

Zeitschrift: Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles

Band: 11 (1954)

Heft: 1-2

Artikel: Erinnerung und Dank an Max Slevogt

Autor: Böhmer, Gunter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-387743>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Gunter Böhmer | Erinnerung und Dank an Max Slevogt¹

An meiner Ateliertür steckte kürzlich die Visitenkarte eines Bibliophilen mit dem Vermerk «Schreiben Sie etwas über Slevogt!» Ob das ein brüskierender oder sinnvoller Zufall war – sofort loderte ein Brand von Assoziationen in mir auf, an dem ich die unabweisbare Notwendigkeit erkannte, mein früheres Verhältnis zu Slevogt erneut und aus der jetzigen Entfernung zu überprüfen. Die Selbsterkenntnisse, die ich dabei gewann, werden sich hoffentlich in meiner eigentlichen Arbeit direkt zeigen. Dagegen interessiert das Sicherinnern an Slevogts Werke und letzte Lebensjahre vielleicht auch andere, nicht etwa, weil ich den vielen treffenden Darstellungen und Deutungen – vor allem Karl Schefflers – etwas hinzuzufügen hätte, sondern weil sich Slevogts Wirkung in merkwürdig beharrlicher und anschaulicher Weise in meine Entwicklung einflocht.

Meine erste Begegnung mit Slevogts Schaffen war zugleich meine erste Berührung mit dem illustrierten (und bibliophilen) Buch, ein Erlebnis,

dessen Bedeutung und Tragweite mir erst viele Jahre später bewußt wurde. Fast täglich pilgerte ich damals, als Dresdner Lateinschüler, durch die festlichen Portale, an den figurenreichen Balustraden vorbei, über die weiten Fontänenplätze des «Zwingers» zum Schaufenster einer modernen Kunstgalerie, und faßte manchmal auch den Mut, mit der Schulmappe unterm Arm in die jeweilige Ausstellung selbst einzutreten. Es wurde dort neben der Malerei der französischen und deutschen Impressionisten, neben den neuesten Dresdner Landschaften Kokoschkas und Pariser Straßenbildern Utrillos stets auch moderne Graphik gezeigt, und wie ein geheimnisvolles Zauberreich erschien mir ein verschlossener Nebenraum, in dem man durch eine Glastür Vitrinen mit Büchern erspähen konnte. Eines Tages schob mich unversehens ein Ausstellungsbesucher mit dem Ausruf «Slüffockt Slüffockt» in dieses Gemach hinein, wo ich endlich aus der Nähe die aufgeschlagen ausgestellten, großformatigen, auf kostbare Papiere gedruckten und in Pergament oder Leder gebundenen Bücher bestaunen konnte, und wenn mich auch damals ausschließlich die

¹ Die Zeichnungen, die diesen lebendigen Beitrag des bedeutenden Künstlers in Montagnola begleiten, sind von ihm eigens für die «Stultifera navis» geschaffen worden.

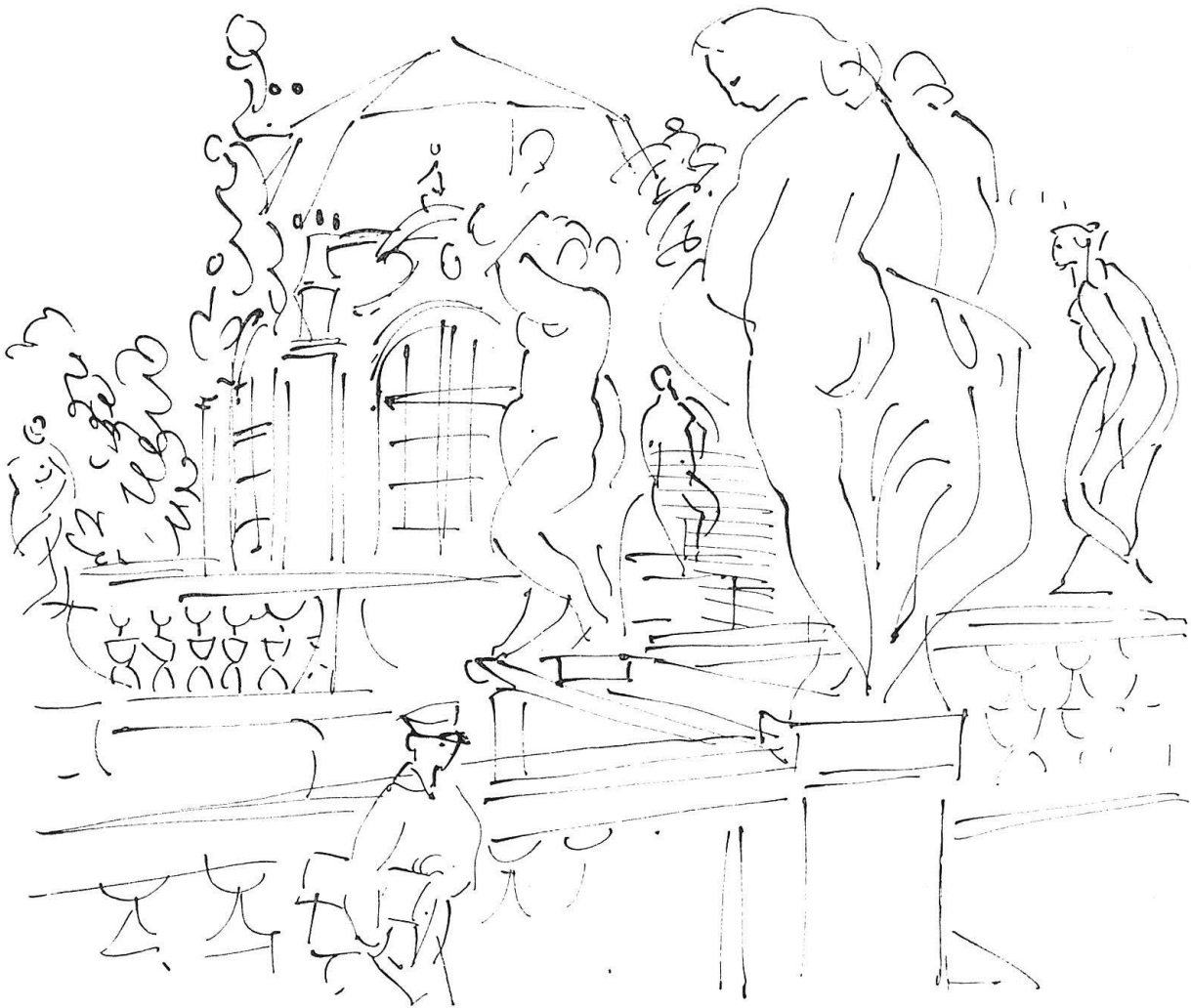
Illustrationen fesselten, so weiß ich heute, daß meine eigentümliche Verzückung noch andere Quellen hatte. Sie entsprangen dem beziehungsreichen Aufbau der Buchseiten selbst, in deren ausgewogene, silbergraue Satzflächen die Slevogtschen Lithographien wohlproportionierte, schwebende Akzente setzten, die Dichtung «erleuchtend» und eine neue, Text und Zeichnung überhöhende Einheit bildend, die allein dieser Kunstform vorbehalten ist. Jene Bücher erfüllten mich mit dem gleichen Herzklopfen, der gleichen leidenschaftlichen Sehnsucht wie etwa die Bilder von Corinth, und wenn Renoir bemerkte: «on ne se dit pas, un jour, je serai peintre devant un beau site, mais devant un tableau» (und dabei tiefergehende Voraussetzungen und Konsequenzen als Selbstverständlichkeit betrachtete), so darf dieses oft mißverständene Wort in besonderer Form wohl auch für den Illustrator gelten.

Slevogt stand damals, in den zwanziger Jahren, auf der Höhe seiner Laufbahn. Der 1868 in Landshut geborene Bayer, der als Knabe in dem barocken Würzburg sicherlich ohne sein Wissen Tiepolos Geist einatmete, wurde in München Schüler von Diez und brachte in der Auseinandersetzung mit Rembrandt seine frühe dunkeltonige, realistisch-inhaltsbeladene Malerei zu einer ersten Reife. Liebermann zog ihn nach Berlin, wo er erstmals Bilder von Manet sah, in dessen Geiste seine Malerei zu lockerer Helligkeit aufblühte und sich der reinen Anschauung hingab, während nun seine unvergleichlich reiche und üppige Vorstellungskraft im illustrativen Schaffen ihre Befreiung fand. Wenn ich Slevogts illustratives Werk in diesen Zeilen hervorhebe, so soll das nicht etwa heißen, daß sein reiches malerisches Œuvre weniger wichtig wäre, denn alle Ausstrahlungen seines Gestaltens entsprangen der Einheit seiner künstlerischen Haltung. Sinnliche Anschauung und geistige Vorstellung durchdrangen und steigerten sich gegenseitig in seinem südlichen Temperament und prädestinierten ihn zum eigenständigen Erben des großen Illustrators Menzel. Er führte bis in die Gegenwart eine organische Entwicklungslinie weiter, die sich über Chodowiecki zurück bis zum Dürer der Randzeichnungen im Gebetbuch Maximilians verfolgen läßt und die für die deutsche Illustration jene kontinuierliche Traditionsfähigkeit aufweist, die für die gesamte französische Kunst stets ein naturgegebener Segen gewesen ist. Slevogt, den bewundernde Wahlverwandtschaft auch mit De-

lacroix, Daumier, Goya verband, begann als Illustrator mit den an Phantasie übersprudelnden Zeichnungen und Aquarellen zu Ali Baba, festigte und disziplinierte seinen Stil in den ausführlichen Radierungen der «Schwarzen Szenen» und fand sehr bald seine unverwechselbare Form in der suggestiven, reichklingenden Handschrift der Feder-, Kreide- und Pinsellithographien zu Lederstrumpf, Sindbad, Cellini.

Für Slevogts barocken Geist schien Dresden mit seinen musikalisch beschwingten – unwiederbringlichen – Barockarchitekturen, die damals noch in der milden Elbluft schimmerten, besonders empfänglich zu sein. Die Gemäldegalerie hatte in einem Saal die strahlende Reihe seiner Ägyptenbilder mit einem bezaubernd leicht gemalten Bild der tanzenden Pawlowa vereinigt, das in seinem großen Format nichts vom spontanen Reiz einer kleinen Aquarell-Illustration eingebüßt hatte. Die freie Graphik und die Illustrationen besaß das Kupferstichkabinett im Zwinger, zwischen dessen hohen, mit kostbaren Mappen überfüllten Wandschränken ich alle schulfreien Nachmittage verbrachte; und ein besonderes Ereignis war die umfassende Slevogt-Ausstellung auf der Brühlschen Terrasse, in der seine künstlerische Einheit in Bildern, Aquarellen, Zeichnungen, graphischen Blättern und Illustrationen hinreißend in Erscheinung trat. Einen Höhepunkt bildeten dabei die Lithographien und Radierungen zum zweiten Teil des «Faust», den Slevogt in kühner Unbefangenheit illustriert hat, ein Riesenwerk, das mit spielerischem Tiefsinn jede illustrative Pathetik und Schwere in spirituelle Leichtigkeit verwandelte und so nur ihm gelingen konnte. Unvergeßlich bleibt auch eine glanzvolle Inszenierung von Mozarts «Don Giovanni», die Slevogt damals für die Dresdner Staatsoper schuf und die als Lithographienfolge in Mappenform erschien.

Slevogt hatte nicht nur Beziehungen zur Bühne und Musik, beides gehörte zu seinem Wesen. Sein Gestaltungsprozeß, seine sehr persönliche Art, die Realität zu immaterialisieren, sein niemals ästhetisierendes, sondern aus urwüchsiger Kraft geborenes Ansichreiben und gleichzeitiges Distanzieren des Lebens ließ sein gesamtes Werk in eine musikalische Bühnenwirklichkeit aufschweben, die voll künstlerischer Wahrheit und Natürlichkeit war und vor allem vielen seiner Bücher jene unverwechselbare, heiter beschwingte Leichtigkeit verlieh. Es war kein Zufall, daß Slevogt am



Beginn seiner Laufbahn zwischen der Malerei und dem Bühnengesang schwankte. Merkwürdig berührt freilich seine Schwärmerei für Wagner, dessen Einfluß auf die bildende Kunst ja im allgemeinen verheerend war und auch Slevogt zu einem riesigen Hörselbergbilde verleitete. Für seine unverwüsthche geistige Vitalität und seine Instinktsicherheit spricht aber, daß er trotz Wagner zu Mozart fand, dem er ein kongeniales illustratives Denkmal setzte. Er schrieb selbst einmal: «Ich näherte mich Mozart in meiner Jugend viel langsamer als anderen Komponisten, weil ich eine gewisse Leidenschaftlichkeit zu vermissen glaubte und selbst höchst romantisch gestimmt war. Immer mehr aber ging mir auf, daß er in einer natürlichen Unerschöpflichkeit jedem Ding und Wesen nur soviel Kraft gibt, als es da, wo er es hingestellt hat, braucht, und daß er gerade hierin eine wahrhaft grandiose Potenz verrät. Dabei ist

alles Nerv, Rasse, Individualisierung, Charakter. Also alles, was auch der Maler sich wünschen muß für seine Geschöpfe.» Dieser Wunsch ist Slevogt erfüllt worden, seine Zyklen zum Don Juan und zur Zauberflöte sind Gipfelpunkte der Illustration, die Musik war anschaulich, die Anschaulichkeit war musikalisch geworden. Während die Aquarelle zur Zauberflöte eine freie Folge bilden, sind die «Randzeichnungen» eine geniale, rein illustrative Idee, indem Slevogt Mozarts Partiturschrift auf Radierplatten übertragen ließ, die Notenlinien als architektonischen Bestandteil seiner rankenden Kompositionen benützte und mit der Radiernadel seinerseits unvergleichlich geistvoll und empfindungsreich musizierte.

Ein Dresdner Musikkritiker wußte vom Musiker Slevogt viel zu erzählen, auch daß er sein Porträt gemalt habe, dessen Abbildung ich mit Slevogts handschriftlicher Signatur als Haupt-

beute meiner Reliquiensammlung einverleiben konnte, in der sich bereits mehr oder weniger gute Reproduktionen seiner Werke neben Zeitungsausschnitten mit seiner Photographie befanden. Ich begann zu dieser Zeit in glücklichen, vom Schulzwang befreiten Ferienwochen Aquarelle zu malen, spannte große Whatman-Bogen auf ein riesiges Brett und zog damit, samt Farbschachtel, Wassereimer und Klappstühlchen los. An einem sommerlichen Regentag war ich von dem silbrig transparenten Licht so hingerissen, daß ich mich bedenkenlos unter einer Schienenbrücke des Dresdner Hauptbahnhofes aufpflanzte, in keiner Weise durch das Getöse des Verkehrs, der rangierenden Züge, der eilenden Menschen behindert. Ich malte mit einem großen Pinsel sehr naß und unbefangen drauflos: dunstblaue Bahnhofsgelände, weißwolkigen Lokomotivrauch, Autos und Menschengewimmel, gespiegelt im nassen Asphalt. Nachdem eine lästige Befragung durch einen Polizisten, die plötzlich eine Mauer von Zuschauern um mich aufwachsen ließ, glimpflich bestanden war und ich nach Stunden, in das unvermeidlich problematische Stadium der Arbeit verstrickt, etwas ratlos auf mein schwimmendes Gebilde niederblickte, da sah ich plötzlich über meinem Bild einen dicken Gummiknauf schweben, der an einem Spazierstock steckte. Mit diesem Gerät zeigte ein unbemerkt Nahegetreter auf eine bestimmte Stelle meines Aquarells mit den Worten «Es tropft von oben!» Ich achtete nicht weiter darauf, denn wenige Passanten ersparten mir ihre Ratschläge, Witze und Zurufe. Der gichtfüßige Herr schien jedoch ein sachliches Interesse an der Malerei zu haben, denn er wartete in strenger Beharrlichkeit, bis ich mein Blatt aus der Zone des Getropfes weggezogen hatte, forderte mich dann auf, eine unentschiedene Bildpartie deutlicher zu markieren, das Ganze trocknen zu lassen und am nächsten Tag daran weiterzuarbeiten. Übrigens sei meine Sache gar nicht schlecht, murmelte er noch und ging langsamen, etwas schweren Schrittes von dannen, als ich ihm nun endlich ins Gesicht blickte. Es war Slevogt!

Mein Wunsch, sein Schüler zu werden, steigerte sich derartig, daß sich schließlich mein Vater bereitfand, wenigstens brieflich bei ihm anzufragen. Die umgehende Antwort erklärte den langen vorbereitenden Studiengang, der notwendig war, um bei ihm aufgenommen zu werden, denn Slevogt war an der Berliner Akademie ausschließlich Vor-

steher eines «Meisterateliers». In dem Schreibmaschinenbrief, dem ein verrutschter, rotvioletter Stempel seiner Privatadresse eine ziemlich verwegene farbige Note verlieh, war mit Bleistift, Zeichenkreide und Tinte herumgewirtschaftet und das Ganze trug Slevogts charakteristische Unterschrift, die später zu einer Hieroglyphe aus drei Strichen wurde und mir stets wie ein graphologisches Porträt erschien: das pfeilartig gespitzte S, die wie ein Barockschnörkel hingaloppierende Wortmitte und das Schluß-t mit dem langen Querstrich, der wie ein federndes Florett elegant und abenteuerlich in die Zukunft stach.

Als ich nach einigen Dresdner Studienjahren endlich in Berlin ankam, wurde ich nach entsprechender Prüfung in Orliks Atelierklasse aufgenommen, die unumgängliche Vorstufe zu meinem Ziel, das freilich immer mehr von gänzlich anderen Zielen verdrängt wurde. Bei Orlik wurde tagtäglich streng nach Modell gearbeitet, sonntags ging ich – an Liebermanns Atelierfenster neben dem Brandenburger Tor vorbei – in die Nationalgalerie oder ins Kronprinzenpalais, wo die moderne Malerei hing und die Handzeichnungen aufbewahrt wurden. Dort bat ich den Kustos, mir alle Menzelzeichnungen zu zeigen, aber er winkte ab – es waren sechstausend vorhanden. Ich wurde also Stammgast im Graphiksaal, wobei ich jedesmal Räume durchquerte, in denen kleine Aquarelle und Zeichnungen von Slevogt hingen und zauberhafte Wandmalereien von ihm aufgestellt waren. Diese aquarellartig lockeren, an die Zauberflötenwelt anklingenden Improvisationen hatte Slevogt in einem Gartenpavillon von Dr. Guthmann (dem wir zwei intime, einzigartige Bücher über Slevogt verdanken) mit Kaseinfarben direkt auf den Verputz gemalt, wo sie zu verfallen drohten und deshalb später mühevoll herausgesägt und ins Museum transponiert wurden. Slevogts Wandbilder, z. B. seine durch Hauff's «Phantasien» angeregten Fresken im Bremer Ratskeller, bildeten eine organische Erweiterung seiner Illustrationswerke, wobei sein draufgängerisches Temperament eine Wandfläche oft ebenso unbefangen und spielend behandelte wie eine Buchseite. «Eiserne Systematik» lag ihm fern, sein herzlicher Humor und das Kind im Manne gaben auch allem scheinbar Gelegentlichen, seinen herrlichen illustrierten Briefen, seiner festlichen «Gebrauchsgraphik» ein glückliches Lächeln.

Natürlich blickte ich auch manchmal zu den Fenstern des Großstadtkastens auf, in dem Slevogt



vogt wohnte, ohne daran zu denken, daß es womöglich die falschen waren oder daß der Meister vielleicht gerade auf seinem Pfälzer Landsitz Neucastell weilte. Nur selten getraute ich mich in das historisch gewordene Romanische Café hinein, wo der «Sturm-Walden» den Expressionismus vertrat und an dem berühmten Ecktisch der Kreis um Orlik und Slevogt saß, dem dort der Verleger Cassirer gelegentlich neue Druckbogen zum Signieren unterbreitete, wobei ich verstohlen die Porträts der Meister «nach Natur» zeichnen konnte. Durch einen Glücksfall geriet ich auch einmal in eine Matinée, bei der ein Film mit Malern und Bildhauern an der Arbeit vorgeführt wurde. Das Herz stockte mir, als der damals schon gestorbene Corinth beim Malen im Freien zu sehen war und unter seinen fast kleinen, zitternden Händen eine impulsive, dunkelbewegte Paraphrase über ein Gartenmotiv entstand, –

Liebermann säbelte mit breiten Pinseln im Atelier nach einer Pastellstudie eine Landschaft hin –, und da war Slevogt, dem man beim Lithographieren über die Schulter sehen konnte. Die Zigarre in der Linken, sprang seine kurze, willenskräftige, rundlich-gespannte Rechte mit dem legendären «leichten Handgelenk», einen winzigen Kreiderest zwischen Daumen- und Zeigefingerspitze, ohne jedes Zögern, aber auch ohne jede Hast auf dem Lithostein hin und her, als folge sie einer geheimen Musik. Er streut ein paar vage Zeichen über die Fläche, schreibt intuitiv und treffsicher ein Bewegungsdetail hin, Form quillt fabulierend aus Form, der Konzentrationspunkt des Bildgeschehens wird betont, verbessert, verdunkelt, Randpartien nur verklingend angedeutet, er suggeriert mit ein paar flächigen Strichbahnen Raum, Licht, Atmosphäre, immer mit Akzenten mehr rhythmisierend als bauend. Durch Zauberei war

eine orientalische Szene entstanden, niemand sah, was selbst bei einem Slevogt solcher Zauberei vorausgegangen war. Er arbeitete stets äußerst konzentriert, Vorstellung und Darstellung, Gedanke und Form waren eins. Seine fünfzig Zeichnungen zum «Rübezahl» entstanden in einer einzigen Nacht.

Dabei war er alles andere als ein geschickter oder raffinierter Techniker. Verärgert erzählte mir Hans Meid, er habe Slevogt seinen Radierdiamanten geliehen, der ihn gleich beim ersten Strich zerbrach und enttäuscht zurückgab. Sorgen bereiteten freilich auch einem Slevogt die Reproduktionen seiner Illustrationen. Er zeichnete oft mit Tinte (und seiner Gicht wegen im Bett), die Haarstriche waren deshalb von größter Zartheit, außerdem ergab die Tinte gewisse belebende Tonunterschiede, die beim Klischieren verschwanden und gleichmäßig schwarz wurden. Eine ideale Lösung für die Reproduktion Liebermannscher und Slevogtscher Zeichnungen (besonders seiner Märchenillustrationen) gelang dem Holzschneider Bangemann, der die alte Xylographie wieder zu Ehren brachte und mit einer beinahe beängstigenden Virtuosität meisterte, indem er mit feinsten Stacheln die Halbtöne in zarteste Strichlagen und Punkte auflöste und mit rührender Hingabe und Treue monatelang an einer kleinen Slevogtzeichnung, die er photographisch auf den Hirnholzstock übertragen ließ, herumstichelte und dabei sogar auch die Kleckse und Schmutzflecke kunstvoll wiedergab. Sein Meisterstück war ein farbiger Holzstich nach einem Aquarell von Constantin Guys, den er mir jedesmal mit Stolz zeigte, wenn ich mich unter seiner Anleitung im Holzstechen versuchte.

Besorgt um Slevogts Heil, auch alles Technische betreffend, war sein getreuer und unzertrennlicher Freund, mein lieber, begeisternder, hilfreicher Lehrer Emil Orlik. Eines Tages ließ er einen Lichtbildapparat in unser Akademie-Atelier schleppen, große Papierbogen wurden aufgespannt, ein Stuhl zurechtgestellt – zur Tür herein trat Slevogt, ernst, ruhig, in straffer Haltung, ein wenig irritiert durch die umständlichen Vorbereitungen. Wir standen ziemlich verlegen herum, plötzlich sagte Orlik: «Das ist Böhmer aus Dresden.» Slevogt sah mich forschend an und drückte mir mit kurzem «Aha» die Hand. Das war nicht gerade viel und genügte doch, mir tausend Gedanken und Glücksgefühle durch Kopf und Herz zu jagen. Mochten mir hin und wieder Zweifel an

meinem «Dresdner Slevogt» aufgestiegen sein, – jetzt hatte ich ihn fraglos in persona vor mir. Unterdessen war der Raum mit einigem Geschimpfe, das Slevogt gutmütig brummend als «bajuvarisch» bezeichnete, verdunkelt worden, auf der Projektionsfläche erschien eine Zeichnung und Orlik redete auf den still zuhörenden, zigarerrauchenden Slevogt ein, er könne auf diese Weise seine kleinen Wandbildentwürfe in der gewünschten Vergrößerung auf die Mauerfläche projizieren und dort einfach nachzeichnen. Es schien mir, Slevogt sei von dem ganzen Aufwand nicht sonderlich begeistert und bald sah ich ihn am Ende eines langen, hochfenstrigen Korridors verschwinden, neben dem beweglichen Orlik gelassen herschreitend.

Slevogts letztes illustriertes Buch, eine Reproduktion von Rilke-Gedichten in der Handschrift des Dichters, ist wohl eines der wenigen, das uns heute befremdlich anmutet, denn dem geistigen Klima Rilkes wäre in manchem vielleicht ein Paul Klee nahegekommen – Slevogts an sich prachtvolle Zeichnungen und Aquarelle waren aus gänzlich anderen Visionen und Lebensgefühlen geboren. Hier lag seine Grenze. Slevogt war offensichtlich ein – im hohen Sinne – naiver Leser, und die Welten der klassischen Sagen, der abenteuerlichen Erzählungen und Märchen, deren Psychologie oft von reichbewegter Handlung verhüllt ist, lagen seiner impulsiv inszenierenden Malernatur näher als rein psychologische Stoffe. Das mag einer der Gründe sein, daß er fast niemals Dichtungen seiner Zeit illustriert hat, es sei denn – cum grano salis – seine eigenen in Form von graphischen Zyklen oder etwa in Form seines Kriegstagebuches.

Einer seiner späteren Radierzyklen kreiste um das Thema der «Passion», sein letztes Werk aber gipfelte in einer Zusammenfassung aller seiner Kräfte und Möglichkeiten. Als ich eines Abends den dunklen Akademiehof überquerte, gewahrte ich hinter den hell erleuchteten Fenstern eines Parterresaales große Bildtafeln. Ich zog mich an einem Strauchwerk zum Fenstersims hoch und sah mit angehaltenem Atem ein unvergeßliches Bild: im grellen Licht, umgeben von großen Entwürfen für ein Golgatha-Fresko stand Slevogt im Arbeitskittel, das von Krankheit gezeichnete Gesicht weiß umlodert von Bart und Haar, in sich gekehrt, gebeugt, einsam; Abschied lag über allem. Die Ausführung dieses Wandbildes in der Kirche von Ludwigshafen verbrannte seine Kräfte, er



starb am 20. September 1932, wenige Wochen später folgte ihm Orlik nach. Das erschütternde Kreuzigungsbild offenbarte in der höchsten Steigerung seiner Kunst sein tiefes Menschentum und ließ rückblickend die heitere Harmonie vieler seiner Gestaltungen als ein wissendes Überwinden dämonischer Abgründe erscheinen, es lebte in diesem Vermächtnis das Schattendunkel tragischer Ahnungen und die überhelle Stille letzter Gewißheit. Dem Grauen der kommenden Jahre sollte auch dieses Werk zum Opfer fallen.

Slevogts Tod war ein unersetzlicher Verlust, der in einer Epoche beginnender künstlerischer und politischer Umwälzungen und Katastrophen beinahe unbeachtet blieb, zumal eine jüngere, von anderen Aufgaben bedrängte Generation sein reiches Erbe kaum als ernste Verpflichtung aufzufassen vermochte. Man bewunderte ihn in allen Lagern vorbehaltlos als «König der Illustration»,

zählte ihn aber bald und schnellfertig einem vermeintlich abgeschlossenen und überwundenen Abschnitt der Kunstgeschichte zu und übersah dabei seine überzeitlichen Werte ebenso wie seinen Ausgangspunkt. Er selbst schrieb einmal über die Situation der Buchkunst seiner Zeit: «Das elegante, kapriziöse französische, vor allem das stilvolle englische Buch war (und ist noch heute) die unbestrittene reinliche Lösung für den Buchliebhaber der europäischen Gesellschaft... Es galt nun nicht, die Bücherfreunde zu beunruhigen, deren an Geschmack geschultes Verständnis fest an den anerkannten Meisterprodukten einer Buchkultur hängt – sie sind so wenig zu bekehren wie der wahre Christ –, es galt nur, ein neues Ziel aufzustellen und gewissen Eigenschaften der Zeichnung den vorherrschenden Platz zu geben: persönlichster Gestaltung und eigenwilliger Ungebundenheit. War es das Ideal unserer Gesellschaft,

die Vollendung in einer auch handwerklich vollkommen sich ausgleichenden Ruhe zu sehen, so ließ sich diesem die Idee des nie sich Vollenden gegenüberstellen – eine andere Wesensart –: dem antiken Tempel die gothische Kathedrale! – Es mußte der Zeichner vor allem aus dem Prokrustesbette des Buches befreit werden.»

Slevogt hat diese Tat für seine Zeit mit seinem glücklichen Talent vollbracht, das Kräfte aus seinen Vorzügen und auch aus seinen Schwächen zu ziehen wußte und das in seiner persönlichen Struktur unnachahmlich ist. Vorbildlich wird jedoch stets seine instinktsichere, vorwärtsweisende Erkenntnis und vor allem sein unermüdlich ringender Einsatz bleiben. Wenn ein Heer von Illustatörchen, die mehr von Slevogts Früchten zehren, als sie zugeben wollen, stolz ist auf kitzelnde «Naivität» und hintergründige «Abstraktionen», so sagt das ebenso wenig gegen eine echte Ursprünglichkeit und echt abstrahierende Form wie gegen ein überlegenes Können und eine empfindungsreiche, scheinbar improvisierende Leichtigkeit. Slevogts freudig spielende, auf unerhörtem Können beruhende «Virtuosität» war voll warmer Natürlichkeit und Poesie, und in seiner kleinsten Vignette war die Realität in anschauliche Geistigkeit verwandelt, das Abstrakte war, wie bei jedem echten Kunstwerk, ein Surrogat. Slevogts «Freiheit» resultierte aus einer tiefdringenden Erfahrung der Welt und der Dinge, war erlebte Substanz und also etwas ganz anderes als die «übertragenen Arabesken», mit denen heute viele gleich zu beginnen versuchen. Er sagte einmal seinem Schüler Dannemann: «Es gibt nichts Neues, es gibt nur Gutes, ob wir im Frack oder im Fell herumlaufen. Nur durch Arbeit kommt man zur Qualität, aus der dann von selbst die vielbeduddelte Originalität kommt, sie muß von innen wachsen, aber nicht, wie die Jüngsten glauben, von außen erfunden werden. Quälen Sie sich so lange an einer Stelle, bis sie Ihnen klar geworden ist, dann weg damit, und setzen Sie sie dann neu in ein paar Strichen hin.»

Man konnte Kubin, der Slevogt manches verdankt und sich freimütig dazu bekannte, nicht zustimmen, als er feststellte, einen Illustrator vom Range Slevogts besäße Frankreich nicht. Slevogt war ein Jahr jünger als Bonnard, ein Jahr älter als Matisse, der ohne mit der Tradition zu brechen in Neuland vorstieß und uns heute in einem höheren Sinne ebenso als Vollender einer Entwicklung erscheint wie die beiden anderen. Bon-

nard schenkte seiner Generation wohl das schönste Illustrationswerk von europäischem Rang: «Daphnis und Chloë», und man stellt im Geiste Slevogts «Zauberflöte» oder seinen «Cellini» daneben. Der verschiedenen Mentalität entsprechend muß der Franzose den Inhalt nicht zertrümmern, um zur Form zu gelangen, deren erfüllte Schönheit ihm «vorgegeben» scheint. Das sichert den von modernen Meistern illustrierten französischen Büchern ihre innere und äußere Harmonie. Der deutsche Künstler ist von Erzählfreude, von Vorstellungsdrang, von Ausdrucks- und Bekenntniszwang besessen, seine Form ist davon bedroht, bleibt sehnsüchtig zerrissen oder muß mit Heftigkeit erzwungen werden. (Eine charaktervolle Synthese beider Mentalitäten empfinden manche Künstler in der Schweiz mit Recht als ihre schicksalhafte Aufgabe.)

Die von Slevogt proklamierte «eigenwillige Ungebundenheit» hat sich in ungeahnter Weise verwirklicht, das illustrierte Buch ist zum Tummelplatz von Experimenten aller Kunstrichtungen geworden. Es entstand in den letzten Jahrzehnten allerorts eine Flut von illustrierten Büchern, in denen neben führenden Malern konventionelle Reaktionäre ebenso Unterschlupf fanden wie allzu losgelöste Avantgardisten darin einen Halt suchten, wobei sich im heutigen Verlagsbetrieb die Unterschiede zwischen Dekorieren und Illustrieren verwischen. Neben der autonom gewordenen Formproblematik unserer Gegenwartskunst existieren aber auch Bemühungen, die, ohne den «Stoff» unbedingt zu negieren, ebenfalls eine ernsthafte Ausdrucksform für unsere heutigen Erlebnisse suchen, indem sich Maler und Dichter unserer Tage in gemeinsamen Werken auf natürliche und überzeugende Weise vereinen und zusammen einer Idee dienen. Die abstrakte Kunst hat vielleicht dazu beigetragen, das konstruktive Gefühl für die «Architektur» des Buches zu beleben, neue dichterische Formen haben neuen illustrativen Formen gerufen, wobei jede Generation auch die klassische Literatur anders erlebt und illustriert und sich neu vor ihr bewähren muß. Es kann und darf kein Weg zurückführen, die Auffassung und Weltsicherheit Slevogts und seiner an bedeutenden Illustrationstalenten reichen Zeit ist nicht die unsere. Freuen wir uns der kühnen Neuerer, deren Versuche ebenso notwendig und berechtigt sind wie die anspruchlosere Arbeit jener, die die traditionsbildende Kraft des Buches anerkennen und die auf ihre



Weise, ohne die Begrenzungen ihres kleinen Bezirkes zu vergessen, eine unserer Zeit entsprechende Einheit von Wort und Bild mit den Spielregeln des Maßes und Taktes anstreben.

Slevogts Werk lebt und wirkt im Stillen weiter. Als ich 1933 nach Montagnola übersiedelte, das Akademiestudium hinter mir lag und die schwere, lebenslängliche Lehrzeit, der Weg durch Leben und Kunst begann, verblaßte Slevogt freilich auch für mich, obgleich ich bald selbst versuchte, Bücher zu illustrieren. Wenn ich am wenigsten an ihn denke oder ihm am fernsten bin, gerade dann begegne ich immer wieder seinem Gruß, seinem Anruf. Die einstige Zürcher Galerie Aktuaryus zeigte verschiedentlich seine Graphik, im Berner Kunstmuseum verweile ich stets vor seiner schönen Pfalz-Landschaft, und wie gerne höre ich unsern verehrten, lieben Hans Purmann mit reifer Einsicht von den süßen und auch weni-

ger süßen Trauben im Werk und Weinberg seines Pfälzer Landmanns «Schleevoocht» erzählen. In Pompejis dekorierten Gemächern und Hallen war mir sein Geist nahe, und als ich einmal mit Hans Mardersteig in dem abgelegenen Städtchen Castelfranco Giorgiones Madonna besuchte und wir uns in ein vom Kirchendiener bereitgehaltenes «Gästebuch» einschreiben mußten, stieß ich zurückblättern auf Slevogts Namenszug. In der neueren Kunstliteratur wird Slevogts Werk mit mehr oder weniger Verständnis und Gerechtigkeit behandelt, nach und nach ist seine volle Stimme auch im internationalen Konzert zu hören, z. B. in einer Veröffentlichung des Museum of modern art, New York («Modern Painters And Sculptors As Illustrators»). In größeren und kleineren Ausstellungen tritt sein Werk in neuen Zusammenhängen wieder ans Licht, im Sommer 1950 zeigte die graphische Sammlung

der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich die Graphik von Liebermann, Slevogt und Corinth in sehr eindrucksvoller Weise. Bewegt stand ich vor Slevogts Werken, sie hatten in all den aufregenden Jahren nichts von ihrer spontanen Frische eingebüßt, weil sich in ihnen ein bedeutender, innerlich reicher und charaktvoller Mensch ganz so gab, wie er war. Seine kleinen Blätter schienen mit gütigem Spott über unsere krampfhaften Kunstprogramme und über sich selbst zu lächeln, dankbar lächelte man zurück. Gewiß, es gibt Erlebnisschichten und Fragwürdigkeiten, deren Gestaltung einem Slevogt verschlossen bleiben mußte oder die er vielleicht aus einem standhaften Erkennen bewußt verschwieg. In der Welt seiner Darstellung gilt nicht das Be-

harren und Behaupten, ihr tiefstes Wesen ist Toleranz. Und wenn sich auch heute manche Schwächen und Begrenzungen dieser Kunst nicht übersehen lassen, so ist in ihr doch das volle, heiße, flutende Leben mit überwältigender Phantasie in Formen verwandelt, aus denen die Schönheit einer bejahten Welt hervorblitzt.

In den hohen Fenstern des Ausstellungsraumes sah ich plötzlich die alten Bäume aufleuchten, in ihrer grüngoldenen Fülle fächelte ein leiser Nachmittagswind, weiße Wolken segelten leicht und heiter über Stadt, Gebirg und See dahin. Da trieb es mich in den warmen, weiten Sommer hinaus, ich vergaß alle Meister und Bücher der Welt und gestand mir nur noch verschwiegen: «on revient toujours à ses premiers amours».

Dr. Alfred Comtesse | Un chef-d'œuvre de l'édition contemporaine
Rimbaud illustré par Germaine Richier¹



si l'on fait exception du *Bateau Ivre*, qui a inspiré de nombreux artistes², l'illustration de l'œuvre de Rimbaud, dans son ensemble, peut apparaître comme une véritable gageure.

Aussi bien, lorsque le maître-éditeur André Gonin s'adressa à Germaine Richier pour lui proposer de tenter l'entreprise de créer vingt-quatre eaux-fortes pour accompagner trois des œuvres les plus typiques du grand «poète-maudit», nombre de bibliophiles manifestèrent-ils la crainte que cette tentative ne prît aux yeux du public l'allure d'un véritable défi, tandis que quelques amateurs d'art attendaient avec confiance ce que cette parfaite artiste, à la

fois puissante et délicate, arriverait à tirer de ce sujet plein de périls.

Maintenant que l'œuvre est sortie, chacun doit reconnaître que la partie a été magnifiquement gagnée; l'inspiration élevée, le talent incontesté et l'esprit créateur qui ont présidé à la décoration de ce grand livre ont vaincu tous les obstacles dans une forme qui force l'admiration.

Connue jusqu'ici comme sculpteur, Germaine Richier a démontré qu'en abordant la composition graphique et la gravure sur cuivre à la base de cette illustration, elle se classait d'emblée, tant par le génie que par la technique, parmi les maîtres de cet art particulier. Avec une compréhension parfaite des textes, elle a compris que ces œuvres, d'un symbolisme hallucinant ne pouvaient pas être directement transposées en planches concrètes et qu'il fallait plutôt créer par le truchement de l'aquatinte une manière d'accompagnement artistique suivant et suggérant les finesses et le climat du texte, sans chercher à le transcrire en images, ni surtout à en souligner brutalement l'un ou l'autre passage.

Lisons plutôt ce que le critique Waldemar George³ a écrit à ce sujet:

«Suscité par l'éditeur Gonin, le dialogue Richier-Rimbaud est plus qu'un commentaire d'une Saison en Enfer, cette œuvre hors-série, qui détermine le cours de l'art de

¹ Rimbaud, *Une Saison en Enfer. Les Déserts de l'Amour. Les Illuminations*. Vingt-quatre eaux-fortes originales à l'aquatinte de Germaine Richier. Lausanne, Edition André Gonin, 1951. Grand in-4° en feuilles sous couverture rempliée et double emboîtement. Tirage limité à 130 + XX exemplaires sur pur chiffon d'Auvergne à la main; il a été tiré 12 ex. de tête avec une suite sur japon impérial, un dessin original et un cuivre gravé barré.

² Citons notamment les belles lithographies d'Yves Brayer (Paris, Gonin frères, 1939) ou celles de Denis Maillart (Paris, Editions du Raisin, 1946), ainsi que les eaux-fortes de Hugues de Jouvencourt (Genève, Cailler, 1945). Rappelons également que le Club des Bibliophiles (Genève 1944) avait édité en reproduction la suite des aquarelles suggérées par ces vers à Michèle Savary qui les avait conçues à l'âge de seize ans, à peu de chose près à celui qu'avait Arthur Rimbaud lorsqu'il composa ce poème étonnant.

³ *Art et Industrie*, No XXIV, 3e trimestre 1952.