Beispiele von Suzanne Aimeé Cassirer oder Angela von Tschudi zeigen. Diese sind seine einzige Grundlage für die Ausführung der späteren Gemälde. Selten, wie bei einer Skizze eines Paares, das er beim Essen zeigt, notierte er sich Farbangaben.<sup>48</sup>

Die Analyse des Skizzenbuches ermöglicht zugleich eine präzisere Datierung. Imiela datierte das Skizzenbuch auf den Dezember 1901.<sup>49</sup> Dass das Skizzenbuch bereits im November begonnen worden sein muss, bestätigt neben dem frühesten Eintrag mit der Nennung des 28. November, auch das Datum der Premiere des Kabuki-Theaters am 18. November 1901.<sup>50</sup> Laut Imiela zog Slevogt im Spätherbst 1901 nach Berlin um, diese An-

46 Guthmann nannte Hugo von Tschudi neben Liebermann „die maßgebende Persönlichkeit im öffentlichen Kunstleben Berlins.“ Guthmann 1955 (wie Anm. 24), S. 117. Prinz von Hohenzollern 1996 (wie Anm. 23), S. 13.

47 Vgl. Ines Sonder, „Ein Ruhmesblatt für die Stifter“. Mäzene der französischen Moderne für die Nationalgalerie um 1900, in: *Aufbruch in die Moderne. Sammler, Mäzene und Kunstbändler in Berlin, 1880–1933*, hg. von Anna-Dorothea Ludewig, Julius H. Schoeps, Ines Sonder, Köln 2012, S. 210–231, hier S. 218.

48 Slevogt 1901–1902 (wie Anm. 1), fol. 24 r. Das Motiv wurde nicht als Gemälde ausgeführt.

49 Imiela 1968 (wie Anm. 8), S. 87.

50 Slevogt 1901–1902 (wie Anm. 1), fol. 45 v.

nahme stimmt mit dieser Datierung des Skizzenbuches überein. So sind vermutlich alle Skizzen im November und Dezember 1901 entstanden. Diese These deckt sich auch mit den Datierungen der aus den Skizzen realisierten Gemälde. Die wenigen Auflistungen mit Einnahmen wurden dann noch bis zum Mai 1902 fortgeführt, denn der letzte Eintrag mit Datum lautet „21. Mai 1902“.<sup>51</sup>

51 Slevogt 1901–1902 (wie Anm. 1), fol. 14 r. Vgl. Anm. 2.



Miriam-Esther Owesle

## „... AUSDRUCK FREUNDSCHAFTLICHER ÜBEREINSTIMMUNG IN WICHTIGSTEN LEBENSFRAGEN“

Max Slevogt und Johannes Guthmann im Spiegel ihrer Korrespondenz

„Mein lieber Doctor! Es ist Unrecht, daß Sie sich über den materiellen Teil unserer Beziehungen irgendwelche Gedanken gemacht haben“,<sup>1</sup> schreibt Max Slevogt am 4. Oktober 1911 aus dem pfälzischen Godramstein an den acht Jahre jüngeren Kunsthistoriker, Schriftsteller und Kunstsammler Johannes Guthmann, dessen Auftrag zur Ausmalung eines Gartenpavillons im Gutspark zu Neu-Cladow er jüngst fertig gestellt hatte (Abb. 1).<sup>2</sup> Der erste Satz in der von Slevogt an Guthmann überlieferten Korrespondenz wirft dabei bereits ein Licht auf die besondere Beschaffenheit der Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Auftraggeber, die schon bald weit über ein rein geschäftliches Verhältnis hinausgehen sollte. Dem Brief Slevogts an Guthmann vom 4. Oktober 1911 war ein produktiver Sommer vorangegangen – ein Sommer, der den Auftakt für jene enge Verbindung darstellte, die sich in zahlreichen gegenseitigen Besuchen und einem regen Briefwechsel zwischen Johannes Guthmann und Max Slevogt bis in dessen Todesjahr 1932 manifestierte.<sup>3</sup> Worum geht es in diesem Briefwechsel und worin gründete die enge Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Sammler? Hiernach fragt vorliegender Aufsatz.

Dass Johannes Guthmann Max Slevogt mit einem Auftrag zur Anfertigung von Wandmalereien in seinem Gartenpavillon, einem kleinen dorischen Tempel im Gutspark

- 1 Max Slevogt, *Briefe 1898–1932*, bearbeitet und kommentiert von Eva Wolf, hg. von Roland Mönig, Saarbrücken: Saarländermuseum, 2018, Nr. 1, S. 26; *Max Slevogt an Johannes Guthmann. Briefe von 1912–1932*, hg. von Hans Jürgen Imiela, St. Ingbert-Saar: Kohl-Weigand, 1960, S. 13.
- 2 Zu Slevogts Neu-Cladower Wandmalereien vgl. Miriam-Esther Owesle, „*Neu-Cladow und nichts anderes!*“ *Johannes Guthmanns Traum vom Arkadien an der Havel*, Berlin: Be.Bra Wissenschaft, 2014 (Edition Neu-Cladow, 1), S. 93–116; dies., „Innere Schau und äußerer Schein“ – Die Neu-Cladower Wandmalereien als Schlüssel zum Impressionismusverständnis Max Slevogts“, in: *Max Slevogt. Eine Retrospektive zum 150. Geburtstag*, hg. von Thomas Andratschke, Kat. Ausst. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Peetersberg: Imhof, 2018, S. 95–101; dies., *Mimen, Musen und Memoiren. Illustre Gäste in Neu-Cladow*, Berlin: Be.Bra Wissenschaft, 2019 (Edition Neu-Cladow, 2), S. 19–23.
- 3 Die Briefe Max Slevogts an Johannes Guthmann befinden sich im Saarländermuseum Saarbrücken und sind Teil des Nachlasses Kohl-Weigand. Erstmalig wurden sie 1960 von Hans-Jürgen Imiela publiziert. 2018 haben sie im Rahmen der Publikation sämtlicher Slevogt-Autographen im Bestand des Saarländermuseums Saarbrücken eine Neu-Edition erfahren. Die Briefe Johannes Guthmanns befinden sich im Landesbibliothekszenrum Rheinland-Pfalz, Pfälzische Landesbibliothek Speyer und sind Teil des schriftlichen Nachlasses Max Slevogts. Der Briefwechsel ist nicht lückenlos erhalten. Es ist davon auszugehen, dass weitaus mehr Briefe existiert haben, als bis dato bekannt ist.



1 Johannes Guthmann und Max Slevogt vor dem Gartenpavillon in Neu-Cladow, ca. 1911, Fotografie.

zu Neu-Cladow, bedachte, ist bemerkenswert. Der Künstler hatte bis dato im Medium der Wandmalerei noch nicht reüssiert – sieht man von wenigen privaten Arbeiten ab.<sup>4</sup> In seinem Erinnerungsbuch an Slevogt von 1948 schreibt Guthmann: „Wohl gab es bisher keine Arbeit Slevogts auf dem Gebiet des Groß-Dekorativen; aber in mir war der heimliche Wunsch des Herzens zur Gewißheit geworden, daß mein kleines Belvedere und Slevogts Art sich reimen müßten.“<sup>5</sup> Leider unterlässt es Guthmann, zu definieren, was er unter „Slevogts Art“ versteht. Mit Blick auf Guthmanns Liebe zu Slevogts frühen Illustrationsfolgen wie *Ali Baba*<sup>6</sup> oder *Lederstrumpf*<sup>7</sup> und im Hinblick auf seine eigenen um 1910 entstandenen neuromantischen Novellen und Erzählungen<sup>8</sup> mögen es zum einen

4 Vgl. Hans-Jürgen Imiela, *Max Slevogt: eine Monographie*, Karlsruhe: Braun, 1968, S. 168 und S. 405, Anm. 4 und 5; Owesle 2019 (wie Anm. 2), S. 19.

5 Johannes Guthmann, *Schöne Welt. Wandern und Weilen mit Max Slevogt*, Berlin: Wedding-Verlag, 1948, S. 10.

6 *Ali Baba und die vierzig Räuber, Improvisationen von Max Slevogt*, Berlin: Bruno Cassirer, 1903.

7 James Fenimore Cooper, *Lederstrumpf Erzählungen*, Berlin: Paul Cassirer, 1909.

8 Vgl. unter anderem Johannes Guthmann, *Das goldene Land: Erzählungen und Märchen*, Düsseldorf: Schmitz & Olbertz, 1907; ders.: *Romantische Novellen*, Berlin: Paul Cassirer, 1911; ders.: *Die Pfeile Amors und andere Novellen*, Berlin: Reiss, 1914.

insbesondere die märchenhaft-phantastischen Ingredienzen in der Kunst Max Slevogts und zum anderen dessen impressionistische Auffassung Manet'scher Provenienz gewesen sein, die den Maler in Guthmanns Augen wie prädestiniert erscheinen lassen mussten, die Wände seines als „Belvedere“ gedachten Pavillons zu gestalten.

Insistiert Guthmann auf Slevogts Einwand, der Auftraggeber möge statt ihm den Maler Karl Walser<sup>9</sup> kommen lassen, mit den Worten, dieser ironisiere „die schöne Welt, die wir so lieben“<sup>10</sup>, so macht er mit der Negation von Slevogts Vorschlag klar, was ihn mit Slevogt verbindet und diesen in seinen Augen als adäquaten „Hofkünstler“ Neu-Cladows als eines modernen Musenhofs, an dem Kunst und Leben zur Einheit gelangen sollten, erscheinen lässt. Die Empathie, mit der Guthmann dem Kunstwillen Slevogts begegnet, ineins mit dem Enthusiasmus des Auftraggebers und der durch ihn offerierten Möglichkeit, dem Streben zur großen Fläche, wie es sich kurz zuvor an Slevogts auf der Berliner Secesionsausstellung 1910 präsentierendem Gemälde *Hörselberg*<sup>11</sup> exemplifiziert hatte, Raum zu geben, mag den Künstler für Guthmann eingenommen haben. Von Anfang an scheint Slevogt Guthmann somit weniger im Sinne eines finanziell potenten Auftraggebers, als vielmehr eines Spiritus Rector geschätzt zu haben, der die künstlerischen Anlagen und Wünsche des Malers, Zeichners und Grafikers auf besondere Weise zu fördern verstand. (Taf. III)

In vielfacher Hinsicht wirkte der literatur- und musikbegeisterte Kunstsammler Johannes Guthmann anregend auf Slevogt und es liegt auf der Hand, dass Guthmanns Musenhof Neu-Cladow den persönlichen Vorlieben und Interessen des Künstlers in besonderer Weise entsprach. Zum einen bot das hügelige Terrain des weitläufigen Gutsparks vielfältige Motive zum Malen *en pleinair*, so dass der Künstler 1912 in Neu-Cladow eine Bilderserie schuf, mit der er an jene Landschaftsmalerei im freien Licht anknüpft, die ihm bisher insbesondere in der Pfalz – der Heimat seiner Schwiegereltern und seiner eigenen Wahlheimat – bevorzugtes Schaffensgebiet gewesen war.<sup>12</sup> In Neu-Cladow konnte sich der Künstler ganz jener Pleinairmalerei hingeben, die ihn bereits vor der Jahrhundertwende von einer Ateliertradition akademischer Provenienz hatte abrücken lassen. Das Plateau vor dem Gutshaus erlaubte seinem Blick dabei jenes panoramatische Schweifen, das besonders für Slevogts später entstandene Pfälzer Landschaften so charakteristisch werden sollte.

Zudem konnte der Künstler in Neu-Cladow auch musizieren, spazieren und – außerhalb der Mauern des Gutsparks – jagen, kurzum: einen Lebensstil pflegen, wie er ihn ab 1914 auf seinem eigenen Hofgut Neukastel in der Südpfalz selbst etablierte. In Neu-

9 Der Maler, Bühnenbildner und Illustrator Karl Walser (1877–1943) stattete in Berlin unter anderem die Häuser von Paul Cassirer, Walther Rathenau und Samuel Fischer mit Wandmalereien aus.

10 Guthmann 1948 (wie Anm. 5), S. 14.

11 Max Slevogt: *Hörselberg*, 1910, Öl auf Leinwand, 290 × 370 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

12 Zu Slevogts Neu-Cladower Gemäldeserie vgl. Owesle 2014 (wie Anm. 2), S. 73–92; Owesle 2019 (wie Anm. 2), S. 23–26.



2 Max Slevogt, *Abendessen auf der Terrasse in Neu-Cladow*, 17. Juli 1912, Ölgemälde, Verbleib unbekannt.

Cladow fand Max Slevogt somit einen Ort, der ihm am Rande der Millionenmetropole Berlin die ideale Atmosphäre für kreatives Schaffen und Rekreation bot. So erklärt sich, dass er Guthmanns ganzjährig bewohnten Landsitz auch nach Abschluss seines ersten Auftrags 1911 immer wieder aufsuchte (Abb. 2). Mehrfach stellt der Künstler in seinen frühen Briefen die besondere Bedeutung Neu-Cladows für sich heraus und nimmt selbst aus der Ferne Anteil am dortigen Geschehen. So heißt es in einem Brief vom 3. Oktober 1913 aus Godramstein an Johannes Guthmann:

Mein lieber Herr Doctor! Vielen herzlichen Dank, daß Sie bei Ihrer jagdlichen Veranstaltung meiner gedenken! Ich brauche es Ihnen nicht erst zu sagen, wie gerade ich sie mitmachen möchte, und daß mein Herz dabei noch mehr für Gladow [sic] als nur gerade für das herbstliche Jagdvergnügen schlagen würde. Es ist mir aber nicht möglich [...]! Es wird wohl Anfang November werden, bis ich zurückkommen kann, [...]. – Dann aber [...] will ich Sie so bald wie möglich draußen besuchen!<sup>13</sup>

13 Wolf 2018 (wie Anm. 1), Guthmann Nr. 4 (B 4), S. 29; vgl. Imiela 1960 (wie Anm. 1), S. 14.