

HELD UND ANTIHELD

LEITFIGUREN ANTIKER AUTOREN
IN GRAFIKZYKLEN
VON MAX SLEVOGT UND LOVIS CORINTH

NIKOLA LÖSCHENBERGER



Held und Antiheld.

Leitfiguren antiker Autoren in Grafikzyklen
von Max Slevogt und Lovis Corinth

Von der Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen
Hochschule Aachen zur
Erlangung des akademischen Grades einer Doktorin der Philosophie ge-
nehmigte Dissertation

vorgelegt von

Nikola Löschenberger geb. Roemer

Berichter:

Professor Dr. phil. Alexander Markschies
Professor Dr. phil. Ulrich Schneider

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juni 2012

Diese Dissertation ist auf den Internetseiten
der Hochschulbibliothek online verfügbar

Inhalt

	Vorwort	5
I	Einleitung	10
1.1	Entwicklung des Historienbildes	12
1.2	Auftragsvergabe, Entstehung und Preisverhandlungen grafischer Zyklen	15
II	Heroismus auf dem Prüfstand. Max Slevogt und die Ilias	28
2.1	Die Literaturvorlage und ihre Rezeption	31
2.1.1	Ruhmvoll sterben. Der homerische Bildkanon in der Antike	32
2.1.2	Zwischen Allmacht und göttlicher Kontrolle: Bilder zur Ilias in der Neuzeit	34
2.1.3	Helden ohne Fehl und Tadel? Die Helden der Ilias im Klassizismus	37
2.2	Slevogts schriftliche Stellungnahme	41
2.2.1	Ad usum Delphini. Vorgaben für die Interpretation der Ilias	43
2.3	Genese der Mappenwerke von Max Slevogt	47
2.3.1	Vorzeichnungen	49
2.4	Die erste Mappe: Achill	62
2.4.1	Einleitung	63
2.4.2	Wut und Trauer	66
2.4.3	Rachedurst	68
2.4.4	Achill im Blutrausch	71
2.4.5	Zweikampf	73
2.4.6	Totenriten: Misshandlung des Feindes, Ehrung des Freundes	76
2.5	Die zweite Mappe: Hektor	81
2.5.1	Titelvignette und Titelblatt	84
2.5.2	Abschied	86
2.5.3	Angriff und Kampf	88
2.5.4	Niederlage	90
2.5.5	Ohnmacht und Schändung	92
2.5.6	Lösung und Heimkehr	95
2.6	Motivreihen. Die Rolle der Bildzitate	98
2.6.1	Helena und Andromache	98
2.6.2	Vorbild Cornelius	102
III	Ausblick: Slevogts Gesamtwerk	106
3.1	Antike als Gegenwelt. Slevogts malerisches Schaffen	106
3.2	Ein anderer Krieg, neue Helden? Slevogts Grafik	110
3.2.1	Der aktuelle Krieg	110
3.2.2	Der Blick zurück: Historische Kriegsberichte	113
3.2.3	Das Lied vom Tod. Die Nibelungen	115
IV	Zwischenfazit. Heldentum als künstlerischer Selbstversuch	122
4.1	Heldendemontage bei Slevogt	101
4.2	Der Held bin ich: Lovis Corinth als Krieger	126
V	Banausen sind Kult. Lovis Corinth und Trimalchio	129
5.1	Überlieferung und Deutung der Literaturvorlage	129
5.2	Corinths Vorläufer. Buchillustrationen zu Petronius	131
5.2.1	Festspiel oder Zeitkritik. Buchillustrationen des späten 17. Jahrhunderts	132
5.2.2	Orgien und Archäologie. Illustrationen im frühen 20. Jahrhundert	134
5.3	Das Mappenwerk von Lovis Corinth. Entstehung	139
5.3.1	Vorzeichnung	142
5.4	Das Gastmahl des Trimalchio von Lovis Corinth	144
5.4.1	Titelblatt	145
5.4.2	Vor dem Gastmahl	145
5.4.3	Auf der Schwelle	147
5.4.4	Mahl und Unterhaltung	150
5.4.5	Späte Gäste	153
5.4.6	Der Tod isst mit	155
5.4.7	Späte Freuden: gefeiert werden und streiten	157
5.4.8	Auch Künstler sind sterblich	160
5.5	Referenzen. Vorbilder und Selbstzitat	161
5.5.1	Annäherung, Verkörperung, Distanz. Die Rolle der Selbstporträts	161
5.5.2	Zwischen Akademie und Avantgarde	165
5.5.3	Klassischer und moderner Tanz als Verwirrspiel	170
VI	Antikenrezeption bei Lovis Corinth	174
6.1	Die lebendige Antike in den Historienbildern	174
6.1.1	Wer wäre ich, wenn ich antik wär?	174
6.1.2	Die Frau, mein Werk und ich	177
6.2	Die Wiederentdeckung der Antike. Das grafische Werk	178
6.2.1	Der Rückblick vor dem Rückblick. Antike Legenden	178
6.2.2	Das Beste kommt zum Schluss. Zwei erotische Grafikmappen	182
VII	Fazit	184
	Literaturverzeichnis	188
	Abbildungsnachweis	201

Vorwort

Die moderne deutsche Kunst hat französische Wurzeln. Diese Abhängigkeit ist nicht zu leugnen, auch wenn Corinth bei seinem Studienaufenthalt in Frankreich nur in Ateliers im Schatten der Akademie verkehrt und als Vorbilder neben Manet, Frans Hals und Rembrandt nennt. Zur Jahrhundertwende ist die impressionistische Malweise kein Geheimtipp mehr, sondern als Synonym für moderne Kunst obligatorisch geworden. Was diese klassischen Moderne auszeichnet, wird in Schulbüchern bis zum Überdruß wiederholt: Die Darstellung des flüchtigen Augenblicks. In der vorerst unangefochtenen Königsdisziplin des weiblichen Aktes ersetzen Prostituierte und Arbeiterinnen die Venus von einst. So ergibt sich die Annahme, in Abgrenzung zum Klassizismus sei die Antike aus der bildenden Kunst verschwunden. Und dennoch gilt die Buchgestaltung von Bonnard für eine Luxausgabe von Longus' *Daphnis und Chloe* als Meilenstein impressionistischer Buchkunst. Auch wenn selbst die Nachfolgegeneration in Paris die Antike nicht ignoriert, so kann die intensive Beschäftigung mit der Mythologie in Deutschland doch als ein charakteristisches Unterscheidungsmerkmal zur französischen Kunst gelten. So entwickelt Beckmann Elemente der Mythologie unterschiedlicher Kulturen zu einer eigenen Sprache, deren Enträtselung bis heute die Forschung beschäftigt. Auch Slevogt und Corinth verzichteten nicht auf Historien Gemälde, was schon unter ihren Wegbegleitern Irritationen auslöst und bis heute manchen Kunsthistoriker in Formulierungsnot treibt. Was für ihre Gemälde gilt, betrifft ihr grafisches Werk in vielleicht noch höherem Maß.

Das Vorhaben, Antikenrezeption in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu untersuchen, erfordert eine strikte Eingrenzung des Themas. Hierfür bietet der Grafikzyklus die notwendige Voraussetzung: Eine heute zu Unrecht fast vergessene Kunstform, die eine gründliche Auseinandersetzung mit der Schriftvorlage voraussetzt und durch die erforderliche Bildsequenz ein erzählerisches Moment beinhaltet. Die grafischen Folgen von Klinger oder Kollwitz bilden im Oeuvre unbestritten eine zentrale Position. Dennoch sind Entwicklung, Besonderheiten und Entstehung der Grafikzyklen nur selten Gegenstand kunsthistorischer Forschung. Anders als Buchillustrationen bilden diese in Mappen, meist von Verlagen herausgegebenen oder in Auftrag gegebenen Kunstwerke ein eigenes künstlerisches Ausdrucksmittel, in dem Künstler von Klinger bis Kokoschka immer wieder auch Werke antiker Literatur von Ovid bis Homer thematisieren. Die unverfälschte und direkte Auseinandersetzung mit diesen Autoren soll in der vorliegenden Arbeit untersucht werden. Die 1919 erschienene Grafikfolge *Eurydikes Wiederkehr* von Beckmann wird daher unberücksichtigt bleiben. Darin gestaltet der Künstler eine mythologische Figur, aber in einer Nachdichtung von Johannes Guthmann. Als Buchillustration fallen die Grafiken von Renée Sintenis und auch Richard Seewald aus dem Rahmen der vorliegenden Untersuchung. Die Kriterien

die Erscheinungsform als Grafikzyklus und als Grundlage ein Werken antiker Autoren erfüllen zwei Werke von Slevogt zur Ilias, die in zwei Mappen 1907 und 1921 verlegt wurden. Die *Anabasis des Xenophon*, eine Buchillustration Slevogts des gleichen Jahres, wird zum Vergleich der Darstellung kriegerischer Handlungen herangezogen werden. Die *Antiken Legenden*, 1919 von Corinth geschaffen, gehen auf verschiedene Quellen zurück und werden daher in der vorliegenden Untersuchung wiederum als Vergleich heran gezogen. Sie werden die im gleichen Jahr erschienene Grafikfolge Corinths, das *Gastmahl des Trimalchio* des römischen Autors Petronius ergänzen. Die drei Grafikzyklen von Kokoschka entstanden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und liegen damit weitab des gesteckten Zeitraums.

Slevogt und Corinth erschufen nicht nur gemalte Historienbilder, im Medium der Grafik interpretierten sie auch Werke antiker Autoren neu. Die Besonderheit von Grafikmappen liegt in ihrer Entstehung als Zusammenarbeit eines Verlages und eines Künstlers. Auch wenn sich die Archive der Verlage als entweder unzugänglich oder vernichtet erwiesen, erlauben einige erhaltene Briefe Corinths im Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums eine grobe Skizzierung der verschiedenen Arbeitsschritte vor dem Erscheinen seiner Grafikmappen. Abgeglichen mit den Bruchstücken an Informationen aus der Literatur zu anderen Künstlern, ergibt sich eine ungefähre Vorstellung von den Entstehungsbedingungen dieser heute nahezu verschwundenen Kunstform. Die Besonderheit dieses Mediums liegt in seiner Zwitterstellung zwischen Bild und Text, einer nicht illustrativen, aber dennoch textgebundenen Arbeit. Slevogt und Corinth nutzen zwei verschiedene Literaturvorlagen zu einem intensiven Studium der Antike und eröffnen damit ein neues Kapitel in ihrer Überlieferung.

Die ihnen als Grundlage dienenden Texte könnten kaum unterschiedlicher sein: Slevogt bringt 1907 im Münchener Verlag A. Langen eine Folge von 15 Lithografien zu der Hauptperson der Ilias, *Achill* heraus. Der darauf folgende 9 Lithografien umfassende *Hektor* erscheint kriegsbedingt erst 1921 bei Bruno Cassirer. Corinth dagegen publiziert 1919 eine Mappe von 15 Radierungen zum *Gastmahl des Trimalchio* aus einem Romanfragment des Petronius, erschienen bei F. Bruckmann in München. Der Krieg von der militärischen und geistigen Aufrüstung, patriotischer Begeisterung und Ernüchterung durch Kriegsdienst und Flucht durchzieht diese Epoche. Es wird zu untersuchen sein, inwiefern Slevogt anhand des homerischen Kriegsepos in den aufeinander folgenden Mappen *Achill* und *Hektor* diese Stationen durchläuft. Wie noch zu zeigen sein wird, spielt die Auswahl der Bildmotive aus der Ilias von Anfang an eine erhebliche Rolle im Hinblick auf eine ideologische Vereinnahmung Homers, die im Klassizismus einen vorläufigen Höhepunkt erlebt.

Daraus ergibt sich die Frage, ob eine Rezeption von Slevogts Vorläufern in den Mappen sichtbar ist, und wenn ja, wie sich diese

Auseinandersetzung charakterisieren lässt. Darüber hinaus wird die breite künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg in seinem Gesamtwerk im Vergleich zu den vorgestellten Grafikmappen zu erörtern sein. Eine Auswahl der Themen Krieg und Antike im Werk von Slevogt wird dem seines Konkurrenten Corinth gegenübergestellt. Daraus ergeben sich erhebliche Unterschiede: Während Slevogt sensibel auf die Zeitströmungen reagiert und das Bild der zu Helden erhobenen Vorbilder seiner Jugend bearbeitet, leistet sich Corinth den Luxus, den Krieg völlig zu ignorieren. Die römische Literaturvorlage verhält sich komplementär zu Slevogts Antikenverständnis. Die Bildtradition der Ilias lässt sich gar nicht ignorieren. Die Rezeptionsgeschichte Homers zu bewerten oder zusammenzufassen, wäre eine eigene Forschungsaufgabe. In Rahmen dieser Arbeit richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Szenenauswahl und Repräsentation der Hauptfiguren Achill und Hektor mit dem Verweis auf die breitgefächerte Sekundärliteratur. Demgegenüber lässt sich besonders die die bildende Kunst betreffende Rezeptionsgeschichte des Autors Petronius weder in Bedeutung noch Qualität an der Homers messen. Der Textbezug dieser Illustrationen und die darin zum Ausdruck kommende Interpretation sind mit der Corinths zu vergleichen. Die Frage nach dem Umgang mit Vorbildern stellt sich daher für beide Künstler grundlegend anders. Für beide Künstler bedeutet der Auftrag für ihre Grafikfolgen zu einer antiken Quelle die Chance, ihr eigenes Werk in einer bis zu ihren Anfängen zurückreichenden Kunsttradition zu spiegeln. So stellt sich ihre Bildsprache der Bewährungsprobe als Bindeglied zwischen Tradition und Zukunft. Slevogts Darstellung von Kriegshelden einerseits und Corinths Schilderung vom Einbruch des Trivialen in eine hochentwickelte Festkultur andererseits erfordern eine ausführliche Analyse.

Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung einer Reihe von Personen, denen zu danken mir ein Anliegen ist; allen voran meiner Tante Waltraud Tschirner, die als private Studienstiftung und Sponsorin die Voraussetzungen für wissenschaftliches Arbeiten schuf. Meinem Doktorvater Prof. Dr. Alexander Marksches sei für sein Vertrauen, Geduld, sachdienliche Hinweise und konstruktive Kritik gedankt. Herr Prof. Dr. Ulrich Schneider, der mit unverzichtbarem Humor jederzeit das richtige Quantum geistiger Unterstützung beisteuerte, darf nicht unerwähnt bleiben. Neben der RWTH ist das Suermondt-Ludwig Museum meine zweite geistige Heimat geworden, Frau Dr. Dagmar Preising hat mir ihre Begeisterung für Grafik übertragen. Frau Dr. Christine Vogt hat diese Arbeit von der Geburtsstunde an begleitet und sich immer Zeit genommen für Kritik, Ermutigung und nicht zuletzt die Endkorrektur. Gabriela Borsch danke ich für zahllose geduldige Auskünfte und großzügigen Bücherservice, vor allem aber für das unersetzliche Korrekturlesen. An allen Stationen meiner Forschungsreisen wurde ich herzlich empfangen und großzügig unterstützt. So möchte ich mich für die herzliche Aufnahme auf dem Slevogthof bedanken, wie auch bei Frau Dr. Jooss und besonders Herrn Jaxy im Deutschen Kunstarchiv im

Deutschen Kunstarhiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg für ihre engagierte Mithilfe und Begeisterungsfähigkeit.

Heinz Peter Barandun stand mir mit Informationen und Bildmaterial seiner Sammlung von Petronius-Ausgaben zur Seite, die Grundlage für das Kapitel 5.2. Für die freundliche Vermittlung danke ich Dr. Thomas Lochmann von der Skulpturenhalle Basel. Mein Dank gilt außerdem Frau Dr. Sigrun Paas, den Herren Dr. Nobert Suhr und Gernot Frankhäuser vom Landesmuseum Mainz, Prof. Dr. Klaus Kell, Stadtgeschichte und Denkmalpflege der Stadt Homburg, der mir half, den Kontakt zu Herrn Dr. Wulf Ehrich herzustellen. Ebenso gedankt sei Gerhart Söhn, dem Verfasser des Werkverzeichnisses der Grafik von Max Slevogt, Frau Dr. Bettina Grobe der Firma Ernst Heinrichsen Zinnfiguren, dem Künstler Walter Dohmen für Auskünfte zu Drucktechniken, Stefanie Mnich vom Kollwitz Museum Köln, Daniel Hohrath der Stiftung Deutsches Historisches Museum Berlin, Anna-Elisabeth Bruckhaus der Universitätsbibliothek Tübingen, die trotz Beschädigungen die Ausgabe des „Satyricon“ von 1910 mit Illustrationen von Norman Lindsay der Freigabe für die Fernleihe der RWTH Aachen zustimmte, Léon Krempel vom Haus der Kunst München, der mit den bibliothekarisch nicht verfügbaren Symposiumsband „Cornelius Prometheus“ kurzerhand kopierte und zuschickte, Frau Dr. Francesca Feraudi-Gruénais von der Epigrafischen Datenbank Heidelberg, die mir Auskunft über die lateinische Grabinschrift „Hic iacet“ gab. Dr. Ute Dreckmann und Patricia Hepp der Stiftung Insel Hombroich danke ich für Bildmaterial von Lovis Corinth *Selbstbildnis als grölender Bacchant*. Martin Grüning danke ich für das Layout. Monika Löschenberger danke ich für ihre Fähigkeit, mir stets Vertrauen zurück zu geben.

Die folgenden Institutionen stellten mir Grafikmappen und Bücher zur Verfügung: Das Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg stellte mir die Grafikmappe *Achill* von Max Slevogt bereit, Brigitte Blockhaus mit Klaus Schumann von der Kunstakademie Düsseldorf suchten mir sowohl ihr Exemplar des *Achill* als auch der *Nibelungen* des gleichen Künstlers heraus. In der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer durfte ich *Hektor*, ebenfalls von Slevogt, einsehen. Mein besonderer Dank gilt Gesina Kronenburg, Bettina Gembruch und Franziska Rübsteck von der Kunst- und Museumsbibliothek Köln, in der mir neben zahllosen Bücherstapeln das bibliothekseigene Exemplar der Mappe Lovis Corinth zum *Gastmahl des Trimalchio* und das *Kriegstagebuch* Slevogts bereitgestellt wurde. Im Saarlandmuseum legte mir Dr. Anne-Marie Werner die Vorzeichnungen Slevogts zu *Achill* und *Hektor* vor. Die Bibliothèque Nationale, Paris stellte mir die Petronius-Edition von 1910 mit Illustrationen von George-Antoine Rochegrosse zur Verfügung; Cecile Oger von der Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres, Université de Liège die Petronius-Ausgabe von 1669 mit dem Titelkupfer von Romeyn de Hooghe; Claude Sorgeloos der Koninklijke Bibliotheek van België *La satyre de Petrone traduite en françois avec le texte latin suivant la nouvelle Manuscrit trouvé à Belgrade*

Vorwort

en 1688. *Cologne, Pierre Groth 1694* und unter dem gleichen Titel die Ausgabe von Pierre Marteau, 1694. Die stellvertretende Direktorin des Von der Heydt-Museums Wuppertal, Frau Dr. Antje Birthälmer, öffnete mir die Graphische Sammlung, in der ich neben dem *Gastmahl des Trimalchio* auch Graphiken aus den *Kompositionen*, den *Antiken Legenden* und den *Liebschaften des Zeus* sowie die Radierung *Perseus und Andromeda*, alles von Lovis Corinth, eingehend betrachten durfte.

I Einleitung

Beide Künstler haben eine recht unterschiedliche Rezeptionsgeschichte vorzuweisen. Durch ihre Angehörigkeit zur Berliner Sezession bestimmen sie die Kunstszene der Hauptstadt über Jahre entscheidend mit. In den Berliner Museen sind sie dennoch überraschend unterrepräsentiert. Einen Eindruck von malerischen Schaffen Slevogts vermitteln die Wandgemälde in Neukastel und die Max-Slevogt-Galerie auf Schloss „Villa Ludwigshöhe“ in Edenkoben. Insgesamt ist Slevogt in der kunsthistorischen Literatur weit weniger beachtet worden. Den Hauptteil der Publikationen zu diesem Künstler bilden Ausstellungskataloge und Aufsätze. Als Standardwerk und immer wiederkehrende Referenz kann die Monografie Hans-Jürgen Imiela von 1968 bezeichnet werden.¹ Darin stellt Imiela die künstlerische Entwicklung Slevogts unter Berücksichtigung der grafischen Zyklen überzeugend dar, ohne aber auf einzelne Aspekte ausführlich einzugehen. Ein Werkkatalog der Gemälde des Künstlers liegt bis heute nicht vor. Auch entstand bis heute keine Dissertation, die sich dem Gesamtwerk oder einem Aspekt seines Schaffens widmen würde. Ein erstes Verzeichnis der Grafikfolgen Slevogts legte Arthur Rümman 1936 an.² Erst 1991 erschien der endgültige, erste Band eines Gesamtverzeichnisses der Grafik, bearbeitet von Johannes Sievers und Emil Waldmann.³ Den zweiten Band mit Slevogts Spätwerk legte Gerhart Söhn 2002 vor.⁴ Der Nachlass, der Schriftdokumente und Zeichnungen umfasst, verblieb bis heute auf dem Familiensitz Neukastel und wird im laufenden Jahr dem Landesmuseum Mainz übergeben werden.⁵ Verschiedene Aufsätze und Artikel widmen sich einzelnen Grafiken aus Zyklen oder Buchillustrationen, selten jedoch wird die Reihenfolge und den Gesamtzusammenhang der Mappenwerke tatsächlich berücksichtigt.⁶

Das grafische Werk von Corinth wurde dagegen schon während seiner Entstehung laufend von dem Kunsthistoriker Dr. Karl Schwarz begleitet und ist daher nahezu lückenlos dokumentiert.⁷ Das grafische Spätwerk ab 1923 katalogisierte Heinrich Müller, nachdem sein Vorgänger 1933 ins Exil ging.⁸ Der Gemäldekatalog wurde von seiner Frau Charlotte Berend-Corinth herausgegeben.⁹ Eine Auswahl von Dokumenten aus dem Nachlass stellte sein Sohn Thomas zusammen,¹⁰ für die Entstehung der Grafikzyklen finden sich dort jedoch wenig verwertbare Informationen. Eine Werkbiografie

1 Imiela 1968.

2 Rümman 1936.

3 Sievers / Waldmann 1991.

4 Söhn 2002.

5 Laut telefonischer Auskunft von Gernot Frankhäuser, vgl. Kapitel 2.3.1.

6 Leitmeier, 1957; Heffels 1960.

7 Schwarz 1985 / Müller 1960

8 Müller 1960

9 Berend-Corinth 1992. Corinth 1979.

10 Corinth, Thomas: Lovis Corinth. Eine Dokumentation, Tübingen 1979.

10

legte 1990 Horst Uhr vor.¹¹ Grafiken werden auch hier nur am Rande erwähnt. Der Nachlass verteilt sich auf zwei Standorte, die Akademie der bildenden Künste Berlin und das Deutsche Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Eine Dissertation von Peter Hahn, erschienen 1970 widmet sich dem Historienbild des Künstlers, ohne allerdings auf seine Grafizyklen einzugehen.¹² In seinem Resümee unterstellt der Autor dem Künstler lediglich formale Modernität und inhaltliche Leere, da er antike Themen als unveränderte Schemata unreflektiert abbilde.¹³ Der viel jüngere Beckmann wird Corinth als unerreichtes Vorbild entgegen gestellt.

Der Antikenrezeption in der Moderne widmen sich verschiedene Publikationen, in denen Slevogt mit einzelnen Grafiken oder Corinth mit einem Gemälde vorgestellt werden. Korte erwähnt beide Künstler in einem Aufsatz zur Antikenrezeption in Berlin. Der Autor wertet Slevogts Grafiken in Reaktion auf den Ersten Weltkrieg als Versuch, die „[...] Brutalität der Völkerschlacht im Bilde des Mars und anderer Heroen zu artikulieren [...]“.¹⁴ Für die Präsenz Achills als Vorbild der Soldaten erwähnt Corte eine Karikatur aus der Zeitschrift „Kladderadatsch“, die auf der letzten Seite der Ausgabe vom 07. Februar 1915 abgedruckt ist. Der Autor zitiert nur die darunter abgedruckten Verse, ohne auf die Darstellung von Gohrland (?) näher einzugehen. Anders als im Text versichert, verneigt sich Achill nicht vor dem Soldaten. Im Gegenteil, am unteren Bildrand blickt eine aus dem Schützengraben ragende, uniformierte Halbfigur zu der erhöht stehenden und darüber hinaus auch noch überlebensgroßen Erscheinung auf. Dieser Achill, dessen antikisierende Rüstung den Widrigkeiten des Schneetreibens Hohn zu sprechen scheint, salutiert unbewegten Gesichts. Von dem im Text angedeuteten Versuch, sich auf das Niveau des Soldaten zu begeben, ist nichts zu erkennen.¹⁵ So lässt sich die „Tauglichkeit des heroischen Menschenbildes und der antiken und christlichen Mythen für das Verständnis einer katastrophalen Gegenwart“¹⁶ umso einfacher infrage stellen. Die den Krieg umgreifenden Zyklen Slevogts *Achill* und *Hektor* werden nicht erwähnt. Corinths Grafiken zu Petronius, ihren künstlerischen Anspruch als textunabhängige Grafiken ignorierend, bezeichnet der Autor eher abschätzig als „bibliophile Illustration“¹⁷ und Flucht in ein „bleibendes ästhetisches Refugium“.¹⁸ Eduard Beaucamp nennt Corinth einen „Konjunkturritter“¹⁹, der für das Ende des 19. Jahrhunderts (und seiner Kunsttradition) mitverantwortlich zeichne. Das 1924 gemalte „Trojanische

11 Uhr 1990.

12 Hahn 1970.

13 Hahn 1970, S.170.

14 Corte 1979, S. 133.

15 Vgl. digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1915.

16 Corte 1979, S. 133.

17 Corte 1979.

18 Ebenda.

19 Beaucamp 1976, S. 129.

Pferd“ disqualifiziert Beaucamp zwar als „im Grunde mißlungenes Werk“,²⁰ dennoch habe Corinth die Vorarbeit für Kokoschka und Beckmann hinsichtlich ihrer freien Verwendung antiker Versatzstücke geleistet. Auch Corte räumt Corinth eine Schlüsselstellung hinsichtlich der Bearbeitung antiker Stoffe ein, als dessen Endpunkt auch er das „Trojanische Pferd“ nennt, dessen besondere Qualität in seiner „unliterarischen Expressivität“²¹ liegt. Sich selbst inszeniere der Künstler als „ritterlicherer Eroberer und die vergöttlichte Frau in ihrer verführerischen Sinnlichkeit“.²² Auf die so von Corte angespielten, aber nicht aufgeführten Historienbilder und Porträts Corinths wird im Kapitel 4.2 ausführlich eingegangen werden. Es wird zu untersuchen sein, ob der Künstler wirklich nur ein gängiges Geschlechterklischee zementiert und in welchem Zusammenhang diese Selbstinszenierung mit der von Nietzsche, Böcklin und Klinger begründeten Verehrung von Dionysos als künstlerische Inspirationsquelle steht.

1.1 Entwicklung des Historienbildes

Die Historienmalerei, in der weltliche Geschichte und nicht die Glaubensinhalte der katholischen Kirche zum Gegenstand wird, entfaltet sich mit dem Streben nach nationaler Identität Ende des 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Anders als das Genre, in dessen Bereich Milieustudien fallen, verbildlicht die Historie geschichtliche Ereignisse und Protagonisten, die für den jeweiligen Auftraggeber des Werkes dynastische, institutionelle oder ideologische Bedeutung besitzen. Als wichtigste Kategorie dieser Gattung kann das Schlachtenbild bzw. das von Parth als „Militärmalerei“²³ weiter gefasste Sujet des Krieges gelten. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geriet dieses Kapitel der Kunstgeschichte aus vielerlei Gründen in Vergessenheit. Soweit noch vorhanden, verschwanden die abfällig als „Schinken“ titulierten Bilder in den Depots und wurden durch die vermeintlich „demokratischeren“ Kunstwerke der Klassischen Moderne ersetzt. Die einst notwendig erscheinende kulturpolitische *Damnatio memoria* der Kunst des 19. Jahrhunderts ist durch die Erkenntnis ihrer perversen Instrumentalisierung im Nationalsozialismus und den zeitlichen Abstand zum Trauma des vergangenen zwanzigsten Jahrhundert langsam möglich geworden. Hagen legte 1989 seine „Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“ vor und stellt im Vorwort das Scheitern der Gattung fest.²⁴ Etwas einseitig erscheint die Konzentration auf Kriegsdarstellungen innerhalb der Gattung. So lässt er die Geschichte der Historienmalerei mit Leonardos Anghiarischlacht beginnen und erwähnt die lange Wirkungsgeschichte dieses nur über Zeichnungen rezipierbaren Werks. Doch entscheidend geprägt sei das Genre durch Raffaels Konstantinsschlacht, die für Jahrhunderte die Kompositionsregeln für die

20 Beaucamp 1976, S. 130

21 Corte 1979, S. 133.

22 Corte 1979, S.133.

23 Parth 2010.

24 Hagen 1989, S. 7.

Wiedergabe von Schlachtfeldern kanonisierte.²⁵ Unerklärlicherweise fehlt in dieser Genealogie das dritte maßgebliche Werk von Michelangelo, die *Schlacht von Cascina*, die wie die in Konkurrenz gemalte *Anghiarischlacht* nur durch Kartons tradiert wurde. Slevogt wird in seiner ersten Grafikfolge zur Ilias, *Achill*, allen diesen genannten Vorbildern seine Reverenz erweisen. Hagen merkt zu Recht an, dass diese frühen Bilder keine Realität wiedergeben wollen, sondern die künstlerische Gestaltung als Gelegenheit zur theatralischen Inszenierung verstehen.

„Man sieht den Feldherrn mit dem Heer oder die einzelne Kampfgruppe mit ihrem Anführer, den fechtenden oder überwundenen Gegner, dazu Tote und Verwundete in passender Auswahl. Das Verhalten richtet sich nach archetypischen Mustern und wahrt den Realitätswert der Analogie. Alles ist ritualisiert, noch der Sterbende fällt nicht aus der Rolle. Wie es freilich dem Soldaten zumute ist, wenn er verwundet daliegt oder stirbt, darum kümmert sich erst in späterer Zeit die Psychologie einer veränderten Kriegserfahrung.“²⁶

In der Romantik seien erstmals Zeitgenossen mythologisch überhöht und durch christliche Pathosformeln zu Märtyrern stilisiert worden; Hagen zieht eine Entwicklungslinie vom *Tod des General Wolfe* Wests zum *Tod des Marat* von David.²⁷ Die Romantik trage zur Entwicklung der Gattung mit der Einbeziehung von Naturkräften und Landschaft bei, die über Sieg oder Niederlage entscheiden.²⁸ Durch die Bildung von Volksarmeen einerseits und Aufständen, für die Hagen Tirol und Spanien als Beispiele nennt, stelle sich „die Frage nach Recht und Sinn der Hinopferung der Vielen wie auch des Einzelnen unabweisbar, wie sie sich nun immer wieder stellen wird.“²⁹ Goya sei derjenige, der die Schrecken des Krieges als erster angeprangert habe. Dabei unterschlägt der meist nur Gemälde in Betracht ziehende Autor

25 „Die Massenschlacht erscheint. Sie ist auf breiter Ebene in die Tiefe geführt. Reiterei und Fußvolk im Handgemenge, das Getümmel bis ins Einzelne figural durchgebildet und ornamental zum Ganzen gebunden. Es ist ein echtes Historienbild, den Ort, Zeit und Handlung liegen fest, das Gelände an der Tiber mit der Brücke ist angegeben, und die Ausrüstung der Heere mit Waffen und Feldzeichen ist antik, soweit sie nicht durch ein Idealkostüm überspielt wird, das im Zeitgeschmack mehr Nacktes sehen läßt. Kreuze überragen die Legionsadler, und Engel in den Wolken deuten himmlischen Beistand an, doch der Sieg kommt nicht durch Wunderwirkung, sondern durch menschliche Kraft zustande.“: Hagen 1989, S. 39.

26 Hagen 1989, S. 42.

27 „In dieser Mitgift des Maratkultes an das Bild verrät sich das Hintergründige der Revolution; vordergründig dagegen pflegt sie die Heroisierung, und so nimmt Marats unschöner, kranker Leib in den melodisch fließenden Formen dieses Toten eine nach Baudelairens Worten apollinische Vollkommenheit an. Seine Lagerung mit dem herabhängenden Arm geht über die Renaissance auf einen antiken Typus der Grabtragung Meleagers zurück, und bei Sueton steht zu lesen, daß, als Cäsar tot hinweggetragen wurde, ein Arm über den Rand der Sänfte herabhing.“ Hagen 1989, S. 78.

28 „Johann Baptist Seele: „Kampf auf der Teufelsbrücke“ 1799, Stuttgart: „unabsehbare Kräfte sind entfesselt, der Krieg zeigt ein verändertes Gesicht.“ Hagen 1989, S. 98f.

29 A.a.O., S. 84f.

die um fast zwei Jahrhunderte früheren Druckgrafiken von Jacques Callot.³⁰ Mit der Darstellung der Leiden des Krieges verbindet sich jedoch noch nicht automatisch einen Friedensappell an den Betrachter, Gros dienen die toten Soldaten als Folie für den friedensbringenden Sieger.³¹ Laut Hagen entwickelt sich das Schlachtenbild damit „zum politischen Manifest, das ist sein eigentlicher Sinn.“³² In der Mitte des 19. Jahrhunderts schließlich werde der Rückblick auf Niederlagen gegen französische Gegner dazu genutzt, das Feindbild zu festigen und die nationale Kriegsbegeisterung zu schüren.³³ Historienbilder sind jedoch nicht zwingend Darstellungen kriegerischer Ereignisse mit dem Zweck, eine frei gewählte Episode der Vergangenheit nach eigenem Gutdünken ins Bild zu setzen, zu manipulieren und politisch auszubeuten. Im 19. Jahrhundert entsteht auch ein neues Geschichtsbewusstsein, in der die gesammelten und datierbaren Ereignisse der Formulierung einer Entwicklung auf ein abstraktes Ziel hin untergeordnet werden. Dabei verfolgen Historiker und Künstler mitunter die gleichen Ziele, ohne sich selbst Rechenschaft über ihrer Subjektivität abzulegen.³⁴ Die Formulierung einer geschichtlichen Entwicklung wird in eine Zukunft projiziert und dient zugleich der Rückschau auf sich selbst:

„Wie von jeher wirkt das Gewesene nicht nur als Bild, sondern auch als Spiegel des Ich, nur eben nicht mehr unter einer Tafel feststehender Werte, sondern als Maßstab individueller Selbsterkenntnis. [...] Die Areale der Vergangenheit enthüllen sich als Bereiche des eigenen Inneren, worin man sich selbst sucht und findet oder vor denen man, je nachdem, auch zurückschreckt.“³⁵

Der Blick in die Vergangenheit als Mittel zur Selbstfindung kann als eine entscheidende Entwicklung der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts angesehen werden. Vor diesem Hintergrund wird der Bezug bildender Künstler auf die Vergangenheit ihres Fachs und ihrer Vorfahren als Weiterentwicklung des traditionellen „Apelles und Kampaspe“-Themas verständlich. Warnke erklärt die Beliebtheit von Darstellung der Todesstunde berühmter historischer Künstler aus dem „Bedürfnis [...] die Genies [...] einen Heldentod sterben zu sehen“ und dem „Eindruck einer moribunden

30 Jacques Callot erarbeitete unter dem Eindruck des Dreißigjährigen Krieges zwei Graphikzyklen. Der in der Sekundärliteratur als Die Grossen Schrecken des Krieges bezeichnete, 18 Radierungen umfassende erste Zyklus erscheint 1633 unter dem Titel: Les Miseres et les Mal-Heurs de la Guerre. In Abgrenzung dazu wird der posthum 1635 erschienene Zyklus mit dem Titel Miseres de la Guerre, der 6 Radierungen umfasst, meist Die kleinen Schrecken des Krieges genannt, vgl.: Schröder, Thomas (Hrsg.): Jacques Callot. Das gesamte Werk, Band 2: Druckgraphik, München 1971, S. 1320-1350.

31 „Napoleon auf dem Schlachtfelde von Eylau“ Hagen 1989, S. 83.

32 Hagen 1989, S.83.

33 Hagen 1989, S.117.

34 Die radikale Hinterfragung des hegelianisch geprägten Modells einer historischen Entwicklung auf ein finales Ziel hin (gewöhnlich im christologischen Sinn als „Erlösung“ bezeichnet) beginnt schon Ende des 19. Jahrhunderts und mündete in Adornos Ästhetischer Theorie, Vgl. Nünning 1998.

35 Unter Verweis auf eine Briefstelle Jacob Burckhardts, vgl. S. 119.

Hinfälligkeit.“³⁶ So dient die Mystifizierung historischer Vorbilder wie Tizian und Raffael allgemein dem privaten Zweck einer Selbstfindung über den Umweg der Geschichte des eigenen Fachs oder zielbewußter noch der Eigenwerbung, in dem ein eigener, unverändert hoher Standesanspruch in der sich wandelnden Gesellschaft formuliert wird.

Nicht anders müssen die Vertreter der neu entstandenen Nationalstaaten eher auf mythologische bzw. literarische als auf historische Kriege zurückgreifen, um sich selbst, anders als ihre fürstlichen Vorgänger, zu legitimieren. Parth deutet den Rückgriff auf die Vergangenheit, insbesondere bezüglich des Kriegssujets, als Versuch, reale Geschichtsschreibung der Staatengründung durch Mythenbildung zu überlagern.³⁷ Es wird zu fragen sein, ob sich Slevogt und Corinth mit ihrem Rückgriff auf antike Stoffe in diese Tradition eines zivilen oder staatlichen Legitimationsversuchs stellen oder im Gegenteil sich dieser Instrumentalisierung verweigern. Beide Künstler verstehen sich in der Tradition der dem Historismus zuzuordnenden Buchillustration Menzels zu Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* und der Grafikfolge Rethels *Auch ein Totentanz*. Slevogt greift auf die älteste Literaturvorlage der Antike schlechthin zurück, ein Epos Homers, um kriegerische Ideale seiner Zeit auf den Prüfstand zu schicken. Corinth hingegen wählt ein Romanfragment der neronischen Zeit, um sich in der tragikomischen Gestalt Trimalchios zu spiegeln.

1.2 Auftragsvergabe, Entstehung und Preisverhandlungen grafischer Zyklen

Der unbestreitbaren Bedeutung, die grafische Zyklen für Künstler des späten 19. Jahrhunderts besessen haben, steht ihre vergleichsweise stiefmütterliche Aufarbeitung durch die Kunstgeschichte gegenüber. Nur zwei Publikationen behandeln diese Kunstform in Deutschland für das frühe 20. Jahrhundert, eine Dissertation von 1976 beschränkt sich auf die Künstler des Expressionismus³⁸; ein Ausstellungskatalog der Deutschen Akademie der Künste von 1956 erklärt Grafizyklen zur politischen Programmschrift von sozial oder pazifistisch engagierten Künstlern.³⁹ Die hier untersuchten Künstler Slevogt und Corinth sind in beiden Publikationen daher nur eine Randnotiz. Immerhin definiert Neuerburg den Begriff des grafischen Zyklus als bestehend aus mindestens zwei Grafiken des gleichen Künstlers in der gleichen Drucktechnik und ähnlicher Größe. Eine solche „grafische Folge oder Serie [...], sofern sie nur als „Mappenwerk“ erschienen ist“⁴⁰, erfüllt ihre Kriterien. Also fallen die Werke weg, die wie beispielsweise zuweilen bei Corinth als Buch mit in den Text eingefügten Illustrationen und gleichzeitig als Grafikmappe ohne Text erschienen sind. Diese Kunstform vergleicht sie mit einem Buch und bescheinigt ihr in Anlehnung an Pommeranz-Liedke

36 Warnke 2008, S. 85.

37 Parth 2010, S. 360.

38 Neuerburg 1976.

39 Pommeranz-Liedtke 1956.

40 Neuerburg 1976, S. 9.

eine „Tendenz zum Programmatischen“⁴¹. Beide Autoren unterschlagen, dass sich viele Künstler in Grafikzyklen mit einer bestimmten Literaturvorlage auseinander setzten, ohne deswegen rein illustrativ zu arbeiten.

Klinger und auch Kollwitz verschaffen sich durch ihre ersten Grafikzyklen die Aufmerksamkeit, die sie benötigen, um weiter an ihrer Formensprache arbeiten zu können. Gemäldeaufträge oder Galerieverkäufe sind unberechenbar und oft zu selten, um das tägliche Überleben zu sichern. Durch Aufträge für Künstlerbücher, Buchillustrationen, Grafiken für Magazine und Grafikzyklen bestreiten Künstler wie Slevogt, Corinth, Kollwitz und andere regelmäßige Ausgaben. Doch auch abgesehen von der wirtschaftlichen Bedeutung reizt an der Grafik ihre weite Verbreitung. Anders als Gemälde, die im Idealfall verkauft und in einer Privatsammlung verschwinden, werden Grafiken vielfach aufgelegt und damit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Auch der Künstler selbst kann über sein Werk anders verfügen, das nicht zuletzt ihm selbst auch nach Publikation und Verkauf in einem eigenen Exemplar gegenwärtig bleibt. Um abseits höchst seltener Aufträge zur Ausgestaltung öffentlicher Gebäude, wie dem an Cornelius, aufeinander folgende Bilder zur Entfaltung einer Bildaussage zu nutzen, bietet sich alternativ die Grafik an. Pommeranz-Liedke konstatiert, dass dem Beispiel Klingers folgend Grafikzyklen dazu benutzt werden, „sich mit den Grundproblemen des Lebens auseinanderzusetzen und die Gebrechen der Epoche schonungslos zu enthüllen.“⁴²

Freie Arbeiten, die erst nachträglich bei einem Verlag unter Vertrag genommen werden, finden sich wohl eher selten und am Anfang einer Laufbahn. Das trifft jedoch weniger auf Slevogts Grafiken zur Ilias zu. Erst in seiner Berliner Zeit, als der Künstler selbst schon fortgeschrittenen Alters und als Maler etabliert ist, beginnt er, sich mit Druckgrafik intensiv auseinander zu setzen. Zwei Jahre vor Erscheinen der Zyklen zur Ilias markiert die Lithografie *Penthesilea* die Beherrschung jener Technik.⁴³ Erst durch die Vermittlung seines Freundes Eduard Fuchs findet Slevogt einen Verleger für den *Achill* (vgl. Kapitel 2.3). Die Wichtigkeit solcher Vermittler ist auch für Kollwitz' Zyklus *Bauernkrieg* gut belegt. Verträge zwischen ihr und Verlegern sind zwar laut Von dem Knesebeck nicht erhalten.⁴⁴ Dennoch geben einige Briefstellen Aufschluss über ihre geschäftlichen Kontakte. Ihr erster grafischer Zyklus *Weberaufstand* von 1898, der wohl ohne konkreten Auftraggeber, sondern wie vermutlich alle übrigen frühen Grafiken auf eigenes Risiko entstand, war ein Erfolg. Öffentlichkeitswirksam verhinderte der Kaiser die von Menzel betriebene Auszeichnung mit einer Ehrenmedaille. Die Berliner Kunstwelt hatte einen neuen Skandal und die Künstlerin die dringend benötigte Aufmerksamkeit, kam doch die Ablehnung des bildungsfernen Monarchen dem Ritterschlag zur Avantgardekünstlerin gleich. Prompt

41 Neuerburg 1976, S 9.

42 Neuerburg 1976, S. XI.

43 Suhr 1992, S. 75.

44 Von dem Knesebeck 2002, S. 32.

öffneten sich Kollwitz die Türen zu allen wichtigen Verkaufsausstellungen, und der „Simplicissimus“ versicherte sich ihrer Mitarbeit.⁴⁵ Darüber hinaus gewann sie Max Lehrs als Förderer. Der Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts sprach mit ihr das Thema einer weiteren Grafikfolge ab, Kollwitz fertigte eine Arbeitsprobe⁴⁶ und schickte Lehrs „einen Abzug nebst Probedrucken“. Daraufhin lud dieser im Mai 1904 Vertreter der „Verbindung für historische Kunst“ in sein Museum und präsentierte ihnen neben anderen Arbeiten das Projekt eines neuen Grafikzyklus. Dieser Verein war als „Zusammenschluss aller deutschen Kunstvereine mit dem Ziel der gemeinsamen Förderung der Historienmalerei“⁴⁷ 1845 entstanden. 1896 wurde erstmals ein Grafikzyklus bei Klinger als Jahresgabe für die Aktionäre in Auftrag gegeben.⁴⁸ Triumphierend schrieb er anschließend der Künstlerin: „Es hat mich ungemein gefreut, dass wir den Bauernkrieg in der historischen Verbindung so glatt durchbrachten. Die Sache war in zehn Minuten geregelt.“⁴⁹

1908 erschien das Werk, die Kunsthandlung Emil Richter sicherte sich das alleinige Verkaufsrecht – erst am *Bauernkrieg*, später aller Grafiken der Künstlerin.⁵⁰ Zwischen 1909 und 1912 verdoppelten sich ihre Einnahmen.⁵¹ Wie Kollwitz bedienten sich Künstler mit steigendem Bekanntheitsgrad eines Verlags, die neben finanzieller Sicherheit auch konzeptionelle Mitarbeit bieten. Viele große Verlage betätigten sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Auftraggeber von Druckgrafik. Verschwundene oder verbrannte Verlagsarchive allerdings erschweren die wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Kapitels deutschen Mäzenatentums, das sowohl den Beitrag bedeutender Verleger zur Entwicklung von Künstlerpersönlichkeiten beleuchten würde als auch sozial- wie wirtschaftspolitische Fragen deutscher Kunstgeschichte zu erhellen verspricht. Der schriftliche Nachlass von Künstlern müsste auf breiter Basis vergleichend auf die Korrespondenz mit Verlegern untersucht werden, um hier verlässliche Aussagen gerade über die wirtschaftliche Bedeutung von Grafikzyklen zu erreichen. Verlage, die bestimmte Künstler an sich binden konnten, entwickelten ein präzises Schema aus Auftragsvergabe, Themenwahl und Umfang einer solchen Mappe bis hin zu den Zahlungsmodalitäten.

Im Gegensatz zu Slevogt, dessen Korrespondenz nur wenig erschlossen ist, gelangte der Nachlass von Corinth in das Deutsche Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Dort haben sich zumindest Fragmente eines intensiven Briefwechsels erhalten, der Künstler und Auftraggeber verbindet und Rückschlüsse auf die gegenseitige

45 Von dem Knesebeck 2002, S. 28.

46 „Losbruch“, später Blatt 5 im „Bauernkrieg“, Von dem Knesebeck 2002, S. 227.

47 Schmidt 1985, S. 13.

48 „Vom Tode, zweiter Teil“, Schmidt 1985, S. 67.

49 Arnd 1993, S.15.

50 Von dem Knesebeck 2002, S. 32.

51 Von dem Knesebeck 2002, S. 28.

Einflussnahme zulässt.⁵² Am Anfang steht die Themenwahl – wobei in vielen Fällen der Verleger ein Thema vorschlägt – so wie Paul Eipper vom Verlag Fritz Gurlitt, der sich von Corinth eine Mappe zum Thema *Hannibal* wünscht. So schreibt Eipper an den Künstler in einem Brief vom 22. Februar 1922

„Mit vielem Interesse erwarte ich Ihre Nachricht wegen „Hannibal“; Wenn Sie wünschen, will ich Ihnen auch gern den Livius beschaffen, doch glaube ich sicher, dass er sich unter den Schulbüchern Ihres Herrn Sohns befindet.

Für Ihre Lithografien werden wir wahrscheinlich das Grabb'sche Drama „Hannibal“ zu Grunde legen, das Sie aber im übrigen in der Gestaltung Ihrer Blätter nicht zu beeinflussen braucht, wenigstens nicht zu beschränken.“⁵³

Die Aufgaben des Verlages konnte also auch die Beschaffung der gewünschten Textvorlage mit einschließen. In einer an das Fotoalbum der Familie Corinth angehefteten Notiz, datiert auf den 11. August 1985⁵⁴, erinnert sich Thomas Corinth daran, dass ihm sein Vater gelegentlich bei Schularbeiten zu den altsprachlichen Fächern behilflich war. Aus der obigen Briefstelle geht außerdem hervor, dass der Verlag sich vorbehält, welche Textbearbeitung der Mappe als Erklärung beigelegt wird, unabhängig davon, für welche der Künstler sich als Arbeitsgrundlage entscheidet. Dies kann bei antiken Themen große Abweichungen zwischen Bild und Textbeilage zur Folge haben. In seinem Tagebuch, dessen erhaltene Teile unter dem Titel „Atelieresgespräche mit Liebermann und Corinth“ postum erschienen, schildert Eipper solche mündlichen Vorverhandlungen.⁵⁵ Wenn der Künstler sich mit dem Stoff etwas eingehender beschäftigt hatte, signalisiert er entweder Interesse an einer Grafikfolge⁵⁶ oder sagt ab, so Lovis Corinth in einem Schreiben vom 01. März 1923 an den Agenten des Verlags.

„Was nun Hannibal und Ihre anderen Vorschläge betrifft, so muss ich Ihnen leider mitteilen, das ich nicht Ihrer Meinung bin; nachdem ich der Arbeit von Hannibal nähergetreten bin muss ich gestehen, dass mir diese nicht richtig liegt, vielmehr halte ich doch meine Forderung Ihnen gegenüber aufrecht, dass ich erst das Ende aller

52 Alle folgenden zitierten Briefe befinden sich im Deutschen Kunsthistorischen Archiv des Germanischen Nationalmuseums. Der Nachlass von Lovis Corinth soll in nächster Zeit aufgearbeitet und neu geordnet werden, da dies jedoch noch nicht erfolgt ist, wird im Folgenden im Nachweis die alte Systematik Verwendung finden.

53 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1633.

54 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg, DKA. NL Corinth, Lovis. Teil II, I, A 3-4.

55 Eipper 1985, S. 102f.

56 So wie Corinth sich dem Tagebuch Eippers zufolge ausdrückt: „Zum Trost für Sie lese ich seit zehn Tagen den Friedrich den Großen von Carlyle. Ein gutes Buch, aber manchmal scheußlich langweilig. Jetzt hab ich bald den ganzen Zimt im Kopf, und dann aufs Papier damit. Aber das werden wohl auch vierzig Lithografien werden, werter Herr!“ Zitiert nach: Eipper 1985, S. 112.

Signaturen abwarten will, ehe ich eine neue Arbeit beginne. [...]“⁵⁷
Den Eindruck, dass der Verfasser sich bitten lassen will, bis seine Bedingungen hinsichtlich des noch im Entstehen begriffenen Zyklus *Fridericus Rex* erfüllt sind, teilt der Verlagsagent Eipper Corinth in seiner Antwort vom 07. März 1923 mit und signalisiert gleichzeitig, darauf nicht eingehen zu wollen. Dafür zeigt er sich bei der Stoffauswahl flexibel und schlug alternativ Kleists Penthesilea vor.⁵⁸ Auch dafür zeigte sich der Künstler wenig empfänglich. Mehr als ein halbes Jahrhundert später legte schließlich Kokoschka eine Grafikfolge zu diesem Drama vor. Auch Slevogt verknüpfte wohl zumindest einmal die Bezahlung eines abgeschlossenen Grafikzyklus mit der Arbeit am nächsten, wie eine auf 1912 datierte Karte an Bruno Cassirer bezeugt. Sich zeichnerisch vor den Thron eines absoluten Herrschers versetzend, einen Berg Goldmünzen empfangend, konstatiert Slevogt:

„Was den Cortez betrifft, so bin ich unlustig zur Vollendung, solange mir nicht Meidartiger Lohn winkt u. da ich Ihnen nicht zumuten will, ein Opfer dieser späten Einsicht zu werden, - schlage ich Ihnen vor, dass sie erst ein hoffentlich riesiges Geschäft mit Cellini machen, um dan als Crösus u. Mäcenas in einer Person ein wahrhaft fürstliches Honorar zur Anlockung aussetzen, worauf ich... sofort----“⁵⁹

Nicht immer ist die Entstehung eines Grafikzyklus kompliziert und langwierig, wie ein Brief an Lovis Corinth vom 02. Juni 1921 der Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann beweist. Darin scherzt Gustav Kirstein und nimmt Bezug auf die anscheinend vertrauensvolle und unkomplizierte Zusammenarbeit:

„Sehr verehrter Herr Professor Corinth!

Ich freue mich sehr, dass Ich Ihnen durch meinen Besuch so paradisische Gefühle erregt habe, und bitte Sie, den Inhalt der Blätter ganz nach Ihrem Willen zu gestalten.

Um das Geschäftliche hier gleich festzuhalten: es werden 6 farbige Lithografien und ein Titelblatt. Sie empfangen dafür als Honorar 30 000 Mark. Die Kosten des Druckes trage ich, und zwar denke ich 200 Exemplare zu drucken. Jedes Blatt wird von Ihnen signiert. Die genaue Bestimmung der Auflage möchte ich mir aber vorbehalten, bis das Werk vollendet ist. [...]; ich komme in der nächsten Woche (den genauen Tag vereinbare ich noch mit Ihnen) nach Berlin, besuche Sie zu einer Ihnen behaglichen Nachmittagsstunde, um noch allerlei zu besprechen, und bringe Ihnen bei dieser Gelegenheit die 12 000 Mark gleich mit.

Mit besten Grüßen Ihr ganz ergebener Kirstein“⁶⁰

57 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg, DKA NL Corinth, Lovis Teil I, I, C, 5-11.

58 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1539

59 Ihrer Zeichnung wegen verwahrt, gelangte sie über die Sammlung Kohl-Weigand nach Saarbrücken. Vgl. Imiela 1957, S. 132.

60 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg , DKA NL Corinth, Lovis Teil I, I ZR

Der Grafikzyklus kommt in genau dem im Brief vorgeschlagenen Umfang und ähnlicher Auflage noch im gleichen Jahr zustande.⁶¹ Die gleiche Verlagsanstalt gab zumindest eine farbige Künstlermappe mit Kunstpostkarten und Reproduktionen nach Gemälden von Corinth heraus.⁶² Weiterer Briefwechsel oder ein schriftlicher Vertrag haben sich nicht erhalten; vielleicht sind solche Formalitäten auch nicht immer zwingend erforderlich gewesen. Jedoch scheint ein schriftlicher Vertrag üblich zu sein, der Umfang des Zyklus, Auflage und Honorar verbindlich regelt. Fußt der Grafikzyklus auf einer bestimmten Textvorlage, schickt der Verlag dem Künstler eine Buchausgabe, in der dieser die ihm zusagenden Passagen markieren konnte. Zumindest unterbreitet die D & R Bischoff Verlagsanstalt Corinth diesen Vorschlag für eine Bearbeitung des „Salome“-Stoffs in einem Schreiben vom 03. Dezember 1921:

„Sehr geehrter Herr Professor!

Unser Herr Bischoff war ständig auf Reisen, so dass er Ihnen erst heute den Vertragsentwurf zusenden kann. Derselbe gründet sich auf unsere Absprache und hoffen wir, dass Sie an demselben nichts mehr auszusetzen haben. Wir bitten Sie in diesem Falle um Unterzeichnen der beiden Exemplare und eiligste Rücksendung an uns. Gleichzeitig übersenden wir Ihnen auch 2 Textbücher der „Salome“, das eine für Sie, das [in grünem Buntstift durchgestrichen und handschriftlich verbessert: in dem] andere[n] bitten wir Sie, uns die Stellen, welche Sie grafisch darstellen, mit grünem Bleistift anzumerken und die Grösse der einzelnen Radierungsplatten an diesen Stellen anzugeben. Dieses Textbuch bitten wir Sie uns eiligst einzusenden. [...]“⁶³

Ein Buch als Arbeitsgrundlage zur Festlegung von Arbeitsumfang und Szenenauswahl ist für Kokoschkas Zyklus zu *Odysseus* durch die Korrespondenz von Kokoschka mit Bernhard Baer, Mitbegründer und „Print director“ von Ganymed Original Editions Ltd. belegt.⁶⁴ Anders als noch bei Corinth und seinen Verlegern gibt es zwischen Kokoschka und Baer keine Unstimmigkeit bezüglich der Zahlungsmodalitäten. Auch ein Vertrag über die Ausführung des Zyklus zur *Odyssee* scheint nicht geschlossen worden zu sein. Baer fungiert lediglich als Berater, den Oskar Kokoschka in einem Brief vom 02. November 1963 als „friend, craftsman and inspiring partner“ bezeichnet, auf dessen Vorschläge zur Umsetzung der *Odyssee* er am 13.

ABK 1633.

61 Müller 1994, S. 23 (Werknummer 539-545).

62 Verlag E.A. Seemann - Farbige Künstlermappe 42), 6 Kartons, 9 Blatt. Seit ca. 1910 wurden, zunächst unter dem Titel „E. A. Seemanns Künstlermappen“, immer wieder Gemäldereproduktionen nach zeitgenössischen Künstlern und alten Meistern herausgegeben. Ihren Höhepunkt erreichte die Reihe in den 1950er Jahren.

63 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1539.

64 In Kollaboration mit Marlborough Fine Art Ltd. verlegten beide Firmen Kokoschka Folgen zu King Lear, 1963, der *Odyssee* von 1964 und den Troerinnen des Euripides, erschienen 1972-1972.

November 1963 zu warten bekundet. Im nächsten Brief vom 22. November bedankt sich Kokoschka für das zuvor erhaltene „book of fresh postures and new woods“ und fragt bewundernd und dankbar zugleich, wie viele Stunden Baer darauf verwendet habe.⁶⁵ Laut Eipper besteht seine Aufgabe darin, Entwürfe zu begutachten, auszuwählen und zu verwerfen⁶⁶ oder selbst Vorschläge zu unterbreiten. Auch Slevogt erinnert in einer auf das Jahr 1922 datierten Postkarte Bruno Cassirer an ein Projekt, für das er dessen Mitarbeit einfordert:

„Sie haben mit den Vorschlägen des Faust lange gezögert, u. ich bin inzwischen weder schlüssig, noch gescheiter geworden, wie wir den große Plan anpacken sollen?“⁶⁷

Der „große Plan“ lief schließlich auf eine mit 510 Lithografien und 11 Radierungen illustrierte Ausgabe hinaus, eines der wohl umfangreichsten Projekte Slevogts überhaupt. Ob Corinth allerdings sich auf die Bearbeitung eines Textbuches zur Oper Salome einließ, ist nicht mehr rekonstruierbar. Falls überhaupt vorhanden, dürfte dieses im Archiv des Auftraggebers verblieben sein. Die Reaktion des Verlages auf die Vorstellungen Corinths ist wiederum in den Unterlagen des Künstlers als Brief vom 15. Dezember 1921 überliefert. Darin moniert der Verfasser den mit sechs Drucken zu geringen Umfang des Werks und schlägt Corinth zusätzliche dreißig und vierzig kleinere Grafiken als Ergänzung vor. Für das Honorar, auf das sich beide Seiten schon geeinigt zu haben scheinen, sieht der Verlag den vom Künstler geplanten Arbeitsaufwand als zu gering an und droht mit der Aufkündigung der Zusammenarbeit.⁶⁸ Beide Seiten nutzen das Nichtzustandekommen einer Zusammenarbeit als letztes Druckmittel. Im Falle der Strauss-Oper scheint es zu keiner Einigung gekommen zu sein, eine Mappe Corinths zu diesem Thema ist nicht dokumentiert. Die Anzahl der zu fertigenden Drucke möglichst niedrig zu halten und das Honorar dennoch hochzutreiben ist das Anliegen des Künstlers, während der Verlag genau das umgekehrte Preis/Leistungsverhältnis anstrebt. Das zähe Ringen um möglichst hohen Ertrag und die dafür vereinbarte Leistung des Künstlers wird auch aus einem Brief des Erich-Steinthal-Verlags vom 18. Dezember 1919 deutlich, an den die Reaktion von Corinth auf einen zuvor präsentierten Vertragsentwurf angeheftet ist:

„Wie Sie sich erinnern werden, war bei unserer Besprechung nur die Rede von 15 Radierungen, welche ich bereit war zu dem äussersten Honorar von 15.000 Mark anzufertigen. In Ihrem Entwurf aber verlangen Sie 25 Radierungen. Dazu habe ich zu bemerken, dass das Mindesthonorar dafür 25.000 Mark wäre.“

Die diplomatische Antwort lautete, dass Corinth die zuvor mündlich

65 alle Briefe in voller Länge abgedruckt im Anhang von Korzil-Reger 1994 (o.S.). Die Originale befinden sich im Archiv des Victoria & Albert Museum, London.

66 Eipper 1985, S. 112f, 118, 123.

67 Imiela 1957, S. 132.

68 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1539.

getroffenen Vereinbarungen nicht mehr gewärtig seien. In den folgenden Ausführungen greift der Verhandlungsführer offenbar auf Gesprächsnotizen zurück; so werden detailliert und penibel weitaus umfangreichere Arbeiten des Künstlers als bereits besprochen aufgeführt. Danach umfasst die zuvor getroffene Vereinbarung zwei unterschiedlich großen Radierungen für die Titelblätter, fünf ganzseitigen Illustrationen, fünf Vignetten, 55 Initialen und fünf Schlusstücke. Offensichtlich bewahrt Corinth nur die ihm relevanten Briefteile auf; so muss es mindestens eine weitere Seite gegeben haben, da das oben skizzierte Antwortschreiben des Verlages mitten im Satz abbricht.⁶⁹ Jedenfalls kommt eine Zusammenarbeit letztendlich wohl wegen zu hoher Differenzen hinsichtlich der Arbeitsleistung und des Honorars nicht zustande. Vielleicht sind aber auch die differenzierten Vorstellungen über die Gestaltung der Buchausgabe ausschlaggebend, auf denen der Agent des Steinthal-Verlages beharrt und die Corinth möglicherweise zu einengend erschienen. Das Thema jedoch schien den Künstler ausreichend zu faszinieren, oder aber die Vorbereitungen Corinths sind schon so weit gediehen, dass er sie nicht unvollendet liegen lassen will. So springt der Verlag Fritz Gurlitt in die Bresche, vermutlich zu für Corinth deutlich günstigeren Konditionen, und gibt schließlich den *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* 1920 heraus – mit 15 ganzseitigen Radierungen und 11 „Initialen als Strichätzung“.⁷⁰ Doch auch mit diesem Verlag läuft die Zusammenarbeit hinsichtlich dieses Zyklus nicht reibungslos, wie der folgende Auszug aus einem Brief Wolfgang Gurlitts an Corinth vom 27. Oktober 1920 belegt:

„Sehr geehrter Herr Professor!

Herr Eipper hat mir über den Stand der Unterschriften zu den Ueberdrucken des Malerbuchs und der Götz-Initialen erzählt. Ich kann Ihnen an dieser Stelle auch nur versichern, dass mir nichts ferner lag, als eine Handlung hinter Ihrem Rücken und ich hoffe, dass Ihnen die Aufklärung, die Herr Eipper gegeben hat, genügt. Um diesen unangenehmen Fall aus der Welt zu schaffen würde ich vorschlagen, dass Sie mir die Drucke dieser beiden Werke signieren soweit es wünschenswert erscheint und dass ich Ihnen hierfür pro Unterschrift Fünf Mark bezahle.

Birkholz beginnt nun mit der Boleyn und hoffentlich gleichzeitig mit der Golkonde. [...]“⁷¹

Hermann Birkholz ist der Drucker, der im Auftrag verschiedener Verlage und unterschiedlicher Künstler Grafiken druckt. Der oben zitierte Brief gibt Auskunft darüber, welche unterschiedlichen Grafikzyklen in verschiedenen Entstehungsstadien gleichzeitig bei ein und demselben Verlag bearbeitet werden, so auch der *Venuswagen*, der sich Gurlitt zufolge

69 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1633.

70 AK Wuppertal 2004, S. 187ff. vgl. auch Müller 1994, S. 21ff.

71 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1539.

als schlecht verkäuflich erwies.⁷² Neben dem vereinbarten Honorar wird das Signieren der einzelnen Abzüge üblicherweise gesondert bezahlt.⁷³ Die Vorverhandlungen für den Fritz Gurlitt Verlag führt Eipper als „Herstellungs- und Redaktionsleiter“. ⁷⁴ Wenn es aber Unstimmigkeiten gibt oder um die Feinheiten des Vertrags geht, schaltet sich der Inhaber Wolfgang Gurlitt, Sohn des 1893 verstorbenen Gründers ein. Über die Zahlungshöhe und –modalitäten gerät der Verleger, der Corinth von Beginn seines Umzugs nach Berlin in seiner Galerie vertreten hatte, mit diesem zumindest in einem Fall in ernsthaften Streit, wie der im Germanischen Nationalmuseum archivierte Briefwechsel dokumentiert. So schickt Gurlitt dem Künstler am 28. Januar 1922 einen erbitterten Brief, der seine Erregtheit und Enttäuschung widerspiegelt. Er ist an die Durchschrift von Corinths Antwortschreiben geheftet:

„Sehr verehrter Herr Professor!
Es ist nicht meine Schuld, dass sich die Verhandlungen, den alten Fritz betreffend, so lange hingezogen haben, denn Sie haben, nachdem ich auf Ihren ersten Vorschlag eingegangen bin, nachträglich Ihre Wünsche wieder geändert. Was Sie jetzt fordern ist nicht eine Beteiligung Ihrerseits, sondern ein festes Honorar von Mk. 200.000.-. [...] Da ich in der ganzen Angelegenheit die kaufmännische Seite überhaupt nicht mehr in Betracht ziehe, sondern mich nur von dem Wunsche leiten lasse, das mir so ans Herz gewachsene Werk, welches nach meiner Ansicht mir überhaupt zusteht, da es doch schließlich in gemeinsamer Arbeit entstanden ist und ein Auftrag meines Verlages ist, zu besitzen. Ich kann aus diesem Grunde nicht zulassen, das ein anderer Verlag diese Publikation jetzt herausbringt. [...]“⁷⁵

Worauf Corinth am 31. Januar 1922 recht herablassend reagiert:

„Sehr geehrter Herr Gurlitt,
Ihre w. Zuschrift v.28.Januar gelangte in meinen Besitz und muss ich Ihnen erwidern, dass ich genau derselbe bin der ich früher war, nur will ich nicht Ihre seitenlangen Briefe beantworten und besonders noch die Stellen hervorheben, die Sie sich rot zu unterstreichen

72 Venuswagen bezieht sich auf eine Buchausgabe des Gedichts von Friedrich Schiller mit acht farbigen Lithografien, laut Werkverzeichnis von Karl Schwarz schon 1919 erschienen. Vgl. Schwarz 1985, Werknummer L 383 S. 202-204; Boleyn bezieht sich auf die von Corinth mit 23 Illustrationen versehene Buchausgabe zu Peter Eulenberg's Buchausgabe Anna Boleyn, erschienen 1920: Vgl. Schwarz 1985, Werknummer L 428 S. 230-236; Golkonde auf die Königin von Golkonde, eine 12 Farblithografien umfassende Mappe nach dem Gedicht von Gottfried August Bürger, datiert von Heinrich Müller auf 1920/21: Vgl. Müller 1994, Werknummern 499-511 S. 20-21.

73 Vgl. Eipper 1985, S. 70 und 117.

74 Eipper 1985, S. 130.

75 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1633.

erlaubten. [...]

Dass mein Werk, der alte Fritz Ihnen ans Herz gewachsen ist, habe ich aus Ihren Briefen heraus empfunden, dies berechtigt Sie jedoch nicht, die Publikation für sich allein in Anspruch zu nehmen, selbst wenn das Werk nach Ihrer Ansicht durch gemeinsame Arbeit entstanden ist. Nach Erfüllung meiner Bedingungen gehört Ihnen das Werk.“

Schlussendlich lenkte Gurlitt ein, wie ein auf den 3. Dezember 1922 datierter Brief Corinth an seinen Verleger belegt. Darin bestätigt der Künstler den Abschluss der vertraglich vereinbarten Signierung der Zustandsdrucke und lehnt es gleichzeitig ab, Unterschriften für weitere Abzüge zu leisten. Er drängt darüber hinaus seinen Verleger, die vereinbarte Summe sofort zu zahlen. Für die Abholung der signierten Drucke gibt Corinth dem Verlag einen Termin vor und bittet zusätzlich um telefonische Bestätigung.⁷⁶ Der ganze Ton des Briefwechsels belegt die überlegene Position des Künstlers Corinth auf eindrucksvolle Weise. Er kann die Preise diktieren und lässt sich auf keinerlei Zugeständnisse an seinen Verleger, Kunsthändler und Förderer ein. Im Gegenteil klagt Gurlitt, dass er sich an die Vertragsverhandlungen zur Beendigung des Ersten Weltkriegs erinnert fühle. Dabei sehe er sich in der Rolle Deutschlands und den Künstler in der Rolle der Entente.⁷⁷ Ganz offensichtlich kommt zwischen beiden nie ein Vertrag über *Fridericus Rex* zustande, was mit einiger Sicherheit auf die herrschende Inflation zurückzuführen ist. Eine Preisbindung über den Tag hinaus ist unmöglich, und so bleibt beiden nur, während den fortschreitenden Arbeiten an dem Projekt immer wieder nachzuverhandeln. Auf ein am gleichen Tag geschriebenes Antwortschreiben, in dem Gurlitt versucht, Corinth doch noch zum Signieren weiterer Fassungen zu bewegen, antwortet dieser in einem Schreiben vom 15. Dezember 1922 schlicht ablehnend und fordert für alle weiteren Abzüge und Signaturen ein neues Honorar.⁷⁸

Im Überblick über die gesamten Vertragsverhandlungen zwischen beiden Partnern zeichnet sich ein deutliches Machtgefälle ab. Der Verleger muss auch die ständigen Vertragsänderungen des Künstlers hinnehmen, protestiert, kann sich aber letztendlich nicht durchsetzen. Versucht er seinerseits, Corinth ein Zugeständnis abzurufen, stellt der sich offensichtlich stur und pocht auf die ihm vorher zugesagten Vereinbarungen. Die übrige Korrespondenz zeigt allerdings, dass das besondere Verhältnis zwischen Corinth und Gurlitt nicht unbedingt repräsentativ für die Zusammenarbeit mit anderen Verlagen stehen kann. Die Verhandlungen mit dem Bruckmann-Verlag, der das *Gastmahl des Trimalchio* druckte, scheinen im

76 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis Teil I, I, C, 5-11.

77 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1633.

78 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis Teil I, I, C, 5-11. Die Bleistiftanmerkung "Copie" belegt, dass es sich wohl um die Durchschrift des an den Verlag geschickten Schreibens handelt, die bei den Unterlagen des Künstlers verblieb.

Vergleich auf einer sachlicheren Ebene geführt zu werden. In einem Brief vom 28. November 1921 bittet der Verlag den Künstler um eine Folge mit zumindest einer der inzwischen begehrten Walchensee-Landschaften und begründet die Forderung nach mehreren Zustandsdrucken (die wohl auch vom Künstler signiert werden sollten) mit den hohen Druckkosten. Das Schreiben des Verlags bezeugt, dass wirtschaftliche Erwägungen eine wichtigere Rolle spielen und der künstlerische Entstehungsprozess, anders als bei Gurlitt, nicht mit übermäßigem Respekt behandelt wird. So fasst der Verfasser ein Vorgespräch mit dem Künstler zusammen, in dem es um die Sujets des Auftrags ging. Corinth besteht darauf, die begehrten Landschaften nur in situ anfertigen zu können. Das heißt für den Verlag, dass sich die gewünschte Ausgabe bis zu den nächsten Ferien des Künstlers, also um ein weiteres halbes Jahr, herauszögern würde. Das kann und will der Verfasser des Verlagsschreibens nicht akzeptieren. Unter Verweis auf die instabile Währungslage wird mit der Auflösung einer schon bestehenden Preisabsprache gedroht und mit diesem Argument im Rücken wird Corinth geradezu genötigt, aus bestehenden Zeichnungen Grafiken mit den gewünschten Motiven zu liefern. Erst verlangt der Verfasser nur eine Landschaft, verdoppelt aber im Nachhinein als handschriftliche Korrektur die Forderung auf zwei. Eine von Corinth angebotene Grafik aus dem Berliner Tiergarten wird allenfalls als Dreingabe akzeptiert, eine angeblich vom Künstler vorgeschlagene „Schneelandschaft“ zusätzlich gefordert. Offensichtlich kommt es dem Verfasser erst gar nicht in den Sinn, dass der Künstler angesichts dieser massiven Einmischung in seine Arbeitsweise seinerseits von einer Realisierung dieser Forderungen Abstand nehmen könnte. Direkt im folgenden Absatz fordert der Verfasser zusätzliche Zustandsdrucke und fordert eine Festlegung bezüglich des zu beauftragenden Druckers.⁷⁹ Berührungsängste oder gar Respekt vor der Arbeitsweise Corinths scheinen nicht zu bestehen. Solange die begehrten und hoch gehandelten Landschaften geliefert werden, ist die Art ihrer Entstehung sekundär. Bedauerlicherweise ist die Reaktion des Künstlers auf diesen Brief nicht überliefert. Ein Antwortschreiben ließ sich in den Unterlagen nicht finden. Fest steht immerhin, dass der dringliche Ton des Geschäftsbriefes nicht zu einer raschen Erfüllung der umfangreichen Forderungen beigetragen haben kann; im Gegenteil: Die *Große Walchenseefolge* erscheint erst 1923 als Zusammenstellung von Werken unterschiedlicher Jahre.⁸⁰ Interessant erscheint, dass in den Briefen der Kunstcharakter der zu verhandelnden Werke völlig nebensächlich ist und allenfalls im Bezug auf mündlich geführte Vorverhandlungen aufscheint. Der Inflation der Jahre 1919 bis 1923 geschuldet ist der Nachdruck, mit dem besonders auf den Zeitpunkt der Zahlungen gedrängt wird. Thomas Corinth erinnert sich in einem Zeitungsartikel an diese Zeit, in der sich

79 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1539.

80 Müller 1994, S. 35-36. Siehe auch AK Wuppertal 2004, S.320.

Kunstwerke für kurze Zeit einer ungeahnten Beliebtheit als alternative und vergleichsweise sichere Geldanlage erfreuten:

„Während der Inflation kauften Bildersammler Kunstwerke, um ihr Geld zum Teil in Sachwerten anzulegen. Zuerst war Corinth, finanziell ungeschult, über die Millionen und Milliarden Papiermarkt-Verkäufe erfreut; dann lernte er seine Preise dem Dollar anzupassen. Die Käufer zahlten meistens in bar. Lovis führte immer größere Geldbeträge mit sich, und zwar Banknoten in einfachem Kuvert in der Brusttasche, um nicht aufzufallen. [...] Von Zeit zu Zeit, um Gelder zu deponieren, nahm Vater mich zu einer genußreichen Pferdedroschkenfahrt durch den Tiergarten-Park zur Bank mit. Dabei besprachen wir den Dollarstand und Geschäftliches, oder er erzählte mir aus seiner ostpreußischen Jugendzeit über Nachtclubrunden, Raufereien und Saufgelage als warnende Beispiele.“⁸¹

Auch in dieser Erinnerung wird deutlich, dass Corinth seine Vermarktungsstrategie den wirtschaftlichen Entwicklungen anzupassen lernt und die Beobachtungen des Dollarkurses mit einigem Interesse verfolgt. Der Künstler erweist sich als harter Verhandlungspartner, der sich durchzusetzen weiß und seinen Erfolg mit Gewinn vermarktet.

Vermutlich werden Verhandlungen vor diesen wirtschaftlich prekären Zeiten nicht in dieser Vehemenz geführt, jedenfalls hat sich, zumindest im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg, keine frühere Korrespondenz erhalten. Doch darf vermutet werden, dass die Verständigung zwischen Auftraggeber und Künstler sich im Wesentlichen vergleichbar gestaltet haben dürfte. Die ähnliche Arbeitsweise der vorgestellten Künstler und Verlage spricht dafür, dass bestimmte Regeln auch unabhängig vom ausführenden Künstler üblich sind. In der gesamten Korrespondenz gibt es nicht einen einzigen Hinweis darauf, dass Corinth von sich aus ein Thema aussucht und daraufhin Vorschläge an einen Verlag richtet. Viel wahrscheinlicher ist also, dass zumindest Corinths hier vorgestelltes *Gastmahl des Trimalchio* auf Anregung eines Verlages erfolgte; und er die oben skizzierten, dazugehörigen Serviceleistungen in Anspruch nahm. Ein Verlag wird bei der Themenwahl natürlich solche bevorzugen, die Absatz versprechen. Die Beschäftigung mit der Antike war Gegenstand von Bildungsdebatten, sich mit ihr auszukennen kündete von Wohlstand – kurz: Sie entsprach dem Zeitgeist. Die ersten Regisseure versuchten um die Jahrhundertwende damit das neue Medium des Films zu adeln. So wurde der Untergang Trojas innerhalb weniger Jahre zweimal verfilmt, zuerst 1908 von Luigi Maggi. Der 1910 produzierte und 1911 anlaufende 10minütige Stummfilm von Giovanni Pastrone über den trojanischen Krieg lief in europaweit in den Kinos und war auch in Amerika

81 Corinth 1983. Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA Corinth, Lovis Teil II, I, A 3-4: Fotoalbum der Familie Corinth. Auf der letzten Seite des Albums ein Umschlag, der Briefe und Zeitungartikel enthält.

erfolgreich.⁸² Die Dekadenz der erneronischen Zeit und der damit assoziierte Untergang Pompejis lieferten jeweils den Stoff für mehrere, zum Teil recht erfolgreiche Verfilmungen.⁸³ Lovis Corinth erarbeitete auf Anregung von Eipper mehrere Zyklen parallel zu Berliner Filmproduktionen. Der Künstler besuchte die Dreharbeiten zu „Anna Boleyn“; der Hauptdarsteller der Filmreihe über Friedrich den Großen wiederum, Otto Gebühr, besuchte den Künstler im Atelier und schenkte ihm die Totenmaske des Königs,⁸⁴ die Corinth auf die Rückseite des Porträts von Dr. Karl Schwarz malte.⁸⁵ Slevogt arbeitete zeitlich zu Fritz Lang über einer Interpretation der Nibelungensage. Die enge zeitliche Verbindung zwischen Film und Grafik ist jedoch nur in Ausnahmefällen von kunsthistorischem Belang, sie zeugen in erster Linie von der Aktualität des bearbeiteten Stoffes, die inhaltlich jedoch meist unabhängig voneinander interpretiert werden. Jeder Grafikzyklus muss als Ergebnis einer erfolgreichen Zusammenarbeit von Künstler und Verleger betrachtet werden. Selbst wenn Slevogt seine Vorstellung der Ilias vorher festlegt, so ist er wie jeder Künstler hinsichtlich des Umfangs, Motivauswahl und Form der Textbeilage von der Zustimmung eines Verlegers abhängig.

82 „La caduta di Troia“, Angaben siehe Internet Movie Database (www.imdb.com/title/tt0002083/) und Solomon 2001, S.102f.

83 Nach Henryk Sienkiewicz „Quo vadis“, 1901 zum ersten Mal verfilmt, dann wieder 1912, 1924, 1951 usf.; vgl. Krebs 2003, S. 117. Filme zu Pompeji folgten meist Bulwer-Lyttons Roman von 1834 „The last days of Pompeji“, 1908 als erster epischer Film des italienischen Kinos verfilmt. 1913 und 1926 folgen die ersten „Remakes“.

84 Eisold 2008, S. 8f.

85 Heute im Suermondt-Ludwig Museum, Aachen. Vgl. AK Aachen 2006, S. 144ff.

II Heroismus auf dem Prüfstand. Max Slevogt und die Ilias

Waldmann geht in seiner 1923 erschienenen Künstlermonografie⁸⁶ ausführlich auf das grafische Werk Slevogts ein, besonders auf dessen Interpretation Achills. Laut Waldmann entzündete sich Kritik sowohl an der Charakterisierung des Titelhelden als auch an der Darstellung der Helena. Waldmann verweist auf das seit Winckelmann verbindliche Bild griechischer Helden, das auch ihn selbst prägt. So glaubt er, Slevogts Darstellung Achills verteidigen zu müssen. Die von Homer geschilderte Impulsivität Achills lässt sich mit den von Winkelmann zum charakterlichen Ideal der Selbstbeherrschung verklärten antiken Skulpturen kaum in Einklang bringen. Helena, die in den „Troerinnen“ des Euripides noch wegen ihrer Leichtfertigkeit verurteilt wird, ist laut Waldmann für die in Homers Sprache verliebten Altphilologen zu Slevogts Lebzeiten unantastbar allein wegen der Sprache, die der Autor ihr verleiht. Diese zur Idealisierung verpflichtete klassizistische Tradition gelingt es Slevogt erstmals zu überwinden.

In einem später wesentlich später entstandenen Text zu den Grafiken Slevogts betont Emil Waldmann das Erinnerungsvermögen des Künstlers an Literaturvorlagen:

„Slevogt hatte die ungewöhnliche Begabung, gelesene Textzusammenhänge so lebendig im Gedächtnis bewahren zu können, dass sie abrufbar waren, wenn er den Wunsch verspürte, sie illustrierend nieder zu schreiben. Das lässt sich später durch eigene Bestätigung nachweisen, es darf aber sicher angenommen werden, dass diese Fähigkeit schon in den frühen Jahren, eben der Schulzeit in Würzburg, sich auszubilden begann.“⁸⁷

Norbert Suhr⁸⁸ bewertet die Mappen *Achill* und *Hektor* als wichtigen Entwicklungsschritt des Künstlers. Durch die Beschäftigung mit der Ilias sei es Slevogt gelungen, seine Aversion gegen die Pflichtlektüre der Schulzeit hintanzustellen. Dass Slevogt sich auf die Ilias Homers beruft, „an die sich schon Goethe in der Übertragung des ersten Gesanges der ‚Achilleis‘ hielt“⁸⁹, betont Norbert Suhr ausdrücklich. Offensichtlich ist es von Bedeutung, weil Slevogt sich mit der Rückkehr ad fontes des Ballasts der bildlichen abendländischen Tradition zum „Trojanischen Sagenkreis“ entledigen konnte, der auch bei der Übermittlung des Schulstoffes als Bildmaterial Verwendung gefunden haben muss. Die Vielfalt seiner Grafiken nach literarischen Vorbildern verwischen für viele Rezensenten die Grenzen zwischen den einzelnen Personen, als habe Slevogt einen bestimmten Charakter jeweils unter anderem Namen gleich dargestellt:

„Seine Lithografien zur ‚Ilias‘, seine Serie über das Leben von ‚Benvenuto Cellini‘ lassen einen handwerklich fundierten Grafiker und Künstler erkennen, einen beredten Erzähler, dem das

86 Waldmann 1923.

87 Sievers / Waldmann 1962.

88 AK Mainz 1982, S. 8.

89 AK Mainz 1982, S.8.

Darzustellende freilich nicht selten wichtiger ist als die impulsive oder intellektuelle Deutung.“⁹⁰

Noch deutlicher äußert sich Norbert Suhr, der auch die Grobschlächtigkeit der Charaktere einmal hervorhebt und mit anderen Illustrationsprojekten Slevogts in Verbindung setzt:

„Seine Griechen sind barbarische, von – bei Homer ja auch keineswegs unterschlagenen – Affekten, von Rache und Leidenschaft getriebene Menschen, weshalb das mythologische Eingreifen der Götter in seinen Lithografien auch keine Rolle mehr spielt. Slevogt entdeckte verwandte Züge in den Griechen, den Orientalen des Märchens und den Indianern der Abenteuerromane. Sindbad ist für den Künstler ein ‚orientalischer Odysseus‘ wie später in nicht zum Druck gelangten Entwürfen der Indianer Creek ein ‚canadischer Achilles‘ ist.“⁹¹

Bernhard Geil, Nachlassverwalter des Slevogthofes in Neukastel, bewertet die Rolle des Textes für Slevogt dagegen gänzlich anders:

„Der Stoff war für Slevogt reizvoll, da ihm das spannungs- und temporeiche Geschehen die Möglichkeiten gab, den bewegten Menschen in dramatischen Situationen darzustellen; das große klassische Werk lieferte in letzter Konsequenz hierzu nur den Vorwand. Figur und Umgebung werden durch den bisweilen breit geführten Kreidestrich mit seinen unterschiedlichen Tonwerten von zarten Graunuanen bis hin zu Schwarz sowie besonders durch Aussparungen und Strichkürzel malerisch verdichtet.“⁹²

Anlässlich der Ilias habe Slevogt eine neue Auffassung von Illustrationen gewonnen. Der Betrachter müsse (und könne) des Künstlers Bilder nach eigenem Belieben ergänzen und ausfüllen.⁹³ Für Geil scheint eine enge Auseinandersetzung mit dem alten Epos nicht zum Bild des modernen Künstlers zu passen. Daher stellt er die Entwicklung der grafischen Technik in den Vordergrund, wie auch das Vertrauen Slevogts in die Kennerschaft seiner Kunden. In einer E-Mail mit der Autorin betont Geil den Zeitbezug:

„die martialische, rachetrunkene Figur Achills, das Wüten des Krieges, steht hier im Mittelpunkt. Dem geschundenen Opfer, dem Tragischen der Figur Hektors, gilt dann beim „Hektor“-Zyklus sein besonderes Interesse; dem Blick auf die Opfer also, aus dem Kriegserlebnis Slevogts heraus resultierend. Zutiefst seelisch erschüttert und völlig desillusioniert war er bereits nach wenigen Wochen des Einsatzes an der Westfront (er hatte sich freiwillig gemeldet, um als Kriegsmaler für sein Vaterland tätig sein zu können) im Herbst 1914 nach Hause zurückgekehrt. [...] Hektor ist das ‚Schlachtvieh‘; und der zweifelhafte Triumph des Achill, der den

90 Huber 1985.

91 Suhr 1992, S. 75f.

92 Geil 2004, S.173.

93 Geil 2005, S 173

Leichnam Hektors um die Mauern von Troja schleift, hat Slevogt bis zuletzt beschäftigt (1929 im Deckenbild seiner Bibliothek in Neukastel). Der grausige Tod Hektors, die Heimkehr der Gefallenen, spiegelt zugleich die seelische Verfassung der deutschen Nation nach dem verlorenen Krieg.⁹⁴

Mit der Betonung der traumatischen Kriegserfahrungen begegnet Geil einem Vorwurf, der in den Feuilletons wiederholt gegen den Künstler erhoben wird. Die Retrospektive Slevogts in Mainz und Saarbrücken 1992 gab Rezensenten verschiedener Feuilletons Anlass, Slevogt statt Feigheit vor dem Feind Versagen vor der politischen Verantwortung des Künstlers⁹⁵ zu bescheinigen. Beaucamp beispielsweise urteilt über Slevogts Kriegserfahrung folgendermaßen:

„Während die Franzosen den Sensualismus vertiefen und die Erfahrung befragen, hält Slevogt wie ein Malerfürst am ganzen Spektrum der Gattungen, der Techniken und Sujets fest. [...] Der schönheitstrunkene Impressionist hält dem Krieg ganze drei Wochen stand. [...] Der Krieg zertrümmerte jüngeren Künstlern das Weltbild und die Kunst. Der irritierte Slevogt schaut weg und wendet sich wieder der impressionistischen Sonntagswelt zu, die ihn bis zum Vorabend des Dritten Reiches zuverlässig trägt.“⁹⁶

Einen Monat später steigert Kipphoff⁹⁷ die Vorwürfe Beaucamps zu einer Anklage, in der sie Max Slevogt als „eine Art Pflegefall [für die Kunstgeschichte]“ bezeichnet.⁹⁸ Die Rezensentin wirft Slevogt vor, an der Westfront keine Antikriegskunst hervorgebracht zu haben, und unterstellt, dass seine „Erkenntnis, hier für seine Kunst am falschen Ort zu sein, größer [war] als die Betroffenheit durch das, was er zu sehen bekam.“⁹⁹ In deutlicher Anlehnung an ihren französischen Kollegen wird Beckmanns seelische Zerrüttung beispielhaft Slevogts angeblicher Indifferenz gegenübergestellt. Selbst Menzels Zeichnungen nach der Schlacht von Königgrätz seien deutlichere Stellungnahmen gegen den Krieg. So „kann man nur den Schluss ziehen, dass Slevogt dem wirklichen Pathos nicht gewachsen war.“¹⁰⁰ Eine solche Verurteilung des Künstlers nach politischen Maßstäben reizt zum Widerspruch und zu der Frage, ob Slevogt Pathos überhaupt anstrebt. Gerade seine Kriegserfahrung dürfte die Anwendbarkeit dieses Begriffes infrage gestellt haben. Die Analyse beider Zyklen soll einen Beitrag leisten zu einem erweiterten Verständnis hinsichtlich Slevogts künstlerischer Verarbeitung seiner Kriegserfahrungen. Als erstes Werk in der Reihe der zu besprechenden Grafikzyklen stellt sich hier auch die Frage nach der Motivation für die Auswahl der Ilias als klassische literarische Vorlage.

94 E Mail vom 16. August 2008

95 Clair 1997.

96 Beaucamp 1992

97 Kipphoff 1992.

98 Kipphoff 1992.

99 Kipphoff 1992.

100 Kipphoff 1992.

Es wird weiterhin zu untersuchen sein, wie Slevogt grundsätzlich Krieg darstellt und ob seinem Werk eine Verherrlichung oder Infragestellung von Gewalt und Heldentum unterstellt werden kann. Die Zyklen zu den beiden Protagonisten Achill und Hektor werden zunächst einzeln vorgestellt und später Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet. Im Fokus der Untersuchung stehen die Gliederung des Zyklus und die Szenenauswahl, der Bezug zur Textvorlage und die Form der Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Tradition, schließlich die Frage nach dem Zeitbezug zum nahenden oder gerade erlebten Ersten Weltkrieg.

2.1 Die Literaturvorlage und ihre Rezeption

Homer hat mit Achill einen Helden der Literaturgeschichte geschaffen, der als junger und prominenter Krieger an der Belagerung Trojas teilnimmt. Der Heerführer Agamemnon kränkt ihn, woraufhin er seine Unterstützung zurückzieht, wohl wissend, dass er als Kämpfer unersetzlich ist. Die durch Achills Fehlen verursachte Schwäche der Griechen ermutigt die Trojaner zum Angriff. Sein Freund Patroklos bemüht sich, Achill zum Einlenken zu überreden. Er erhält aber nur die Rüstung seines Freundes als Leihgabe, weshalb ihn Hektor mit dem sehr viel kampferprobteren Achill verwechselt und tötet. Außer sich über diesen Verlust kehrt Achill in den Kampf zurück und ermordet im Gegenzug Hektor.

Kaum eine literarische Figur hat so unterschiedliche Deutungen erfahren wie der Krieger Achill. Um zu verstehen, wie und warum Slevogt sich dieses Helden annimmt, ist ein kurzer Abriss seiner Rezeptionsgeschichte notwendig. Clarke nennt Achill einen wenig gewinnenden literarischen Helden und kritisiert die Ilias insgesamt, weil das eigentlich spektakuläre Ereignis, die Eroberung Trojas, unerklärlicher Weise ausgespart worden sei.¹⁰¹ Daher sei es verständlich, dass bereits kurz nach der Entstehung der Ilias verschiedene ergänzende Geschichten diese Lücken füllen helfen. Zusammengenommen werden diese nur in Fragmenten überlieferten Schriften in der Forschung als „Epischer Zyklus“ bezeichnet.¹⁰² Die Datierung und der geschichtliche Rahmen der Ilias sind nicht zweifelsfrei zu klären und bieten reichlich Interpretationsspielraum. So lassen sich der jeweiligen Zeit verständliche Elemente unter Auslassung unklarer wie auch unliebsamer Passagen zu Neuschöpfungen in unendlich vielen Varianten verbinden.

Unter Bevorzugung noch späterer Quellen als des Epischen Zyklus¹⁰³ verwandelte sich der homerische Krieger Achill in der Literatur

101 „Achilleus' rage and inaction and cruelty have made him one of literature's less appealing heroes [...]“: Clarke 1981, S.19.

102 Die ‚Kypria‘ berichtet von den Ursachen des Krieges, die ‚Aithiopsis‘ den Tod Achills und den Streit um seine Rüstung; die ‚Kleine Ilias‘ und die ‚Illu persis‘ die letzten Kriegshandlungen bis zur Zerstörung Trojas; die ‚Nestoi‘ die Heimfahrt der Griechen und schließlich die ‚Telegony‘ die letzten Lebensjahre des Odysseus vom Ende der Odyssee an bis zu seinem Tod; am prägnantesten zusammengefasst bei Schein 1984, S. 18.

103 Die angeblichen Augenzeugenberichte des Dictys Cretensis „Ephemerii belli Troiani“ und des Dares Phrygens „Acta diuma belli Troiani“ sind in lateinischen Abschriften des 4. bis 5. Jahrhunderts erhalten, der genaue Entstehungszeitpunkt wird weit nach Homer ange-

des europäischen Mittelalters in einen tragischen Liebenden, der unter dem Verlust des Beutemädchens Briseis und der Liebe zur Amazone Penthesilea wesentlich mehr leidet als unter dem Tod des Patroklos. In dieser Tradition stehen die Szenenfolgen der europäischen Kunstgeschichte bis ins 18. Jahrhundert hinein. Danach entdeckte die Forschung die Ilias neu und orientierte sich wieder genauer an Homers Ursprungstext über den trojanischen Krieg. Die Hauptperson der Ilias, Achill, wird und wurde seither kontrovers diskutiert. Die Forschung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht unter dem Bann beider Weltkriege, wodurch sich die Sichtweise auf Achill deutlich verändert. Noch Hölderlin¹⁰⁴ nennt ihn „mein Liebling unter den Helden“¹⁰⁵. Latacz sieht ihn als Verfechter tradierter Werte einer Adelschicht¹⁰⁶ und wendet sich in polemischer Weise gegen die Schriftstellerin Christa Wolf, die in ihrem Roman „Kassandra“ Achill durch die Titelfigur wiederholt als „Vieh“ bezeichnen lässt. Damit sind die beiden äußersten Pole der modernen Bewertung markiert, einerseits durch einen Historiker, andererseits durch die fiktive Figur einer Schriftstellerin. Diese Gegenüberstellung scheint einem grundsätzlichen Unterschied in der Bewertung Achills zu entsprechen. So mündet die konservative wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Ilias in vielen Fällen in eine Verteidigung der Hauptfigur. Dazu wird ein historisches und soziales Umfeld skizziert, das die Brutalität der handelnden Personen mildernd umfängt und Kritik unter Verweis auf die Deutungshoheit der Altphilologen disqualifiziert.¹⁰⁷ Dennoch gilt Achill in der Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts als Paradebeispiel einer überwundenen martialischen Kultur, die als triebgesteuert verurteilt wird.¹⁰⁸ Die Bewertung dieses Kriegshelden ist also nicht allein eine wissenschaftliche Frage, sondern gleicht dem Bekenntnis zu einer Weltanschauung. Slevogts Achill ordnet sich in diese Entwicklung der Homerrezeption ein.

2.1.1 Ruhmvoll sterben. Der homerische Bildkanon in der Antike

Zumindest theoretisch bietet das 23 Gesänge umfassende Epos unendlich viele Möglichkeiten der Verbildlichung. Die auf die Ilias bezugnehmenden Bildmotive in der Kunstgeschichte bieten jedoch über weite Strecken ein vergleichsweise übersichtliches und homogenes Bild. Ein Überblickswerk zur Homerrezeption in der bildenden Kunst stammt von Margaret R. Scherer,¹⁰⁹ Einzeluntersuchungen legen Woodford¹¹⁰ und Kemp-Lindemann¹¹¹ zur

siedelt, vgl. Danek 2007 S. 75.

104 Hölderlin 1998, S.24f.

105 Hölderlin 1998, S. 24.

106 Latacz 1995

107 De Romilly 1981 und Hölscher 1990.

108 So deutet Manthey Achills Handeln als Paradebeispiel unreifen, frühkindlichen Handelns: Manthey 1997.

109 Scherer 1963.

110 Woodford 1993.

111 Kemp-Lindemann 1975.

antiken Kunst, Siefert zur französischen Kunst des 18.-19. Jahrhunderts,¹¹² Von Sonnenburg zum 19. Jahrhundert¹¹³ vor. Die meisten die Ilias betreffenden Darstellungen sind auf antiken Gefäßen erhalten. Der Hauptteil davon bezieht sich laut Blome und Kemp-Lindemann¹¹⁴ auf Ereignisse, die den eigentlichen Kriegshandlungen und damit Homers Epos vorausgehen¹¹⁵ bzw. daraus folgen. Zu den Szenen, die Homer beschreibt und bereits in der Antike beliebte Bildvorlagen bildeten, gehören die *Wegführung der Briseis*; aus den Schlachtszenen wird entweder der Zweikampf zwischen Aias und Hektor oder zwischen Hektor und Achill gewählt. Oft verbildlicht werden ferner die *Gesandten, die in Achills Zelt verhandeln*, die *Fertigung und/oder Überbringung der neuen Waffen für Achill*¹¹⁶, oftmals gekoppelt mit *Achill am Totenbett des Patroklos*. Der Kampf um die Leiche des Patroklos wird pathetisch inszeniert,¹¹⁷ sein Abtransport voller Würde gestaltet.¹¹⁸ Zu Ehren des gefallenen Freundes inszeniert Achill aufwändige Wettkämpfe.¹¹⁹ Zum Kanon der beliebten auf antiken Gefäßen abgebildeten Szenen gehört außerdem die *Begegnung zwischen Priamus und Achill*. Neben diesen handlungsbetonten Darstellungen gibt es auch Charakterporträts auf meist zwei zueinander gehörigen Gefäßen, um die Beziehung zwischen Achill und Briseis oder Patroklos bzw. Hektor und Andromache zu charakterisieren.¹²⁰ Weitgehend ausgeklammert bleibt Achills Fehlverhalten, das auf die Schändung von Hektors Leichnam reduziert wird. Die meisten Szenen zeigen ihn als Freund, Verhandlungspartner und Götterschützling in ein soziales Gefüge integriert. Hektor wird auf das Opfer Achills reduziert, seine Persönlichkeit auf sein Pflichtbewusstsein beschränkt, in dem er Verpflichtungen gegenüber seiner Familie der öffentlichen Funktion als Verteidiger Trojas unterordnet. Homer begründet mit Hektor eine jahrhundertelange Tradition des europäischen Patriotismus, der Abschied nehmende Soldat gehört seither zum Standartrepertoire in der Darstellung von Kriegen. Anders als die folgende Szene wird der Abschied Hektors von Andromache jedoch erst in der Neuzeit als Bildpropaganda für Kriege genutzt.

Der Krater des Euphronius, dessen repräsentative Funktion ob seiner Größe

112 Siefert 1988.

113 Sonnenburg 1952.

114 Blome 2001, Vgl. Kemp-Lindemann 1975.

115 Laut Woodford ist das größtenteils verloren gegangene Epos 'Kypria' erwiesenermaßen nach Homers Ilias entstanden, doch die darin verarbeiteten Ereignisse müssten schon früher bekannt gewesen sein, da sie ab dem 6. Jahrhundert v.Chr. in der Vasenmalerei auftauchen. Woodford 1993, S. 55.

116 Vgl. Trinkschale des Erzgießerei-Malers: Übergabe der Waffen für Achill, 1837 erworben. Berlin, Altes Museum Inv.Nr. F2294.

117 Vgl. Trinkschale des Oltos mit dem Tod des Patroklos, 1841 erworben. Berlin, Altes Museum Inv.Nr. F2264; Menelaos mit Patroklos Leiche, römische Marmorkopie einer griechischen Bronze. Die Skulpturengruppe aus der Loggia de Lanzi wird in Giulio Romanos Fresko im Palazzo Ducale in Mantua aufgegriffen.

118 Woodford 1993, S. 77.

119 Woodford 1993, S. 83.

120 Vgl. Woodford 1993; Small 2003. In späterer Zeit finden sich Darstellungen des Achill nach verschiedenen Quellen auf Reliefs an antiken Sarkophagen; siehe Robert 1968.

von über einem halben Meter Durchmesser unbestritten sein dürfte,¹²¹ zeigt auf der einen Seite Jugendliche, die sich bewaffnen. Die andere Seite ist dem vor Troja gefallenen Sarpedon gewidmet, den die Personifikationen von Tod und Schlaf in sein Heimatland fliegen. (Bild 1) Nur dem Sohn des Zeus wird auf dessen Veranlassung diese außergewöhnliche Ehre zuteil. Homer beklagt immer wieder, dass im Krieg die Toten nicht angemessen beerdigt würden und daher auch keine Ruhe fänden. In der auf der Ilias beruhenden Bildtradition jedoch hat sich diese Szene wie kaum eine zweite verselbstständigt und vom Tenor des Textes entfernt. Die ehrenvolle Rückführung der Toten gehört seither bei jedem Konflikt ebenso zur Kriegspropaganda wie die alljährliche Zeremonie an einer repräsentativen Gedächtnisstätte in den Feiertagskalender jeglicher Staatsform.



001 Kelchkrater des Euphronius: Die Entführung des Leichnams des Sarpedon, um 510 v.Chr.

2.1.2 Zwischen Allmacht und göttlicher Kontrolle:

Bilder zur Ilias in der Neuzeit

In der mittelalterlichen Literatur verblasst Achill, während Hektors vorbildliche Charakterzüge ausgeschmückt werden.¹²² Die Ilias selbst wird bis zu der Wiederentdeckung Homers im 18. Jahrhundert durch unterschiedliche Nacherzählungen ersetzt.¹²³ Da die Trojaner, Vergil folgend, als Vorfahren der Römer angesehen werden, gilt ihnen mehr Aufmerksamkeit als den Griechen.¹²⁴ Hektor wird aufgenommen in die Liste der „Neun Guten Helden“, zu der jeweils drei ritterliche Gestalten der Antike, des Alten und Neuen Testaments gehören.¹²⁵ Als Thema der europäischen Kunst und Vorbild Regierender wird er zusammen mit Alexander dem Großen, Julius Caesar, Joshua, David und Judas Maccabaeus, Arthur von England, Karl dem

121 1971 entdeckt, unter dubiosen Umständen an das Metropolitan Museum verkauft und 2006 dem italienischen Staat zurückgegeben. Die Prominenz dieses Artefaktes erklärt sich aus seiner Rarität hinsichtlich der Größe und der Qualität des berühmten Künstlers Euphronius und natürlich auch dem populären Thema; Vgl. Povoledo 2008, www.nytimes.com/2008/01/19/arts/design/19bowl.html. Für weitere Beispiele dieses Bildthemas siehe Woodford 1993, S. 76.

122 Scherer 1963, S. 79ff.

123 Benoit de St. Maur: *Le Roman de Troie*, entstanden zwischen 1155-1160, siehe: Lienert 2001.

124 In französischer Sprache: Benoit „*Roman de Troie*“ um 1160 und „*Raoul Lefèvre „Recueil des hystoires troyennes“*“, in englischer Sprache: John Lydgate „*Troy Book*“ zwischen 1412-1420 und in Latein: „*Giudo delle Colonne „Historia destructionis Troiae“*“, zwischen 1272 und 1287. Vgl. Scherer 1963, S. Xiii.

125 „*Les Voeux du Paon*“ des Jacques de Longuyon, erschienen um 1310 vgl. Scherer 1963, S. 63ff; Fevier, Jean: *un rêve de chevalerie: les neuf Preux*: AK Langeais 2003, AK Köln 2000.

Großen und Godfrey von Bouillon dargestellt. Erst in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts beginnen Szenen aus der Ilias für europäische Künstler wieder an Reiz zu gewinnen.¹²⁶ Durch das Studium antiker Kunstwerke werden zwangsläufig Themen aus der Ilias wiederentdeckt, auch wenn die Literaturvorlage im Original wenig bekannt ist und bis ins 18. Jahrhundert hinein kaum gelesen wird. Mit dem gestiegenen Interesse am menschlichen Akt sind Schlachtenszenen mit ineinander verkeilten nackten Körpern eine neue Herausforderung. Die sogenannte *bataglia eroica* erlebt damit einen neuen Höhepunkt, laut Parth „[...] eine Form des militärischen Genres, bei dem die virtuose Darstellung des Kampfes aus nächster Nähe dominiert.“¹²⁷ Die Kupferstiche mit Kampfszenen von Heinrich Aldegrever stellen nur über deren Titel den Bezug zur Ilias her. So zeigt Aldegrever Helenas Entführung, eine Kampfszene zwischen Griechen und Trojanern, die als Kampf Hektors gegen die Griechen noch einmal variiert wird (Bild 2), und den Kampf zwischen Hektor und Achill.¹²⁸ Neu und von nun an typisch ist bei den Schlachtszenen, dass auf Pferden gekämpft wird. In der Ilias werden Pferde vor Streitwagen gespannt, die lediglich auf dem Weg in die Schlacht gebraucht werden. Den tatsächlichen Kampf aber beschreibt Homer als Zweikampf, der Mann gegen Mann ausgetragen wird. Im Europa der Renaissance und Barock jedoch ist für Adelige der Kampf zu Pferd verbindlich, um sich vom Fußvolk abzuheben.¹²⁹



002 Heinrich Aldegrever: Hektor kämpft gegen die Griechen, Kupferstich 1532



003 Pietro Testa: Achilles schleift Hektor um Troja, Radierung um 1648

126 Hans Schäufelein schuf schon für den 1535 erschienenen „Deutschen Cicero“ einen Holzschnitt mit dem Trojanischen Pferd, eine Episode, die nach dem in der Ilias verhandelten Zeitabschnitt des Krieges liegt und auch in der Odyssee nur beiläufig erwähnt wird. Auch die laut dem Iconclass Index so auffällig oft dargestellte Szene des Parisurteils gehört ebenso zum Umfeld dieses Krieges, ist aber nicht Gegenstand der Ilias. Vgl. Van Straten 1 1987, Van Straten 2 1988, Van Straten 3 1987, Van Straten 4 1990 und Laupichler / Van Straten 1 1990, Laupichler / Van Straten 2 1996, Laupichler / Van Straten 3 1998, Laupichler / Van Straten 4 1995. Auch die Serien von Virgil Solis wie auch von Antonio Tempesta zeigen zwar auch Szenen aus der Ilias, beziehen sich aber nicht auf Homer, sondern auf Ovids Metamorphosen, vgl. Bartsch Band 19, 1/ Peters 1987 S. 508-511 und Bartsch 36 / Buffa 1983, S. 66-77.

127 Parth 2010, S. 19.

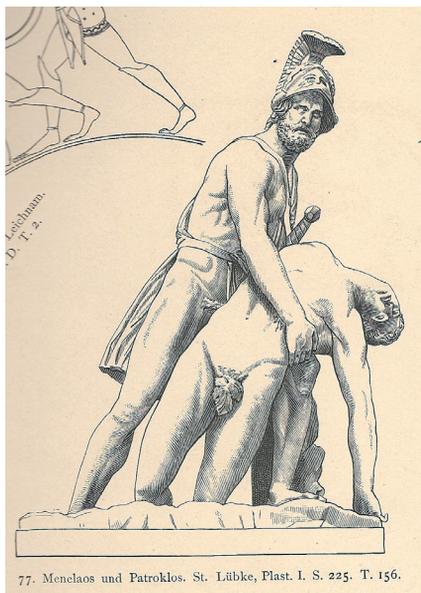
128 Bartsch 15 / Koch 1987, S.60ff.

129 Vgl. Antonio Tempesta „Graecorum Troianorumque concursus“, Bartsch 36 / Buffa 1983, S. 66; und auch die Kampfszenen im Château d’Oiron: „le désir de peindre une bataille équestre l’a emporté sur la fidélité à Homère“: Guillaume 1996, S. 53.

Pietro Testa fasst das Leben Achills in drei Kupferstichen zusammen, von denen zwei die Kindheit des Helden¹³⁰ thematisieren. Der dritte Kupferstich zeigt die Schleifung Hektors (Bild 3). Aus der Antike ist diese Darstellung schon als feststehende Formel tradiert, wie der Vergleich mit Giulio Bonasone zeigt.¹³¹ Der Wagen, an dessen unterem Rand die Füße Hektors befestigt sind, wird von den Pferden gerade in Bewegung versetzt. Der Körper des Toten ist parallel zum unteren Bildrand ausgestreckt und völlig entblößt, die Arme hinter seinem Kopf ausgestreckt. Achill dreht sich um und blickt auf sein Opfer herab, wobei der dem Blick des Täters ausgelieferte Körper die weitere Misshandlung vorwegnimmt.

Die Ausschmückung der „Sala di Troia“ nach Entwürfen von Giulio Romano im Palazzo Ducale in Mantua wird von Hartt als „one of Giulio's most brilliant inventions and one of his worst failures“¹³² charakterisiert und mit dem Unvermögen der ausführenden Schüler begründet. Die von einem Hofdichter getroffene Auswahl aus unterschiedlichen Textquellen¹³³ zeigt nur wenige Szenen direkt aus der Ilias. Der Kampf um die Leiche des Patroklos wird in der Grafik der Folgezeit kopiert,¹³⁴ wobei die Kerngruppe von Menelaos und Patroklos wiederum auf eine antike Skulptur der florentinischen Loggia dei Lanzi zurückzuführen ist (Bild 4).

Eine neue Lesart und damit verbunden auch ein neuer bildlicher Themenkanon bilden sich im Barock heraus, in der die Götter die Leidenschaften der Menschen zügeln und mäßigend eingreifen. Programmatisch steht dafür die laut Dora Wiebenson¹³⁵ zuerst von Peter Paul Rubens dargestellte, „Zorn des Achill“ betitelte Szene. In seiner Nachfolge erfreut sie bis ins 19. Jahrhundert hinein ungebrochener Beliebtheit: Athene hindert ihren Schützling daran, gegen Agamemnon



77. Menelaos und Patroklos. St. Lübke, Plast. I. S. 225. T. 156.

004 Tafel XIV aus Engelmann, Richard: Bilder-Atlas zum Homer. Sechunddreissig Tafeln mit erläuterndem Texte, Leipzig 1889

130 „Thetis taucht Achill in den Styx“ und „Erziehung Achills“.

131 Bartsch 45 / Leach 1982, S. 143 und Bartsch 28 / Boorsch 1985, S. 286-287.

132 Hartt 1958 S. 179.

133 Berzaghi 1995, S. 58.

134 So von Diana Ghisi, Antonio Fantuzzi und dem Meister L.D., vgl. Van Straten 2 1988.

135 Wiebenson 1964, S. 25.

das Schwert zu ziehen, indem sie ihn mehr oder weniger unsanft an den Haaren zurückreißt. Rubens beginnt seine Folge von Bildteppichen¹³⁶ von 1625 mit den mittlerweile fast volkstümlich zu nennenden Legenden zur Jugend Achills *Thetis taucht Achill*; *Die Erziehung des Achill*; *Achill bei den Töchtern des Likomedes*. Nur vier Szenen sind auch Bestandteil der Ilias, der eingangs erwähnte *Zorn des Achill* (Bild 5); *Die Entführung der Briseis*, *Thetis empfängt die Waffen für Achill* und *Hektors Tod*. Den Schlusspunkt setzt Rubens mit dem Tod Achills, auf den in der Ilias immerhin vielfach verwiesen wird. Tiepolo schuf für den theaterbegeisterten Grafen Giustino in der Villa Valmarana einen Freskenzyklus mit literarischem Programm.

Im Homerzimmer sind drei Szenen aus der Ilias dargestellt, *Briseis, die zu Agamemnon gebracht wird*, *Der Zorn des Achill*, und *Thetis, die zu ihrem Sohn aufsteigt, um ihn zu trösten*. Tiepolos Achill als unglücklicher Liebhaber der Briseis, der in seiner Wut gegen den Herrscher göttliche Maßregelung erfährt, bleibt ganz der oben skizzierten barocken Tradition verhaftet. Diese kanonische Themenauswahl wird erst im Klassizismus und Neoklassizismus erweitert.



005 Peter Paul Rubens: Achills Zorn

2.1.3 Helden ohne Fehl und Tadel? Die Helden der Ilias im Klassizismus

Angeregt durch die wissenschaftliche Forschung zum Ursprungstext und archäologische Funde erfreuen sich die Epen Homers neuer Aufmerksamkeit.¹³⁷ Ein besonderes Zeugnis der literarischen Beschäftigung mit Achill bietet das 1757 erschienene Buch „Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homère, et de l'Eneide de Virgile“ des Autors Anne-Claude Philippe de Tubieres, Comte de Caylus. Der adlige Altertumsforscher lehrte an der Akademie antike Maltechniken, entdeckte die enkaustische Freskomalerei neu und träumte davon, die Grundlage für umfangreiche Freskenzyklen zu schaffen. In der Vorrede zu seinem einzigartigen Buch begründet Caylus sein Projekt damit, dass Maler über ihrer praktischen Ausbildung solange keine Zeit zum Lesen bleibe, bis ihre eigene Produktivität und Kreativität schon den Zenit überschreite. Er sieht Maler also als Handwerker, denen das Lesen, Denken und Interpretieren abzunehmen er sich berufen fühlte. Also studierte er die Ilias, Odyssee und Aeneis und legte seine Vorstellungen zur möglichen bildliche Umsetzung schriftlich nieder. Freskenzyklen, wie Caylus

¹³⁶ AK Rotterdam 2003.

¹³⁷ Auslöser ist die „Querelle des Anciens et des Modernes“ zu Anfang des 18. Jahrhunderts, im Zuge dessen auch die Vorbildlichkeit Homers diskutiert wurde, vgl. Siefert 1988, S. 8-15.

sie erträumte, waren allerdings auch unter Auslassung einiger Szenen zu beiden Epen viel zu umfangreich, um jemals auch nur annähernd so realisiert zu werden, wie der Comte es sich gewünscht hätte. Dennoch trafen seine fiktiven Bildbeschreibungen auf fruchtbaren Boden, zuvorderst natürlich in Frankreich. Ab der zweiten Jahrhunderthälfte verzeichnen Siefert¹³⁸ und Wiebenson¹³⁹ eine deutliche Zunahme von Kunstwerken in Frankreich, die ihre Themen aus der Ilias beziehen. Der Erfolg von Caylus' Werk liegt aber wohl weniger in einer handlichen Zusammenfassung als vielmehr darin, alle erdenklichen Szenen im Hinblick auf die klassische akademische Kunsttheorie zu diskutieren. Der Autor behält sich vor, gegebenenfalls auch Änderungen für ihm grob oder unschicklich erscheinende Elemente anzubieten.¹⁴⁰ Auch wenn die Ilias im Barock als lehrreiche Quelle für Herrschertugenden genutzt wird, entwickeln klassizistische Bilderzyklen sich nun zu einem didaktischen Panoptikum, das sich nicht mehr exklusiv an Führungsschichten richtet. Die erzieherische Funktion der Kunst appelliert an ein neues, bürgerliches Publikum. Programmatisch für diese moralische Überfrachtung der Kunst ist die Häufigkeit, mit der „Der Abschied Hektors von Andromache“ behandelt wird.¹⁴¹ In seiner Didaktik noch penetranter ist die Szene „Hektor macht Paris Vorwürfe“ (Bild 6), in der Trojas Thronfolger seinem kampfunlustigen jüngeren Bruder gegenübertritt.¹⁴²

Jean-Auguste Dominique Ingres und Jacques Louis David dagegen gewinnen der Ilias ein neues Gesicht ab. Dabei kommt es bei der nicht immer textsicheren Kritik zu groben Fehlurteilen; so wird Davids „Paris und Helena“ (Bild 7) als Sinnbild einer harmonischen ehelichen Beziehung gedeutet.¹⁴³



006 John Flaxman: Hektor macht Paris Vorwürfe, Rom 1793

In der Grafik lassen sich die Vorstellungen des Comte de Caylus am ehesten verwirklichen, und so wird die Ilias in zahlreichen Zyklen verschiedenster Künstler verarbeitet. John Flaxman erhält 1793 den Auftrag, Umrisszeichnungen zu Homer

138 Siefert 1988.

139 Wiebenson 1964, S. 23-37.

140 Sein Werk ist eine lehrreiche Einführung in diese Vorstellungswelt. Minerva und Hebe, die ihre Pferde selbst anschnitten, sind weit entfernt von europäischen Sitten, was der Comte jedoch als Verweichlichung der Sitten bezeichnet: „J'avoue cependant que j'abandonnerois à regret ces usages simples du premier tems; il est toujours bon d'en rappeler le souvenir pour faire voir que les plus grandes idées de l'humanité s'accordoient alors avec une simplicité ennemie de la mollesse.“ Caylus 1757, S. 43-44.

141 Von Siefert als traditionelles Thema kategorisiert: Siefert 1988, S. 113-120.

142 Von Siefert als neoklassizistisches Thema behandelt, Siefert 1988, S. 156-164.

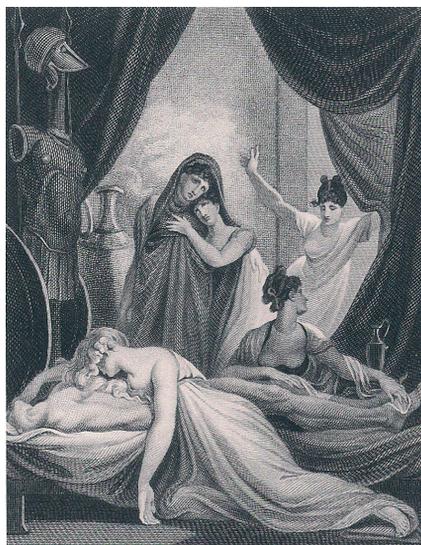
143 Siefert 1988, S. 141.

anzufertigen, die zu einem europäischen Bestseller werden. Von Tommaso Piroli in Kupfer nachgestochen, werden sie zunächst 1793 in Rom publiziert. Die in London 1805 erschienene Auflage ist gegenüber den 34 Blättern der Erstauflage um fünf nachträgliche Szenen erweitert.¹⁴⁴ In Deutschland erscheinen im Verlauf des 18. Jahrhunderts verschiedene Auflagen mit Nachzeichnungen, u.a. von Julius und Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Inspiriert vom Erfolg des Engländers und in seinem Stil beschäftigt sich neben Dannecker auch Genelli zwischen 1822 und 1838 mit Zeichnungen zu Homers Epen, die ab 1844 in mehreren Auflagen als Nachstiche publiziert werden.¹⁴⁵



007 Jacques-Louis David: Helena und Paris, 1788. Musée du Louvre

Füssli schuf um 1805 Vorlagen für Stahlstiche zu Homers beiden Epen.¹⁴⁶ Aus der Ilias stellte er zehn Szenen dar, die mit der Wegführung der Briseis beginnen. Zwei Szenen, der *Traum Agamemnons* und der *Bittgesuch in Achills Zelt*, handeln von den vergeblichen Versuchen, Achill nach dieser Kränkung zu versöhnen. Das Eingreifen der Götter zeigen die folgenden vier Szenen: *Athena mahnt Diomedes zur Rückkehr*, *Zeus, durch Hera von der Schlacht abgelenkt*, *Schlaf und Tod tragen den Leichnam Sarpedons ins Lykierland*. Die letztere ist wörtlich von Flaxmans Illustrationsfolge übernommen, wie auch die siebte Szene *Thetis bittet Hephaistos um Waffen für Achill*. Die letzten drei Szenen behandeln die Trauer um die Toten, zunächst *Briseis am Leichnam von Patroklos* (Bild 8) und *Achilleus greift nach dem Schatten des Patroklos* (Bild 9).



008 Johann Heinrich Füssli: Briseis am Leichnam von Patroklos, 1805. British Museum

Beide verteilen die Trauerarbeit zeitgemäß auf die Geschlechter, die Frau trauert am Totenbett, umgeben von Klageweibern. Achill dagegen wird im Freien vom Geist seines Freundes besucht. Die letzte Szene ist der fest in

144 AK Hamburg 1979, S. 106 ff.

145 Genelli 1866.

146 AK Zürich 2005.

der europäischen Bildtradition verankerte Besuch des Königs von Troja, der Achill um die Freigabe des Leichnams seines Sohnes Hektor bittet.

Goethe bemühte sich in den Weimarer Preisaufgaben mehrfach, Szenen aus der Ilias auch deutschen Künstlern nahe zu bringen. So schlug er ihnen 1800 den *Abschied Hektors von Andromache* vor, 1801 standen *Achill auf Skyros* und der *Kampf Achills gegen den Fluss Skamandros* zur Auswahl.¹⁴⁷ Nur

zwei Künstler, Tieck und Runge, stellen sich diesem letztgenannten Bildthema. Für Runge sollte das Scheitern im Wettbewerb eine stilistische Neuorientierung herbeiführen. Die Forderung Goethes nach Schöpfungen nicht nach, sondern im Sinne Homers bei gleichzeitiger Erwartung archäologischer Texttreue ließ sich künstlerisch befriedigend nicht erfüllen. Die zwischen 1819 und 1830 entstandenen Fresken von Cornelius in der Münchener Glyptothek sind weniger eine Folge aus der Ilias entlehnter Szenen als ein nicht narratives Konglomerat, eine Art gemaltes Florilegium.¹⁴⁸

Und doch bezieht sich später Slevogt direkt auf diese Vorlage, die verfremdet und dabei in der Aussage vollkommen verändert wird. Eine Besonderheit stellt schließlich Rambergs *Ilias seriös und comisch* von 1828 dar. In insgesamt zehn Bildpaaren stellt er jeweils bekannte Szenen zunächst in „seriöser“ und dann in „comischer“ Form vor. Dabei mischt er Szenen mit langer Bildtradition; wie den *Zorn des Achill* oder den *Abschied Hektors von Andromache* mit selten bis gar nicht verbildlichten Szenen wie *Helena und Priamus auf dem skäischen Tor* (Bild 10) und *Zeus wägt das Todeslos für Hektor*. Wie



009 Johann Heinrich Füssli: Achilleus greift nach dem Schatten des Patroklos, 1806. British Museum



010 Johann Heinrich Ramberg : Helena, von zwei Dienerinnen begleitet, erscheint, dem Kampf zuzuschauen, auf dem skäischen Thore und wird vom Priamus mit freundlichen Worten herangerufen, Gera 1874

147 Dönike 2005.

148 Unter ungeklärten Umständen zerstört, vgl. AK München 2005.

Herding überzeugend darlegt,¹⁴⁹ setzt im 19. Jahrhundert die Karikierung antiker Kunst auf breiter Front ein. Ihm zufolge bezieht sich die Kritik von Ramberg besonders auf „das damals vorherrschende Erziehungsideal.“¹⁵⁰ Auch Daumier veröffentlichte seine *Histoire ancienne* 1842 in der Zeitschrift „Le Charivari“, eine Folge von Blättern, die Hauptpersonen der Ilias wie auch aus anderen antiken Quellen ironisierte.¹⁵¹

Die Themenschwerpunkte der Künstler Daumier und Ramberg erklärt Herding aus den unterschiedlichen Bildungssystemen Deutschland und Frankreichs. Während in Frankreich hauptsächlich antike Geschichte gelehrt würde, werde in Deutschland die griechische Sprache und Literatur vergleichsweise ausführlich behandelt.¹⁵² Dieser Unterschied wird bei Kriegsbeginn in einer Rede des Rektors der Berliner Universität polemisch verkürzt, um eine vermeintliche sittliche Überlegenheit Deutschlands zu belegen.¹⁵³

2.2 Slevogts schriftliche Stellungnahme

Albert Langen muss Max Slevogt um eine schriftliche Stellungnahme zu seinen Lithografien zur Ilias gebeten haben. Der Artikel in Briefform, adressiert an seinen Verleger, wurde in der von Langen mit herausgegebenen Zeitung „März“ im Winterheft 1907 abgedruckt.¹⁵⁴ Noch im gleichen Jahr war die erste Mappe zur zentralen Figur der Ilias, *Achill*, erschienen. Gleich zu Beginn seiner Ausführungen verwahrt sich der Künstler dagegen, eine über seine Bildwerke hinausgehende Aussage zu treffen. Schriftlich eine Deutung für die Druckgrafiken vorzulegen sieht er nicht als seine Aufgabe an, sondern als die jeden Betrachters, die diesem auch nicht abgenommen werden kann. Die erste Hälfte seines Artikels setzt die Bedeutung eines Bildes in Abhängigkeit zu der Reaktion des Betrachters. So argumentiert Slevogt, dass die Intention des Künstlers hinsichtlich seines Werks im Vergleich zu den Eindrücken des Rezipienten nebensächlich sei. Bekräftigend fügt er hinzu, dass er den Betrachter als ihm ebenbürtigen Schöpfer betrachtet, dessen Reaktion erst einem Kunstwerk seine Berechtigung verleiht. Damit

149 Herding 1980.

150 Herding 1980, S. 150.

151 Daumier greift anders als Ramberg keine von Homer beschriebenen Szenen auf, sondern schildert die Heroen bei mit ihrem Nimbus unvereinbaren trivialen Tätigkeiten; so vertreibt sich sein Achill angelnd die Zeit. Diese Brechung einer Darstellungskonvention über bürgerliches statt adligem Verhalten ist zeitgebunden und für Slevogts Zyklus nicht folgenreich.

152 Herding 1980, S. 166f.

153 „Obschon sie ausgezeichnete Hellenisten hervorbringen, verstehen die Franzosen als Nation kein Griechisch, und das griechische Alterthum liegt ihnen verhältnismässig fern. Der Name Homer ist der großen Mehrzahl der gebildeten Franzosen ein leerer Schall. Sie kennen ihn nur in den Travestien der Madame Dacier und Bitaubé's. Daher die dem Deutschen, der den Trunk frisch von der Quelle genoss, stets unbegreifliche Zusammenstellung Homer's und Vergil's bei den Franzosen, sogar mit Bevorzugung des Kaiserlich Römischen Hofpoeten.“
Zitiert aus: Du Bois-Reymond 1870, S. 31.

154 Slevogt Ilias 1907.

erteilt Slevogt zunächst Fachleuten und Spezialisten eine Absage, benötigt doch seiner Aussage nach ein Werk die ungeteilte Aufmerksamkeit einer Öffentlichkeit, um zu bestehen. Daraufhin allerdings räumt Slevogt ein, dass es nicht möglich ist, alle Menschen zu diesem aktiven Sehen, dass er als „mit- und dadurch weiterschaffen“¹⁵⁵ bezeichnet, zu bewegen. Slevogt behauptet, dass es gerade andere Künstler seien, die sich dieser Aufgabe verweigerten, weil sie nur ihre eigene Kunst akzeptieren könnten. Der Verfasser bedient sich einer Metapher aus der Musik. So vergleicht er den rein zeitgebundenen Blick des Betrachters mit der Festlegung auf eine „Tonart [...] und ihr eigenes Instrument mit der einer Saite“.¹⁵⁶ Wer sich so beschränke, könne die Werke anderer weder nachempfinden noch wertschätzen. Mehr noch, er verhalte sich wie ein Musiker, der nur mit einer Saite eines Instruments spielt. Dieser Vergleich zeigt, welchen Rang Slevogt früheren Kunstwerken in Bezug zu seinem eigenen Schaffen zubilligt. Mit dieser Behauptung gibt er auch zu erkennen, dass er als zeitgenössischer Maler seinerseits sehr wohl Künstler vergangener Epochen rezipiert. Im Rahmen eines Artikels, der seine eigenen Druckgrafiken erläutern soll, kann diese Passage nur als Hinweis auf seine in den Lithografien vorhandenen Zitate früherer Künstler verstanden werden – und darauf, dass Slevogt mit dieser Verwendung von Vorbildern einen bestimmten Zweck verfolgt. Im Anschluss allerdings betont der Künstler wie schon zu Beginn, dass alle diese im Kunstwerk immanenten Bezüge wertlos seien, wenn der Betrachter nicht von sich aus in der Lage und bereit ist, diese herzustellen und daraus Sinn abzuleiten. Sein Artikel liest sich also als eine Aufforderung an den Betrachter, über das anerkennende Sehen hinaus seine Darstellungen mit anderen bekannten zu vergleichen. Diese Arbeit aber wird Slevogt nicht übernehmen, in dem er seine Vorbilder nennt. So schließt er seinen Aufsatz mit einer formellen Demutsgeste. „So möchte ich denn, ohne unbescheiden gelten zu wollen, nichts über die *Ilias* sagen, weil ich Angst habe, ungeheuerliche Dummheiten zu produzieren [...]“.¹⁵⁷ Dann allerdings kann der Autor und Künstler doch nicht widerstehen und zieht in bissiger, ironischer Weise gegen die Vermittlung Homers in der Schule zu Felde, gegen die „schönen, fürs Leben fertig und gebrauchsfähigen Anschauungen, die uns Harmlosen beigebracht werden, [...] die zuckersüße und reinliche Darstellung und Vorstellung klassischer Helden [...]“.¹⁵⁸ Slevogt deutete an, dass sich darüber noch weit mehr sagen ließe, und endet schließlich seine Ausführungen, etwas sibyllinisch: „Vielleicht verschweige ich aber besser auch dies.“ Wohl um den Leser und (im Idealfall auch Käufer seiner Mappe) nicht noch deutlicher auf seine künstlerische Intention hinzuweisen. Der Schlusssatz ist auch so ein deutliches Zeichen. Seine Lithografien zur Ilias, der *Achill* als auch der erst wesentlich später erschienene *Hektor*, sind

155 Slevogt Ilias 1907, S. 474.

156 Slevogt Ilias 1907, S. 474.

157 Slevogt Ilias 1907, S. 478.

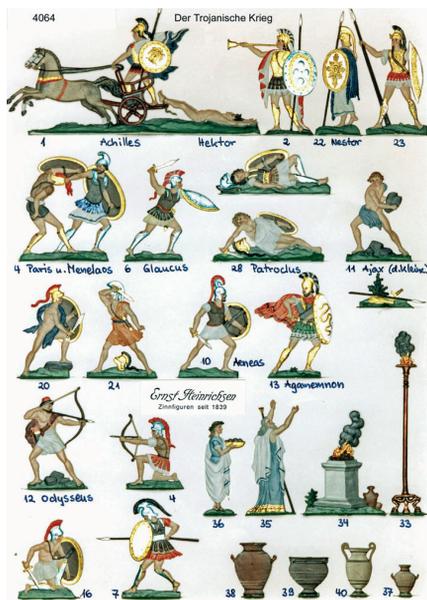
158 Slevogt Ilias 1907, S. 478.

auch eine Auseinandersetzung mit schulischen Interpretationsansätzen und pädagogisch begründeten Verfremdungen des Epos. Diese zeitgenössische schulische Lesart der Ilias zu skizzieren ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

2.2.1 Ad usum Delphini. Vorgaben für die Interpretation der Ilias

Die Ilias ist eines der frühesten Epen der Menschheit und handelt vom Krieg. Generationen von Jugendlichen begeisterten sich an Schilderungen von mehr oder weniger tapferen Kriegerern und ihren Zweikämpfen. Schon vor dem Gymnasium und vor dem Erlernen des Griechischen war die Ilias in Kinderzimmern gegenwärtig. Der Spielzeugfabrikant Ernst Heinrichsen reagierte nicht nur auf jeweils aktuelle Kriege und sogar einzelne Schlachten mit entsprechenden Zinnfigurengruppen,¹⁵⁹ sondern legte einen 37 Figuren umfassenden Satz zum trojanischen Krieg ab 1881 mindestens viermal

neu auf (Bild 11), zusätzlich kam 1891 ein Zinnfigurensatz als „Trojanisches Kampfspiel“ auf den Markt.¹⁶⁰ Für die richtige Kulisse sorgte eine Lithografie mit Trojas Stadtkrone als Bastelbogen, noch 1930 im Handel.¹⁶¹ Außerdem war ein einführendes Textbuch erhältlich.¹⁶² Slevogt hat die Königliche Studienanstalt Würzburg besucht. Es ist daher davon auszugehen, dass ein wichtiger Kontakt mit der Ilias in der Schule stattfand und dass seine Sicht auf das Epos in entscheidender Weise von der Vermittlung im Unterricht geprägt wurde. Eine Reihe von Übersichtswerken zur Anleitung der Lehrer geben



011 Zinnfiguren „Der trojanische Krieg“, Nürnberg 1881

¹⁵⁹ „Hier wurde jeder kleinste Zusammenstoß und jeder Aufstand in den entlegensten Weltgegenden während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts umgesetzt [...]“ Sulzer 1989, S. 42. Beispielhaft zu nennen: „Schlacht von Wörth, 6.8.1870“ Abbildung Sulzer 1989., S. 50-51, „Gefecht in Deutsch-Afrika, 1889“ Sulzer 1989, S. 55, „Boxeraufstand 1900“ Sulzer 1989, S. 57.

¹⁶⁰ Schraudolph 2006, S. 48.

¹⁶¹ Schraudolph 2006, S.36-37 und S.75. Die ganze Gruppe ist jedoch noch viel umfangreicher, als diese Abbildung vermuten lässt, wie mir Frau Dr. Bettina Grobe in einer Mail vom 04.11.2010 mitteilt und mit noch weiterem Bildmaterial belegt.

¹⁶² „Der trojanische Krieg. Dargestellt in Zinnfiguren, erzählt von Gust. Ad. Krafft, stud.philol. Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachdruck, 4. Auflage. Nürnberg im Selbstverlage von Ernst Heinrichsen“ o.J.laut Bildanhang einer Mail von Dr. Brigitte Grobe vom 04.11.2010.

Interpretationsansätze vor. Ob und inwieweit sich die Lehrer Slevogts dieser bedienen, sei dahingestellt. Doch vermitteln diese Lehrmaterialien einen recht genauen Eindruck davon, wie die Werke Homers in der Entstehungszeit von Slevogts Grafikzyklus in der Schule gelesen, gelehrt und interpretiert wurden. Daher wird auch noch ein solches Einführungswerk aus dem Jahre 1905 in die Untersuchung aufgenommen.¹⁶³ Vorausgeschickt werden muss noch, dass im Kaiserreich Kriegen ein staatlicher Selbstzweck zuerkannt wird, sie bedürfen keiner Rechtfertigung. Prominente Historiker wie Heinrich von Treitschke, Johann Gustav Droysen, Wilhelm von Giesebrecht vertreten die Ansicht, ein gelegentlicher Krieg sei überlebensnotwendig für die Nation.¹⁶⁴

A. L. Millin gibt 1820 eine zweibändige „Mythologische Gallerie“ heraus, die aus einem Bildband mit Kupferstichen und einen erläuternden Textband besteht und sowohl Götter als auch Heroen der Antike beschreibt. Er beschreibt den Konflikt zwischen Agamemnon und Achill in wenigen Worten: „In dem von den Griechen gehaltenen Rathe zeigte Agamemnon einigen Widerstand, musste aber dem wilden Zorne Achilles' weichen, den Minerva abhielt, das Schwert zu ziehen, [...] Der Sohn des Peleus gehorchte dem König, schwur aber, nicht eher zu fechten, als bis Agamemnon ihm sein Eigentum zurückgegeben hätte [...]“¹⁶⁵. Das respektlose Verhalten Agamemnons dem Priester Chryses gegenüber jedoch bleibt ausgespart. Agamemnon ist und bleibt ein König, dem gegenüber keine Kritik laut werden darf. Die sich aus dem Konflikt ergebenden Konsequenzen für das Heer bezeichnet Millin als „traurig“. Patroklos Sterbeszene wird mit den zugehörigen Abbildungen knapp wiedergegeben, die Beteiligung Achills an der Rettung seines Leichnams unterschlagen.¹⁶⁶ Überhaupt wird die

163 Jäger 1905.

164 Gramley 2001, S. 221-246.

165 Millin 1848 (1. Auflage Paris 1811), S. 367.

166 „Da bittet Patroklos den Achilles um seine Waffen, um die Trojaner vom Walle zurück zu treiben; Achilles befiehlt ihm, sich hiermit zu begnügen und nicht in die Ebene vorzudringen. Patroklos folgt diesem Rathe nicht, er wird vom Euphorbos verwundet, vom Hektor getödtet, und seiner Rüstung beraubt. Über seiner Leiche entsteht ein heftiger Kampf. Während Automedon Achilles' Wagen zurückfährt, und Antilochus, dem Achilles den Tod seines unglücklichen Freundes meldet, raubt Menelaus den Leichnam desselben, und bringt ihn zurück ins Lager, Achilles' Schmerz ist groß; aber er denkt nur an Rache, und versöhnt sich mit dem Agamemnon, der ihm die Briseis zurückgiebt. Thetis erhält vom Vulkan neue Waffen für ihren Sohn, und bringt sie ihm selbst, Achilles legt die Rüstung an, und befestigt seine Beinschienen. Automedon reicht ihm den Schild; Phönix bringt ihm den Labetrunk, er springt auf den Wagen und fährt in den Kampf, trotz den Weissagungen seines Pferdes Xanthus. Mehrere Krieger fallen unter seinen Streichen; Neptun rettet den Aeneas vor seiner Wuth; der Skamander und Simo s, mit vereinten Fluthen, können ihn nicht aufhalten; er bekämpft und tödtet den Hektor, raubt ihm die Rüstung, knüpft die Füße des Helden an seinen Wagen, und schleift ihn unter Priamus' Augen dreimal um die Mauern von Troja. Nachdem seine Wut gestillt ist, kehrt er in das Lager zurück, um seines Freundes Leichenbegängnis zu feiern, und die Leichenspiele zu ordnen. Der unglückliche Priamus, vom Merkur geschützt und geleitet, verläßt mit Geschenken die Stadt, wirft sich vor dem Besieger seines Sohnes zu Füßen, und fleht um die Leiche desselben. Achilles läßt sich von den Bitten des ehrwürdigen Greises erweichen, dessen Schmerz er durch die Erzählung eines noch größeren Unglücks der Geschichte der Niobe, zu mildern sucht, und giebt ihm die Leiche seines Sohnes zurück. Hek-

Geschichte spürbar geglättet; die Heftigkeit, mit der Achill um Patroklos trauert, verharmlost. Sein Wüten im Strom, von Homer als deutlich ungebührlich beschrieben, wird versachlicht und damit zur normalen Reaktion gemildert. Hektor, dessen Handlung und Charakter bei Homer eine ausführliche Würdigung erfahren, kommt nur als Opfer Achills zur Geltung. Die Komplexität der Geschichte wird auf allein auf den Blickwinkel der Griechen reduziert. Auch die zugehörigen Kupfertafeln schildern lediglich schematisierte Kampfszenen. Tafel 580 des zugehörigen Bildbandes¹⁶⁷ zeigt den Kampf um Patroklos' Leichnam als kranzförmig angeordnete Zweikampfszenen um den Leichnam herum (Bild 12). Selbst die zu Boden fallenden Opfer bewahren dabei vollkommene Körperbeherrschung, die ihnen eine unantastbare Würde verleiht. Slevogt dagegen schildert schonungslos, wie ein Kämpfer zu Boden geht, seine Geschlechtsteile ungeschützt der Lanze seines Gegners aussetzt und unter Schmerzen stirbt. Heinrich Wilhelm Stoll charakterisiert Achilleus als „Hauptheld vor Troja“:



012 Aubin Louis Millin: Kampf um den Leichnam des Patroklos, Paris 1811

„Achilleus ist bei Homer nicht bloß bei weitem der Erste an Stärke und Mut, an Schnelligkeit und Gewandtheit der Glieder, sondern auch der größte, edelste und erhabenste Charakter. Ihm war die Wahl gestellt zwischen einem kurzen ruhmvollen Leben und einem ruhmlosen Alter; ohne Bedenken wählt er das Erste, und er geht mit ruhiger erhabener Seele dem Tod entgegen. So unbändig und unbeugsam er im Zorne ist, so sehr sein kräftiges Herz der Leidenschaft und dem Übermaße des Hasses und des Grams verfällt, ebenso empfänglich ist es für die zarteren Empfindungen der Liebe und der Freundschaft; er ist mutig und frei im Rate, aber bescheiden gegen das Alter, gastfrei und mild gegen Unglückliche.“¹⁶⁸

Diesem eigenen Ideal genügt der Achill in Homers Schilderungen nicht immer, und gerade seine Ausfälle treiben die Handlung voran. Otto Seemann vermittelt in seiner Zusammenfassung ein reichlich geglättetes Bild, so wird in der Wiedergabe des Konflikts zwischen Achill und Agamemnon der Rangunterschied zwischen ihnen nicht erwähnt. Achills unbändiger Zorn nach dem Tod des Patroklos ist derart verharmlost, dass das notwendig gewordene Eingreifen der Götter nicht thematisiert wird. Auch seine nicht toren Leichnam wird nach Troja gebracht und verbrannt; seine Asche in einer Urne gesammelt, welche Andromache und Astyanax mit ihren Tränen benetzen.“ Millin 1 1848, S. 371-372.

¹⁶⁷ Millin 2 1848, o.S.

¹⁶⁸ Stoll 1885, S. 173

enden wollende Schändung von Hektors Leichnam, die wiederum erst durch Vermittlung der Götter ihr Ende findet, bleibt unerwähnt.¹⁶⁹ Bezüglich der Kunstwerke zum „trojanischen Cyclus“ nennt Seemann nur zwei Szenen aus der Ilias. Die Münchener Aeginagruppe stellt ihm zufolge den „Kampf um den Leichnam des Patroklos“ dar, ebenso die Pasquinogruppe in Rom und Florenz, auf deren Abguss im Berliner Museum noch eigens hingewiesen wird. Als einzige erwähnenswerte Darstellung vom Tod und der Schleifung Hektors nennt Seemann den nach dem Fundort Casali benannten Altar aus den Vatikanischen Sammlungen.¹⁷⁰

Gehen die bisherigen Interpretationsansätze eher darauf aus, die Ilias den herrschenden Geschlechterrollen anzupassen, indem die Trauer als weibliche und Rache als männliche Reaktion auf den Tod des Patroklos konzentriert wird, so wird die Deutung nach 1900 deutlich militanter. Grund dafür dürfte weniger die eigene politische Überzeugung des Lehrpersonals als vielmehr massiver Rechtfertigungsdruck sein; hatte doch Wilhelm II. auf der Berliner Schulkonferenz 1890 den altsprachlichen Unterricht erheblich kürzen lassen und eine stärkere national-patriotische Indoktrinierung der Schüler gefordert. In einem 1905 verlegten Lehrbuch stellt Oskar Jäger die Behauptung auf, die Charakterzüge und Eigenschaften der Zeitgenossen Homers, ihre „freudige Heldenjugend und früher Tod“¹⁷¹ seien Voraussetzung für sein Schaffen. Achills Handeln wird in allen Punkten gebilligt und durch göttliches Eingreifen geädelt, sein Handeln durch seine göttliche Herkunft legitimiert:

„Der Kampf aber ist durch sein Hervortreten ein anderer geworden – ein Übermenschliches, Unwiderstehliches, Unabwendbares greift ein, und auch für diese Empfindung des Unheimlichen, das sich an die alle gemeinmenschliche Tapferkeit überragende Kraft des Sohnes der Göttin knüpft, hat diese Dichtung den richtigen Ton

169 „Endlich nimmt im zehnten Jahre durch den um den Besitz einer erbeuteten Sklavin entstandenen Streit des Achilleus und Agamemnon die Sache eine andere Wendung. Hier beginnt bekanntlich die Ilias. Nachdem Achill sich, grollend und jede weitere Theilnahme am Kampf versagend, in sein Zelt zurückgezogen, werden die durch seine ungestüme Tapferkeit eingeschüchternen Trojaner wieder kühner, und Zeus verleiht ihnen auf Bitten der Thetis den Sieg. Hektor treibt die Griechen in ihr Schiffslager zurück und ist schon im Begriff, die Schiffe durch Feuer zu zerstören, als Achill durch die Bitten seines Freundes und Waffengefährteten Patroklos sich bewegen lässt, demselben zu erlauben, dass er in seiner Rüstung an der Spitze der Myrmidonen den bedrängten Griechen zur Hilfe eile. Die Trojaner weichen wieder zurück, aber der ihnen zu eifrig nachsetzende Patroklos wird im wilden Kampfgetümmel von Hektor erschlagen und seiner Waffenrüstung beraubt. Seinen Leichnam jedoch rettet Menelaos nach einem blutigen Kampfe mit Hilfe des grossen Aias und anderer Helden. Nun hatte Achill keinen andern Gedanken mehr als den Tod seines liebsten Freundes an Hektor und den Trojanern zu rächen. Er erscheint von Neuem auf dem Kampfplatz und Hektor, der Hort und Schutz der Trojaner, erlag dem stürmischen Angriffe des zürnenden Göttersohnes. Hektors Leichnam war Achill jedoch grossmüthig genug auf Bitten des alten Priamos zurückzugeben. Die feierliche Bestattung Hektors bildet den Schluss der Ilias“: Seemann 1869, S. 345.

170 „Ara Casali“; Seemann 1869, S. 359.

171 Jäger 1905, S. 152.

gefunden.“¹⁷²

Auch Hektors eigentlich fataler Entschluss, die Griechen weiter anzugreifen anstatt auf den Seher Polydamus und seine Frau Andromache zu hören, wird als Bereitschaft zum „Kampf für ein Vaterland“¹⁷³ gelobt, das es noch gar nicht gibt. Oskar Jäger bemüht sich außerdem, die Griechen über sein Vokabular als Vorfahren der Germanen zu etablieren, etwa indem er die Heeresversammlung wiederholt als „Thing“¹⁷⁴ bezeichnet und Diomedes als „Ritter ohne Furcht und Tadel“.¹⁷⁵ Riedel konstatiert den wachsenden Missbrauch in der Schule Ende des 19. Jahrhunderts, die unter dem Lippenbekenntnis zur Antike schleichend die einstigen humanistischen Ideale aushöhlt.¹⁷⁶ Den einseitigen Interpretationsansätzen der Ilias und ihrer Hauptpersonen als patriotischen Ausnahmekriegern wird Slevogt ein radikal anderes Heldenbild entgegengesetzt.

2.3 Genese der Mappenwerke von Max Slevogt

Aus der Beschäftigung Slevogts mit der Ilias resultierte 1907 ein erstes, 15 Lithografien umfassendes Mappenwerk um die Hauptfigur Achill, das vom Münchener Verlag Albert Langen verlegt wurde. Die teuerste Ausgabe, von der 100 Exemplare aufgelegt wurden, war eine Kassette in Halbleinen mit Einzelblättern im Querformat und einem Inhaltsverzeichnis.¹⁷⁷ Zwischen den Lithografien befindet sich jeweils ein mit der dazugehörigen Textstelle bedrucktes Trennblatt. Für die gebundene Ausgabe mit starkem Kartoneinband und Deckelverzierung wurde die Textstelle jeweils unter die Lithografien am linken Blattrand eingedruckt.¹⁷⁸ Das Inhaltsverzeichnis ist in beiden Ausgaben gleich. Die Lithografien selbst wirken auf dem dünnen, feineren Papier filigraner. Auf dem starken Papier der günstigeren Mappe wirken dagegen manche Details ein wenig kontrastreicher. Zunächst beschäftigt sich der Künstler mit der Ilias insgesamt, erst dann fällt die Entscheidung, allein Achill zu charakterisieren.¹⁷⁹ Laut Hans-Jürgen Imiela stellt Eduard Fuchs den Kontakt zwischen Langen und Slevogt her. Der Autor belegt dies mit einem Brief vom 16. April 1907, in dem der Künstler an Karl Voll schreibt:

„Die ‚Ilias‘ ist fast fertig, - u. Fuchs wollte Langen's Verlag dafür keilen, der auch dafür ist, aber die Abzüge geschickt haben will. Letzteres mag ich nun nicht. Das erinnert mich zu viel an früher u. an ‚zur Gefälligen Ansicht‘, u. so schrieb ich Langen eben, dass ich dazu keine Lust habe, aber hoffe, er käme bei Gelegenheit einmal

172 Jäger 1905, S. 95.

173 Jäger 1905, S. 84.

174 Jäger 1905, S. 71 und S. 105.

175 Jäger 1905, S. 75.

176 Riedel 2002, S. 153.

177 In einer Annonce im „Kunstwart“ wird der Preis mit 50 Mark angegeben: Avenarius 1908, S. 307.

178 Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf, ÜF 4. Dank an:

179 Suhr 1992, S. 75f.

hierher.- Ferner habe ich den orientalischen Odysseus, Sindbad, mit lauter Lithografien illustriert, u. werde ihn aber wieder bei Bruno Cassirer unterbringen. Es frägt sich bei beiden Arbeiten, ob man auf größeres Publikum, was ich nicht habe, rechnen darf, oder auf eine kleine Liebhaberausgabe. Letzteres ist vielleicht klüger, aber doch schade, da ich nun einmal das Bedürfnis dabei habe (wohlgemerkt bei zeichnerischen Dingen) >viele< gegen ihren Willen zu beglücken, u. es mir leid tut, wenn es nicht möglichst viele kleine Zwackel in die Hände bekommen. Vielleicht ist es beim Sindbad möglich.“¹⁸⁰

Mit gestiegenem Bekanntheitsgrad empfindet es der Künstler als unter seiner Würde, wie früher mit seiner Kunst hausieren zu gehen. Slevogt besteht auf einem persönlichen Treffen, und zwar verlangt er, dass Langen aus München zu ihm nach Berlin reisen soll. Immer noch spricht Slevogt selbst immer nur von der Ilias, was die Vermutung nahe legt, dass erst der Verleger unter den schon entstandenen Skizzen auswählt und sich dabei allein auf Achill konzentriert. Aus dem Brief geht auch hervor, dass Slevogt sich selbst eine hohe Auflage wünscht, um besonders auch kleinere Kinder („Zwackel“) über ein beliebtes Thema zu erreichen. Die dabei entstehenden Probleme mit den Druckplatten sind vielleicht weder dem Künstler noch dem im Umgang mit Künstlergrafik eher unerfahrenen Verleger¹⁸¹ von vorne herein bewusst. Im Verzeichnis der Grafik Slevogts berichten Sievers und Waldmann, Slevogt habe „seinerzeit den Druck der Lithografien nicht überwacht“¹⁸² und erst bei einer nachträglichen zweiten Auflage den Zustand der Steine persönlich kontrolliert und gegebenenfalls überarbeitet. Innerhalb dieser sieben Jahre müssen die Druckplatten aufbewahrt worden sein. Offensichtlich von Slevogt, da sie ihm für die zweite Auflage eines anderen Verlagshauses zur Verfügung standen.

Laut Rümman hat Slevogt für die erste Auflage des Münchener Verlages die Entwürfe auf Umdruckpapier geliefert,¹⁸³ ein für die Übertragung auf den Lithografiestein speziell beschichtetes Papier. Dann wurde die Zeichnung als Abklatsch auf den Druckträger übertragen und erste Probedrucke hergestellt. Der Künstler konnte seine ersten zeichnerischen Entwürfe nach diesen Probedrucken überarbeiten. Für das siebte Blatt sind sieben Zustände überliefert, von denen sechs vom langsamen Herantasten Slevogts an die endgültige Fassung zeugen.¹⁸⁴ Daher müssen diese Vorarbeiten wohl zumindest teilweise in Berlin stattgefunden haben. Waldmann und Sievers gehen nur bei einem Teil der ersten Auflage von der Existenz eines weiteren sogenannten „Umdrucksteines“ aus. Sie schließen darauf, weil in der

180 Imiola 1968, S. 398-399. Das Originalmanuskript des Briefes befindet sich laut Autor in Duisburger Privatbesitz.

181 In der Biografie, die seine Bedeutung als Verleger herausstellt, werden eigenständige textunabhängige Grafiken erst gar nicht erwähnt; vgl. Abret 1993.

182 Sievers / Waldmann 1962, S. 14.

183 Rümman 1936, S. 11

184 Sievers / Waldmann 1962, S. 15.

zweiten Auflage die Blätter I, II, VIII, XI bei der Neuauflage nicht mit der Qualität der Erstauflage konkurrieren können, was Waldmann und Sievers auf starke Abnutzungserscheinungen des Druckstocks zurückführen. Für die Blätter III, V, VI, VII gehen die Autoren sicher von der Existenz eines „Umdrucksteines“ aus.¹⁸⁵ Der von ihnen so genannte zweite Stein war für die maschinelle, hohe Auflage der ersten Ausgabe vermutlich im Verlagshaus Langen hergestellt und dem mechanisierten Druckverfahren angepasst. Es bleibt jedoch zu fragen, warum das Verlagshaus nicht gleich für alle Blätter ein solches Duplikat hergestellt haben sollte.¹⁸⁶ Mit der Qualität dieser ersten Auflage jedoch war Slevogt nicht restlos zufrieden, anders lässt sich der spätere Aufwand einer zweiten Auflage für nur 20 Exemplare kaum rechtfertigen.¹⁸⁷ Erst für diese Neuauflage im Verlag Bruno Cassirer 1915 soll Slevogt laut Rümman die Motive selbst auf den Stein gezeichnet haben,¹⁸⁸ dies widerspricht der Beobachtung von Sievers und Waldmann, die bei dieser späteren Auflage bei vielen Lithografien auf einen bereits abgenutzten Stein schließen.

Die übrigen, zumindest teilweise schon ausgearbeiteten Entwürfe werden erst nach Kriegsende 1921 im Verlag Paul Cassirer zu einer ergänzenden Mappe unter dem Namen des Gegenspielers von Achill, *Hektor*, herausgebracht. Für das nur 9 Kreidelithografien umfassende Werk entschied man sich für eine Auflage von nur 50 Exemplaren.¹⁸⁹ Beide Zyklen werden im Verlagsprogramm Cassirers von 1924 als ausverkauft gekennzeichnet. Die Aufteilung der Skizzen in die beiden Gegenspieler Achill und Hektor, die vielleicht Langen zuzuschreiben ist, erwies sich langfristig als Erfolg. Slevogt charakterisierte die Kriegslust und das Kriegstrauma zum jeweilig passenden Zeitpunkt und ordnete nahezu jede anfangs von ihm skizzierte Komposition in eine der beiden Mappen ein.

2.3.1 Vorzeichnungen

Die zu den beiden Zyklen *Achill* und *Hektor* erhaltenen Skizzen verteilen sich auf zwei Orte. Einige gelangten in die Hände seines Freundes und Sammlers Heinrich Kohl, der die Kohl-Weigand Sammlung begründete.¹⁹⁰ Diese Kunstsammlung mit den darin enthaltenen Skizzen Slevogts wurde 1979 von seinen Erben verkauft und dem Saarland Museum Saarbrücken übereignet.¹⁹¹ Weitere Zeichnungen verblieben im Besitz des Künstlers und

185 Sievers / Waldmann 1962, S. 14-16.

186 Eine mögliche Erklärung wäre, dass der Verlag diejenigen Steine, die nachher besonders abgenutzt erscheinen, zuerst bekam und mit diesen begann, die ersten hundert Lithografien für die nummerierte Vorzugsausgabe zu drucken. Dank an Walter Dohmen für die hilfreichen Informationen zum Druckverfahren.

187 Laut Sievers / Waldmann 1962, S. 14 betrug die zweite Auflage 15 Exemplare, während Rümman 1936 eine Auflage von 20 Exemplaren angibt, wie auch Cassirer 1924, S. 27.

188 Rümman 1936, S. 11.

189 Söhn 2002, S. 48, vgl. auch Cassirer 1924, S. 36.

190 Für eine ausführliche Darstellung der Sammlungsgeschichte siehe: Schmitt 1998, S. 9-18.

191 Katalogisiert und mit Kurzbeschreibungen versehen in: Imiela 1957, S. 60ff.

befanden sich 2010 noch auf dem Familiensitz Neukastel. Laut Gernot Frankhäuser wird dieser Nachlass, soweit erhalten, im Laufe des Jahres 2011 vom Landesmuseum Mainz übernommen werden. Die Bestände sind wegen der laufenden Verhandlungen jedoch unzugänglich und können nur über die Monografie von Imiela¹⁹² als Sekundärquelle in der vorliegenden Untersuchung berücksichtigt werden. Seine kurzen Beschreibungen müssen für den Entstehungsprozess der nicht gesichteten Lithografien genügen. Wenn im Folgenden auf sie Bezug genommen wird, lautet die Standortbezeichnung nach Imiela „Sammelband Neukastel“. Die meisten in Saarbrücken gesichteten Skizzen für die Lithografien sind als Bleistift- oder Kreidezeichnungen angelegt. Allein bei den zwei Varianten für den Umschlagentwurf, die sich im „Sammelband Neukastel“ befinden, handelt es sich laut Imiela um mit Aquarell unterlegte Zeichnungen. Im Folgenden werden die in der Grafischen Sammlung des Saarlandmuseums verwahrten Zeichnungen näher beschrieben und gegebenenfalls um Imielas Angaben ergänzt. Einige der im Saarland Museum befindlichen Blätter zeigen Szenen, die Slevogt so nicht in die beiden Zyklen *Achill* und *Hektor* aufgenommen hat. Nur eine davon zeigt steht in keinerlei Zusammenhang zu einer später gedruckten Szene. Es handelt sich um die Zeichnung „Die Griechen bestürmen das Tor von Troja“ (Bild 13).¹⁹³ Das massige Stadttor ist raumfüllend und zentral ausgeführt. Den Eingang füllt eine Rückenfigur, die einen schweren Felsbrocken über Schulterhöhe stemmt, um sie gegen

192 Imiela 1968.

193 Signatur: KW 217 Bleistiftzeichnung. Von Imiela auf 1905 datiert. Hektor wird als Achill bezeichnet. Seinen Angaben zufolge befindet sich eine Studie des Steinhebers auf der Rückseite, vgl. Imiela 1957, S. 63.



013 Max Slevogt: Die Griechen bestürmen das Tor, um 1905. Bleistiftzeichnung. Saarland Museum Saarbrücken

die Verriegelung zu schmettern. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um Hektor, der das Tor in der Schutzmauer um die griechischen Schiffe mit einem Felsbrocken aufsprengt und damit den Kampf um die Schiffe einleitet (Achill, Blatt 2). Slevogt zeigt Hektor wie eine Bewegungsstudie eines Gewichthebers. Im Ausfallschritt, die Knie gebeugt und mit leicht zurückgeneigtem Oberkörper ist das Schwanken des Angreifers wirkungsvoll suggeriert. Homer betont immer wieder die außergewöhnliche Körperkraft Hektors, die von Kriegern seiner Lebenswelt auch nicht erreicht werde – eine literarische Trope, vergleichbar dem biblischen Alter alttestamentarischer Protagonisten. Slevogt spielt wohl mit dem Gedanken, diese im Text so betonte Eigenschaft in einer typischen Szene umzusetzen und gleichzeitig Hektor in einer aktionsgeladenen Szene dem Betrachter vorzustellen, verzichtete letztendlich aber doch darauf.

Eine weitere verworfene Skizze zeigt „Paris und Helena“ (Bild 14).¹⁹⁴ Slevogt interpretiert ein kanonisches Thema mit langer Traditionslinie: Die Frau, die ihren Geliebten vergeblich aufzuhalten oder festzuhalten versucht. Dabei handelt es sich traditionellerweise um „Venus und Adonis“, „Amor und Psyche“ oder auch „Joseph und Potiphars Frau“ (vgl. Bild 147). Diese feststehende Formel kann aber auch mit entsprechenden Modifikationen auf alle möglichen anderen historischen oder zeittypischen Paare angewandt werden.¹⁹⁵ Slevogt benennt den Hauptdarsteller der Szene zweifelsfrei, um eine Verwechslung, etwa mit Hektor und Andromache oder Achill und Briseis, auszuschließen. So steht am linken unteren Bildrand die Notiz „Paris

194 Signatur KW 215 Bleistiftzeichnung, 1907 (?) vgl. Imiela 1957, S. 62.

195 Der Künstler könnte „L'Amour et Psyché“ von François Eduard Picot, ausgestellt im Salon von 1819, die Szene „Die Rückkehr des Kriegers“ aus dem Dekorationsprogramm des Schlosses von Compiègne von Anne Louis Girodet-Troison, „Venus und Adonis“ von Pierre-Paul Prud'hon oder „Hektor ermahnt Paris“ von François Mulard von 1819 gesehen haben.



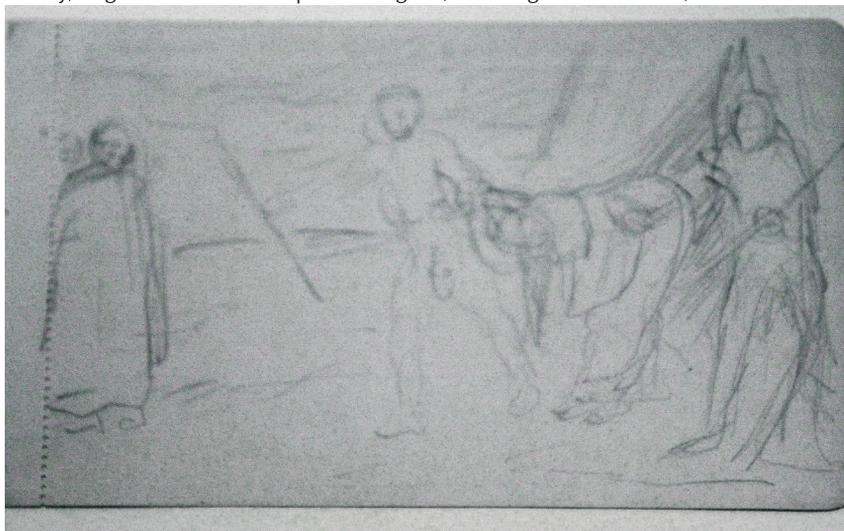
u. H“. In einem Innenraum, dessen hintere Wand nur durch senkrechte Striche markiert ist, steht links ein Bett. Die liegende Gestalt richtet sich halb auf und umfängt mit ihren Armen den vor dem Bett Stehenden, der sich halb abwendet, in Richtung des Fensters auf der rechten Bildhälfte. Vor dieser Öffnung ist die Rüstung in Tropaion-Form aufgebaut. Thematisch ähnlich ist die folgende Zeichnung, im Verzeichnis der Grafischen Sammlung des Saarländemuseums unter dem Titel „Andromache versucht, Hektor vom Kampf zurückzuhalten“ (Bild 15), geführt.¹⁹⁶ Hektor eilt aus einem Zelt, in der Rechten eine stabförmige Waffe schwingend. Den Oberkörper weit vorgebeugt, hängt sich Andromache an seinen linken Arm. Die flehentliche Geste des rechtwinklig vorgeneigten Oberkörpers ist aus Darstellungen der Salbung Christi geläufig. Obwohl beide Darstellungen wie zwei aufeinander folgende Handlungsmomente mit den gleichen Darstellern wirken, handelt es sich eigentlich, zumindest laut Titel, um unterschiedliche Paare.

Die Skizze, die schließlich zur gedruckten Szene weiterentwickelt wird, zeigt *Helena am skäischen Tor*¹⁹⁷ (Bild 16) und geht auf eine Buchillustration des französischen Historienmalers Jean-Paul Laurens zur Geschichte der Merowinger zurück (Bild 61).¹⁹⁸ Slevogt bedient sich über diese Vorlage eines literarischen Kunstgriffs, der Teichoskopie genannt wird. Die „Mauerschau“ leitet sich von Helenas Aufzählung der griechischen Heerführer ab und dient der Wiedergabe von Ereignissen, die den Rahmen der Bühnendarstellung sprengen würden. In der Malerei des 19. Jahrhunderts wird dieser Kunstgriff von der Literatur in die Bildende Kunst transponiert, so auch von Lawrence

196 Signatur: KW 101. Vgl. Imiela 1957, S. 62.

197 Signatur KW 223 „Helena am skäischen Tor“. Vgl. Imiela 1957, S. 60.

198 Jean-Paul Laurens: „Incendie dans les campagnes de Tours“, achte Zeichnung, In: Thierry, Auguste: *Récits des temps mérovingiens*, 1877. Vgl. AK Paris 1997, S.165ff.



015 Max Slevogt: Andromache versucht, Hektor vom Kampf zurück zu halten. 1907 ? Bleistiftzeichnung. Saarländ. Museum Saarbrücken

Alma-Tadema zur spektakulären Inszenierung antiker Architektur.¹⁹⁹ Slevogt führt mit seiner Darstellung der Helena letztendlich also einen für die Bildende Kunst „ausgeliehenen“ literarischen Kunstgriff zurück auf die ihn begründende Textvorlage; auf die Illustrationsfolge von Laurens wird er 1921 im *Hektor* erneut zurückkommen. Der Vergleich zur gedruckten Fassung offenbart charakteristische Unterschiede. Der architektonische Rahmen verändert sich nicht mehr, auch die Figurenanordnung ist schon vorgebildet: Helena in der Mitte, Priamus am rechten Bildrand und die drei Alten am linken Bildrand. Doch bewegt sich die Helena der Skizze viel ungezwungener. Selbstsicher beansprucht sie den Platz an der Mauerbrüstung. Der neben ihr stehende Priamus beugt sich in selbstverständlicher Geste zu ihr herüber. Ihrer Haltung nach sind beide gleichgestellt und vertraut miteinander. In der endgültigen Fassung löst Slevogt diese Freundschaft wieder auf und inszeniert eine flüchtige Begegnung zwischen zweier Personen, die einander fremd bleiben. Die Vorzeichnung ist spiegelbildlich zur Druckgrafik, was dafür spricht, dass es sich um eine im Entwicklungsprozess relativ späte, direkte Vorzeichnung für die Druckplatte handelt.

Eine Skizze²⁰⁰ zum sechsten Blatt des *Achill* zeigt, wie Slevogt die Komposition für die Übertragung auf die Platte vorbereitet (Bild 17). Die Beschriftung der Skizze als „Platte 1“ sowie die spiegelbildliche Anordnung gegenüber dem Druck spricht dafür, dass es sich um eine unmittelbare Vorzeichnung für die Lithografie handelt. In dünnen Bleistiftlinien ist die Gestalt des brüllenden Achill angelegt. Auch die drei Figurengruppen auf

199 Beispielsweise in „Coign of Vantage“, 1895; „Her Eyes are with her Thoughts and They Are Far Away“, 1897; „Caracalla and Gaeta“, 1907. Abgebildet in: Barrow 2002, S. 162; S178-179; S. 184-185.

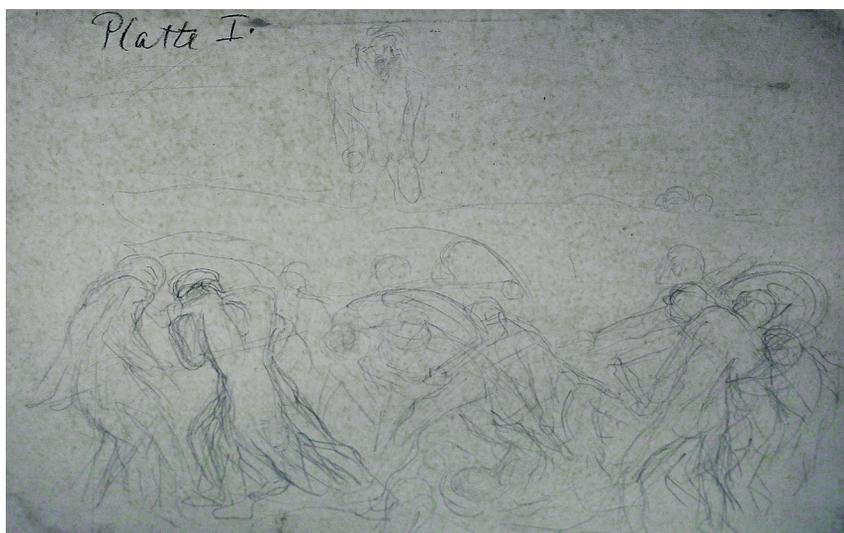
200 Signatur: KW 78 „Achill erschreckt die Troer“. Von Imiela 1957 nicht aufgeführt.



016 Max Slevogt: Helena am skäischen Tor. Bleistiftzeichnung. Saarland Museum Saarbrücken

dem Kampfplatz darunter sind in der Bleistiftskizze angelegt. Die auf der Lithografie rechts erscheinende Dreifigurengruppe ist nahezu unverändert im Druck ausgeführt. Deutlich erkennbar ist der Leib des Patroklos. Erst auf dem Stein fügte der Künstler die Brustwunde hinzu, aus der sich ein Blutschwall ergießt. Die ausgestreckten Arme mit den gekrümmten Fingern sind ein Detail, das sich auch erst in der Lithografie findet. Der Kopf, der in der Vorzeichnung zwischen den Armen hängt, ist in der endgültigen Version vom linken Oberarm verdeckt. Der den Abtransport sichernde Lanzenträger war von Anfang an Bestandteil der Gruppe. Die Kämpfer in der Bildmitte sind im Druck nach der Skizze ausgearbeitet. Die Gruppe am rechten Bildrand der Zeichnung ist figurenreicher und über den in der gedruckten Fassung fehlenden dritten Kämpfer stärker mit der Mittelgruppe verschränkt gezeichnet. Vermutlich beginnt Slevogt die Arbeit auf dem Stein von links und verschätzt sich über die Arbeit in der Blattmitte schlicht mit dem verbleibenden Platz. In der Skizze zu „Achill schreckt die Troer“ wird also deutlich, dass Slevogt bei der Übertragung auf die Druckplatte erst Einzelheiten ausarbeitete und weiterentwickelte, die Grundkomposition aber nicht mehr veränderte. Wie viele Skizzen tatsächlich bis hin zum endgültigen Motiv nötig waren, ist kaum rekonstruierbar. Max Slevogt experimentierte bei einzelnen Szenen jedoch anfänglich mit unterschiedlichen Varianten, bis er die endgültige Fassung findet. Dies zeigt die Vorzeichnung der dreizehnten Szene aus dem *Achill* (Bild 18).²⁰¹ So erscheint der Geist des Patroklos dem Achill zunächst in einem Innenraum. Der Träumende richtet sich von dem Lager auf, das vom am unteren Blattrand leicht unterschritten wird. So wird der Betrachter in das Bild gezogen und

201 Signatur: KW 214 „Hektor erscheint dem Achill“ Vgl. Imiela 1957, S. 62.



017 Max Slevogt: Achill erschreckt die Troer. Bleistiftzeichnung. Saarland Museum Saarbrücken

scheint mit Achill auf der Liege auf die Erscheinung des toten Freundes zu starren. Achill stützt sich mit der Linken auf das Kopfkissen und richtet sich halb auf. Mit der Rechten greift er sich an den Kopf. Die Binnenstruktur des Raumes beschränkt sich auf eine Schraffur aus senkrechten Strichen, in deren Mitte der Leib des Patroklos hell aufleuchtet. Am rechten Bildrand ist eine Fackel als Lichtquelle aufgestellt, deren schwaches Licht gegenüber der Geisterscheinung aber nur einen schwachen Schein verbreitet und ins Dunkle zurücktritt. Slevogt hat den Körper des Toten in der Lithografie mit mehr Binnenstruktur versehen, wodurch Patroklos zerbrechlicher und realer erscheint. Anders als in der Vorzeichnung, in der er unbefangenen Achill anspricht, senkt er den Kopf auf die Brust und scheint sich seinem Freund nur zögernd zu nähern. Den Innenraum der Skizze verwendete Slevogt schließlich in einer zweiten Trauerszene (Bild 31). Patroklos ist nun auf dem Bett aufgebahrt, die Fackel in identischer Weise aufgestellt. Anstelle der Geisterscheinung ragt der Unterkörper eines Wachsoldaten hinter der Totenbahre auf. Die formalen und inhaltlichen Analogien sprechen dafür, dass Slevogt ursprünglich nur eine Szene konzipierte, die Achills Trauer um Patroklos verbildlichte. Erst dann kann er sich dazu entschlossen haben, zwei unabhängige Szenen zu entwerfen, die im fertigen Zyklus wie eine Klammer die Raserei Achills umschließen und die Trauer als Anfang und Ende der psychischen Ausnahmesituation des Helden nennt. Beide Lithografien



018 Max Slevogt: Patroklos erscheint dem Achill, Bleistiftzeichnung. Saarland Museum Saarbrücken

spiegeln die ursprüngliche Zeichnung.

Für die Komposition *Hektor entgeht Achill* nennt Imiela zwei Varianten, beide Bleistiftskizzen aus dem „Sammelband Neukastel“.²⁰² Laut seiner Beschreibung stehen sich dort beide Kontrahenten gegenüber. Hektor duckt sich, so dass die Lanze Achills über ihm ins Leere sticht. In der zweiten Variante, auch in Bleistift, weicht Hektor der Waffe durch eine Rückwärtsbewegung seines Oberkörpers aus. Auf der Rückseite dieses Blattes befindet sich laut Imiela die Kreideskizze des angreifenden Achill, die der endgültigen lithografierten Fassung entspricht. Demnach hatte Slevogt also ursprünglich vor, Hektor nicht auf einem Wagen entkommen zu lassen. Zunächst spielte er Möglichkeiten eines artistischen Spiels zwischen Hektor und der auf ihn gerichteten Waffe durch, die der tänzerischen Bewegung Achills mehr entsprochen hätte. Die Zeichnung aus der Sammlung Kohl-Weigand (Bild 19)²⁰³ gibt die Komposition der Lithografie wieder. Im Bereich des rechten Arms befinden sich in der Zeichnung mit schwarzer Kreide Korrekturen aus deckender weißer Farbe. Es scheint so, als habe Slevogt an der überzeugenden Geste des kraftvollen Lanzenstoßes ins Leere hinein bis zuletzt gearbeitet. Die Zeichnung ist gegenüber dem Druck nicht spiegelverkehrt, es handelt sich also nicht um eine direkte Vorzeichnung für die Übertragung auf den Stein.

Insgesamt fünf vorbereitende Zeichnungen bereiten die siebte Szene des *Achill* vor. Drei Bleistiftskizzen zeigen in unterschiedlichen Varianten Achill mit dem Kurzsword, der Waffe, für die sich Slevogt in seiner Lithografie entscheidet. Die erste und letzte Variante befindet sich

202 Imiela 1968, S. 398.

203 Signatur: KW 432 „Achill verfehlt Hektor“ schwarze Kreide, Farbpinselspuren. Vgl. Imiela 1957, S. 60.



019 Max Slevogt: Achill verfehlt Hektor, schwarze Kreide, Farbpinselspuren. Saarland Museum Saarbrücken

laut Hans-Jürgen Imiela im „Sammelband Neukastel“. Auf der Rückseite des letzten dieser Blätter ist die Komposition spiegelverkehrt skizziert. Da von den drei Personen auf der Sandbank im Vordergrund der stehende Verwundete fehlt, vermutet Imiela darin die früheste Fassung.²⁰⁴ Slevogt spielte auch eine alternative Darstellung durch. Die Kreidezeichnung aus der Sammlung Kohl-Weigand zeigt Achill mit einer Lanze bewaffnet (Bild 20).²⁰⁵ Die zweite Zeichnung, die in die gleiche Privatsammlung gelangt ist, verhält sich wie die zuvor genannte nicht spiegelverkehrt zur Lithografie. Achill ist schon mit dem endgültigen Kurzsword bewaffnet, das er aber noch beidhändig und ein wenig schwerfällig führt, anders als in der später gedruckten Fassung (Bild 21).²⁰⁶

Zur achten Lithografie *Achill und die Gefangenen* existiert eine spiegelverkehrte Bleistiftskizze aus der Sammlung Kohl-Weigand, in der eine Vielzahl Toten und Flüchtenden die Dreiergruppe mit der Hauptperson und ihren Opfern umgibt (Bild 22).²⁰⁷ In der Lithografie lassen sich nur noch einzelne Flüchtende hinter der Schraffur des Schilfs ausmachen. Zu Blatt neun „Achill im Strome“ haben sich keine Vorzeichnungen, soweit bekannt, erhalten. Auch zur zehnten Lithografie nennt Imiela nur eine Bleistiftskizze „zu Hektor und dem Schildträger neben ihm“, auch auf Neukastel befindlich.²⁰⁸ Zum zwölften Blatt, der Szene, in der Hektor schließlich durch Achills Hand stirbt, existiert eine nicht spiegelbildliche Vorzeichnung aus der

204 Imiela 1968, S. 398.

205 Signatur: KW 433 „Achill wütet im Skamander“, Kreide. Vgl. Imiela 1957, S. 61.

206 Signatur KW 409. Auf der Rückseite befindet sich laut Imiela eine „Variation des gleichen Themas“ Vgl. Imiela 1957, S. 61.

207 Signatur KW 213. Vgl. Imiela 1957, S. 61.

208 Imiela 1968, S. 398.



020 Max Slevogt: Achill wütet im Skamander, Kreidezeichnung. Saarland Museum Saarbrücken

Sammlung Kohl-Weigand (Bild 23).²⁰⁹ Achill sticht dort seinem Gegner in den Unterleib, während Hektor in der Lithografie durch einen Stoß in den Hals stirbt. Es macht den Eindruck, als habe der Künstler nach der groben Festlegung der Komposition noch einmal die entsprechende Textstelle nachgelesen und daraufhin seine Darstellung der Beschreibung Homers angeglichen. Erst in der Lithografie ist der Kopf Hektors ausgearbeitet. Er scheint zu sprechen; auch dies bezieht sich wortwörtlich auf die Textvorlage. Homer schildert, dass der tödlich verletzte Hektor bis zum letzten Atemzug

209 Signatur: KW 86 „Hektors Tod“. Vgl. Imiela 1957, S. 62.



021 Max Slevogt: Achill wütet im Skamander, Bleistiftzeichnung. Saarland Museum Saarbrücken



022 Max Slevogt: Achill und die Gefangenen, Bleistiftzeichnung. Saarland Museum Saarbrücken

Achill beschwört, seinen Leichnam zu schonen. Auch der Gegensatz zwischen dem dunklen, durch die Rüstung geschützten Achill und dem hellen, unbedeckten Hektor ist erst in der Lithografie so deutlich ausgearbeitet. Imiela zufolge befindet sich im Sammelband Neukastel noch eine wichtige Vorzeichnung zum Kampf zwischen Hektor und Achill. Laut Imiela handelt es sich hierbei um „den bisher einzigen, bekannt gewordenen Versuch [...], den mythologischen Aspekt einzubauen, indem er die den Kampf lenkende Athena zufügt.“²¹⁰ Wie in den Vorzeichnungen zu *Andromache* und *Helena* ist diese Zeichnung als Zeuge für den langsamen Loslösungsprozess von Bildtraditionen zu verstehen. Die Schleifung Hektors wird in zwei Skizzen in Bleistift aus dem „Sammelband Neukastel“ vorbereitet. Die erste zeigt, wie die Leiche an den Wagen Achills gebunden wird, auf der zweiten „den sich umblickenden Achill auf seinem Streitwagen.“²¹¹ Sollte sich Achill tatsächlich zunächst zu seinem Opfer umgeblickt haben, entspräche diese frühe Fassung weit mehr der kunsthistorischen Darstellungstradition. Es wäre wieder ein Hinweis auf die Arbeitsweise des Künstlers. Die spiegelverkehrte Skizze zur *Bestattung des Patroklos* entspricht im Wesentlichen der später ausgearbeiteten Fassung (Bild 24).

Zu *Hektor* nennt Imiela insgesamt sieben Zeichnungen, die „sicher um 1905 entstanden sind.“²¹² Imiela fasst darunter irrtümlich auch den *Kampf um die Leiche des Patroklos*, Blatt 3 des *Achill*. Bis auf zwei in Saarbrücken einsehbare sind sie im Neukastel verblieben. Leider beschreibt Imiela die Vorzeichnungen nicht. Er datiert das Titelblatt, zwei Varianten des *Abschied Hektors von Andromache* und *Die trojanischen Frauen auf der Mauer beim Falle Hektors*, den er lapidar kennzeichnet als „gegenüber

210 Imiela 1968, S. 398.

211 Imiela 1968, S. 398.

212 Imiela 1968, S. 398.



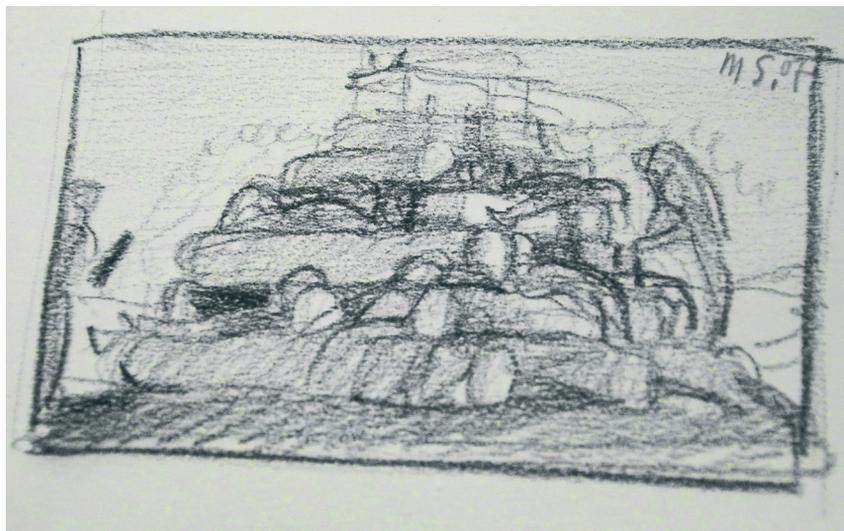
023 Max Slevogt: Hektors Tod Bleistiftzeichnung. Saarland Museum Saarbrücken

der Ausführung variierender Entwurf.²¹³ Des Weiteren nennt er beide Zeichnungen aus der Sammlung Kohl-Weigand zu Blatt 3 und 7: Die *Schleifung Hektors* (Bild 25) zeigt spiegelbildlich die endgültige Fassung, wahrscheinlich die direkte Vorlage für die Zeichnung auf den Stein. Auch die Vorzeichnung zu dem Angriff der Trojaner (Bild 26)²¹⁴ zeigt die Komposition, die nicht mehr grundlegend verändert wird: Hinter je zwei Anführern auf Streitwagen formiert sich je ein Heerzug aus Fußsoldaten. Slevogt ordnet die beiden Züge versetzt hintereinander an, um die Angriffsreihen dem Betrachter möglichst plastisch vor Augen zu führen. Gegenüber der recht kompakten Vorzeichnung zieht der Künstler in der Lithografie die Angriffsreihe beträchtlich auseinander, so dass in der Mitte noch Raum für den aus der Formation ausbrechenden Fußsoldaten bleibt. Er scheint direkt dem Betrachter entgegenzustürzen. Der Übereinstimmung von Druck und Zeichnung nach scheint es sich um eine vorbereitende Skizze zu handeln, die nicht direkt der Übertragung auf die Platte dient.

Aus den Vorzeichnungen lässt sich ein recht genauer Eindruck von Max Slevogts Arbeitsweise gewinnen. So suchte er zuerst nach einer geeigneten Darstellungsform. Die verworfenen Skizzen zu Helena und Andromache zeigen Vorstufen dieser umfangreichen Entwicklung über vermutlich noch einige mehrere verlorene Zeichnungen bis hin zum fertigen Entwurf. Zur Vorbereitung des Drucks dienen die spiegelverkehrten Zeichnungen, wobei offen bleiben muss, ob es beide Zustände, gespiegelt und den Eindruck der Lithografie wiedergebende Darstellungen, für jede Szene gegeben hat. Seine Auseinandersetzung mit der Ilias kann als langsames Herantasten an künstlerisch eigenständige Ausdrucksform beschrieben werden. Slevogt

213 Imiela 1968, S. 398.

214 Signatur: KW: 405 „Andrängende Schlachtreihe“, datiert ca. 1905.



024 Max Slevogt: Bestattung des Patroklos, Kreide. Saarland Museum Saarbrücken

greift zunächst bekannte Pathosformeln wie in der „Schleifung Hektors“ auf, um sie sich anzueignen und dann in nur einer bedeutungsvollen Einzelheit zu verändern und damit die traditionelle Bildaussage zu unterwandern. Bei Helena muss er sich vom französischen Einfluss der Darstellung als Geliebte des Paris erst lösen und findet mit Hilfe von Rambergs Kupferstich als Kompositionsvorlage eine alternative Charakterisierung. Die drei Szenen, die am Fluss Skamander spielen (Blatt 7-9), sind weniger traditionell und daher kunsthistorisch wenig „vorbelastete“ Szenen.²¹⁵ Hier findet Slevogt

215 „Außerhalb der Buchillustration ist dieses Thema äußerst selten. M.W. wurde es auch



025 Max Slevogt: Achill schleift Hektor, Bleistiftzeichnung. Saarland Museum Saarbrücken



026 Max Slevogt: Andrängende Schlachtreihe ~1905 Bleistiftzeichnung. Saarland Museum Saarbrücken

eigene Darstellungen, ohne dass sich eine so deutliche Spur von Vorstufen in einer der Sammlungen nachweisen ließe.

2.4 Die erste Mappe *Achill*

Die Benennung der Einzelszenen aus der Ilias hat sich im Laufe der Zeit kanonisiert. Trotz aller stilistischen Unterschiede hat sich bis hin zum 19. Jahrhundert ein verbindlicher Themenstamm gebildet.²¹⁶ So überrascht an dem Grafikzyklus *Achill* von Slevogt vor allem die Auswahl der verbildlichten Szenen, speziell der Verzicht auf traditionell mit diesem Epos verbundene Bildmotive. Es ist kaum übertrieben zu behaupten, dass vor Slevogt niemand gewagt hätte, die Ilias zu illustrieren, ohne „Die Übergabe der Waffen von Thetis an Achill“ und „Priamus in Achills Zelt“ mit aufzunehmen. Slevogt stellt auch keine einzige der Frauen dar, die Achill umgeben: Weder Briseis, deren Verlust erst seinen Zorn erweckt, noch die übermächtige Mutterfigur Thetis, die bei Homer immer wieder helfend und vermittelnd eingreift. Stattdessen zeigt er Helena, deren Entführung durch Paris den Krieg ausgelöst hatte. Wenn einem Künstler oder seinem Auftraggeber ein Verweis auf die Vorgeschichte des Krieges nötig erschien, dann verlangt die Konvention eigentlich das Parisurteil. Die Helena bei Slevogt dagegen (Bild 27) eröffnet die Geschichte, indem sie sich über einen Abgrund hinweg den Belagerern zuwendet, wie sich der Künstler über den Abstand von Geschichte und Tradition hinweg Achill zuwendet. Mit der zweiten Darstellung führt Slevogt den Betrachter ins Lager der Griechen. Ohne die Unterstützung Achills unterlegen, müssen sie ihre Schiffe gegen die Trojaner unter Hektor verteidigen. So zeigt der Künstler zwar eine Kampfszene (Bild 28), aber nicht den Zweikampf, um dessentwillen Helena auf die Mauer steigt und der den Krieg hätte beenden können.²¹⁷

Nach diesen beiden einleitenden Szenen stellt Slevogt erstmals Achill selbst vor und überspringt die Tötung von Achills Freund Patroklos durch Hektor. Er wählt den Moment, indem Achill nackt mit furchterregendem Gebrüll die Griechen in der Rettung von Patroklos' Leiche unterstützt (Bild 30). Diesem Moment äußerster Wut stellt er im Folgenden die Trauer an der Leiche gegenüber (Bild 31). Widmen sich diese beiden Darstellungen den Gefühlen des Titelhelden, so zeigt Slevogt als nächstes die unmittelbar darauf folgende Handlung Achills, dessen Emotionen sich in einer Schlacht entladen. Erst wird der Kampf als Massenszene vorgestellt (Bild 33), um im zweiten Blatt wieder zu Achill zurückzukehren, der Hektor zu töten versucht (Bild 34). Nur durch das Eingreifen eines Gottes kann dieser vorläufig seinem Schicksal entgehen. Nach diesen drei paarweise einander ergänzenden Szenen wechselt Slevogt zu einem langsameren Erzählrhythmus von je drei

nicht (außer bei Slevogt) in den Themenkreis ‚Geschichte des Achill‘ mit einbezogen, sondern ist ein ausgesprochen ‚iliasisches‘ Thema.“: Krueger 1971, S. 132.

216 Vgl. Wiebenson 1964, S. 23-37.

217 Erzählstrategisch geschickt, beginnt Homer seinen Kriegsbericht mit einem Zweikampf an, der verspricht, den Krieg auch wieder zu beenden. Doch natürlich geht dieser Vermittlungsversuch fehl: die kriegstreibende Athene verleitet einen Trojaner zur Verletzung der Waffenruhe, daraufhin geht das Töten weiter.

sinngemäß aufeinander abgestimmten Darstellungen. Zunächst schildert er das Töten Achills im Skamandros in drei einander ergänzenden Darstellungen (Bild 35, 37, 41), dann den Kampf mit Hektor in drei Szenen (Bild 40, 41, 42) und schließlich die „Trauerarbeit“ Achills: Von der Schleifung (Bild 46) über die Geistererscheinung (Bild 47) zur Bestattung des Patroklos (Bild 50).

2.4.1 Einleitung

Slevogt wählt einen aus der Literatur bekannten Kunstgriff, um den



027 Max Slevogt: Helena am skäischen Tor. Lithografie 1, Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg



028 Max Slevogt: Die Troer bei den Schiffen der Achaier, Lithografie 2, Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg

Betrachter in die Geschichte einzuführen: So nähert er sich der Hauptfigur nicht direkt, sondern lässt den Betrachter zunächst über Helenas Schulter aus der belagerten Stadt hinaus ins Lager der Griechen schauen. Im dritten Gesang der Ilias lockt Iris, die Götterbotin, Helena auf Trojas Stadtmauer. Dort wird sie vom Gerede der kampfunfähigen Alten empfangen. Sie rühmen ihre Schönheit und wünschen Helena als Verursacherin des Krieges zugleich möglichst weit weg. Ihr Schwiegervater Priamus dagegen ruft Helena zu sich und bittet sie freundlich, ihm die Namen der Belagerer zu nennen. Homer schildert Helena also in einer für sie unangenehmen Lage, in einer fremden Umgebung.

Slevogt fängt in der ersten Lithografie die Stimmung dieser Szene ein (Bild 27). Er zeigt uns Helena als isolierte, herausgehobene Gestalt, die einsam in der Mitte der Komposition an der Brüstung steht. In der rechten unteren Bildecke hockt Priamus, in einen weiten Umhang gehüllt. Von seinem Gesicht ist nicht viel mehr als ein weißer Vollbart sichtbar. Die auf den Knien ruhenden, sorgfältig ausgearbeiteten Hände sind im Redegestus gegen seinen Gast ausgestreckt, die sich ihm unmerklich zuwendet. Im Schutz der Mauerecke am linken Bildrand sitzen



029 Giovanni Francesco Penni: Konstantinsschlacht, nach Raffael Feder / Kohle. Musée du Louvre



030 Max Slevogt: Achill schreckt die Troer, Lithografie 3, Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg

drei Alte. Der an den äußersten Rand Gerückte begutachtet träumerisch und mit Kennermiene die ihm den Rücken zukehrende Helena. Sein Nachbar reißt wichtigtuertisch den Mund auf, den Arm auf die Hüfte gestemmt. Der letzte beugt sich ihm interessiert entgegen. In einigem Abstand zu dieser Gruppe steht Helena. Mit ihrem verlorenen Profil umgeht Slevogt der Herausforderung, der schönsten Sterblichen ein zeitgenössisches Gesicht zu geben.²¹⁸ Sie blickt hinunter auf die Belagerer, in deren Mitte der Betrachter im nächsten Blatt sich wiederfindet. Ihre Umgebung, die Alten, Priamus und die Architektur, ist mit breiten Strichen und wenig Binnenkonturen wiedergegeben. Für die Umrisse der Helena dagegen wählt Slevogt eine feinere Struktur und deutet in der Schleppe ihres Kleides kleine Ornamente mit feinen Strichen an. Sie verbinden die einstige Königin mit den Belagerern vor der Mauer, die mit ebenso kleinen Kürzeln als breite Masse hingetupft erscheinen. Im Textkommentar wird noch einmal Helena als Ursache des Krieges und ihre Schönheit hervorgehoben.²¹⁹

Mit diesem Auftakt zu Achill signalisiert der Künstler dem Betrachter schon, wie er das literarische Vorbild umsetzen wird. Ohne Götter, die Homer als Schutz und Motivation allen handelnden Personen zuschreibt. Die drei Alten erinnern an Komödianten auf antiken Vasendarstellungen. Wie der Titel andeutet, konzentriert er sich auf die Hauptperson: Achill und die unmittelbar von seinen Entscheidungen und Handlungen Betroffenen. Die zweite Darstellung zeigt den Kampf um die Schiffe. Da Achill nicht mitkmpft, sind die Trojanern vorübergehend überlegen und gehen von der Verteidigung zum Angriff über. Sie versuchen, die Flotte der Griechen in Brand zu setzen. Im Epos nimmt dieser Kampf mehrere Kapitel in Anspruch (13.-15. Gesang). Erst im Verlauf des sechzehnten Kapitels gelingt es den Trojanern, tatsächlich ein Schiff anzuzünden (16, 120), und das ist der Augenblick für Achill, dem Drängen seines Freundes nachzugeben und ihn in seiner Rüstung in den Kampf zu schicken. Diese Textstelle ist im Mappenwerk dieser Lithografie (Bild 28) beigeordnet,²²⁰ und so richtet sich der erste Blick darauf, Patroklos zu suchen. Laut Textvorlage tötet er Pyraichmedes mit einem Speer, der daraufhin rücklings vom Wagen stürzt. Auf diese Begebenheit kann die Szene in der unteren rechten Ecke anspielen. Dort stürzt ein Mann kopfüber von einem Streitwagen, während sich seine Pferde erschrocken aufbumen. Doch der auf ihn zielende Krieger in der linken oberen Ecke ist nicht mit einem Speer, sondern Pfeil und Bogen bewaffnet. Den Oberkörper weit vornüber gebeugt, stemmt er den Fu gegen den ins Bild ragenden Schiffsschnabel. Er wird von der linken oberen Ecke stark überschnitten. Um das nächste, daneben liegende Schiff der Flotte gruppiert Slevogt verschiedene

218 "It is to poets rather than to artists that Helen owes her immortality": Scherer 1963, S. 28.

219 „Blatt I: Helena am skische Tor / Niemand tadle die Troer und hellumschienten Achaier / Dass um ein solches Weib sie so lang' ausharren im Elend! / Gesang 3, Vers 155“.

220 „Blatt II: Die Troer bei den Schiffen der Achaier / Und er entwich dem Geschoss. Jetzt mächtige Flamm' in das Meerschiff / Warfen sie; und urplötzlich unlschbar lodert umher Glut. / Gesang 16, Vers 120“.

Kämpfergruppen, eine nahezu amorphe Masse am linken Bildrand, aus der Lanzen in verschiedene Richtungen zeigen, abgeschirmt gegen die Bildmitte von drei Schilden. Eine vergleichbare Truppe stürmt am rechten Bildrand dem Schiffsdeck entgegen, jeweils die äußersten Kämpfer dieses Trupps tragen Fackeln. Die Mitte der Komposition wird von hintereinander herlaufenden Einzelpersonen eingenommen. Die beiden hinteren, nebeneinander herlaufenden strecken die Lanze vor. Der vor ihnen laufende holt schon mit dem hinter sich geführten Waffenarm aus. Die Gesten wirken wie sportliche Bewegungsstudien von Läufern und Schwertkämpfern.

Die Gruppe des vom Pferd Stürzenden in der rechten unteren Ecke entspricht in der linken unteren Ecke eine Dreiergruppe Kämpfender, die Slevogt geradezu ornamental ineinander verschränkt. Von dem zuunterst Liegenden sind nur die nach oben gereckten Unterschenkel sichtbar. Sein Gegner ringt über ihm den nächsten nieder, der nach hinten zurückfällt und beide Arme hinter dem Liegenden aufstützt. Der Sieger kniet auf ihm und holt mit der Lanze zum tödlichen Stoß aus. Seine Rückenfigur zitiert eine Gestalt aus der „Schlacht an der Milvischen Brücke“ nach Raffael (Bild 29).²²¹ Ein einzelner Arm ragt, vom linken Bildrand überschritten, in diese vorderste Kampfszene. Eingerahmt von diesen drei Einzelszenen liegt die Leiche eines Gefallenen in der Mitte des unteren Bildrandes. Im Hintergrund ragen weiße Berggipfel in den schraffierten Himmel, ein gewundener Fluß läuft in der Kampfszene dunkel aus und bezeichnet den Lagerplatz der griechischen Schiffe.

2.4.2 Wut und Trauer

Die erste Darstellung Achills im Zyklus zeigt uns den seiner Rüstung beraubten Krieger (Bild 30).²²² Homer schildert, wie Hera die Götterbotin Iris zu Achill schickt und ihn veranlasst, die Trojaner mit Gebrüll von der Leiche seines Freundes zu vertreiben. Laut Homer verleiht Athene ihrem Schützling Hoheitszeichen, die Achill aus der Masse der Kämpfenden herausheben: So wird sein Kopf mit goldenen Wolken und seine Gestalt mit Licht umgeben geschildert. Statt seiner verlorenen Waffen hängt sie ihm ihren eigenen Schild um. Slevogt jedoch übernimmt nichts davon. Sein Held beherrscht die Szene mühelos durch seine imposante Gestalt und seine theatralische Mimik. Die Grafik ist in zwei Bereiche aufgeteilt. In der oberen Hälfte ragt Achill ab Kniehöhe über einer Mauer auf. Sein Kopf wird vom oberen Bildrand leicht überschritten, so dass seine Gestalt eingezwängt wirkt. In einer archaischen Geste männlicher Machtaffirmation umrahmen die vorgestreckten Fäuste sein Geschlecht. Unter der Anstrengung des Schreiens treten die Halssehnen hervor, die Mund ist weit aufgerissen, die

221 Fresko nach Entwürfen von Raffael Sanzio von seinen Schülern bis 1924 nach dessen Tod 1520 ausgeführt; Sala di Constantino, Palazzo Pontificio, Rom.

222 „Blatt III: Achill schreckt die Troer / Dreimal schrie vom Graben mit Macht der edle Achilleus; / Dreimal zerstob der Troer Gewirr und der rühmlichen Helfer. / Gesang 18, Vers 225“.

übergroßen Augäpfel scheinen aus den Höhlen zu springen. Die Mauer, die Achill ausschließt, umrahmt das Geschehen in der unteren Bildhälfte, dass sich wie ein Opernprospekt gegen den Betrachter öffnet.

Das Kampfgeschehen ist in drei Gruppen unterteilt. Am linken Bildrand steht ein Verwundeter, der zu Achill aufzublicken scheint und von einer weiteren, vom Bildrand gänzlich überschrittenen Figur gestützt wird. Seine Faust ruht an der Hüfte mit aufgerichtetem Schwert. Der zentrale Kämpfer in der Mitte sichert den Abtransport von Patroklos' Leiche in der rechten Bildhälfte: Vorwärts stürmend, hält er seinen Schild schützend vor seinen Rücken. Diese Geste ist aus Edelincks Kopie der Anghiarischlacht übernommen.²²³ Sein Schwert ist gegen den Kopf seines Gegners gerichtet, der seinerseits einen am Boden Liegenden mit dem Speer durchbohrt. Rechts schleift Menelaos die Leiche des Patroklos, an den Knöcheln gepackt, rücklings fort, von einem Lanzenträger am Bildrand gesichert. Der Abtransport der Leiche ist würdelos dargestellt: Ein Träger schultert Patroklos Körper, Kopf und Arme schleifen über den Boden.

Als formale Analogie leitet die Entblößung der Geschlechtsteile als Chiffre für Hilflosigkeit, Verwundung und Tod²²⁴ zu dem vierten Blatt über, das den aufgebahrten Patroklos zeigt (Bild 31). In der einzigen Innenraumszene sind die Raumgrenzen durch zwei Figuren im Hintergrund angedeutet, von denen nur die Unterkörper sichtbar sind und die die Haltung Achills der vorangegangenen Szene wiederholen. In starrer Haltung aufgereiht, geben sie den einzigen Hinweis auf den Soldatentod des Patroklos. Der Toten selbst nimmt die rechte Bildhälfte ein, die linke zeigt eine Gruppe Trauernder.²²⁵ Doch die markanteste Figur liegt ausgestreckt im Vordergrund auf dem Boden, nackt und erstarrt. Slevogt schließt der unbändigen Wut Achills über Patroklos Tod seine Trauer und buchstäbliche Niedergeschlagenheit an.²²⁶ Anders Johann Heinrich Füssli, der (wie Gavin Hamilton auch) Briseis darstellt, die an der Leiche des Patroklos trauert (Bild 8). Bei Füssli stellt sich Achill seiner Trauer am Meer, wo er im Traum vom Geist des Freundes besucht wird. Damit werden die Formen der Trauer geschlechterspezifisch voneinander getrennt, das passive am Bett sitzen ist Frauensache, aktive Kommunikation die Männern angemessene Form. In Homers Versen setzt die Erzählung mit der Mutter Thetis ein, die mit den neuen Waffen zurückkehrt und Achills Trauer sofort durchbricht. Diese Szene ist laut Dagmar Grassinger schon in antiken Darstellungen, sowohl

223 Der Kämpfer in der rechten unteren Bildecke schützt sich mit seinem Schild gegen die Pferdehufe der zentralen Zweikampfszene. Gerard Edelinck nach Leonardo da Vinci, Schlacht von Anghiari. 1657-1666. Kupferstich, British Museum.

224 Vgl. die Toten „Das Floß der Medusa“ von Theodore Guericault 1818-19 und als Chiffre der Betrunkenheit: der Barberinische Faun aus der Münchener Glyptothek.

225 Auch für die Trauerfiguren im Hintergrund der Totenklage Achills bedient sich Slevogt einer Vorlage von Schnorr von Carolsfeld: die Radierung: „Das Kind Davids und der Bathseba stirbt“ von 1839, Abbildung in: Seeliger 2005, S. 40.

226 „Blatt IV: Achill an der Leiche des Patroklos / ---doch die Achaier / Huben die ganze nacht um Patroklos Klagen und Seufzer. / Peleus Sohn vor ihnen begann die jammernde Klage.../ Gesang 18, Vers 315“.

bei Sarkophagen als auch Vasenbildern, aneinander gekoppelt.²²⁷ Woodford zeigt zwei Vasenmalereien aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., an denen sich Trauergesten Achills erkennen lassen: Der Eretria-Maler zeigt Achill vor dem Totenbett sitzend, den Kopf auf die im Schoß gefalteten Hände gesenkt, während in der nächsten Szene schon seine Waffen hereingetragen werden. Tröstlicher ist die Szene auf der Vase aus dem British Museum²²⁸: Thetis umarmt ihren Sohn, Nereiden tragen die Einzelteile seiner neuen Rüstung, eine hinter ihm schlägt, ergriffen von Achills Trauer, die Hand vor den Mund. Achill ist also nicht alleine, seine Trauer wird geteilt, er selbst aufgefangen und bemitleidet. In die Tradition, aufeinander folgende Szenen miteinander zu verknüpfen, stellt sich auch Flaxman. Von links tritt die Göttin ein, den Schild vor sich hertragend, während in der Mitte Achill, am Totenbett sitzend, sich auf die Brust des Freundes herunterbeugt (Bild 34). Slevogt versetzt sich also so weit in die Handlung hinein, dass er einen Moment aus dem Erzählfluss Homers herauslöst. Es ist gerade nicht das Eingreifen der Mutter, die ihren Sohn zum Handeln animiert. Wieder ist Slevogts Held allein, und das Übermaß der Gefühle muss er ohne göttliche oder mütterliche Hilfe bewältigen. Umso monumentaler wirken die einzelnen Hauptpersonen, der aufgebahrte Leichnam und der ebenso starre, ausgestreckte Körper auf dem Boden vor der Totenbahre. Weiche, breite Striche hüllen die Szene in Dunkelheit.

2.4.3 Rachedurst

Das fünfte Blatt ist als „Schlacht“ (Bild 33) betitelt und folgt im Zyklus

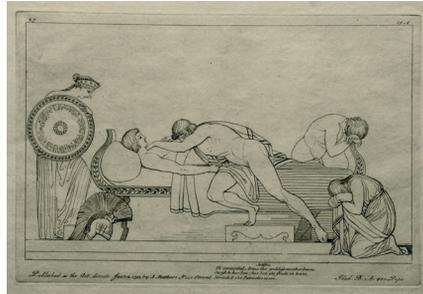
227 Kemp-Lindemann 1975, S. 143 und Grassinger 1999, S. 34-50;

228 Achills Trauer, Pelike um 470 v. Chr., British Museum. Vgl. Woodford 1993, S. 80-81.



031 Max Slevogt: Achill an der Leiche des Patroklos, Lithografie 4, Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg

der Trauerszene um Patroklos und der Rettung seines Gegners Hektor durch göttliches Eingreifen. Dieser Einordnung folgend muss es sich um die Schlacht handeln, in der Götter sich auf beiden Seiten am Kampf beteiligen.²²⁹ Doch Slevogt schildert keine Götter und keine Übermenschen, keine Kämpfenden, sondern Flüchtende. Die Masse der auf den Betrachter zustürzenden Fußsoldaten und Pferdegespanne werden durch ein breites, dunkel schraffiertes Band geteilt, das von der linken unteren Ecke bis in die Mitte des rechten Randes wie ein Flusslauf mäandernd der amorphen Menschenmasse Halt gibt. Im Zentrum der Darstellung erhebt sich eine helle Feuerwand, die die Menschenmasse vor sich hertreibt. Ein sich aufbäumendes Pferd hebt sich scharf von diesem Hintergrund ab, links bewegt sich



032 John Flaxman: Achills Trauer, Rom 1793

ein Gespann auf den Bildrand zu. Eine einzige Figur, die dem Betrachter entgegenzurennen scheint, trägt einen Helm, alle anderen sind nackt und schutzlos den Gewalten ausgeliefert. Im Vordergrund flüchten drei Personen im Flusslauf. Einer greift sich mit der Linken an die Brust, die Rechte flehend ausgestreckt. Die eine Gestalt vor ihm beugt sich in

229 „Blatt V: Schlacht / So dort gegen einander empörten die seligen Götter / Beide Heer‘, und hoben zerschmetternden Streit der Vertilgung. / Gesang 20, Vers 35“



033 Max Slevogt: Schlacht, Lithografie 5, Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg

vergeblicher Anstrengung weit nach vorn, die andere schlägt die Hände entsetzt an die Ohren. Auf der rechten Seite stürzt ein Gespann in die Fluten, die Pferdehälse zappeln panisch, ihr Besitzer klammert sich an einen von ihnen. Hinter ihnen versucht der Wagenlenker, sich noch bremsend hinter die verkeilten Räder in die Zügel zu legen.

Das sechste Blatt (Bild 34) erscheint wie eine Nahsicht, eine Differenzierung zu dem vorangegangenen Blatt. Achill in der rechten unteren Ecke wird von einer Staubwolke von dem Kampfwagen vor ihm getrennt. Blindlings sticht er zu und verfehlt seinen Gegner, wie es scheint, tatsächlich nur um eine Armlänge.²³⁰ Anders als in der Darstellung, in der Achill die Trojaner durch sein Gebrüll daran hindert, die Leiche seines Freundes mitzunehmen, zeigt Slevogt hier eine weniger muskulöse als athletische Gestalt von tänzerischer Leichtigkeit. Auf den Zehen des Standbeins balancierend, wirft Achill sich mit dem Speer in den Angriff, den Stich ins Leere. Das Spielbein ist in geradezu gezielter Gebärde nach hinten geworfen und wird vom Schildarm parallelisiert. Auf dem Wagen kann Hektor sich nur durch den stützenden Arm des Lenkers links neben ihm aufrecht halten. Sein in den Nacken gesunkener Kopf deutet die Todesnähe bereits an und verweist auf den späteren, tödlich endenden Zweikampf. Das hintere Wagenrad rollt über Gefallene, deren Glieder nur eben in dem aufliegenden Staub zu erahnen sind. Der Wagen mit Hektor und seinem Retter und die Gestalt des Achill sind dunkel schraffiert. Über Achills Oberkörper wie auch im Bereich des Gespanns links unten ziehen sich weiß leuchtende Kratzspuren der Druckplatte.

230 „Blatt VI: Hektor entgeht Achill / Dreimal stürzt' er hinan, der mutige Renner Achilleus / Mit erzblinkendem Speer. Und dreimal stach er den Nebel. / Gesang 20, Vers 440.“



034 Max Slevogt: Hektor entgeht Achill, Lithografie 6, Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg

2.4.4 Achill im Blutrausch

Dem Kampfgeschehen im Fluss Skamander widmet Slevogt drei Darstellungen, in deren Verlauf sich das Aussehen Achills merklich verändert.²³¹ Die erste Szene (Bild 35) ist in zwei Hälften geteilt. Rechts zieht Achill sein Schwert gegen eine Gruppe von vier ineinander verkeilten Menschen am rechten Bildrand. Obwohl in der Überzahl, sind sie ihm deutlich unterlegen. Ein Pfeil wird Achill entgegengereckt, eine der Gestalten schwingt einen lächerlich kleinen Stock; ein anderer greift an seinen Schild. Diese Gesten zeigen den vergeblichen Versuch, Achill Einhalt zu gebieten, keine Gegenwehr oder gar Angriff. Die noch größere Menge der von ihm Getöteten liegt zu seinen Füßen ausgestreckt im Flussbett und bildet eine Diagonale, die zur linken Bildhälfte überleitet. Im Vordergrund steht ein Mann auf einem Fels im Flussbett, die Rechte über die Schulter gelegt, die Linke ans Herz führend. Neben ihm kauert ein weiterer, vor ihm krallt sich ein dritter an den Stein: Eine dramatische Geste, mit der Slevogt Michelangelos *Schlacht von Cascina* seine Reverenz erweist (Bild 36). Es entsteht der Eindruck einer zeitlichen Abfolge verschiedener Momente des Sterbens von der Verwundung über das Zusammensinken und in den Fluss Stürzen. Achill verbreitet Tod und Panik.²³² Im Hintergrund versuchen zwei mit hellen

231 Nur diese erste Szene lässt sich überhaupt mit den von Krueger aufgelisteten Typen von Buchillustrationen zu „Achill im Skamander“ in Einklang bringen: „Achill wütet im Fluß gegen die Troer“, und unter den von ihr genannten Beispielen ist nur eine von A.Schoonebeck für eine Ausgabe der Ilias von 1682 vor Slevogts Darstellung entstanden. Vgl. Krueger 1971, S. 132. Vgl. Ebert 1821, S. 72.

232 „Blatt VII: Achill wütet im Skamander / Wild nun haut' er umher; misstöniges Röcheln erhob sich / Unter dem mordenden Schwert, und rot war von Blute das Wasser. / Gesang 21, Vers 20“.



035 Max Slevogt: Achill wütet im Skamander, Lithografie 7 Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg

Schraffuren angedeutete Menschen, sich zu retten. Krueger bezeichnet Slevogts Darstellung als „Reaktion auf das humanistische Griechenideal [...] es wird nicht mehr Achills heroischer Kampf gegen übermenschliche Gewalten als Thema genommen, sondern (ein ‚expressionistisches‘ Thema) seine ungeheure, entfesselte, barbarische Wildheit.“²³³

Die zweite Szene im Fluss (Bild 37) zeigt Achill als alternden Mann mit dickem Bauch und erschlafften Muskeln. Allein die rollenden Augen verbinden seine Gestalt mit seinem Auftreten in der dritten Lithografie. Umrandet von dunklen Schatten, scheinen die hellen Augäpfel hervorzutreten. Diese Darstellungsweise ist in den Graphiken Goyas aus den *Desastres de la Guerra* vorgebildet. Besonders zwei Aquatinten bieten sich als mögliche Vorbilder an, Blatt 31 mit der Unterschrift „¡Fuerte cosa es!“ und Blatt 72 „Las resultas“.²³⁴



037 Aristotele da Sangallo: Die Schlacht von Cascina, nach Michelangelo, um 1542. Öl auf Holz. Norfolk, Holkham Hall

Der starre Blick fixiert den Betrachter. Das ungewöhnlichste Detail dieses Antihelden jedoch ist seine Waffe, eine Art Degen, die er zwischen die Zähne geklemmt hat, ähnlich den Germanen im Fluss bei

233 Krueger 1971, S. 134.

234 Zu Slevogts Rezeption Goyas vgl. Paas, Sigrun: Capricen, Desastres und Disparates – Zur Auseinandersetzung Slevogts mit dem Werk Goyas, S. 95-105 In: Imiela, Hans-Jürgen u.a.: Max Slevogt. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen, Ausstellungskatalog Saarbrücken 1992.



037 Max Slevogt: Achill und die Gefangenen, Lithografie 8 Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg

Böcklins „Kampf an der Brücke“ (Bild 38) von 1892.²³⁵ Beide Hände sind in die Nacken von zwei Opfern gekrallt, die er am Grab seines toten Freundes opfern wird. Diese beiden wirken deutlich kleiner, jünger und schmäler als die sie schleppende Gestalt. Während der linke die Hände erstarrt nach vorn sinken lässt, wehrt sich der rechte vergebens mit hinter dem Rücken erhobenen Armen gegen den Nackengriff.²³⁶ Im Rücken Achills sind drei Gestalten angedeutet, die sich in das Schilf am Flussufer zu retten versuchen. Wieder ist eine zeitliche Abfolge angedeutet. Der erste erhebt sich aus dem Wasser, der zweite klettert die Böschung hinauf und der letzte läuft in die Schutz bietende Deckung der ihn überragenden, dicht stehenden Pflanzenstängel.

In der letzten dieser Einzeldarstellungen verwandelt sich Achill wieder in den Kämpfer mit athletischer Figur zurück (Bild 39). In grandioser Einsamkeit ringt er mit sich selbst, da er alle Gegner oder Opfer bereits umgebracht hat. Am unteren Bildrand treiben zwei Leichen im Fluss. Laut Homer empört sich Skamander über die vielen Toten und türmt eine Welle auf, um Achills Wut zu beenden. In der Angst zu ertrinken schreit der Held nach seine Mutter, die Hephaistos überredet, dem Wasser



038 Arnold Böcklin: Kampf an der Brücke, 1892.
Privatsammlung

des Flusses mit einer Feuerwand zu begegnen. Slevogt ignoriert diese bildgewaltigen Manifestationen göttlichen Willens. Er zeigt einen Helden, der am Ende sinnlos ins Leere wütet, den Speer gegen den verhangenen Himmel erhoben. Ein vollendetes Symbol menschlicher Trostlosigkeit.²³⁷ Helle Schraffuren als Spuren von Kratzern auf der Platte zeigen die Korrekturen im Bereich des Kopfes von Achill und in der nur kniehoch sich um seine Gestalt aufstauenden Brandung.

2.4.5 Zweikampf

Die drei folgenden Szenen schildern den Zweikampf der Gegner Achill und Hektor. Vor dem herannahenden Griechen fliehen die Trojaner in die Stadt (Bild 40). Slevogt stellt das verzweifelte Gedränge und Geschiebe um das rettende Tor als wilde, ineinander verkeilte Menschenmasse vor. Ein einzelner, verspäteter Kämpfer strebt diesem kunstvoll verschlungenen

235 Vgl. AK Basel 2001, S. 307.

236 "Blatt VIII: Achill und die Gefangenen / ---zölf lebende Jüngling' im Strome, / Abzubüssen den Tod des Menoetiaden Patroklos, / Diese zog er heraus, sinnlos, wie die Jungen der Hündin. / Gesang 21, Vers 25".

237 "Blatt IX: Achill im Strome / --- Hoch sprang er empor mit den Knien / Gegen die breite Flut gradaus, de Stürmende, welche nicht aufhielt / Der breitrollende Strom. / Gesang 21, Vers 300."

Haufen zu, den Schild als Absicherung auf dem Rücken.²³⁸ Nur Hektor stellt sich dem nahenden Achill entgegen. Schützend steht er sich vor allen anderen, den von der Sonne überstrahlten Gegner erwartend. Mit den Sonnenstrahlen nähert sich Slevogt nach den vorangegangenen interpretatorischen Freiheiten wieder der Textvorlage an. Die sichtbaren Mauerkronen sind übervoll, noch im Winkel zwischen Tor und innerer Mauer späht ein Beobachter dem sich anbahnenden Zweikampf entgegen. Die zweite Darstellung zeigt die Verfolgungsjagd um die Stadtmauern (Bild 41). Hektor im Vordergrund rennt auf die linke untere Bildecke zu, am Betrachter vorbei. Die Schnelligkeit Hektors zeigt sich daran, dass seine Füße die Erde nicht berühren, wie der den Fuß umgebende Schatten zeigt. Auch in diesem Detail verfestigt sich die Tendenz des Künstlers, der Textvorlage wieder näher zu kommen: Homer vergleicht den Lauf beider mit fliegenden Vögeln.²³⁹ Doch der Verfolger Achill hat ebenfalls schon die Mauerecke erreicht. In ihrer Reduktion erinnert diese Szene an die letzte der Skamander-Darstellungen. Der Flüchtende ist mit dunklen Strichen hart gegen das Weiß der Mauer gesetzt, die über ihm aufragt. Diese Verfolgungsjagd wird auch auf einer Kylix aus dem Boston Museum of Fine Arts dargestellt.²⁴⁰ Die Schrittstellung beider ist der Darstellung Slevogts verwandt, nur befinden sie sich auf einer Geraden, und Hektor wendet sich zu seinem Verfolger um. Slevogt dynamisiert die Flucht also zusätzlich.

238 "Blatt X; Flucht der Trier in die Stadt / Also erwog er und blieb. Doch nah ihm wandelt' Achilleus, / Ares gleich an Gestalt, dem helmerschütternden Streiter. / Gesang 22, Vers 130".

239 "Blatt XI: Hektors Flucht / ---So drang jener im Flug / Grad an, doch es flüchtete Hektor / Längs der troischen Mauer, die hurtigen Knie bewegend. / Gesang 22, Vers 140".

240 Abgebildet bei: Scherer 1963, S.85.



039 Max Slevogt: Achill im Strome, Lithografie 9 Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg

Heroismus auf dem Prüfstand. Max Slevogt und die Ilias

Das letzte Blatt bildet in dieser Reihe den Höhepunkt des Zweikampfes (Bild 42).²⁴¹ Achill rammt stehend dem zu Boden Gefallenen seinen Speer in den Hals. Die monumentale, mit kräftigen Strichen drohend

241 „Blatt XII: Hektors Tod / Aber die Seel' aus den Gliedern entflog in die Tiefen der Ais, / Klagend ihr Jammergehick, getrennt von Jugend und Mannkraft. / Gesang 22, Vers 395“.



040 Max Slevogt: Flucht in die Stadt, Lithografie 10 Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg



041 Max Slevogt, Hektors Flucht, Lithografie 11 Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg

aufragende Gestalt des Siegers überschneidet den oberen Bildrand. Sein Gegner stützt sich im Todeskampf mit der Faust vom Boden ab, die Linke zu seiner Wunde führend, aus der ein Blutstrom sich auf seine Brust ergießt. Sein Helm ist vom Kopf gerutscht und entblößt sein Gesicht, das erste und einzige menschlich wirkende Porträt des ganzen Zyklus. Die tödliche Waffe bildet die dominante Diagonale. So wie sie den am Boden liegenden Gegner trifft, so scheint sie auch die Stadt im Hintergrund mit hinabzureißen, deren stärkster Kämpfer gerade stirbt. Die grafischen Kürzel deuten eine Menschenmenge auf den Mauern an, die den Zweikampf verfolgen. Die Beinstellung des fallenden Helden ist der Darstellung auf einer Trinkschale der Berliner Antikensammlung vergleichbar, (Bild 43)²⁴² grundsätzlich sind die gekreuzten Beine seit der griechischen Antike eine Pathosformel für Niederlage und Tod.²⁴³

2.4.6 Totenriten: Misshandlung des Feindes, Ehrung des Freundes

Die Schleifung des Achill ist zweifellos eine der am häufigsten verbildlichten Szenen der Ilias. Zusammen mit der Lösung Hektors ist sie beliebtes Thema

242 Trinkschale des Aristophanes, 1843 erworben, heute im Alten Museum, Inventarnummer F 2531. Die Innenseite zeigt die Tötung eines Giganten durch Poseidon.

243 Im Alten Museum Berlin: „Gigantomachie“ Trinkschale des Brygos-Malers, Inventarnummer F 2293, Boxkampf des Malers von Berlin, 1833 erworben, Inventarnummer F 1833, vgl. auch die Darstellung des sterbenden Hektor auf einer Hydria, fünftes Jh., Eucharides-Maler, heute in den Vatikanischen Museen, abgebildet bei: Scherer 1963, S. 86. In der Renaissance wird diese Formel aufgenommen im „Sterbenden Adonis“, heute im Museo Nazionale del Bargello, Florenz. Ein dazu gehöriges Modell aus Terrakotta befindet sich heute im Bode-Museum, Berlin Inv.Nr. 348.



042 Max Slevogt, Hektors Tod, Lithografie 12 Achill 1907 Landesmuseum Oldenburg

schon in der Antike, sowohl bei Sarkophagen als auch Vasen und später, ab der Renaissance, in der Grafik. Auf antiken Sarkophagen sind bisher nur solche bekannt, die die Schleifung mit der Lösung Hektors kombinieren.²⁴⁴ Kemp-Lindemann unterscheidet zwischen der ersten Schleifung der Leiche vom Schlachtfeld zum Lager und der ständig wiederholten um den Grabhügel des Patroklos.²⁴⁵ Sie kommt zu dem Ergebnis, dass erst in römischer Zeit durch die Stadtmauer im Hintergrund ausdrücklich die erste Schleifung dargestellt wird.²⁴⁶ Small untersucht eine Darstellung auf



043 Trinkschale des Aristophanes: Gigantenkampf, um 410 v.Chr., Altes Museum Berlin 1843 erworben



044 Amphora der Leagros-Gruppe: Die Schleifung von Hektors Leichnam, um 510 v.Chr. Museum of Fine Arts, Boston

einer Hydria aus dem Museum of Fine Arts in Boston,²⁴⁷ in der links in einer Säulenhalle Priamus und Hekuba stehen und die Schleifung Hektors mit ansehen. Priamus streckt den Arm aus, Hekuba fasst sich an die Stirn. Der Kopf ihres toten Sohnes überschneidet sich mit ihren Füßen, Achill dreht sich zu ihnen um und besteigt gleichzeitig den Wagen vor ihm. Hinter den Pferden des Gespanns erhebt sich als weißer Hügel das Grab des Patroklos. Im Vordergrund eilt Iris schon nach Troja, um Priamus zu Achill zu schicken. Der Verweis auf die bevorstehende Lösung Hektors mildert die Brutalität der Szene (Bild 44).

In den antiken Reliefs befinden sich der Wagen wie der daran befestigte Leichnam parallel zum unteren Bildrand. Bonasone übernimmt diese Bildformel. Mit den über Troja aufsteigenden Flammen nimmt er schon Bezug auf den Fall der Stadt. Testa dynamisiert die Szene, indem er sie auf einem absteigenden Weg anordnet (Bild 3). Hektors Leiche ist mit dem Kopf in die rechten unteren Bildecke gerückt und dem Betrachter am nächsten. Die Pferde von Achills Wagen stürmen schon den Weg abwärts. Leicht aus der Bildmitte nach links gerückt, wendet sich Achill triumphierend zu seinem einstigen Gegner um. Im Hintergrund sinkt Andromache ohnmächtig zusammen. Gavin Hamilton variiert das Vorbild

244 Grassinger 1999. Rogge 1987.

245 Kemp-Lindemann 1975, S. 172-179.

246 Kemp-Lindemann 1957, S. 172-179.

247 Small 2008, S.32.

Testas: Statt triumphierend auf seinen einstigen Gegner herabzusehen, wendet sich sein Achill himmelwärts, wie Andromache auf der Mauer hinter ihm. Allen Darstellungen gemeinsam ist die charakteristische Drehung Achills, der auf dem Wagen stehend, sich umwendet und damit innehält – wie eine Aufforderung zur Reflektion über sein Tun. Diese Geste findet sich schon in antiken Darstellungen. Flaxman zeigt in der ersten Ausgabe seiner Zeichnungen zur Ilias von 1793 die Schleifung Hektors nur miniaturhaft im Hintergrund einer Darstellung der Andromache, die auf der Mauer ohnmächtig in die Arme ihrer Dienerinnen sinkt (Bild 45). In der späteren Ausgabe von 1805 widmet Flaxman der Schleifung eine eigene Zeichnung, die das direkte Vorbild der Grafik von Slevogt sein könnte. Mit flatterndem Helmbusch und Mantel steht Achill auf dem Wagen. Auch hier wendet er sich in der Hüfte aus der Seitenansicht heraus und kehrt dem Betrachter den Rücken zu. Über Hektor schwebt Aphrodite, die seine Leiche vor Verletzungen schützt. Von diesem Kompositionsschema ausgehend, wandelt Slevogt seine Darstellung weiter ab (Bild 46). Achill schaut weder sein Opfer an noch den Himmel. Seine Blicke richten sich auch nicht auf den Diener, der ihm die Zügel des Wagens in die Hände legt, oder ins Leere, wie bei Flaxman. Vielmehr scheint es, als wende er sich den Zuschauern auf der Stadtmauer zu. Die Geste der Verachtung für die von dem Tod Hektors unmittelbar Betroffenen ist unübersehbar. Zeichenhaft ragt seine Waffe, die berühmte Lanze, empor, an die Helm und Brustpanzer Hektors geheftet sind. Die Arme Hektors, die auf den meisten Darstellungen über Kopf hinterher schleifen, liegen noch neben dem Körper. Zusammen mit den Dienern, die um ihn herum mit den letzten Vorbereitungen beschäftigt sind, wird die Situation als Aufbruch oder Beginn einer neuen Episode markiert.²⁴⁸ Hektor ist die zweite tote Hauptperson innerhalb des Zyklus. Nun liegt nicht mehr Achill trauernd vor der Leiche, und er läuft auch nicht mehr ziellos hinter einer Staubwolke her, sondern er hat sein Ziel erreicht. Zum ersten Mal wendet er dem Betrachter den Rücken zu, wie Helena und Hektor an der Stadtmauer. In dieser Haltung zeigt er sich auch in der nun folgenden Darstellung am Strand (Bild 47). Homer schildert, dass Patroklos seinem Freund im Traum erscheint und um Bestattung bittet.²⁴⁹ Achill richtet sich aus dem Schlaf auf, ein weißes Tuch rutscht in einer fließenden Bewegung



045 John Flaxman: Schleifung Hektors, Rom 1793

zum ersten Mal wendet er dem Betrachter den Rücken zu, wie Helena und Hektor an der Stadtmauer. In dieser Haltung zeigt er sich auch in der nun folgenden Darstellung am Strand (Bild 47). Homer schildert, dass Patroklos seinem Freund im Traum erscheint und um Bestattung bittet.²⁴⁹ Achill richtet sich aus dem Schlaf auf, ein weißes Tuch rutscht in einer fließenden Bewegung

248 „Blatt XIII: Triumph des Achill / Band im Sessel sie fest und liess nachschleppen die Scheitel; / Selbst dann trat er hinein, und erhob die prangende Rüstung. / Gesang 22, Vers 395“.

249 „Blatt XIV: Patroklos erscheint Achill. / Schläfst du, meiner so ganz uneingedenk, o Achilleus? / Nicht des Lebenden zwar vergasest du, aber des Toten. / Gesang 23, Vers 65“.

von seiner Schulter. Seine Haltung wiederholt spiegelbildlich die seines sterbenden Gegners Hektor, nur dass er sich nicht an die Halswunde fasst, sondern ins Haar greift. Als schimmernde Lichtgestalt steht sein toter Freund mit gesenktem Kopf vor ihm, wie er auch auf der Bahre und, ein Bild später, auf dem Scheiterhaufen liegt. Patroklos steht auf einem hellen, schmalen Pfad, der ins Meer mündet und vom Schlagschatten der Finger Achills gekreuzt wird. Die Körperhaltung Achills, der sich aufrichtet, entspricht genau der seines zusammensinkenden Feindes Hektor zwei Blätter zuvor. Am rechten Bildrand liegen eine Reihe Gefallener, ihre Reihe wird durch einen aufgepflanzten Speer und ein daran gelehntes Schild markiert. Sie sind dunkel schraffiert wie Schilf, während der vor ihm aufragende Geist seines Freundes als hell schimmernde Vision mit wenigen zarten Binnenstrukturen vor dem Strand aufscheint.

Das letzte Blatt der Folge zeigt die Bestattung des Patroklos, die einer langen Darstellungskonvention folgt und wie die Schleifung nahezu unverändert von der Antike (Bild 48)²⁵⁰ über die Renaissance²⁵¹ bis zum Klassizismus (Bild 49)²⁵² tradiert wird (Bild 50).

250 Aus dem etruskischen so genannten François-Grab in Vulci stammt ein Wandbild aus dem 3. Jahrhundert. Es zeigt die Menschenopfer: Achill schneidet einem Mann die Kehle durch, während der nächste zuschaut, Abgebildet bei: Scherer, S. 90. Die Totenzeremonien sind abgebildet in: Engelmann 1889, Tafel XVII.

251 Vgl. Guillaume 1996, S. 68: „Le bûcher de Patrocle“.

252 Die Kupferstiche von Tommaso Piroli nach Zeichnungen von John Flaxman zeigen sowohl die Bestattung des Patroklos als auch die Achills (Blatt 31+34): The Iliad of Homer. Engraved by Thomas Piroli from the compositions of John Flaxman Sculptor Rome, London 1795, vgl. Commons.wikimedia.org/wicki/John_Flaxman's_Iliad_1793._First_edition_1795.



046 Max Slevogt: Triumph des Achill, Lithografie 13 Achill. Landesmuseum Oldenburg

die den Tod überdauernden Freundschaft zwischen Patroklos und Achill wie auch die Feier des ehrenvollen Heldentodes. Links steht Achill über den Scheiterhaufen gebeugt. Er ist kahlköpfig, da er seine Haare Patroklos geopfert hat.²⁵³ Lässig stützt er den linken Arm auf den abgewinkelten Schenkel, der Fuß ruht neben dem zuletzt Getöteten. Der Waffenarm ist nach vollendeter Tat entspannt nach unten gesunken. Am rechten Bildrand steht ein Fackelträger, bereit, das Feuer zu entzünden. Zwischen den riesigen, rechtwinklig aufeinander geschichteten Baumstämmen stecken die Leichen der Totenopfer. Auf der obersten Schicht ist die Leiche des Patroklos aufgebettet.²⁵⁴ Der Entscheidung, eine Mappe zu dem Vorbild aller Kriegshelden schlechthin in einem Scheiterhaufen enden zu lassen, scheint



048 Bestattung des Patroklos, aus: Richard Engelmann: Bilder-Atlas zum Homer, Leipzig 1889

Zeichnung von Jacques Louis David, 1778, Musée du Louvre, abgebildet in: Rosenberg 2000, S. 160.

253 Die zeremonielle Opferung der Haupthaare zeigt Johann Heinrich Füssli in einem Aquarell, Kunsthaus Zürich. Abgebildet in: AK 2005, S. ?.

254 „Blatt XV: Bestattung des Patroklos / Freude dir, Held Patroklos, auch in Aides Wohnung! / Alles ja wird dir jetzo vollbracht, was ich zuvor gelobet. / Gesang 23, Vers 180“.



047 Max Slevogt: Patroklos erscheint Achill, Lithografie 14 Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg

der wachsenden zeitgenössischen Kriegsbegeisterung zumindest mit Skepsis zu begegnen. Auch wenn die Auswahl der zu druckenden Szenen wirklich dem Verleger Langen zugeschrieben werden muss und dieser vielleicht auch über die endgültige Reihenfolge der Blätter zu befinden hatte, muss Slevogt mit dem Ergebnis mehr als einverstanden gewesen sein, schließlich ging die Neuauflage 1915 in genau der gleichen Form in den Druck. Ein weniger unheilvollverkündendes Ende jedenfalls ist kaum vorstellbar.

2.5 Die zweite Mappe: Hektor

Slevogt reagierte mit der zweiten Grafikfolge zur Ilias auf seine eigenen Kriegserfahrungen. Gleichzeitig bildet Hektor das Gegenstück zu dem zur gleichen Zeit entworfenen Achill.

Die zweite Folge über den besiegten Helden fällt wesentlich knapper aus als die ausführliche Mappe über den Sieger. Statt fünfzehn Einzelszenen sind es hier nur acht, fast die Hälfte weniger. Dafür schmückt Slevogt die spätere Mappe mit einer Titelvignette und einem Titelblatt weitaus aufwändiger aus. An diesen beiden der eigentlichen Bilderzählung vorgeschalteten Darstellungen ist die im Vergleich zum Achill konventionelle Ikonografie



049 John Flaxman: Bestattung Hektors, Rom 1793



050 Max Slevogt: Bestattung des Patroklos Lithografie 15 Achill 1907. Landesmuseum Oldenburg

auffällig. Anders als beim *Achill* wird kein Inhaltsverzeichnis beigefügt; auch die Textstellen zur Erläuterung jeder einzelnen Szene fehlen. Die Titel und damit die Identifizierung jeder einzelnen Lithografie obliegen damit dem Urteil des Betrachters. Laut Imiela entstammen die folgenden, frühesten Skizzen, deren Entstehung er auf 1905 datiert, dem gleichen Skizzenblock wie die Vorzeichnungen zum *Achill*.²⁵⁵ Demnach gehört das erste Blatt mit Trophäen und der umkämpften Stadt im Hintergrund zu den zuerst konzipierten Darstellungen des Zyklus. Die Zeichnung mit Bleistift und Pinsel befindet sich im Sammelband Neukastel. Wie eine Bleistiftzeichnung aus der Sammlung Kohl-Weigand nahelegt, entstand die dritte Lithografie, betitelt *Angriff der Troer*, ebenfalls 1905. Die Darstellung des Abschieds von Andromache wurde in zwei Bleistiftzeichnungen, heute in einem auf Neukastel befindlichen Sammelband, entwickelt, vgl. Kapitel 2.2.1. Die auf der Mauer den Tod ihres Beschützers Hektor beobachtenden Frauen wurden laut Hans-Jürgen Imiela zunächst anders konzipiert. Spekulativ bleibt, ob die Trauergesten erst in der endgültigen Fassung ihre auffällige Expressivität erreichten. Die „Schleifung Hektors“ zeigt eine spiegelverkehrte Bleistiftzeichnung aus der Sammlung Kohl-Weigand.

Die Einzelkampfscene des *Hektor* nennt Söhn in dem von ihm herausgegebenen zweiten Teil des Werkverzeichnisses²⁵⁶ der Grafiken Slevogts *Hektors Kampf mit Ajax*²⁵⁷, Imiela dagegen *Kampf um die Leiche des Patroklos*. Eine weitere Lithografie zeigt laut Imiela: *Priamus bittet Achill um die Leiche seines Sohnes*,²⁵⁸ während Söhn sie unter dem Titel *Der Seher Helenos rät zum Kampf mit dem tapfersten Griechen*²⁵⁹ im Werkverzeichnis führt. Bei diesen Unterschieden ist es kaum verwunderlich, dass auch die Reihenfolge der Blätter bei Imiela und Söhn erheblich voneinander abweicht. Laut Söhn eröffnet Slevogt die Mappe nach dem Titelbild mit *Hektors Abschied von Andromache und Kind*, danach folgt *Hektor stürmt mit den Trojanern gegen die Danaer*. Als nächstes Blatt nennt Söhn *Der Sehers Helenos rät Hektor zum Kampf mit dem tapfersten Griechen*, dann *Hektors Kampf mit Ajax* – was irreführender Weise eine Szene im siebten Kapitel zu meinen scheint, wobei es sich tatsächlich wohl aber *Hektors Kampf mit Ajax um die Leiche des Patroklos* handelt. Einen großen Sprung von einer Kampfszene zu einer völlig anderen einkalkulierend, geht Slevogt nach Ansicht von Söhn zu *Achilleus und der getötete Hektor* über. Die verwirrende Aneinanderreihung unterschiedlicher Kampfszenen erscheint wenig plausibel. Auf die Tötung Hektors folgt *Achilleus schleift den getöteten Hektor mit seinem Wagen zu den Schiffen*, abschließend die beiden Volkstrauerszenen *Die Troer beklagen den Tod Hektors* und *Der tote Hektor wird nach Troja gebracht und beweint*. Auch hier soll Slevogt zeitlich zwei Kapitel auseinander liegende Ereignisse einander gleichgestellt

255 Imiela 1968, S. 157.

256 Söhn 2002.

257 Söhn 2002, S. S. 49.

258 Imiela 1968, S. 398.

259 Söhn 2002, S. 49.

haben.

Imiela bestimmt nach dem Titelblatt zwei Szenen als Vorausschau zeitlich nachgeordneter Ereignisse, den *Angriff der Troer* und den *Kampf um Patroklos*. Den *Abschied von Andromache* nennt Imiela als drittes, dann,

„unter Umgehung des im Iliaszyklus geschilderten Tod des Königssohnes, die Darstellung der Griechen, die Hektors Leichnam umringen. Doppelt wird der grausige Tod dann gespiegelt: in der Reaktion der trojanischen Frauen auf der Mauer und der grausamen Schleifung des Leichnams.“²⁶⁰

Mit Ausnahme der *Schlusszene der Heimkehr mit dem Gefallenen*²⁶¹ datiert Imiela alle genannten Blätter auf 1915, die Szene zwischen Priamus und Achill auf das folgende Jahr; „im Augenblick der endgültig vollzogenen inneren Wandlung zu einem neuen Verständnis des Kriegsgeschehens“²⁶². Als Auslöser nennt der Autor die Probedrucke zum *Bildermann* vom 1. Mai 1916. Die Schlusszene wiederum sei 1920 entstanden; „völlig übereinstimmend mit der aus der historischen Situation nach dem verlorenen Krieg sich ergebenden seelischen Verfassung.“²⁶³ Da beide Zyklen aus der Beschäftigung mit der Ilias hervorgehen, ist die Einteilung in einen vor dem Krieg die Siegesgewissheit spiegelnden *Achill* und einen nachkriegszeitlichen *Hektor* problematisch. Mit einiger Sicherheit spielen andere Faktoren hinsichtlich der unterschiedlichen Wirkung beider Mappen eine Rolle. Sollten alle oben genannten Szenen schon 1905 in Skizzen angelegt gewesen sein, so kommt der Auswahl zur ersten Mappe durch den Verleger Langen eine bedeutende Rolle zu. Langen bevorzugt handlungsbetonte Szenen, die Achills Persönlichkeit umgreifen. Übrig geblieben und frei für die Gestaltung der zweiten Mappe gestaltete Slevogt in der Folge solche Szenen, in denen Randfiguren auf die Geschehnisse reagieren und die Folgen von Achills Handeln zu tragen haben. Auch wenn für *Hektor* auf ein Inhaltsverzeichnis verzichtet wurde, so ist doch *Achill* eindeutig chronologisch sortiert, was der Einfachheit halber auch für die zweite Mappe vorzuschlagen ist. Die fraglichen Zuschreibungen bei Söhn und Imiela werden im Folgenden bei den betreffenden Lithografien diskutiert und im Vergleich zum Text geprüft. Gerhart Söhn korrigiert sich auf Anfrage der Verfasserin selbst gegenüber seinem Werkverzeichnis und bezieht sich auf einen Hinweis des Privatsammlers Prof. Dr. med. Wulf Ehrich, dessen unveröffentlichtes Manuskript zu Slevogts *Hektor* auch dem Landesmuseum Mainz vorliegt.²⁶⁴

260 Imiela 1968, S. 398.

261 Imiela 1968, S. 398.

262 Imiela 1968, S. 398.

263 Imiela 1968, S. 224.

264 Telefonat mit Gerhart Söhn im Januar 2011, E-Mail des 07. Februar von Norbert Suhr, der mir die Namen der Verfasser Gesa Ehrich-Wolgast und Wulf Ehrich nennen konnte. In einem Brief vom 1. März dieses Jahres teilte mir Herr Ehrich mit, dass es sich bei diesem Manuskript um einen privaten Weihnachtsbrief für Freunde und Verwandte handelte. Eine Publikation ihrer Erkenntnisse erfolgte nicht und war auch nicht geplant.

2.5.1 Titelvignette und Titelblatt

Auf dem Pergamentkasten der in Speyer eingesehenen Mappe, dem Exemplar 23 von insgesamt 50, befindet die nachfolgend ausführlicher beschriebene Darstellung eines besiegt Kämpfers (Bild 51). Dem Ausstellungskatalog der Kunstbibliothek Berlin zufolge zielt den Deckel der Kassette des Exemplars 25 ein anderes Motiv: Die Szene des Abschied nehmenden Hektors, der gerade den Helm wieder aufsetzt, vor ihm steht seine Frau, den Säugling Astyanax haltend. Laut Katalog handelt es sich um eine „zweifarbige Tuschzeichnung“. Die Widmung des Künstlers an Cassirer lässt vermuten, dass es sich bei dieser Kassette um eine Sonderanfertigung für den Verleger handelt, die mit einer Zeichnung als Unikat gekennzeichnet wird.

Der Deckel der Mappe in Speyer zeigt den Krieger, niedergesunken an einen Säulenstumpf gelehnt. Das zerbrochene Schwert hält er noch in der Hand, den Kopf auf der Brust, der Schild von der Schulter gerutscht. Da keine Wunden zu sehen sind, thematisiert Slevogt hier weniger einen Sterbenden als vielmehr einen Besiegten. Während der Besiegte auf einem nicht näher bezeichneten Feld dargestellt ist, rückt die Titellithografie (Bild 52) näher an die Stadt, deren Begrenzung am Bildrand sichtbar wird. Sie ähnelt den Darstellungen Trojas im Hintergrund der Zweikampfszene zwischen Achill und Hektor im *Achill*, nur dass hier über dem offenen Tor eine detaillierte



051 Max Slevogt: Sterbender Krieger, Lithografie in Röteln, als Druck auf der Pergamentkassette für Hektor 1921. Landesbibliothek Speyer

Stadtkrone sichtbar wird. In Vorwegnahme der späteren Zerstörung steigen Rauchwolken über den Gebäuden auf. Auf dem menschenleeren Schlachtfeld im Vordergrund sind Rüstungsteile aufgestellt. Anders als bei einem klassischen Tropaion²⁶⁵ teilt Slevogt die Waffen in mehrere Bereiche auf. Auf der linken Seite bekrönt einen Helm den senkrecht aufgestellten Brustpanzer, der durch ein aufgestelltes Schwert gestützt wird. In der Mitte liegt ein Schild flach auf dem Boden, rechts sind zwei Beinschienen an einer aufgepflanzten Lanze befestigt. Versatzstückartig wird hier die gesamte Rüstung eines griechischen Kriegers aufgeführt, und zwar die von Hektor, wie der Schriftzug auf dem Blatt nahelegt. Die Szenerie mit der Stadt im Hintergrund erinnert an die Blätter zwölf und dreizehn des *Achill*, die die Tötung und Schleifung Hektors abbilden. Der Brauch, die Waffen des Besiegten am Ort des Sieges selbst zeichenhaft aufzustellen²⁶⁶, ist in der *Ilias*

265 „stets aus einem aufrechten Pfahl, an dem Rüstungsteile und Waffen aufgehängt sind; diese sind freilich nicht in wahlloser Reihenfolge befestigt, sondern entsprechend der menschlichen Tragweise. So bekrönt den Pfahl ein Helm, während der Panzer auf halber Höhe und die Beinschienen an seinem unteren Ende befestigt sind; entsprechend der Tragweise des Schildes am linken Arm hängt der Schild auf der linken Seite des Tropaions. [...] Das Arrangement der einzelnen Teile gibt dem Tropaion ein menschenähnliches Aussehen.“ Rabe 2008, S. 22. Erst in späterer Zeit wurden auch aufgehäufte Waffen der Besiegten in Heiligtümern als Tropaia bezeichnet, S. 116ff.

266 „Das Tropaion wurde von dem Sieger also am Ort des Schlachtfeldes aufgestellt, und zwar genau dort, wo der Kampf begann, also die siegreiche Verteidigung ihren Ausgang genommen hatte oder dort, wo der Sieg stattfand. Der Ort der Aufstellung markierte die



052 Max Slevogt: Titelblatt, Lithografie 1 Hektor 1921. Landesbibliothek Speyer

noch nicht bezeugt und laut Rabe erst seit der Mitte des 5. Jahrhunderts nachzuweisen.²⁶⁷ Slevogt greift also auf eine antike Bildtradition zurück, wandelt sie aber charakteristisch ab. Schon in der Schleifung (Blatt 13, Bild 46) des *Achill* zeigt er die Titelfigur mit den Waffen seines toten Gegners an seiner Lanze, und zwar zuoberst den Helm, dann den Brustpanzer und darunter zumindest eine Beinschiene. Dieses Detail taucht auf den früheren Darstellungen der Schleifung wie beispielsweise bei Flaxman nicht auf.

2.5.2 Abschied

Slevogt bleibt den Gestaltungsprinzipien, wie sie schon beim *Achill* zu beobachten waren, treu, berühmte und vielverbildlichte Momente wie den „Abschied Hektors von Frau und Kleinkind Astyanax“²⁶⁸ aufzunehmen und umzuwandeln. Nur auf der Kasette für den Verleger verwendet er dieses Motiv ohne Verfremdungen (vgl. Kap. 2.5.1), das wie keine andere Szene aus der Ilias durch Künstler des 19. Jahrhunderts instrumentalisiert wurde. Chirico entlarvt die falsche Emotionalität mit zwei Schneiderpuppen als sinnentleerte Hülle.²⁶⁹ Ramberg teilt in seiner ‚comischen‘ Version die Szene (Bild 53) in zwei Bereiche auf. Im Vordergrund die Familie, mit einem infernalisch grinsenden Hektor, vor dem sich Astyanax verständlicher Weise erschreckt, und Andromache, die sich einzig auf ihr Kleid konzentriert. Hinter dieser gestörten Familiendidyle werden verschreckte Soldaten in die Schlacht geprügelt. Slevogt ist aber nicht daran gelegen, den homerischen Tonfall zu verändern. So verschiebt er in seiner Darstellung den kunstgeschichtlich verfestigten Moment um einige Augenblicke; im Achill-Zyklus bei der Trauerszene, in der eben gerade noch nicht die Mutter mit den neuen Waffen erscheint. Bei dieser Lithografie aus *Hektor* ist es nicht der Abschied selbst, sondern der Moment danach (Bild 54). Traditionellerweise - von antiken Vasenbildern bis hin zu Tischbein oder Flaxman - stehen sich Hektor und Andromache gegenüber. Auf einem Krater aus dem Martin von Wagner Museum Würzburg sind die Paare Andromache mit Hektor und Paris mit Helena einander gegenüber gestellt: Andromache öffnet ihren Mantel, beide sehen einander in die Augen. Helena dagegen bleibt eingehüllt in ihren Mantel und wendet sich ostentativ ab (Bild 55).²⁷⁰ Der Maler eines Kraters aus dem Museo Nazionale Palazzo Jatta zeigt Andromache sitzend, mit Astyanax auf dem Schoß, der die Hände nach dem vor ihnen stehenden Hektor ausstreckt. Diese herkömmliche Darstellungsweise überlässt es dem Betrachter, den Dialog, der in der Textvorlage stattfindet, einzusetzen oder die Situation mit eigenen Erinnerungen zu verbinden.

Slevogt schafft den größtmöglichen Abstand zu dieser Szene jenseits

Unterlegenheit des Feindes und somit die eigene Überlegenheit.“ Rabe 2008, S. 8.

267 Rabe 2008, S.12-14.

268 Buch VI, 490ff.

269 Vgl. Giorgio de Chirico: Hektor und Andromache, 1917. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.

270 Woodford 2003, S. 16.

der Handlung. Er zeigt Andromache eine Wendeltreppe hinuntereilend, ihren Sohn auf dem Arm. Ganz im Hintergrund steht Hektor. Die Aufmerksamkeit gehört seiner Frau, die sich zu ihm umwendet und doch geradezu von ihm fortgerissen wird. Hektor wird von Sonnenstrahlen, die durch die Wolkendecke brechen, umrahmt. Slevogt glorifiziert Hektor, der eine einsame Entscheidung getroffen hat, nämlich entgegen aller Warnungen Achill herauszufordern. In der Vorstudie (vgl. Kapitel 2.3.1) wirft Hektor sich in die Brust und sieht dennoch über die Schulter zurück auf seine Frau. Seine gespannte Körperhaltung wirkt überzeichnet und lässt die Szene ins Komische kippen. In der endgültigen Fassung dagegen steht Hektor gerade und wirkt nun fast ein wenig verloren. Auch die Position des Kleinkindes im Arm der Mutter veränderte Slevogt erneut. In der Probelithografie hält Andromache ihren Sohn aufrecht, mit dem Gesäß in der Handinnenseite und seinem Kopf am Oberarm. Zuletzt liegt das

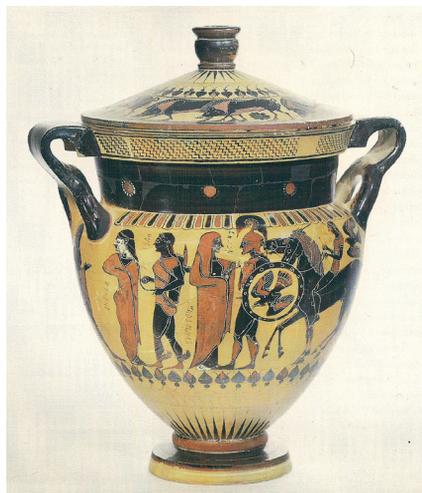


053 Johann Heinrich Ramberg: Hector nimmt vor seinem letztem Kampfe mit Achilleus am skaischen Thore Abschied von seiner Göttin Andromache und seinem Knaben Astyanax, Gera 1874



054 Max Slevogt: Abschied Hektors, Lithografie 2 Hektor 1921. Landesbibliothek Speyer

Kleinkind in ihren Armen, die Andromache fast rechtwinklig gegeneinander verschränkt und ihren Sohn dadurch wie eine Opfergabe präsentiert. Dieses Detail greift Kollwitz kurz darauf in einem Holzschnitt auf: In der gleichen Armhaltung zeigt sie im ersten Blatt der Folge *Krieg* von 1922 eine Mutter, die ihr Neugeborenes als Opfer darbietet.²⁷¹ Slevogts Interpretation Homers erfasst die Tragik der Szene, die von der Vorausschau der Niederlage und dem Schicksal der Herrscherfamilie handelt. Der Textvorlage nach wird das Ende dieser Begegnung dadurch eingeleitet, dass Hektor seinen Helm wieder aufsetzt, nachdem er ihn abgesetzt hatte, um seinem Sohn die Angst zu nehmen. Das von Homer so vielfältig eingesetzte Flattern der Helmzierde, das Furcht und Schrecken hervorruft, lässt Slevogt hier in dem wild flatternden Schleier Andromaches anklingen. Sie läuft auf dem ihr vorgezeichneten Weg zunächst auf den Betrachter und weiter auf einer in die Tiefe führenden Wendeltreppe zu. Die endgültige Komposition erzeugt eine zweite, gegenläufige Bewegung, indem das Auge des Betrachters in aufsteigender Linie von der gebückten Gestalt links unten über Andromache zu Hektor rechts oben gelenkt wird. In keiner anderen Szene setzt Slevogt die Architektur so bewusst ein, um Bewegung zu erzeugen.



055 Chalkidischer Krater: Homerische Paare, um 540 v.Chr., Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg

2.5.3 Angriff und Kampf

Die dritte Lithografie zeigt Hektor als Kriegsherr, das Heer anführend (Bild 56). Er steht auf einem Kriegswagen, hinter seinem über beide Pferde gebückten Wagenlenker, in der Linken den Schild, in der Rechten die Lanze erhoben. Hinter ihm, am rechten Bildrand, folgt eine weitere über das Fußvolk herausragende Person auf einem Wagen, Speer und Schild anfeuernd emporgehoben. Die Komposition besteht aus zwei einander kreuzenden Diagonalen aus Staubwolken und der Bewegung der vorpreschenden Pferde. Eine Menschenmasse stürmt zwischen zwei Anführern auf Streitwagen in spitzwinkliger Dreiecksformation auf den Betrachter zu. Das Staubwolken aufwirbelnde Heer nimmt nur die obere Bildhälfte ein, während ein breiter

²⁷¹ Käthe Kollwitz: Das Opfer, Holzschnitt 1 der Folge „Krieg“, 1922. Laut einem Tagebucheintrag stammt die Idee dazu schon aus dem Jahr 1919: Vgl. AK Brixen 2007, S. 122. Die dort zitierte Beschreibung ihrer frühen Zeichnung liest sich nicht als direkte Beschreibung des späteren Drucks, die Rezeption eines Werks ihres Sezessionskollegen ist umso wahrscheinlicher.

schraffierter Streifen in der unteren Blatthälfte die noch zu bewältigende Strecke vor dem Aufeinandertreffen der Gegner andeutet. Die Bewegung der Pferde lässt an Degas' Darstellungen von der Rennbahn denken; das linke Pferd rennt ausgreifend voran, das rechte wirft den Kopf nach innen. Slevogt fängt in dieser Szene voller Dynamik und Unmittelbarkeit die Kampfbegeisterung, das Losstürzen mit sportlichem Ehrgeiz ein.

Ist die vorangegangene Szene ein Panorama des kampfbereiten trojanischen Heeres, so zeigt die nächste Lithografie die Nahsicht einer Schlacht im vollen Gange (Bild 57). Die Griechen links kämpfen mit den Trojanern um die Leiche des Patroklos, der rücklings am Boden liegt. Über Patroklos' Kopf gebeugt, umgreift ein Grieche den Oberkörper des Gefallenen und hält ihn fest. Patroklos' Körper wird in der Bildmitte lang gezogen und dem Betrachter als entblößtes Opfer präsentiert. Sein Kopf ist mit geschlossenen Augen über die rechte Schulter gesunken, sein Arm dem Betrachter entgegengestreckt. Zu beiden Seiten seines Kopfes ducken sich Kämpfer hinter ihre Schilde mit drohend eingelegten Lanzen. Ihr Gegner Hektor stemmt sein ausgestrecktes rechtes Bein hinter dem angewinkelten rechten Bein seines Freundes in den Boden. Das linke Bein gebeugt, packt er mit dem ebenfalls ausgestreckten rechten Arm am linken Fuß des Toten, um ihn zu sich zu ziehen. Die Gliedmaßen von Patroklos und Hektor bilden ein unregelmäßiges Parallelogramm, das die im Raum darüber sich kreuzenden Lanzen wiederholen. Über dem den Oberkörper Haltenden streckt sich ein weiterer mit über dem Kopf erhobenem Schild und Lanze den Trojanern



056 Max Slevogt: Hektor führt das Heer an, Lithografie 3 Hektor 1921. Landesbibliothek Speyer

entgegen. An der Schnittstelle wird im Hintergrund die Figur eines Schützen sichtbar, der seinen gespannten Bogen auf die Gruppe um Hektor richtet. Eine weiße Wolke flutet im Hintergrund von links oben heran, während die rechte obere Ecke dunkel schraffiert ist. Die Szene schildert die Situation vor dem Eingreifen Achills, der durch sein Gebrüll die Trojaner vom Leichnam seines Freundes vertreibt (Vgl. Bild 30).

2.5.4 Niederlage

Während sein Gegner tot am Boden liegt, kehrt ihm Achill mit kerzengerader Haltung, wie im militärischen Ausfallschritt, den Rücken zu (Bild 58). Er ist wieder der jugendliche, strahlende Held mit der nackten Idealgestalt. Mit ausgestrecktem linkem Bein betritt Achill den am linken Bildrand angedeuteten Streitwagen, barhäuptig, unbewegt, den Helm in der vom Oberkörper verdeckten Rechten. Der linke Arm hängt untätig mit nach hinten gedrehten Handtellern herab. Hektors ausgestreckte Beine öffnen sich leicht und strecken sich Achill entgegen. Sein Helm rollt, vom unteren Bildrand überschritten, auf den Betrachter zu und präsentiert sein leeres Inneres. Der Tote ist umringt von Menschen. Eine Rückenfigur beugt sich von vorne über ihn und hebt seine Linke an, während in seinem Rücken ein Freund niederkniet und das Gesicht mitleidig verzieht. Weitere eilen aus dem Hintergrund von rechts heran und bilden eine Gruppe. Mehrere umfassen seinen rechten Arm. Im Hintergrund sind abwehrend hochgeworfenen Hände zu sehen, während sich vor ihm ein anderer gierig auf die Rücken



057 Max Slevogt: Kampf um Patroklos, Lithografie 4 Hektor 1921. Landesbibliothek Speyer

anderer stützt und befriedigt zu Hektor hinunterlächelt, und neben ihm ein Kopf sichtbar wird, der Achill triumphierend hinterher schreit. Ein anderer Soldat mit römisch anmutendem Helm beugt sich über den Toten, während sich hinter ihm ein anderer abwendet. Die sich über den Toten beugende Gestalt erinnert an ein Gemälde von Ingres: *Romulus als Bezwinger König Acros* (Bild 59). Dort beugt sich ein Krieger über den toten König, der parallel zum unteren Bildrand ausgestreckt liegt. Die Bezüge reichen bis in kleine kompositorische Details hinein. So überschneidet das ausgestreckte Bein des Siegers auch hier eine Extremität seines Gegners, während die auf den Boden gesunkene Linke von König Acros parallel zum Fuß des Romulus zu liegen kommt. Die Verschränkung von Sieger und Besiegtem als sich kreuzende Bildlinien und der sich über den Toten beugende Krieger sind von Slevogt charakteristisch abgewandelt worden; zugleich verbindet dieses Detail nun den toten Hektor mit dem zuvor von ihm getöteten Patroklos, den er seinerseits mit dem Fuß zu sich ziehen wollte. Um ihn zu schänden, wie dies ihm nun wiederfahren wird. Der Bezug zu Ingres bleibt erkennbar und wirkt wie ein Kommentar, der über die reine Verbildlichung des Geschehens hinausweist. Ingres zeigt im Hintergrund seines Gemäldes eine brennende Stadt, Slevogt dagegen eine mit Menschen vollbesetzte Mauerkrone der Stadt, deren Vernichtung soeben besiegelt wurde. Ingres setzt den bekleideten Sieger in unbefleckter Staatsrobe dem nackten Leichnam gegenüber, dessen Geschlechtsteil vom Arm des sich Herabbeugenden überschritten wird. In Abgrenzung zu seinem Lehrer



058 Max Slevogt: Achilleus und der getötete Hektor, Lithografie 5 Hektor 1921. Landesbibliothek Speyer

David formuliert Ingres so ein neues Idealbild eines bekleideten Helden.²⁷² Ingres will dem klassischen Ideal einen modernen Helden entgegensetzen – und kleidet ihn in antikische Gewänder. Slevogt bleibt der deutschen klassizistischen Konzeption treu, bei ihm sind Sieger und Besiegter gleich nackt. Er verbildlicht eine Geschichte, die wie bei Homer auch keine Sieger kennt: Alle werden sterben.

2.5.5 Ohnmacht und Schändung

Slevogt widmet der Reaktion der Trojaner auf den Tod des Verteidigers Hektor eine eigene Lithografie, den Versen 405-515 des 22. Buches folgend (Bild 60). Das großformatige Bild „La consternation de la famille Priam“ von Etienne Bartélémy Garnier²⁷³ kommt hierfür als Vorbild infrage; beiden gemeinsam ist die Bildung dreier Trauerzentren um Witwe Andromache und die Eltern Priamus und Hekabe. Während



059 Jean-Auguste Dominique Ingres: Romulus vainqueur d'acron, 1812. Öl auf Leinwand. Musée du Louvre

Garnier die Gruppen im weiten Raum des Querformats in auseinander fallenden Gruppen vor der waagrecht verlaufenden Mauer im Mittelgrund agieren lässt, dynamisiert Slevogt die Raumsituation des ersten Blattes des *Achill*. Dabei greift er erneut auch auf die schon in Kapitel 2.3.1 erwähnte Buchillustration von Laurens zurück (Bild 61). Hier wie dort öffnet sich die Treppe, die auf die Mauerkrone führt, direkt für den Betrachter am unteren Bildrand, näher an der Brüstung. Während sich Helena auf eine hüfthohe Mauer lehnt, die sich stufenförmig zum Betrachter hin abflacht, erreicht hier der ganze sichtbare Abschnitt kaum die Höhe des Schienbeins. Auch hinsichtlich der Figurenanordnung und ihrer aufgeregten Gestik entwickelt Slevogt seine Komposition über Anleihen bei seinem französischen Vorbild. Die liegende Frau in Rückenansicht aus Laurens' Illustration wandelt er in einen nackten Mann um, der sich über die Brüstung beugt, den Oberkörper auf den rechten Ellenbogen gestützt. Die gegen den unteren Bildrand ausgestreckten Beine sind überschritten, über seinen breiten Rücken führt er als personifizierter Betrachter diesen in die Bildwelt ein. Vor ihm beugen sich zwei Frauen mit gestäubten Haaren weit über die Mauer, die vordere

272 „Hier offenbart sich die Entstehung eines neuen männlichen Idealtypus, der die Tugenden des unbezwingbaren, bekleideten Kriegshelden in Uniform verkörpert und damit einen Kontrapunkt zu der physischen Vollkommenheit des griechischen Gottes bildet.“: Shelton 2008, S. 58.

273 Nach seiner Entstehung im Jahr 1800 gelangte es allerdings laut Béatrice Rolin schon 1838 als Schenkung in das Musée des beaux Arts d'Angoulême. Über evtl. zeitgenössische Reproduktionen oder als Buchillustration verwendete Nachstiche konnte Frau Rolin keine Angaben machen.

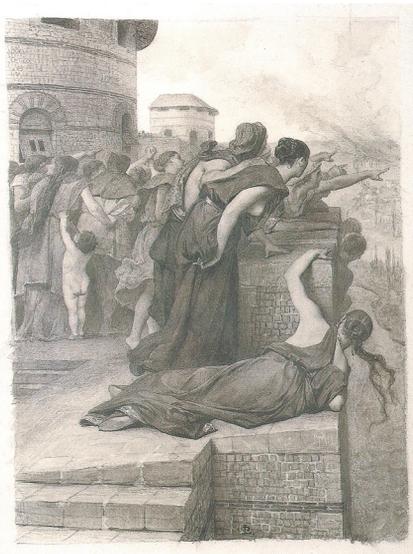
im klagend aufgerissenen Mund und ungläubig in die Haare gekrallter Linken, die hinter ihr stehende wirft fassungslos beide Arme mit geballten Fäusten hinter sich. Gerade diese beiden bilden ein deutliches Zitat von Laurens', deren Gestik expressiv verstärkt wird. Hinter beiden steht hochaufgerichtet eine weitere Frau mit starrer Miene, die auch die Arme hinter sich streckt, aber mit geöffneten Handflächen. Ihr Schleier weht, wie vom Wind ergriffen, auf das für den Betrachter selbst nicht sichtbare Schauspiel zu und verschwimmt im schraffierten Hintergrund. Die nächste Trauergruppe bilden zwei Frauen, deren eine den Kopf zurückwirft, die Hände auf die Augen gepresst, während die andere sich auf sie zubewegt, um sie tröstend in die Arme zu nehmen. Im Rücken dieser Augenzeugen der ersten Reihe fällt eine schwarzgekleidete Frau mit starrem Körper, das Gesicht schmerzverzerrt, rücklings einer Dienerin in die Arme. Vor ihnen haben sich zwei Frauen mit ausgestreckten Armen flach zu Boden geworfen. Im Hintergrund sinkt ein älterer Greis mit phrygischer Mütze, wohl Priamus, in sich zusammen und wird von drei Dienern aufgefangen. Über den Mauervorsprung in seinem Rücken beugen sich drei skizzenhaft angedeutete Gestalten. Auf der Mauerkrone im Hintergrund ist mit Kreisen und Strichen eine Menschenmasse angedeutet, mit über den Kopf erhobenen, zu dem Geschehen unter ihnen ausgestreckten Armen. Aus jüngster eigener Anschauung gespeist, stellt Slevogt die Bandbreite menschlichen Trauerns dar. In dieser Szene setzt der Künstler unterschiedliche



060 Max Slevogt: Die Troer beklagen den Tod Hektors, Lithografie 6 Hektor 1921. Landesbibliothek Speyer

Emotionen als psychologische Studie in expressiver Trauergesten von hoher Theatralik um. Die nur mehr privat ausgelebten Gefühlsausbrüche nach dem verlorenen Krieg sind so einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht und stellvertretend ausgelebt. Der wehende Schleier Andromaches stellt eine Verbindung zum zweiten Blatt, der Abschiedsszene her. In ihrem Kleid findet sich die tiefste Schwärze der Grafik.

Die Schleifung (Bild 62) scheint zunächst eine Fortführung der Szene aus *Achill* zu sein, die sich vor den Augen der Trojaner auf der Mauer abspielt (vgl. Bild 46). Tatsächlich jedoch handelt es bei dieser Szene um die Wiederholung der ersten, dem Sieger traditionsgemäß zugestandenem Misshandlung. Erst an dieser zweiten Schleifung zeigt sich Achills Übertretung der Normen.



061 Jean-Paul Laurens: Incendie dans les campagnes de Tours, Zeichnung



062 Max Slevogt: Schleifung, Lithografie 7 Hektor 1921. Landesbibliothek Speyer

Homer beschreibt, dass Achill auch nach der Totenehrung, nach Rache und Bestattung, selbst in der auf die Wettkämpfe zu Ehren des Freundes folgende Nacht keine Ruhe findet. Bei Sonnenaufgang schleift er Hektor dreimal um das Grab seines Freundes und provoziert das Eingreifen der Götter, die ihn und Priamos bewegen, aufeinander zuzugehen. Slevogt wählt diese zweite Schleifung, die er in noch nächtlicher Dunkelheit stattfinden lässt. Die Zahl der Umkreisungen des Grabmals zeigt sich deutlich in den Wagenspuren. Achill selbst ist eine geschlechtslose, starre Gestalt, die in ein dunkles Kleid gehüllt, eine zwanghafte Handlung vollzieht.

2.5.6 Lösung und Heimkehr

Die achte Lithografie zeigt wieder eine nächtliche Szene, die heimliche Begegnung von Krieger und König (Bild 63).²⁷⁴ Der Sieger über Hektor sitzt blicklos und unbewegt auf seinem Feldbett. Der Ellenbogen ist auf ein Tischchen gestützt, auf dem eine Öllampe glimmt und Lichtreflexe auf seinen Helm wirft. Das dunkle Tuch grenzt seine Gesichtszüge von dieser Lichtquelle ab. Über den Kopf gezogen und um den rechten Arm geschlungen, bedeckt es den halben Oberkörper. Von rechts nähert sich auf Knien der König Trojas, erkennbar an seiner phrygischer Mütze und dem weißen Bart. Mit der Linken berührt er Achills Knie, die Rechte ist im Redegestus erhoben. Diese Szene im Vordergrund des Blattes ist durch einen Vorhang abgetrennt, der hinter Hektor an einem Ast und einem Speer aufgespannt wird. Hinter Priamos öffnet sich die Szene und gibt den Blick frei auf die Schiffe der griechischen Angreifer im Mittelgrund. Dahinter sind die Stadtmauer und ein dreibogiges, triumphbogenartiges Tor zu erkennen, über das der tiefstehende Mond Licht durch dunkle Wolken schickt. Die schicksalhafte Szene wird von Slevogt mit weitgehenden Assoziationen belegt. Das Tuch Hektors wirkt wie ein Leichentuch, die Öffnung der Stadt und die Form des bald überwundenen Stadttors durch die einzigartige römische Form eines Triumphbogens weist auf die Niederlage Trojas hin. Krueger unterscheidet drei verschiedene Momente der Episode; von Priamos Ankunft über den „Moment der Spannung“ bis zu Achills Einlenken.²⁷⁵ Cornelius, den Suhr²⁷⁶ als Vorbild nennt, stellt letzteres dar: Achill ergreift die Hände des vor ihm Knienden. Auf einem anonymen klassizistischen Kleinrelief birgt ein ergriffener Achill das Haupt des vor ihm knienden Königs in seinem Schoß.²⁷⁷ Slevogt dagegen zeigt einen finster vor sich hinbrütenden Achill, der Priamos gar nicht zu beachten scheint. Krueger bezeichnet den von Slevogt gewählten Augenblick als

„[...]menschlich besonders ergreifender und im Sinne des Dramas spannender Moment vor der Auflösung, [...] Priamus' Flehen in Verbindung mit Achills nach innen gekehrtem Sinnen deutet auf

274 „Priamos vor Achill“, Imiela, Suhr und Ehrich folgend.; Imiela 1968, S. 223 / Suhr 1992, S. 74-93.

275 Krueger 1971, S. 146.

276 Suhr 1992, S. 74-93.

277 Dated on 1800-1820, since 1944 in the Old National Gallery 1.OG Quergalerie.

Vergangenes und Zukünftiges hin und symbolisiert quasi den ganzen Kampf um Troja.“²⁷⁸

Sie benennt wiederum zwei Varianten: Die in antiken Darstellungen übliche seitliche Anordnung beider, die damit stärker einander verbunden sind. Die von Slevogt gewählte Variante nennt Krueger „ausgesprochen klassizistisch“, wobei sie als Vorbild *Thetis vor Jupiter* von Ingres anführt (Bild 64).²⁷⁹ Wenn, Krueger folgend, die Darstellung dieser Szene eine Deutung der Ilias und ihrer Charaktere enthält, zeigt Cornelius Achill als edelmütig und „Exemplum der Verhaltensweise eines idealen Fürsten bzw. Helden“,²⁸⁰ Slevogt dagegen einen düsteren Achill ohne jede Menschlichkeit. Auf einer schon in Kapitel 2.4.2 erwähnten Darstellung ist der um Patroklos trauernde Achill in seinen Mantel gewickelt. In einer Szene auf einem Volutenkrater im Louvre ist nur noch das Haupthaar zu sehen.²⁸¹ Die Verhüllung kann also einerseits Achills Trauer, andererseits aber auch seine Verstocktheit oder Unzugänglichkeit zu symbolisieren, wie auf einer Vasenmalerei im Berliner Alten Museum, in der Achill die Gesandten Agamemnons empfängt.²⁸² Slevogt erinnert hier an diese Geste, um die erst langsam weichende Halsstarrigkeit des in seiner Trauer gefangenen Helden zu betonen.

278 Krueger 1971, S. 147.

279 Krueger 1971, S. 147.

280 Krueger 1971, S. 147.

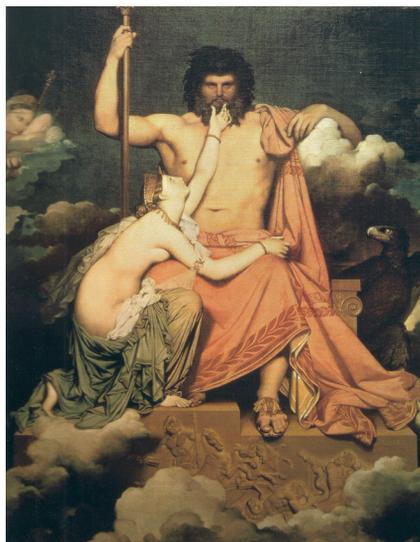
281 [Commons.wikimedia.org/wiki/Category:Achilles_in_Ancient_Pottery](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Achilles_in_Ancient_Pottery).

282 „Phoinix und Odysseus beim grollenden Achilleus“, 1828 erworben. Heute im Alten Museum, Inventarnummer F 2176.



063 Max Slevogt: Priamus vor Achill, Lithografie 8 Hektor 1921. Landesbibliothek Speyer

Das letzte Blatt dieser zweiten Lithografiefolge zur Ilias zeigt wieder eine Totenehrung: *Der tote Hektor wird in die Stadt gebracht und betrauert* (Bild 65). Nicht die Bestattung wie bei Patroklos, sondern die Heimkehr des Gefallenen beschließt diesen zweiten Zyklus. Anders als die private Zeremonie am von Opfern bedeckten Scheiterhaufen, der nur sein engster Freund Achill mit einem Fackelträger beiwohnt, erlebt die Stadtbevölkerung Hektors Rückkehr als öffentliches Ereignis geteilter Trauer. Wie in der Szene des sechsten Blattes weist Slevogt auf das Bedürfnis gemeinsamen Gedenkens hin. Die Diskussion um einen Nationalfeiertag zu Ehren der Kriegssopfer begleitete die Anfangsjahre der Weimarer Republik und wurde mit einer ersten Feierstunde am 5. März 1922 vorläufig beendet.²⁸³ Durch ein Tor ist der Wagen nach Troja hinein gefahren. Über den Sitz, langgestreckt wie in ausgeprägter



064 Jean-Auguste Dominique Ingres: Thetis und Jupiter, 1811. Öl auf Leinwand. Musée Granet, Aix-en-Provence

Totenstarre, liegt Hektor. Sein Vater Priamus beugt sich über ihn und fasst ihm mit der Linken zärtlich ins Haupthaar. Der linke Arm des Toten ragt rechtwinklig aus dem Gefährt heraus. Ein hinter dem Wagen Stehender umfasst ihn stützend und stemmt ihn in die Höhe, als versuche er, ein Standbild aufzurichten. Der rechte Arm Hektors ruht auf seiner Scham. Ein von vorn zwischen den Wagenrädern Stehender unterstützt mit den Handtellern seine Knie, zwei Frauen umfassen seine Füße. Die vorderste hockt mit gelösten Haaren am Boden und schmiegt ihre Wangen an den Leichnam, mit geöffnetem Auge blicklos vor sich hin starrend. Unter dem Zugtier hindurch stürzt eine weitere mit entblößter Brust auf die Trauergruppe zu, hinter ihr am linken Bildrand ergreift eine weitere die Zügel des Esels. Die Hände auf den Rücken des parallel zum unteren Blattrand geführten Tieres gestützt, bemüht sich ein alter Mann, einen Blick auf den Leichnam zu werfen. Dahinter drängt sich eine skizzenhaft dargestellte Menschenmenge. Mit erhobener Hand strecken sie die abgewinkelten Handflächen dem Toten entgegen. Der römische Gruß wird sich einige Jahre später als Hitlergruß einbürgern. Als Trauergeste eingesetzt wird diese Geste auf einem altgriechischen Keramikgefäß, das 1844 für die Berliner Antikensammlung erworben wurde (Bild 67).²⁸⁴ Die Anregung

283 Schellack 1990, S. 148 – 156.

284 Grabloutrophoros aus der Athener Nekropole Trachones; heute im Alten Museum,

für die gesamte Szene könnte auf Fragmente einer Tontafel des Malers Exekias zurückgehen. Darauf werden ein Pferdegespann und Trauernde als Bestandteil von Totenriten geschildert (Bild 68).²⁸⁵ Darüber hinaus birgt die Darstellung Slevogts eine Vielzahl christlicher Konnotationen; so erinnert der Esel des Gefährts an den Einzug Christi in Jerusalem, die Trauernde mit gelöstem Haar an die Fußwaschung und die Gruppe aus Vater und Sohn an die christliche Darstellungstradition der „Not Gottes“. Die Trauer- und Demutsgesten dem Toten gegenüber werden bewusst eingesetzt, um Bezüge zum christlichen Heilsdenken herzustellen.

2.6 Motivreihen. Die Rolle der Bildzitate

2.6.1 Helena und Andromache

Beiden Mappen leiten mit Helena und Andromache jeweils Frauen ein. Helena auf der Mauer steht allein, auch die Andromache aus *Hektor* ist nach dem Abschied ihres Mannes bereits auf sich gestellt und scheint ihrem Schicksal entgegenzustürzen. Die Vorzeichnungen jedoch verraten, dass Slevogt zunächst die Abschiedsthematik nach konventionelleren Vorbildern gestaltete, bis er die endgültige Fassung erreichte und beiden Frauen charakteristische Handlungen zuweisen konnte. So spielte Slevogt zunächst mit dem durch David berühmt gewordenen Paar Helena und Paris.

Darüber
Inventarnummer F 1888.

285 Seit 1875 in Berlin, heute im Alten Museum, Inventarnummer F 1811-1826.



065 Max Slevogt: Der tote Hektor wird in die Stadt gebracht und beweint, Lithografie 9 Hektor 1921 Lithografie. Landesbibliothek Speyer

hinaus greift er auf noch ältere Pathosformeln zurück, vgl. Kapitel 2.2.1. In den ersten Skizzen zeigt Slevogt sowohl Andromache und Helena bei dem Versuch, jeweils Paris bzw. Hektor festzuhalten. Die Situation einer Frau, die den sich von ihr abwendenden Partner aufzuhalten sucht, ist in der Literatur und bildenden Kunst gleichermaßen verbreitet. In einer der ältesten Fassungen mit Venus und Adonis verliert dieser allerdings sein Leben nicht im Kampf zum Schutz einer Gemeinschaft, sondern bei der Jagd. Ursprünglich geht es also nicht um die Spannung zwischen den privaten und gesellschaftlichen Verpflichtungen, sondern um die Entscheidung zwischen zwei Privatvergnügen. Eine weitere berühmte Variante eines Paares zwischen inniger Umarmung und Abschied bezieht sich auf die von Apuleius tradierte Legende von Amor und Psyche. Amor versteckt seine Geliebte vor seiner Mutter, Psyche selbst darf Amor nicht sehen, als dies doch geschieht, verschwindet er. In der Folge muss Psyche eine ganze Reihe von Prüfungen durch Venus bestehen, ehe beide wieder zueinander finden und heiraten dürfen. In der bildenden Kunst unterscheiden sich diese Themen manchmal nur durch geringfügige Details. Erst in der Kombination dieser alten Bildformel mit dem Epos Homers wird aus einer psychologischen Deutung eines weiblich konnotierten Privatlebens und männlich besetzten öffentlichen Lebens ein moralisierendes Drama. Ende des 17. Jahrhundert erhält der „Abschied Hektors von Andromache“ seine klassizistische Ausprägung.²⁸⁶ Jetzt verlangt die Pflicht vom Mann Verzicht auf ein privates Familienleben und den Einsatz seines Lebens und stilisiert damit jeden Soldaten zum potentiellen Helden.²⁸⁷



066 Peter Cornelius: Der Kampf um den Leichnam des Patroklos, 1828/29 Kohle auf Papier, Staatliche Museen zu Berlin



067 Grablouthrophorus, 510-500 v.Chr. Altes Museum Berlin, 1844 erworben

286 Der Abschied Hektors von Andromache und seinem Sohn, dem Kleinkind Astyanax, ist zwar schon im 15. Jh. vereinzelt dargestellt worden, verschwindet danach aber und wird erst im 18. Jahrhundert zu einem unverzichtbaren Sujet. Vgl. Wiebenson 1946, S. 23-37.

287 Siefert 1988, S. 113f.

Zum vorbildhaften Ehepaar, charakterisiert durch beiderseitige Pflichterfüllung, werden Andromache und Hektor auch durch das von Siefert typisch neoklassizistisch genannte Thema²⁸⁸ des ehebrecherischen Paares, das ihnen nun zum Vergleich an die Seite gestellt wird. Siefert zufolge ist David der erste Künstler überhaupt, der „Paris und Helena“ ohne Beisein der Göttin Venus darstellt.²⁸⁹

Ein verschollenes, 1798 im Pariser Salon ausgestellt Werk von Philippe Auguste Hennequin ist in einem zeitgenössischen Begleitheft unter dem Titel *Paris s'arrachant des bras d'Hélène pour combattre Ménélas* geführt.²⁹⁰ „Hennequin [...] macht aus der Davidschen Versöhnungsszene einen Abschied, der sich fundamental von der Trennung Hektors von der Andromache unterscheidet.“²⁹¹

Eine solche Szene wäre als unmittelbares Vorbild für Slevogts Skizze²⁹² denkbar. Allerdings nennt Siefert keinen Künstler, der beide Abschiedsszenen kontrastierend

einander gegenüberstellt, wie dies vielleicht Slevogts erste Absicht gewesen sein könnte. Slevogt spielte vielleicht mit dem Gedanken, die Beziehung zwischen Paris und seiner Geliebten mit der des Ehemannes Hektor zu vergleichen, wobei sich aus den Zeichnungen eher eine gleichwertige Behandlung beider Paare bis zu ihrer Verwechslung andeutet als die neoklassizistisch gedachte Abwertung des kampfuntüchtigen, schönheitsliebenden Paris gegenüber seinem pflichtbewussteren Vorbild und Bruder. Ebenso fällt bei der verworfenen ersten Fassung der Abschiedsszene zwischen Andromache und Hektor, die Max Slevogt schließlich gänzlich anders gestaltete, das Fehlen des Kindes auf. Slevogt entscheidet sich schließlich für eine andere Charakterisierung Helenas, die zum ersten Blatt seiner Achill-Mappe wurde.

Für die den *Achill* einleitende Lithografie „Helena auf Trojas Stadtmauer“ greift Slevogt auf eine kunstgeschichtliche Bildformel zurück, die in der Romantik mit neuem Inhalt versehen worden war. Laut Schmol



068 Tontafeln des Malers Exekias von einem Grabbau in Athen um 540 v.Chr., Altes Museum Berlin, 1875 erworben

288 Siefert 1988, S. 136ff.

289 Siefert 1988, S. 136f.

290 Siefert 1988, S. 285.

291 Siefert 1988, S. 142.

292 Vgl. Kapitel 2.2.1, Signatur KW 215 Bleistiftzeichnung, 1907 ? Saarlandmuseum, Saarbrücken.

gen. Eisenwerth lässt sich das „Ausgangsmotiv der Dirne am Fenster“²⁹³ bis in die Antike zurückverfolgen; bei Murillo und Manet schauen die Frauen aus dem Bild heraus in die Sphäre des Betrachters und stellen einen direkten Kontakt her, eine Offenheit, die die Frauen zugleich der öffentlichen Verfügbarkeit bezichtigt. Anders als das in der Renaissance entwickelte Schema der Madonna, die dem Betrachter frontal entgegen blickt und den Blick in die Ferne als umfassendem Geltungsbereich ihres Sohnes lenkt. Die Frau, über deren Schulter die Betrachter aus dem Fenster hinausschauen und dabei ihre Sicht auf die Welt einnehmen, wird erst im 18. Jahrhundert zu einer beliebten Bildformel. Ellen Spickernagel bezeichnet diese Rückenfigur in der Romantik, vertreten durch Friedrich, Carus und Schiller, als weibliche Personifikation der künstlerischen Produktivität.²⁹⁴ Slevogt bleibt mit seiner Bildregie vieldeutig. Es bleibt offen, ob er in Helena eine berüchtigte Verführerin sieht oder doch nur ein zum Spielball fremder Mächte gewordenen Opfer der Geschichte.

Wenn auch nur wenige Gemälde Helena auf der Mauer Trojas zeigen,²⁹⁵ so kommen zumindest drei Grafiken als Vorbilder für Slevogt infrage: Die in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstandenen Grafiken nach Flaxman (Bild 69) und Carstens²⁹⁶ und schließlich Johann Heinrich Rambergs ironisierender Zyklus von 1828 (Bild 10). Flaxman zeigt Helena auf der Stadtmauer, während von links Aphrodite an sie herantritt, beider Gesichtszüge sind irritierend gleichförmig und puppenhaft unbewegt. Rechts steht eine Dreiergruppe von einander umarmenden und sich über die Brüstung beugenden Mädchen in Rückansicht. Die Begegnung mit Priamus unterschlägt Flaxman ebenso wie die ihre Erscheinung kommentierenden Greise. Der zweite Kupferstich nach Carstens zeigt Priamus in der Mitte mit dem Rücken zur Mauerbrüstung. Die links aus einem Treppenturm heraustretende Helena wird von zwei Dienerinnen begleitet. Zur Rechten des Königs gruppiert der Künstler neun Greise, die Helenas Erscheinung in Gestik und Mimik unterschiedlich kommentieren. Eine vergleichbare Darstellung von Priamus und Helena am skäischen Tor stammt aus dem in Kapitel 2.1 erwähnten Zyklus Johann Heinrich Rambergs *Ilias, seriös und comisch* (Bild 10).²⁹⁷ Slevogt übernimmt Anordnung der Figuren und ihre Aufreihung an der Mauer von Blatt 11 aus Rambergs Zyklus, allerdings nicht den Blickwinkel. Während Ramberg seine Personen frontal zum Betrachter

293 Schmoll 1970, S.13-165.

294 Spickernagel 1999, S. 77-84.

295 Helena auf der Mauer ist ein in der bildenden Kunst bemerkenswert selten abgebildetes Motiv. Häufig dagegen wird der Raub der Helena dargestellt:

Francesco Primaticcio (Barnard Castle (Durham) Bowes Museum

Guido Reni: Louvre, Beccafumi: um 1524-1525.

Ein Freskenzyklus im ehemaligen Palazzo Bindi Segardi (heute : Palazzo Casini Casuccini) in Siena zeigt Zeus malt das Porträt der Helena für den Hera-Tempel in Croton.

Einzig Gustave Moreau stellt neben anderen Femmes fatales um 1885 Helena auf der Mauer Trojas dar, heute im Musée Gustave Moreau.

296 Abgebildet in: Boehn 1923, S. 49.

297 Ramberg 1874.

hinter der Mauerkrone aufreht, steht der Betrachter von Slevogts Lithografie neben den drei Greisen und hinter Helena und Priamos, deren Blickrichtung auf das Heerlager der Griechen er übernimmt.²⁹⁸ Flaxman zeigt Helena nur in Begleitung von Venus, also in einer rein weiblichen Umgebung, und im nächsten Blatt mit Paris, wieder mit der vermittelnden Göttin. Carstens teilt den Bildraum auf in einen weiblichen und einen männlichen Bereich, getrennt durch die Gestalt des Königs. Der architektonische Rahmen und das überflüssig große Aufgebot an Assistenzfiguren verstellen bei ihm den Blick auf die Hauptpersonen. Erst Slevogt setzt nur die unbedingt notwendige Personenzahl in einen überzeugenden Bildraum und rückt erstmals Helena wirklich in den Mittelpunkt. Hier wie in den Vorzeichnungen zeigt sich in der motivgeschichtlichen Untersuchung, wie genau Slevogt Vorbilder studiert. Zunächst bedient er sich erstarrter Formen, spielt gedanklich und zeichnerisch Alternativen durch und gelangt schließlich zu einer souveränen Darstellung.



069 John Flaxman: Helena auf der Mauer, Rom 1793

2.6.2 Vorbild Cornelius

Eine Vorlage, den Karton „Kampf um den Leichnam des Patroklos“ (Bild 66) für das zerstörte Fresko in der Münchener Glyptothek von Cornelius²⁹⁹, hat Slevogt selbst ausdrücklich benannt. Diesen Hinweis an Sievers greifen Imiela und alle folgenden Rezipienten³⁰⁰ auf. In der Nachkriegszeit war es Imielas Bestreben, Slevogts Kunst als möglichst modern und anticlassizistisch zu beschreiben. So stört er sich an dieser Anleihe eher und weist auf die formale Andersartigkeit hin:

„Dieser Bezug ist nicht zuletzt erstaunlich, weil weder archäologische Akribie noch klassizistische Kühle mit seiner Vorstellungswelt etwas zu tun haben.“³⁰¹

Auffällig ist zunächst die Ähnlichkeit in der formalen Gliederung. Achill steht frontal zum Betrachter hinter einer etwa kniehohen Mauer. Sogar die genaue Position des Helden hat Slevogt von Cornelius übernommen – mit einer entscheidenden Änderung. Statt Athene ist ihr Fehlen an der Seite

298 Die Bildformel einer Menschengruppe auf einer hohen Mauer verwendet später Max Klinger in der Folge: Vom Tode II, Blatt 5 „Der Herrscher“. Dort steht der Machthaber allerdings mit dem Rücken zur Mauer, angeschnitten rechts seine Frau, von links nähert sich eine Dreiergruppe von Kriegsherren. Für die reine Anordnung der Figuren auf der Aussichtsplattform könnte also durchaus Slevogts Darstellung als Vorbild infrage kommen.

299 Abgebildet in: AK München 2005.

300 Suhr 1992, S.76.

301 Imiela 1968, S. 157.

Achills durch eine Leerstelle in Erinnerung gerufen. Imiela urteilt:

„Slevogt vermeidet wie bei den anderen Lithografien des Zyklus die Darstellungen der mythologische Seite im Geschehen“.³⁰²

Doch hier geht es nicht um eine nicht gewollte, sondern im Gegenteil um eine beabsichtigte Neufassung anhand eines ausdrücklich zum Vorbild ernannten klassizistischen Kunstwerks, dessen die Geschichte der Ilias verfälschende Glattheit zu korrigieren Slevogts Anliegen war. Cornelius zeigt einen souveränen, handelnden Helden. Einen Fuß über die Mauer schiebend, erhebt er gebietend den Arm. Diese Geste wird von einem Zipfel seines Gewandes umfassen und dramatisiert. Beiden Darstellungen gemeinsam ist die Geste der geballten Faust, die Slevogt parallelisiert und damit das nackte Geschlecht des Waffenlosen akzentuiert, und die dramatisch vortretenden Augäpfel. Doch Cornelius' Achill schreit nicht, er schaut mit ausgeglichenem Gesichtsausdruck ins Leere. Slevogt dagegen lässt die physische Anstrengung des Brüllens über angespannte Halsmuskeln und den weit geöffneten Mund deutlich werden. Dafür opfert er jegliche Form der Idealisierung. Cornelius' Held weiß sich von Göttern umgeben; Blitze und Adler, Insignien des Göttervaters, sind ihm verliehen. Athene stützt und stabilisiert ihn. Auch wenn der Tod seines Gefährten nicht verhindert werden kann, so ist er doch mit seinen gewaltigen Gefühlen zumindest nicht allein, seine Souveränität bleibt unangetastet. Ganz anders Slevogts Achill: Seiner Waffen und seines Freundes beraubt, verliert er völlig die Beherrschung, ohne dass ein Gott ihm helfen könnte. Seine Einsamkeit ist umso deutlicher. Der Abtransport des Patroklos lässt sich auf eine Zeichnung zur Nibelungensage von Carolsfeld zurückführen *Siegfrieds Leiche wird nach Worms gebracht*.³⁰³ Der Held der Nibelungen allerdings wird von zwei Trägern transportiert, so dass ihm die kopfüber hängende Haltung erspart bleibt und die Pathosformel des Armes zusätzliche Weihe verleiht.

Die Gestalt des über dem Kampfgeschehen aufragenden Helden lässt sich über das Vorbild Cornelius' auf eine Darstellungskonvention zurückführen. Die der Personifikation des Krieges. Holsten untersucht die Entwicklung von Kriegsdarstellungen zwischen dem Deutsch-Französischen Krieg und dem Beginn des Ersten Weltkriegs.³⁰⁴ Slevogts Achill entspricht dem „Typus ragende Symbolgestalt in Untersicht“ der zweiten Kategorie „Fatalistische Kriegsallegorien“. Als Vorläufer nennt Holsten das mittlerweile nicht mehr Goya zugeschriebene Gemälde „Der Koloss“ von 1810/12,³⁰⁵ ferner ein Blatt aus dem Zyklus „Disparate“ oder „Proverbios“, untertitelt „Disparate de miedo“. Beide Darstellungen sind mit Slevogts Achill nur begrenzt vergleichbar, im erstgenannten Werk

302 Imiela 1968, S. 157.

303 Abbildung in: Seeliger 2005, S. 106.

304 Holsten 1976.

305 Nachdem bereits 1993 Manuel Mena und Juliet Wildon Bareau begründete Zweifel an der Urheberschaft Goyas geäußert hatten, wurde 2008 das Gemälde offiziell seinem Schüler Asensio Juliá zugeschrieben.

wendet sich der Körper des Riesen vom Betrachter ab, er hat an dem Heer in der Ebene sein Werk vollbracht. In der Grafik Goyas überragt eine gänzlich verhüllte Gestalt das Kampfgeschehen vor ihr. An den vordersten Blattrand gerückt, scheint sie sich zu krümmen, um den oberen Rand nicht zu überschneiden. Ein weiterer denkbarer Vorläufer ist die Gestalt des Mars in einer Buchillustration von Menzel zu Kuglers Biografie Friedrichs des Großen (Bild 70).³⁰⁶ Auch Max Klinger verwendet die hochaufragende Symbolgestalt des Krieges mehrfach,³⁰⁷ jedoch als liegende oder sitzende Figur. Slevogts Achill näher stehen zwei Darstellungen von Kubin, *Parade* von 1897 und *Der Krieg* von 1900 (Bild 71). In der früheren Darstellung ragt der Oberkörper eines uniformierten Riesen über die Hügelkette am Horizont. Mit der Rechten stützt sich die Gestalt auf einen Berg. In der zweiten, späteren Zeichnung marschiert ein nur mit einem antikisierenden Helm, Schild und keulenähnlicher Waffe bekleideter Riese gegen ein Heer, das mit zwergenhaften Lanzen aus dem Boden wächst. Unter der weit ausgreifenden Schrittstellung sind die Hoden deutlich erkennbar. Zwei Merkmale der Grafik Slevogts sind bei Kubin bereits vorgebildet. Die niedrige Brüstung als Rahmen der Figur, bei Kubin Berge, bei Slevogt die Mauer, und die Betonung der männlichen Geschlechtsteile. Letzteres benutzt Slevogt allerdings weniger als Zeichen der Überlegenheit denn als Bloßstellung und Bezeichnung der Opfer, des bereits getöteten Patroklos, seines darüber verzweifelten Freundes Achill und des exemplarisch Sterbenden der Mittelgruppe.³⁰⁸ Auch wenn sich seine Darstellung Achills innerhalb einer Tradition bewegt, so verweigert sich der Künstler einer Überhöhung oder Heroisierung nicht nur, er erteilt dieser Interpretation Achills in Anspielung auf zeitgenössische Kriegsallégorien eine deutliche Absage.

Die Anleihen bei Cornelius beschränken sich nicht auf die dritte Lithografie. So erinnert der rasende Achill der neunten Lithografie bei Slevogt an den „Rasenden Diomedes“ (Bild 72). Damit ist ein deutlicher Kommentar zur Deutung der Szene gegeben. Diomedes verletzt die Göttin Venus in der Schlacht, worauf sie sich zurückzieht, und mit Hilfe von Athene auch den Kriegsgott Ares selbst. Slevogts Achill, dessen Wut ins Leere läuft, verletzt keine Götter, und seine Wut richtet sich allein gegen sich selbst. Dieser Achill ist Diomedes, der die Götter aus dem Kampf treibt; und zugleich wie Ares die Verkörperung des selbstzerstörerischen Kriegs selbst. Auch im späteren *Hektor* finden sich Anleihen an Cornelius, am deutlichsten in der Haltung des Siegers Achill in der vierten Lithografie (Bild 73).³⁰⁹ Hier übernimmt Slevogt die Figur des von Prometheus geschaffenen Menschen im Moment seiner Beseelung durch Athene, „als symbolisches Bild des Künstlers, doch jenseits dieser Bedeutung, die zweifellos mitschwingen soll, geht es hier um den Status des

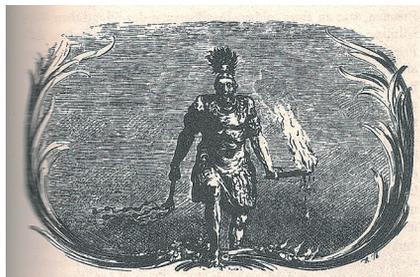
306 Kugler 1856, S. 234.

307 „Vom Tode, II. Teil, letztes Blatt „Krieg“ 1911 und „Auszug der Griechen aus Epithalamia, 1904/7.“

308 Ist er der „unbekannte Soldat“, dessen Kult sich im Ersten Weltkrieg endgültig ausbilden sollte?

309 Nach Söhn Inventarnummer 343; Söhn 2002, S.49.

Menschen [...]“³¹⁰. Slevogt verwendet die idealistische Gestalt der vollendeten Schöpfung ausgerechnet im Augenblick des Sieges und vollbrachten Mordes. Damit treibt er den Gedanken von Cornelius auf die Spitze, für den laut Büttner „der Mythos des trojanischen Krieges ein Exempel der Menschheitsgeschichte ist, die vom Prinzip der Zwietracht vorangetrieben wird.“³¹¹ Die Vollendung und seine Bestimmung vollzieht der Mensch durch den Sieg über seinen Gegner. Slevogt legt mit seinem Spiel aus Zitaten die Paradoxie aus Schöpfung und Vernichtung frei, in dem er den Protagonisten Achill als Kreatur des Prometheus zu einer Kurzfassung des klassizistischen, männlichen Idealbildes vom Menschen verdichtet. Als Sieger, der sich selbst nur über die Vernichtung anderer definieren kann.



070 Adolph Menzel: Mars, Holzschnitt 1842

Noch einmal verweist Slevogt in der letzten Blatt des *Hektor* auf sein klassizistisches Vorbild. So zitiert er ein Detail aus dem *Kampf um die Leiche des Patroklos* von Cornelius (Bild 74). In der rechten Bildecke zieht dort ein Mann mit phrygischer Mütze einen Gefallenen an seine Brust. Slevogt wandelt diese Gestik ab. Priamus steht über Hektor gebeugt und bettet dessen Kopf in seiner Armbeuge, seinen Kopf an den seines Sohnes geschmiegt. Über das Vorbild Cornelius' hinweg verweist der Künstler auf beider gemeinsames Vorbild, der Trauer Gottvaters um seinen Sohn Christus. Damit ist Max Slevogts Auseinandersetzung mit der klassizistisch geprägten Überlieferung des antiken Helden abgeschlossen. Die zweite, ergänzende Mappe endet in Gesten der Trauer und des Mitgeföhls, in einem Appell zur Solidarität mit den Opfern von Kriegen.



071 Alfred Kubin: Der Krieg 1901/02 Verbleib unbekannt

310 Büttner 2004, S. 42-69.

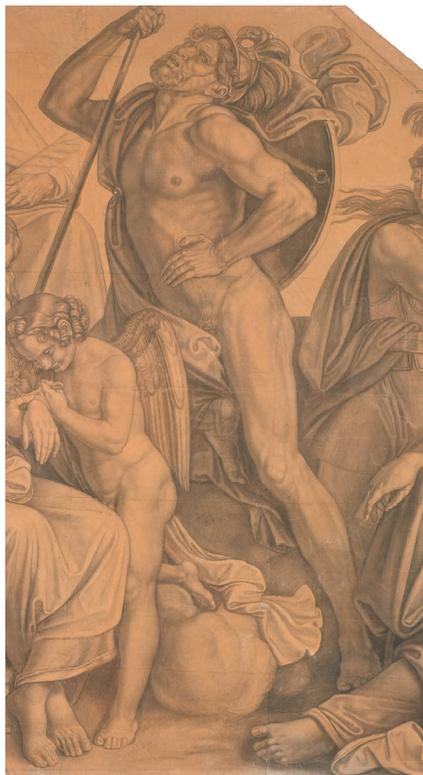
311 Büttner 2004, S. 50.

III Ausblick: Slevogts Gesamtwerk

Im Achill deutet sich die Infragestellung des klassischen Heldenbildes an, das seiner Vorbildfunktion entkleidet wird – nicht durch Ironisierung, sondern eine konsequenten Neuinterpretation der ursprünglichen Textvorlage. Deutlicher als zuvor noch wird der Künstler nach dem direkten Kontakt mit einem realen Krieg im Hektor den Blick auf Besiegte und Zivilbevölkerung richten. Darüber hinaus erlauben weitere Grafikaufträge einen differenzierten Blick auf kriegerische Darstellungen in Slevogts Werk.

3.1 Antike als Gegenwelt. Slevogts malerisches Schaffen

Schon lange vor Beginn des Ersten Weltkriegs wird die zunehmend martialischere Stimmung in den Sujets der Künstler spürbar. Rüstungen und Kämpferposen sind beliebte Motive europäischer Künstler, wie der *Sitzende Mann mit Rüstung* von Corot, entstanden um 1868/70. Rosenblum interpretiert das Werk Corots als gewollten Anachronismus in einer Zeit, in der sich der Künstler durch die Weiterentwicklung der Malerei überholt fühlte. Zugleich bringt Rosenblum die Darstellung mit der zeitgenössischen Vorliebe für Historiendramen in Verbindung, von der sich Corot beiläufig distanzieren.³¹² Slevogt selbst stellt in *Frau Aventure* eine lachende nackte Frau in den Armen eines Mannes in Ritterrüstung dar (Bild 75). Dieser Gegensatz zwischen nackter Frau und männlicher Ritterrüstung beschäftigt in ähnlicher Form auch Corinth³¹³ und vor ihnen Thoma.³¹⁴ Dieses eher erotisch konnotierte Spiel mit traditionellen Geschlechterrollen durchzieht nicht zuletzt Wagners „Ring der Nibelungen“ und motiviert die Darstellungen Füsslis.



072 Peter Cornelius, Rasender Diomedes 1824 Kohle auf Papier. Staatliche Museen zu Berlin

312 Rosenblum 1989, S. 102.

313 „Perseus und Andromeda“, 1900 Kat.Nr. 208 In: Berend-Corinth 1992, S. 85; „Die Waffen des Mars“ 1910 in der der Mann nur durch Rüstungsteile vertreten ist, Kat.Nr. 413 In: Berend-Corinth 1992, S. 117.; „Frauenraub (Kriegsbeute)“, 1911 Kat.Nr. 478 In: Berend-Corinth 1992, S. 126; „Im Schutze der Waffen“ 1915, Kat.Nr. 656 In: Berend-Corinth 1992, S. 152.

314 „Wächter vor dem Liebesgarten“, 1888, Alte Nationalgalerie Berlin.

Den Gegensatz zwischen einer irdischen, leidbehafteten Sphäre und der privilegierten Götterwelt führten beide Künstler in zwei Gemälden zu antiken Themen aus. Corinths großformatiges Gemälde *Homerisches Gelächter* von 1909 (Bild 76)³¹⁵

zeigt eine brennende Stadt im Hintergrund, während sich im Vordergrund die Szene der ertappten Ehebrecher abspielt. Das Leid der Menschen und die Vergnügungen der Götter werden ohne inneren Bezug einander gegenüber gestellt. Dieser Gegensatz aus Privilegierten einerseits und Leidenden andererseits findet sich auch in Slevogts *Göttertafel* von 1918 (Bild 77). Dieses Ölgemälde interpretiert den Aufstand der Titanen gegen die Götter als Kampf zweier ungleicher Mächte. Die Riesen werfen den unbekümmert feiernden Göttern Steine entgegen, doch ihr Aktionsradius ist auf die Erde begrenzt. Die Felsbrocken landen im Meer, weit entfernt vom Olymp. Der Gegensatz beider Welten wird durch die Farbverteilung unterstrichen. Die Erde in dunklen Schatten gleicht einem öden Steinhafen, während die in den Wolken thronenden Götter Licht und Farbe für sich beanspruchen. Imiela deutet die Szene als Vorahnung des politischen Umsturzes am Ende des Ersten Weltkrieges. Als Zukunftspantasia eine bemerkenswert düstere politische Prophetie, die sehr deutlich zeigt, wie wenig sich der bürgerliche Slevogt einer Demokratie gewachsen fühlt. Die später entstandene *Erschaffung der Venus* (Bild 78) in beiden Fassungen von Slevogt konzentriert sich allein auf den lichterfüllten, freudvollen Fluchtort der antiken Mythologie, wie



073 Peter Cornelius, Prometheus der Menschenbildner
1829/30 Kohle auf Papier Staatliche Museen zu Berlin



074 Detail aus: Peter Cornelius, Der Kampf um den
Leichnam des Patroklos, 1828/29 Kohle auf Papier. Staatliche
Museen zu Berlin

315 „Homerisches Gelächter, 1. Fassung 1909 Kat.Nr. 390 In: Berend-Corinth 1992, S. 113.

auch die beiden Schlachtendarstellungen *Amazonenschlacht* von 1931 (Bild 79) und die ein Jahr später entstandene *Schlacht bei Issus* eine bewusst idealisierte Gegenwelt zur brutalen Realität des Ersten Weltkriegs entwerfen. Die Antike wird analog zum Klassizismus erneut zum Fluchort, ohne die *Achill* und *Hektor* kennzeichnende innere Spannung.

Die Schleifung Hektors greift der Künstler 1929 erneut auf, als er die Bibliothek seines Neukasteler Hofes ausmalt. Für die vier literarischen Gattungen Drama, Märchen, Roman und Epik wählt er stellvertretend Szenen aus Shakespeares *Macbeth*, *Tausendundeine Nacht*, *Coopers Lederstrumpf* und der *Ilias* aus. Die Gestalt Achills ragt in die Deckenmitte auf. Er dreht sich in der Hüfte um und schaut in unüberbietbar arroganter Miene auf den Betrachter nieder. In der Rechten schwingt er die Peitsche, die Linke bündelt die Zügel seines Gespanns vor der geharnischten Brust. Hektor als grünlicher Leichnam füllt die angrenzende Wand. In grotesker Verdrehung fällt sein Oberkörper hinter den am Wagen fixierten Füßen rücklings über die gemalte Brüstung.

Sein zum Boden gekehrtes Gesicht im Profil ruht zwischen den in Kreuzigungshaltung ausgebreiteten Armen. Sein klassisches Profil steht im harten Gegensatz zu den kantigen Zügen seines blonden Peinigers. In diesem acht Jahre nach der Herausgabe des *Hektor* entstandenen Wandbild ist die Parteinahme für Hektor und gegen Achill deutlich erkennbar. Zwischen den beiden Folgen *Achill* und *Hektor* liegt das einschneidende Erlebnis des Ersten Weltkriegs. Max Slevogt lernt als Bildreporter den Krieg aus eigener Anschauung kennen, sein Enthusiasmus verwandelt sich in Entsetzen. Diese Art zu sterben entzieht sich seiner Darstellung. Aus dieser Einsicht bricht er seinen Fronteinsatz ab und kehrt nach Hause zurück,



075 Max Slevogt, Frau Aventure 1894 Öl auf Leinwand. Städel Museum

woraufhin sein sogenanntes *Kriegstagebuch* als Fragment ohne weitere Nachbearbeitung veröffentlicht wird.³¹⁶ Auf Betreiben Bruno Cassirers herausgegeben, kombiniert es Reproduktionen von Bleistiftskizzen und Aquarellen des Künstlers mit dem Text eines anonym bleibenden „Freundes“ des Künstlers. Es ist in vier Kapitel unterteilt. Slevogt aquarelliert zunächst hinter der Front im besetzten Belgien das Alltagsleben im Krieg, darunter

316 Slevogt Krieg 1917.

Begräbnisse, Kriegsgefangene und hungernde Kinder (Bild 80). Der anonyme Textschreiber ist sich der Wirkung der eingefallenen Kindergesichter bewusst und versichert, dass die Heeresleitung Abhilfe geschaffen habe.³¹⁷ Nur bei den Kindern und den im Krieg eingesetzten Pferden geht die Darstellung über eine schlichte Andeutung der Figur hinaus. Alle anderen Soldaten, darunter auch Generalfeldmarschall Prinz Leopold von Bayern, sind ohne rechte Aufmerksamkeit, fast als Pflichtübung äußerst flüchtig skizziert (Bild 81). Erst im letzten Kapitel „Auf den Gefechtsfeldern von Lille“ wird das Kriegsgeschehen und nicht das sich darum arrangierende Zivilleben thematisiert.



076 Lovis Corinth, Homerisches Gelächter, 1. Fassung
1909 Öl auf Leinwand. Bayerische Staatsgemäldesammlung
München

Zerschossene Hausruinen, ein totes Pferd, ein toter Soldat und zwei Schlachtfelddarstellungen.

Auf diesen beiden Bildern postiert Slevogt Figuren im äußersten Vordergrund, hinter denen sich eine wüste Einöde erstreckt. Der Verfasser kommentiert und beschwört in Worten herauf, was Slevogt nicht abzubilden vermag.

„Der Anblick verendeter Tiere erregt zwar nicht Schrecken und Grauen, nur Mitleid, auch Ekel vor den gedunsenen und zerbrochenen Kadavern. Aber zerstückelte, zerrissene Menschenleiber, verrenkte Glieder, wie Puppen auf Sägemehl geworfen, in schwärzlichen Blutlachen gebettet, Gesichter, nein, Fratzen, in Angst und Todesnot verzerrt, grünlichfahl oder von Cyanose geschwärzt, fletschende Zähne und ausgelaufene Augen – das ist grauenhaft und das ist häßlich! Auch Offiziere, die den Tod in tausend Formen geschaut hatten, geben zu, dass sie selten eine Schlachtfeldleiche in künstlerisch schöner Pose, ein Totenantlitz in edler Ruhe geschaut haben.“³¹⁸



077 Max Slevogt: Die Göttertafel, 1918 Öl auf Leinwand.
Saarland Museum Saarbrücken

Als einzige Leiche aquarelliert Slevogt einen englischen Soldaten, der verrenkt am Boden liegt (Bild

317 Slevogt Krieg 1917, S. 73.

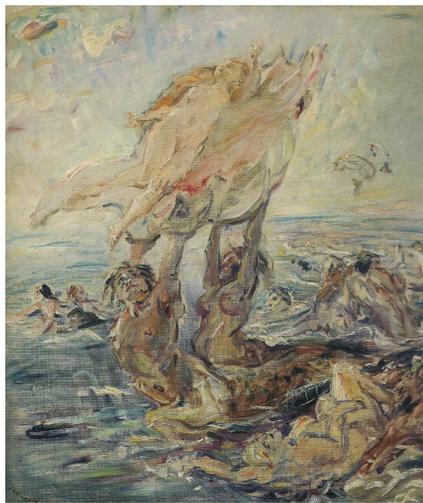
318 Slevogt Krieg 1917, S. 74.

82). Dem Toten, seinem Betrachter und nicht zuletzt sich erspart der Künstler den genauen Blick ins Gesicht, so dass die Schilderung im Text weitaus drastischer ist als die dazugehörige Abbildung. Im Folgenden wird die Kriegserfahrung eher in der Grafik als in seinem malerischen Schaffen nachklingen.

3.2 Ein anderer Krieg, neue Helden? Slevogts Grafik

3.2.1 Der aktuelle Krieg

Neben dem Kriegstagebuch reflektieren vor allem seine Grafiken für Paul Cassirer seine Kriegserfahrungen, deutlicher als im Kriegstagebuch selbst Partei ergreifend. Als Kriegsmaler war er als Statist an ausgewählte Schauplätze dirigiert worden. Meist von Zeitnot angetrieben, konnte er nur Skizzen der ihm präsentierten Einblicke anfertigen. Erst die Arbeit für Paul Cassirers Zeitschriften, die zunächst Kriegspropaganda betrieben, aber im Kriegsverlauf immer kritischer wurden, eröffnete ihm eine geeignete Plattform für selbstständigere Arbeiten. Für die unter den Namen *Kriegszeit*³¹⁹ und *Bildermann*³²⁰ zwischen 1914 und 1916 als Mappen und Hefte vertriebenen Publikationen stellte Max Slevogt insgesamt 14 Lithografien. Ein Jahr später wird er dann unter dem Titel *Gesichte* die immer deutlicher werdende Kriegskritik in einer im Eigenverlag herausgegebenen Mappe aufgreifen und auf 21 Lithografien erweitern.³²¹ Die ersten beiden Grafiken für die Zeitschrift *Gesichte* sind noch Karikaturen,



078 Max Slevogt: Geburt der Venus 2. Fassung 1923. Öl auf Leinwand. Max Slevogt-Galerie, Villa Ludwigshöhe / Edenkoben



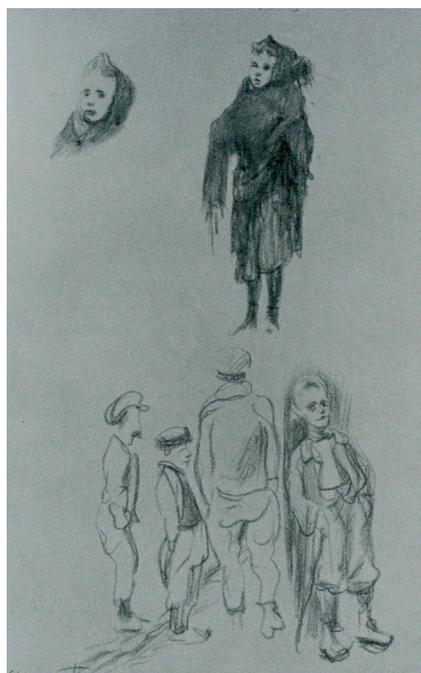
079 Max Slevogt: Amazonenschlacht 1931, Öl auf Leinwand. Max Slevogt-Galerie, Villa Ludwigshöhe / Edenkoben

319 „Kriegszeit, Künstlerflugblätter Verlag Paul Cassirer, 65 Nummern in 63 Ausgaben 1914-1916“ laut Söhn 2002, Verzeichnisnummer 21-22, S. 22.

320 Cassirer, Paul: Der Bildermann. Steinzeichnungen für's deutsche Volk. Halbmonatszeitung. 5.4.1916 bis 20.12.1916. Vorzugausgabe 75 Exemplare, Vgl. Söhn 2002, Verzeichnisnummer 23-35, S. 23f.

321 *Gesichte* 1917. Mappe mit 21 Kreidelithografien (Stein- und Zinkdrucke) Eigenverlag, 60 Exemplare. Vgl. Söhn 2002, Nr. 38-58, S. 25.

deren erste eigentlich schon 1899 anlässlich des Burenkriegs entstanden war (*Kitcheners Schlachtopfer*³²², nach Herbert Kitchener, 1899 englischer Generalstabschef, 1914 Kriegsminister). Die *Drei Wegelagerer*³²³ symbolisieren die Gegner Deutschlands und Österreich-Ungarns, die in der sogenannten „Triple Entente“ vereinigten Länder Großbritannien, Frankreich und Russland. Wird hier noch die Kriegsschuld dem Ausland zugewiesen, so ändert sich Slevogts Blick unter dem Eindruck des Krieges. Nur noch in der Lithografie *Furcht vor dem deutschen Michel* charakterisiert Slevogt die beteiligten Gegner. Danach werden nun nicht mehr konkrete politische Aussagen getroffen oder Kriegsursachen gesucht, sondern allein das alltägliche Grauen an der Front beklagt. Die erste Lithografie für die Zeitschrift *Bildermann*³²⁴ erinnert an die Kluft zwischen der Erwartungshaltung eines kurzen, siegreichen und dem sich 1916 längst abzeichnenden verlustreichen Stellungskrieges. Im Vordergrund steht eine Frau vor einer hoch aufragenden Steintafel und trägt ganz oben die Jahreszahlen 1914, 1915 und 1916 untereinander ein. Im schmalen Streifen rechts neben der Tafel häufen sich unter tiefem schwarzem Himmel die Gefallenen. Den zynischen Einsatz von Menschenleben und den gleichgültigen Umgang militärischer Befehlshaber mit dem Leid der ihnen ausgelieferten Soldaten prangert die zweite Lithografie für den *Bildermann*³²⁵ an, die einen Mann vor einem Telefon in Gestalt eines Kopfes zeigt. Aus tief liegenden



080 Max Slevogt: Kindertypen aus Biaches Bleistiftzeichnung *Kriegstagebuch* 1917



081 Max Slevogt: Prinz Leopold von Bayern (rechts) beobachtet die französische Stellung bei Arras, Bleistiftzeichnung *Kriegstagebuch* 1917

322 Söhn 2002, Nr. 21, S.22.

323 Söhn 2002, Nr. 22, S.22.

324 Söhn 2002, Nr. 24, S.22.

325 Söhn 2002, Nr. 25 „Mars regiert die Stunde“, 1916.

Augen schaut ihm der zum Sterben Unfähige und zum Gegenstand Degradierte zu, wie er in seinem freigelegten Hirn zu wählen scheint. Diese qualvolle Allegorie wiederholt sich im achten Blatt der *Gesichte* (Bild 83).³²⁶ Hier wird auch der Titel deutlicher. Die dargestellte Figur ist nicht mehr als Kriegsgott Mars bemäntelt, sondern wird als oberste Heeresleitung angesprochen. Überhaupt ist die Kriegspropaganda deutlich problematisiert. Die moralische Barbarei und politische Allmachtsphantasien klagt die Lithografie *Der Traum des Siegers*³²⁷ an. Auf einem Podest weidet sich eine Figur am Anblick vor ihm aufgehängter Köpfe, während sich um ihn Menschen auf den Boden werfen. Slevogt benutzt unterschiedliche Tiere, um die Kampfhandlungen zu charakterisieren. Füchse tanzen auf einer schweren Steinplatte, getragen von einer Menschenmenge mit Schafsköpfen,³²⁸ Hyänen zerfleischen einander³²⁹, eine Hundemeute kreist einen Bären ein.³³⁰ Ein Pferd verbeißt sich in Menschen und schleudert sie durch die Gegend,³³¹ Pegasus endet als Schindmähre des Todes.³³² Selbst die Sternzeichen werden von einem Flieger beschossen.³³³ der Krieg zerstört jeden Traum des Geborgenseins in der Welt und lässt keine Illusion und keinen Rückzugsort mehr zu. Auf die Antike bezieht sich Slevogt sowohl in seinen Beiträgen für den *Bildermann* als auch dem Zyklus *Gesichte*, zunächst mit *Aus der Drachensaat wachsen Geharnischte und bedrohen Kadmos, den Sämman* (Bild 84).³³⁴ Die kriegsführenden Parteien werden im *Bildermann* mit dem antiken Despoten Xerxes verglichen, so die Unterschrift „Herodot 7. Buch, 35. Vers Xerxes ergrimmt und befahl, dem Hellespont Geißelhiebe zu geben und Ketten in die tiefe See zu versenken“ (Bild 85). Auf einer Felsenklippe flegelt sich der Herrscher auf seinem



082 Max Slevogt: Gefallener Engländer an einer Straßenecke von Ennetières, Aquarell Kriegstagebuch 1917

326 Söhn 2002, Nr. 45 S. 26: „Die oberste Heeresleitung“, Blatt 8 aus der Mappe *Gesichte* 1917.

327 Söhn 2002, Nr. 47 S. 26: Blatt 10 aus der Mappe *Gesichte* 1917.

328 Söhn 2002, Nr. 48: „Die große Masse“ Blatt 11 aus der Mappe *Gesichte* 1917.

329 Söhn 2002, Nr. 39 „Heulende Hyänen“ Blatt 2 der Mappe *Gesichte* 1917.

330 Söhn 2002, Nr. 44: „Die Verteidigung“, Blatt 7 aus der Mappe *Gesichte* 1917.

331 Söhn 2002 Nr. 29, S. 23 : „In Staub mit allen Feinden“, 6. Lithografie für den *Bildermann*, vgl. auch Nr. 46 S. 26: „Abwehr“, Blatt 9 der Mappe *Gesichte* 1917.

332 Söhn 2002, Nr. 50, S. 26: „Pegasus im Kriegsdienst“, Blatt 13 der Mappe *Gesichte* 1917.

333 Söhn 2002, Nr. 55, S. 26: „Der Flieger, der die Tiere des Sternkreises abschießt“, Blatt 18 der Mappe *Gesichte* 1917.

334 Söhn 2002, Nr. 27, S. 26: „Symbole der Zeit III“ 1916, 4. Lithografie für den *Bildermann*, vgl. auch Söhn Nr. 44, S. 26: „Drachensaat“, Blatt 3 aus der Mappe *Gesichte* 1917.

Thron, während sich eine Flut von nackten Männern mit Ketten ins Meer stürzen. Die Figur des vordersten Kriegers erinnert an die achte Lithografie des *Achill*. Wiederholt thematisiert Slevogt die sinnlose Auflehnung, in die sich Achill jedoch selbst verrennt, während hier wie im 1. Weltkrieg die Hierarchie Täter und Befehlsgeber voneinander trennt. Der Leichenberg auf den Schultern des abtraumhaften Riesen *Der Verantwortliche* (Bild 89)³³⁵ aus *Gesichte* erinnert an den Scheiterhaufen des letzten Blattes des *Achill* und an die Gestalt Penthesileas aus der gleichnamigen Lithografie. Auch die liegende Gestalt des Toten am oberen Bildrand der achten Lithografie für den *Bildermann*³³⁶ ist wie die auf dem Scheiterhaufen liegende Leiche des Patroklos dargestellt. Hier kontrastiert der Künstler Heines lyrische Frage nach der Bestattung eines die Welt bereisenden Wanderers mit der anonymen Verwesung der Soldaten im Felde. Die Unmöglichkeit eines angemessenen Umgangs mit den unzähligen Toten und fehlende Trauerrituale beschäftigt Slevogt in besonderem Maße. Die Frauen, die ihre in riesigen Massengräbern liegenden Toten betauern,³³⁷ werden sowohl in einer Grafik für den *Bildermann* wie auch in *Gesichte* geschildert (Bild 87). Sie bereiten die Gesten der klagenden Trojanerinnen von Blatt sechs und neun in *Hektor* vor. Die Düsternis der *Vergessenen* aus dem Zyklus *Gesichte*³³⁸ (Bild 88), die von einer schattenhaften, schwebenden Gestalt mit einem Tuch bedeckt werden, charakterisiert auch die Szene, in der Priamus Achill bittet, die Leiche seines Sohnes freizugeben.



083 Max Slevogt: Die oberste Heeresleitung 8. Lithografie *Gesichte* 1917

3.2.2 Der Blick zurück: Historische Kriegsberichte

Kriegerische Handlungen stehen im Zentrum von mindestens zwei weiteren

335 Söhn 2002, Nr. 56, S. 26 Blatt 19 aus der Mappe *Gesichte* 1917.

336 Söhn 2002, Nr. 31, S. 24: „Wo wird einst des Wandermüden letzte Ruhestätte sein? 1916.

337 Söhn 2002, Nr. 32, S. 24: „Über die Grenzen im ganzen Land unendlicher Schmerz die Flügel spannt“ 9. Lithografie für den *Bildermann* 1916 vgl. Nr. 53, S. 26: „Die Mütter“, Blatt 16 der Mappe *Gesichte* 1917.

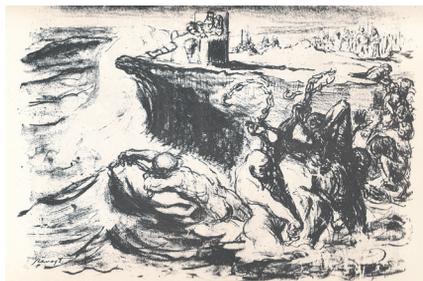
338 Söhn 2002, Nr. 57, S. 26: „Die Vergessenen“, 1917, Blatt 20 der Mappe *Gesichte* 1917.

Grafikaufträgen Slevogts. 1918 erschien die *Eroberung Mexikos von Ferdinand Cortes* mit insgesamt 124 Federlithografien des Künstlers in der Ausgabe als Mappe und 112 Grafiken für die Buchausgabe.³³⁹ Imiela unterstreicht den engen Zusammenhang zum aktuellen Krieg, den Slevogt selbst wiederholt hergestellt habe.³⁴⁰ Die erste Lithografie zeigt den Eroberer, der auf dem Rücken eines knieenden Indianers sitzt, während ein zweiter vor ihm hockt und die Schreibtafel des Spaniers auf seinen Schultern trägt. Die drastische Darstellung nimmt also von Beginn an Partei für die unterlegenen Ureinwohner. Vier Jahre später erschien die *Anabasis des Xenophon* im Verlagshaus von Bruno Cassirer.³⁴¹ Slevogt steuerte 34 Lithografien bei. Es handelt sich meist um kleinere Illustrationen über den Kapitelüberschriften und im Text. Sie zeugen von der Freude Slevogts an exotischen Kostümen und der Darstellung von bewegten Körpern, eine Distanz zu den Kriegshandlungen ist nicht erkennbar. Nur eine Darstellung zeigt die Bestattung eines Toten.³⁴²

Die Illustration über dem ersten Kapitel, das dem persischen Großkönig gewidmet ist, zeigt den in der Mitte thronenden Machthaber flankiert von Friedrich dem Großen und einem Krieger in römischer Uniform (Bild 89). Auch der Übersetzer vergleicht im Text den Großkönig mit dem Preußenkönig und Karl dem Großen. Slevogt greift hier nur auf Friedrich II. zurück und setzt der demonstrativen Macht des Großkönigs und der kriegerischen Haltung des Söldners ein vermeintlich moderneres Herrscherbild entgegen. Friedrich der Große herrscht, so suggeriert es der Künstler, als aufgeklärter Herrscher mittels seines Verstandes und kann



084 Max Slevogt: Drachensaat 3. Lithografie *Gesichte* 1917



085 Max Slevogt: Xerxe ergrimmt, 10. Lithografie Bildermann 1916

339 Söhn dokumentiert zwei Ausgaben, als Mappe mit 124 Federlithografien und Titelblatt in einer Auflage von 25 Exemplaren und einer Buchausgabe von 250 Exemplaren, vgl. Söhn 2002, S. 28 ff.

340 Imiela 1968, S. 200.

341 Laut Söhn 2002, S. 49ff in drei Ausführungen erschienen: als Mappenwerk in einer Auflage von 50 Exemplaren, als limitierte Buchausgabe von 400 Exemplaren und als „Volksausgabe“ (Auflage nicht bekannt).

342 Witt, Carl: Die tapferen 10 000 mit Federzeichnungen von M. Slevogt, Verlag B. Cassirer Leipzig (o.J.) S. 132 wohl mit der „Volksausgabe“ nach Söhn 2002 Nr. 375, S. 51 „Hellenen begraben einen Kameraden“ identisch.

auf äußerliche Insignien der Macht verzichten. Die einzige großformatige Illustration (Bild 93) ist den überlebenden Griechen gewidmet, die einen letzten Steilhang überwinden und dann zum ersten Mal wieder ihre Heimat sehen. Slevogt zeigt den Berg aus der Froschperspektive. Der hoch aufragende Hang bildet eine dunkle Folie für die sich mit dem Aufstieg mühenden Soldaten. Die untere Bildhälfte beherrscht ein Kopf mit zum Schreien geöffnetem Mund, der dem tumultartigen Menschengewimmel im Abgrund einen höllenartigen Charakter verleiht. Im Mittelgrund hebt sich links ein Körper ab, der levitationsartig der rettenden Höhe entgegen schwebt. Die kleineren Gestalten der auf dem Grat stehenden Soldaten zeigen ihre Ergriffenheit oder helfen den Nachkommenden: Einer zerrt den Nächsten über die Felskante, eine weitere trägt einen anderen auf dem Rücken. Die Szene erinnert an Darstellungen des Jüngsten Gerichts. Hans-Jürgen Imiela stellt einen Bezug zur Zeitgeschichte her und deutet die Grafiken zu Xenophon als Aufruf zu einem Neuanfang.³⁴³

Beide Illustrationsfolgen folgen dem Text, aus dem einzelne Episoden in Vignetten verbildlicht werden. Eine interpretierende Darstellung, wie der Vergleich des Großkönigs mit Friedrich dem Großen oder die Degradierung der Indianer als Schreibpult und Hocker, findet sich nur in einzelnen Blättern. In beiden Grafikfolgen wird die jeweilige Hauptperson – Xenophon und Cortes – nicht weiter charakterisiert und in den Darstellungen auch selten als einzeln Handelnder und Entscheidungsträger herausgestellt, anders als in den Mappen zur Ilias.



086 Max Slevogt: Der Verantwortliche, 19. Lithografie
Gesichte 1917



087 Max Slevogt: Die Mütter, 16. Lithografie Gesichte 1917

343 Imiela 1968, S. 221.

3.2.3 Das Lied vom Tod. Die Nibelungen

Die Holzschnittfolge *Die Nibelungen* bietet sich wie kaum ein zweites Werk des Künstlers als Vergleich zu *Achill* und *Hektor* an. Auch hier handelt es sich um ein Epos, das zur Nationalliteratur stilisiert wurde. Um 1200 schriftlich fixiert, geriet dieses Werk jedoch im Verlauf des Dreißigjährigen Krieges in Vergessenheit. Erst Ende des 18. Jahrhunderts entstand ein neues Interesse an historischer Literatur in der Landessprache, und die Bibliotheken wurden daraufhin durchsucht, woraufhin sich ein Manuskript des Nibelungenlieds fand. Johann Heinrich Bodmer übertrug das Epos aus dem Mittelhochdeutschen, doch das öffentliche Interesse blieb zunächst gering. Zu mächtig war die über Jahrtausende gewachsene Tradition der europäischen Geistesgeschichte, sich auf die altgriechische Literatur als Ursprung zu berufen. Das Nibelungenlied unterscheidet sich von Homers Epen fundamental durch die fehlende Kontinuität der Rezeptionsgeschichte in der europäischen Literatur- und Kunstgeschichte. Illustrationen oder Kunstwerke aus dem Mittelalter, die sich zum Inhalt der Nibelungensage in Beziehung setzen lassen, waren bis in die 1950er Jahre nicht bekannt.³⁴⁴

Der erste Künstler, der sich überhaupt mit dem Epos auseinandersetzte, war Füssli.³⁴⁵ Er verglich die Hauptperson, Siegfried in einem Gedicht und einer Zeichnung mit Achill. Auf Vorder- und Rückseite stellte Füssli ein- und dieselbe Gestalt dar, betitelt einmal als Siegfried und einmal als Achill. Füssli stellt Achill im Kampf gegen den Flußgott Skamander dar, Siegfried im Moment seiner Ermordung, den Schild zu Boden schleudernd.³⁴⁶ Wie die



088 Max Slevogt: Die Vergessenen, 20. Lithografie
Gesichte 1917



089 Max Slevogt: Der Großkönig, Federlithografie Die
tapferen Zehntausend 1921

344 Von See 1988, S. 118-123.

345 Graberg 1970.

346 „[...] nie sind die dem Helden eingeborenen übermenschlichen Kräfte so schlagend
116

Ilias handelt auch das Nibelungenlied von einem mit Waffengewalt gelösten, im Kern privaten Konflikt, der gleichwohl durch politische Interessen und kulturelle Unterschiede getragen wird. Wieder setzt sich Slevogt intensiv mit einem Künstler des 19. Jahrhunderts auseinander. Die Rezeption seit der Wiederentdeckung und Neuübersetzung wird unterschiedlich bewertet. Schulte-Wülwer spricht von einem sehr begrenzten Kreis, der sich bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts für das Nibelungenlied interessierte, während Nowald von einem ständig wachsenden Interesse ausgeht.³⁴⁷ Unbestritten unglücklich jedoch verlief die Entstehung der Fresken, die Carolsfeld im Auftrag Ludwig für die Münchener Residenz schuf.³⁴⁸ Dennoch wurden sie mangels anderer vergleichbar prominenter Bildvorlagen zu den Nibelungen oft genug kopiert und variiert, so auch für das Potsdamer Marmorpalais.³⁴⁹ Die in Anlehnung an die Fresken, jedoch freier von Sachzwängen gestalteten Illustrationen Carolsfelds für eine Buchausgabe entfalteten hierbei vielleicht größere Wirkung als das eigentliche Prestigeprojekt.³⁵⁰

Slevogts 1918 entstandene Holzschnitte wurden 1925 bei der Vereinigung für historische Kunst verlegt, die auch Kollwitz *Bauernkrieg* verlegt hatte. Ein Jahr zuvor war Fritz Langs zweiteiliger Film zu den Nibelungen in die Kinos gekommen, „Siegfried“ im Februar, „Kriemhilds Rache“ im April.³⁵¹ Als Nationalepos etablierte Fürst von Bülow 1909 die Literaturvorlage politisch mit dem Schlagwort der „Nibelungentreue“, das enge Verhältnis zu Österreich-Ungarn charakterisierend.³⁵² Die in der Weimarer Republik ausgerufene Dolchstoßlegende ist ein Beispiel, wie in Anlehnung an Siegfrieds Ermordung verhängnisvolle Schlagworte generiert werden.³⁵³ Das Nibelungenlied ist grob in zwei Abschnitte gegliedert. Im



090 Max Slevogt: Der Großkönig, Federlithografie Die tapferen Zehntausend 1921

veranschaulicht worden“: Schiff, Gert: Füssli: ‚Sivrit, ein beßrer Achilleus‘, S.128 In: Storch 1988, S. 124-139. Vgl. Heinzle 2005.

347 Schulte-Wülwer 1980 / Nowald 1978.

348 Ebenda.

349 Schulte-Wülwer 1980, S.111ff.

350 Nowald 1978, S. 109ff.

351 Schulte-Wülwer 1980, S.164ff.

352 Heinzle 2005, S. 125.

353 Heinzle 2005, S. 128.

ersten Teil reist der Xantener Königssohn Siegfried an den Hof in Worms und wirbt um die Königstochter Kriemhild. Ihrem Bruder Gunter hilft er durch eine Reihe von Täuschungen, die isländische Königstochter Brünhild zu ehelichen. Diese ahnt, dass sie betrogen wurde. Bei den folgenden Rangstreitigkeiten zwischen Kriemhild und Brünhild geht es letztlich um die Reiche Burgund und Nibelung. Hagen, ein Fürst im Dienste des Wormser Reiches, drängt Gunter dazu, den finanziell und kämpferisch überlegenen Siegfried beseitigen zu lassen. Bei einer Jagd lockt Hagen Siegfried an eine Quelle und ersticht ihn rüchlings. Dann entwendet er den Schatz der Nibelungen, Kriemhilds Erbe, und versenkt ihn aus Furcht, Kriemhild könnte dafür Söldner kaufen, um den Tod ihres Mannes zu rächen, im Rhein. Diese beiden Szenen leiten Slevogts Zyklus ein. Im zweiten Teil heiratet Kriemhild den Hunnenkönigs Etzel und lädt ihren Bruder und dessen Vasall Hagen zu einem Fest ein, also den Auftraggeber des Mordes an Siegfried und den Mörder selbst. Hof Etzels angekommen, erkennen die Wormser, dass sie in einen Hinterhalt gelockt wurden. Der Konflikt zwischen Kriemhild und Hagen bricht während eines Banketts aus, bei dem der neugeborene Sohn des Herrscherpaares durch Hagen getötet wird. Das Königspaar entkommt und lässt Feuer an den Saal legen. Kriemhild tötet erst ihren Bruder, dann Hagen und wird danach selbst umgebracht.

Slevogt entwirft eine Folge von sieben großformatigen Holzschnitten, von denen er drei selbst schneidet. Der Holzschnitt ist eine von ihm relativ selten verwendete Technik, die eher in Buchprojekten nach seinen Entwürfen von Oskar Bangemann genutzt wird. Die Folge zu den Nibelungen ist die einzige als Mappenwerk verlegte Grafik, bei der Max Slevogt diese Drucktechnik verwendet. Durch die starken Farbkontraste und die vielen dunklen Partien gewinnen die Blätter ein Gewicht, das einen wirksamen Kontrast zu den eher leichten, an Zeichnungen erinnernden Lithografien von *Achill* und *Hektor* bildet. Wie bei diesen Folgen zur Ilias konzentriert sich der Künstler wieder auf eine zentrale Figur. Anders als bei der Ilias, bei der erst die Hauptfigur Achill und dann erst sein Gegner Hektor behandelt werden, übergeht der Künstler hier Siegfried fast völlig und stellt direkt seinen Antagonisten Hagen in den Mittelpunkt. In zwei Blättern wird sein Vergehen gegen Kriemhild geschildert, der Tod ihres Mannes und das Versenken des Schatzes. Die Mordszene bezieht sich auf Füsslis Bilderfindung in der oben erwähnten Zeichnung. Danach stürzt Siegfried nicht rüchlings getroffen zu Boden, sondern bäumt sich ein letztes Mal auf, den Schild erhebend (Bild 91). Die Trotzgeste Füsslis verwandelt Slevogt in eine Abwehr Hagens. Gegenüber dem Fresko und der daran angelehnten Buchillustration des Nazareners Schnorr von Carolsfeld (Bild 92) tauschen Opfer und Täter bei Slevogt die Rollen, indem Siegfried handelt und sich Hagen unter ihn beugt. Der Blutstrom seines Opfers ergießt sich über ihn, der nun in Blut badet wie zuvor Siegfried im Blut des Drachens. Damit wird nicht nur das Schema von tapferem Helden und hinterlistigem

Täter aufgehoben, sondern auch auf die Vorgeschichte verwiesen. Ganz idyllisch gestaltet Slevogt das Versenken des Nibelungenschatzes, für der er wiederum die Bilderfindungen von Schnorr von Carolsfeld charakteristisch abwandelt. Sowohl er als auch Cornelius stellen Hagen dazu ans Flussufer (Bild 93), Carolsfeld auf einen Felsen, von wo er die auf den Schild getürmten Kleinodien über Kopfhöhe in die Tiefe stürzt. Slevogt dagegen zeigt Hagen allein in einem Kahn, den Inhalt seines Schildes über Bord schüttend, den sein Gefährt umkreisenden Nixen entgegen (Bild 94). Die einzelnen Kostbarkeiten werden höchst summarisch wie Altmetall behandelt, während die Leiber der Flussgeister und der sie begleitende Fisch viel realer dargestellt sind. Die Szene erinnert an Schnorr von Carolsfelds Darstellung der Donauüberquerung, bei der Hagen einen Priester in den Fluss stößt, um eine Prophezeiung zu überprüfen. Wieder wird der Betrachter, dem auch die früheren Schöpfungen gewärtig sind, an die weitere Handlung erinnert.

Diese ersten beiden Blätter können als kurzes Resümee verstanden werden, auf die nun die Provokation Hagens folgt (Bild 95). Eingeladen an Etzels Hof, bleibt er entgegen der Etikette beim Empfang unter der Treppe sitzen, auf der die Königin herunterschreitet. Über den Handlauf sieht sie auf ihren Widersacher, der demonstrativ auf den Knien sein Schwert zur Schau stellt, die Waffe Siegfrieds, die nur sein Mörder ihm abgenommen haben kann. Mit dieser Geste bekennt er sich schließlich doch zu dem Mord, den er bislang konsequent abgestritten hatte. In keiner anderen Darstellung bleibt Slevogt der Darstellung Schnorr von Carolsfelds (Bild 96) so nahe, so dass hier wirklich von einer freien Kopie gesprochen werden kann, die Slevogt hinsichtlich der Bewegungsabläufe behutsam dynamisiert. Statt des historisierenden Architekturzitats seines Vorbildes³⁵⁴ führt Slevogt hier schon den Treppenlauf als weiteren Handlungsort ein. Die nächste Darstellung zeigt die Nachtwache Hagens und seines Bundesgenossen Friedrich auf einer hohen Mauerkrone. Unter ihnen schleichen die Angreifer in theatralischer Heimlichkeit heran (Bild 97). Als helle Striche sind sie in die Schwärze des Gebäudes eingegraben. Diese Darstellung ist betont Bühnenhaft gegeben. In der Teilung in zwei Handlungsorte oben und unten greift er auf die Buchillustrationen Schnorr von Carolsfelds zurück. Die theatralisch-friesartigen Anordnung der heimlichen Angreifer wird von der Freude an der Bewegung, an kämpferischen Posen getragen, die auch seine früher entstandenen Zyklen zur Ilias motivieren – besonders im zuerst veröffentlichten *Achill*.

Im folgenden Blatt gipfelt die Handlung im Tod des Königssohns, der als Geisel an den Nibelungenhof geschickt werden sollte. Im Zentrum der Darstellung erhebt sich Hagen mit gezogenem Schwert, seine Aggression offenlegend (Bild 98). Der Rumpf des von ihm getöteten Kindes liegt auf einem Schild wie zuvor Nibelungenschatz. Der Kopf ruht im Schoß der Mutter, die entsetzt zurückweicht. Als direktes Vorbild kann die Darstellung Barlachs gelten; die Motive sind für eine zufällige Übereinstimmung viel

354 Nowald 1978, S. 99.

zu ähnlich. Barlach entwickelt die Szene in zwei Zeichnungen.³⁵⁵ In beiden läuft die Tafel im Rittersaal vom unteren Rand senkrecht in den Bildraum. An der linken Längsseite erhebt sich Hagen und schlägt dem über die Tischplatte hängenden Kleinkind den Kopf ab, die Eltern an der gegenüber liegenden Seite schauen zu. Rechts im Hintergrund läuft die Treppe aus dem Saal. In der zweiten Zeichnung

ist die Anordnung von Täter, Opfer und Angehörigen noch klarer und detaillierter. Das Blut spritzt aus der Halswunde, der Kopf rollt in den Schoß Kriemhilds, Etzel beugt sich zu seiner Frau vor und sieht dem Kopf seines Sohnes hinterher. Slevogt verlegt die Szene ins Querformat und wählt den Augenblick nach der Tat. Hagen streckt das blutbefleckte Schwert über den Tisch, während der Rumpf des Kindes schon aus dem Saal getragen wird. Die Körperhaltung des Kindes orientiert sich an der Darstellung Carolsfelds, der die Szene wesentlich unblutiger verbildlicht (Bild 99). Die Haltung der Eltern variiert das Vorbild Barlachs derart, dass die Darstellung Slevogts unabhängig davon nur schwer zu entziffern ist. Der nächste, vorletzte Holzschnitt zeigt Hagen und seine Getreuen in der brennenden Halle als Personifikation der Nibelungentreue (Bild 100). Wieder steht Hagen im Mittelpunkt, umgeben von Kriegeren. Der auf sein Schwert gestützte Anführer ist in Anlehnung an die Wächterfigur des Erzengels Michael am Leipziger Völkerschlachtdenkmal von 1913 gestaltet.³⁵⁶ In seinem Schutz

nehmen die Umstehenden ihre Niederlage stoisch hin, nehmen den Helm ab, stecken das Schwert in die Scheide oder stützen sich darauf. Ihre heroischen Gesten stehen im Einklang mit der Rhetorik der Werbeplakate für



091 Max Slevogt: Siegfrieds Ermordung, 1. Holzschnitt Nibelungen 1925 Kunstakademie Düsseldorf



092 Julius Schnorr von Carolsfeld: Siegfrieds Tod, aus: Der Nibelungen Noth 1843

355 Kat.Nr. 1553 und 1554 siehe: Schult 1971, S. 192

356 Andere mögliche Vorbilder bilden Nagelfiguren des Ersten Weltkriegs, vgl. Munzel-Everling 2008, vgl. Koselleck / Jeismann 1994, 37 u. 79.

Kriegsanleihen aus dem Ersten Weltkrieg (102, 102).³⁵⁷ Umso verblüffender wirkt die Kombination mit der nur negativ deutbaren „Blutdurst“ der am Boden Liegenden. Gemäß der Literaturvorlage trinken sie das Blut der Toten, um das Feuer zu ertragen. Dieses Motiv erinnert stark an antideutsche Kriegspropaganda. So wird Wilhelm in Blut badend vorgestellt und der deutsche Angreifer als blutspuckendes Monster (Bild 102).³⁵⁸ Auch Schnorr von Carolsfeld nutzte dieses Motiv der Textvorlage bezeichnender Weise ausschließlich für die Buchausgabe und nicht für die Fresken der Residenz.³⁵⁹ Für den repräsentativen Rahmen, der die Nibelungen als Vorbilder des Herrscherhauses preisen soll, ist der Gedanke einer wenn auch ehrenvollen Niederlage wohl unangemessen. Den Zyklus Slevogts beschließt die Darstellung des gefangenen genommenen Hagen, der eine Treppe herab Kriemhild entgegen geführt wird (Bild 103). Aufrecht schreitend tritt er in provokantem Hochmut einer Kriemhild entgegen, die schon jetzt besiegt am Boden kauert. Wieder wie im „Achill“ zeugt das Schlussbild davon, dass der geschilderte Krieg keine Sieger, sondern nur Besiegte übrig lässt. Anders als andere Illustrationsfolgen zu den Nibelungen, von Rethel etwa oder Cornelius, konzentriert sich Slevogt auf die Darstellung von Grausamkeiten, die in aller

357 Vgl. Lewalter 2010.

358 Von Hagenow 2000, S. 160 u. 164.

359 Vgl. Nowald 1978.



093 Julius Schnorr von Carolsfeld: Hagen versenkt den Schatz, aus: Der Nibelungen Noth 1843

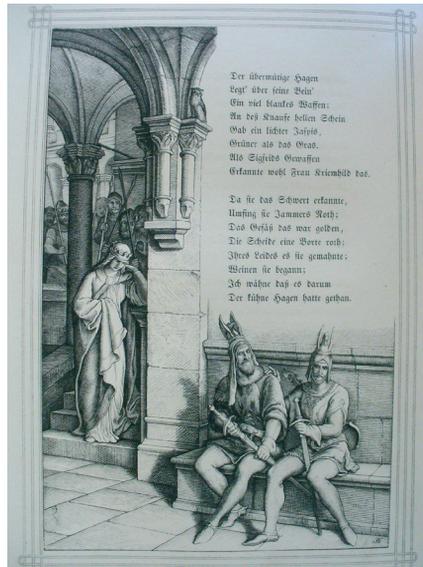


094 Max Slevogt: Hagen versenkt den Schatz, 2. Holzschnitt Nibelungen 1925. Kunstakademie Düsseldorf



095 Max Slevogt: Hagens Begegnung mit Kriemhilde, 3. Holzschnitt Nibelungen 1925. Kunstakademie Düsseldorf

Drastik vorgeführt werden. Damit verweigert sich der Künstler der für die Inbesitznahme des Mythos notwendigen Verharmlosung. Im Gegenteil schildert Slevogt den Untergang der Nibelungen als logische Konsequenz der zuvor begangenen Verbrechen. Einer Vorbildfunktion der fiktiven Persönlichkeiten tritt der Künstler damit wirksam entgegen. Mit der zentralen Bluttat an dem Königssohn wie in der Darstellung der hungernden Kinder im *Kriegstagebuch* nimmt Slevogt sogar eine zentrale Anklage der antideutschen Kriegspropaganda auf.³⁶⁰ Die *Nibelungen* erweisen sich wie die Auseinandersetzung mit der *Ilias* als kritische Revision einer zur Entstehung nationaler Ideale missbrauchten Weltliteratur. Geschärft durch die Konfrontation mit der Wirklichkeit des Ersten Weltkriegs, setzt sich Slevogt im *Hektor* mit der Niederlage auseinander. Die *Nibelungen* reflektieren bereits im ersten Blatt kritisch die Dolchstoßlegende. In der Auseinandersetzung mit Propagandaformen des Krieges deutet sich eine politische Aussage an, zu der viele Zeitgenossen sich nicht bereifinden konnten, dem Eingeständnis des begangenen Unrechts und die Übernahme von Verantwortung. Darüber hinaus sind alle Zyklen, vom *Achill* über *Hektor* bis zu den *Nibelungen*, als hellsichtige Warnung vor einem neuen, schon im Entstehen begriffenen Heldenkult zu verstehen.



096 Julius Schnorr von Carolsfeld: Hagens Begegnung mit Kriemhild, aus: Der Nibelungen Noth 1843



097 Max Slevogt: Hagen und Volker halten Wache, 4. Holzschnitt Nibelungen 1925. Kunstakademie Düsseldorf



98 Max Slevogt: Hagen erschlägt Etzels's und Kriemhilde's Sohn, 5. Holzschnitt Nibelungen 1925. Kunstakademie Düsseldorf

IV Zwischenfazit. Heldentum als künstlerischer Selbstversuch

4.1 Heldendemontage bei Slevogt

Max Slevogt zeigt Achill als isolierte und unbeherrschte Gestalt. In der ihm gewidmeten Mappe konzentriert sich der Künstler auf die Charakterisierung Achills. Seine Mordlust, der Umgang mit Opfern und seine finale Einsamkeit im Skamander und Verfolgung, Tod und Misshandlung Hektors ergänzen einander. Selbst in der von Homer versöhnlich gestalteten Begegnung mit dem Vater seines Opfers sitzt Slevogts Achill unbeweglich, in seine Trauer versunken da. Hektor tritt selbst in der ihm gewidmeten Mappe überhaupt nur drei Mal lebend in Erscheinung. In der zweiten Lithografie zeigt sich seine Funktion im Krieg als Anführer des Heeres. Als Hauptfigur beherrscht er die folgenden beiden Lithografien. Die dritte Lithografie zeigt ihn als Kämpfer um die Leiche des Patroklos. Damit kündigt sich die schicksalhafte Verkettung an, die seinen mit Patroklos' Tod und der Behandlung seiner Leiche verbindet. Achill wird sich an ihm rächen für das, was Hektor dessen Freund ebenso hätte zufügen wollen. In dem Abschied von Andromache zeigt Slevogt Hektor auch nicht als treusorgender Familienvater, sondern als isolierten Kämpfer, der den Rat seiner Frau nicht annehmen will und sie damit ihrem Schicksal preisgibt. Die Ehre in einem Zweikampf mit

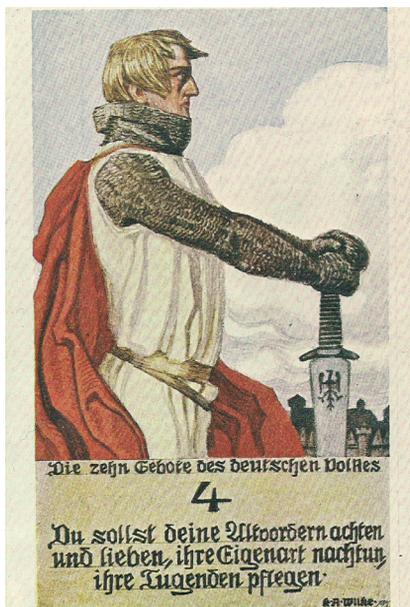


099 Julius Schnorr von Carolsfeld: Ortliebs Tod, aus: Der Nibelungen Noth 1843



100 Max Slevogt: Kampfpause im brennenden Saal, 6. Holzschnitt Nibelungen 1925. Kunstakademie Düsseldorf

tödlichem Ausgang zu verteidigen ist ihm wichtiger als der Schutz seiner Familie. Über die Auswahl der verbildlichten Verse ergibt sich eine kritische Interpretation beider Helden. Täter und Opfer werden über formale Motive zueinander in Beziehung gesetzt. Im *Achill* wiederholt die Hauptperson im 14. Blatt die Körperhaltung des von ihm getöteten Hektors des 12. Blattes. Im *Hektor* werden die einander überschneidenden Füße zum Motiv, das Hektor und den von ihm getöteten Patroklos einerseits und Achill und den von ihm getöteten Hektor miteinander verbindet. Slevogts Darstellung beider Protagonisten beruft sich auf klassische, vielfach gestaltete Motive, die er durch genaue Textkenntnis neu interpretiert, womit er die Tradition als pädagogisch wertvolle Idealgestalten wirksam durchbricht. Dabei ist der homerische Text nicht ironisiert, seine Personen werden nicht bloßgestellt. Slevogts Darstellung der Helden Achill und Hektor ist eine Abrechnung mit der gymnasialen Vermittlung als Ort ideologischer Entstellung der Antike.



101 Karte Nr. 25 des Bundes der Deutschen in Niederösterreich, um 1908

In beiden Mappen verlieren die Helden nicht ihre Würde, sondern sie erhalten stattdessen zurück, was ihnen im Verlauf des späten 18. Jahrhunderts langsam verloren zu gehen drohte: Ihre Mehrdeutigkeit, die sie als literarische Schöpfungen überleben lässt. Damit fordert der Künstler den Betrachter zu einer neuen Auseinandersetzung mit den Kriegshelden auf, die kritisch ist, weder Hektor noch Achill allerdings ihre Faszination nimmt. Dies erklärt Slevogt auch in der Stellungnahme, die in Form eines Briefes an den Verleger des *Achill* 1907 in der auch von Albert Langen herausgegebenen Zeitschrift „März“ erschien.³⁶¹

Als vorbildhaft kann Achills Entscheidung, für Ruhm und Ehre zu sterben statt unspektakulär in Frieden alt zu werden, nicht mehr gelten. Wer von denen, die ihm nachzueifern meinten, die Kriege des zwanzigsten Jahrhunderts überlebte, stellte desillusioniert fest, dass Ehrungen dafür nicht zu erwarten waren. Als populärer Held moderner Zeiten ist Achill nicht geeignet; dafür sind neben übernatürlichen Fähigkeiten auch Demut und

³⁶¹ Slevogt *Ilias* 1907.

Selbstbeherrschung gefragt.³⁶² Wie allerdings Ahl³⁶³ zu bedenken gibt, ist ein Held in der Antike, anders als moderne Helden, nicht zwingend ein guter Charakter. Schein betont außerdem, dass der traditionelle Heldenkult in der Ilias auffällig wenig Raum einnehme. Die Verehrung der Grabstätten spiele keine Rolle, selbst die ehrenvolle göttliche Rettung von Sarpedons Leichnam sei weniger betont als der Verlust seines jungen Lebens.³⁶⁴ Am Übergang zum Christentum hat sich die Vorbildfunktion herausragender Persönlichkeiten vollkommen verändert. Dennoch



Edit. U.N.C.E. Paris

³⁶² Um in Rovins Lexikon populärer Heldengestalten aufgenommen zu werden, müssen eine Reihe von Kriterien erfüllt sein: „superheroes have at least one superpower, whether physical or attributable to a weapon, instrument, or conveyance; they work actively and magnanimously for the common good; their values are neither vindictive nor selfish; they tend to operate on earth, though they may not be from this world; they achieve anonymity by assuming a mortal identity or alter ego; and they wear a distinctive costume.“ Rovin 1985, S. ix Diese Kriterien erfüllt nur ein Held der klassischen Antike: Heracles (S.139-140). Auch im zweiten Heldenlexikon des gleichen Autors findet sich kein eigener Eintrag zu Achill oder Hektor, diesmal mit folgender Begründung: „We’ve also left out adventurers of questionable morality. The Greek hero Orion may have been a great hunter, but he was also a rapist.“, Rovin 1994, S. V Neben Aeneas (S. 2) besitzt noch ein weiterer Held der Ilias einen eigenen Eintrag: Odysseus. Dort wird auch Achill genannt: „In addition to Odysseus, the other great hero of the saga is Achilleus [...] A mighty warrior and the slayer of the Trojan hero Hector- a noble and generous man-Achilleus was slain by an arrow shot in his heel by Paris, Hector’s younger brother (By some accounts, it was the god Apollo disguised as Hector.) Odysseus meets Achilleus again during his trip to the underworld.“ Rovin 1994, S.189.

³⁶³ Ahl 2007, S. 170.

³⁶⁴ Schein 1984, S. 47-48.

¹⁰² Französische Weltkriegskarte um 1914



¹⁰³ Max Slevogt: Dietrich von Bern übergibt den gefangenen Hagen Kriemhilde, 7. Holzschnitt Nibelungen1925, Kunstakademie Düsseldorf

gibt es Gemeinsamkeiten zwischen den antiken Helden und christlichen Heiligen hinsichtlich ihrer gesellschaftspolitischen Funktion, wie Scheibler anmerkt. So gelten beide als „Vermittler zwischen Mensch und Gott“.³⁶⁵

Slevogt präsentiert den Krieg bar jeglicher Romantik. Die Totenehrung als höchstes Ziel verdienter Kämpfer ist über die homerischen Helden Sarpedon und Patroklos tief in der abendländischen Tradition verankert. Doch an kultischer Beschwörung traditioneller Ideale ist Slevogt nicht gelegen, er zeigt die Kämpfenden auch nicht als verschworene Gemeinschaft. Im Gegenteil. Gesellschaftliches Leben findet überhaupt nicht statt. Homer schildert Achill im Gespräch mit den Unterhändlern Agamemnons ebenso wie im Zwiegespräch mit Priamus als angesehenen und gewandten Gesprächspartner.³⁶⁶ Slevogts Achill dagegen ist kein soziales Wesen. Er ist die Verkörperung des nahenden Weltkrieges; asozial, inhuman und unheroisch. Hektor wird in gleicher Weise nicht in Interaktion mit anderen gezeigt, sondern immer isoliert einer Gruppe gegenüber gestellt. Von Andromache isoliert, die Flucht seiner Landsleute in die Stadt absichernd und Achill erwartend, flüchtend und besiegt. Als Toter wird er der Schleifung unterzogen. Sein Schicksal trennt ihn von der kollektiv erlebten Verzweiflung der Zuschauer auf Trojas Stadtmauer und der Feier seiner Rückkehr. Diese Szene ist durchsetzt mit christlichen Formeln: Von der Fußwaschung über den Einzug Christi in Jerusalem bis hin zur Not Gottes. Die Anspielungen auf die Passion Christi ersetzen den antiken Heldenkult durch das Christentum. Endet der *Achill* als Auseinandersetzung mit dem Angreifer, in einem gigantischen Scheiterhaufen, so transformiert der Künstler am Ende des *Hektor* die Totentrauer in den Einzug Christi in Jerusalem. Dies kann als Glaubensbekenntnis zum Christentum interpretiert werden oder auch als Vorausdeutung der bald entstehenden Sehnsucht nach neuen Heldenbildern, wie sie der Nationalsozialismus zu erfüllen verspricht. Der Suche nach einem neuen Kämpferideal in der Nibelungensage tritt Slevogt mit seiner Charakterisierung Hagens entgegen.

4.2 Der Held bin ich: Lovis Corinth als Krieger

Verglichen mit dem im ersten Teil behandelten Grafikzyklus von Slevogt, fällt im Werk des Zeitgenossen Corinth auf, dass letzterer sich höchstens einmal schriftlich direkt mit dem aktuellen Krieg auseinandersetzt. Im Schaffen des Künstlers Corinth gibt es kein Äquivalent zum *Kriegstagebuch* Slevogts. Auch wenn immer wieder Details der Historien Gemälde Corinths als versteckte Anspielungen auf das Zeitgeschehen interpretiert werden, sind Sujets mit kriegerischem Inhalt ungleich seltener als bei Slevogt. In Corinths Werk treten ausschließlich traditionelle Allegorien oder Personifikationen auf, Darstellungen von Schlachten fehlen gänzlich.

Das erste der Krieg thematisierenden Gemälde von 1910 stellt *Mars in der Schmiede des Vulkan* (Bild 104) dar, gefolgt von *Die Waffen des Mars*

365 Scheibler 1994, S. 145.

366 Woodford 1963, S. 91-92.

(Bild 105) und *Der Sieger* (Bild 106).³⁶⁷ Die Lückenlosigkeit dieser Werkreihe ist aussagekräftig und spricht dafür, dass der Künstler in den drei Bildern einen bestimmten Gedanken formuliert. In dem heute verschollenen ersten Gemälde tritt der Kriegsgott in eine häusliche Umgebung ein. Links ist der Ehemann in seinem Arbeitsfeld dargestellt, die rechte Seite wird von der sich verführerisch räkelnden, nackten Venus und ihrem Gefolge beherrscht. Die Dreiteilung der Darstellung erinnert ikonografisch an das Thema „Herkules am Scheidewege“; in der sich der in der Mitte befindliche Held zwischen dem entbehrungsreichen Arbeitsleben (Vulkans Schmiede, links) und einem Luxusleben (Venus, rechts) entscheiden muss. Diese Vorliebe für dieses Thema deutet sich auch in einem frühen Aquarell an, in dem Corinth ein ihm gewidmetes Gedicht von Max Halbe aufgreift. Hier steht der Ritter im Harnisch zwischen zwei Frauengestalten, einer Schmerzensmutter mit Dornenkrone und einer nackten, einen Weinpokal haltenden Schönen mit Heiligenschein. Laut Uhr trifft der Künstler in dieser frühen Darstellung die Entscheidung, in dem er die Dornenkrone annimmt.³⁶⁸ Die Aureole der Unbekleideten und ihre besitzergreifende Geste jedoch widersprechen einer klaren Auslegung. Das Thema der Entscheidung zwischen Tugend und Laster aufzubrechen und vieldeutig zu gestalten beschäftigt Lovis Corinth in seinem Werk wiederholt, wie beispielweise im *Parisurteil*.³⁶⁹ Nach der Darstellung des Mars in der Schmiede von 1910 deutet sich die nun getroffene Wahl im direkt danach entstandenen Gemälde an; der runde Kampfschild erfährt eine zivile Umnutzung als Spiegel der Venus. Die sie umgebenden Jungen spielen mit der Ausrüstung ihres Liebhabers. Der rechte schultert den schweren Paradehelm. Der linke, das Schwert ungelenkt und mit offensichtlicher Anstrengung hebend, ist der Sohn des Künstlers. Sollte der Halbwüchsige Eros darstellen, so könnte es sich bei den beiden Knaben um die nächste Generation handeln, an der es sein wird, die Waffen zu führen: So wie Corinth zu alt war, um am Krieg teilzunehmen, und sein Sohn (noch) zu jung. Der Künstler sollte sich in seinen Porträts zwischen 1910 und 1914 selbst gewissermaßen als auslaufendes Modell in altertümlicher Ritterrüstung präsentieren, seinen Sohn Thomas dagegen malt er 1912 mit acht Jahren in der zeitgenössischen Uniform der Kürassiere.³⁷⁰

In einem Katalogtext zu der die Komposition wiederholenden Grafik *Mars in der Schmiede des Vulkan* wird die Deutung der beieinander stehenden Knaben als Phobos und Deimos vorgeschlagen, unheilvolle Personifikationen von Furcht und Grauen als Söhne der Verbindung mit Mars. Auf die Darstellung der Waffen des Mars übertragen, läge dieser Darstellung die Warnung vor den Spätfolgen eines kriegerischen Konflikts zugrunde. Das letzte Gemälde dieser thematischen Reihe von 1910 schließlich zeigt Corinth in Ritterrüstung, an den sich die halb nackte Ehefrau

367 Kat.Nrn. 412-414 In: Berend-Corinth 1992, S. 116f.

368 Lovis Corinth: Dir ist bestimmt... Bleistift und Aquarell, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Abgebildet und besprochen in: Uhr 1990, S. 97f.

369 Berend-Corinth 1992 Kat.Nr. 726, S. 162.

370 Berend-Corinth 1992 Kat.Nr. 518, S.132.

lehnt. Der Titel des Doppelporträts postuliert die Dominanz des Mannes, der sich selbst zum „Sieger“ ausruft. Welcher Kampf dieser Selbstbehauptung vorausgegangen sein soll, bleibt dem Betrachter anheimgestellt. Ohnehin wird die Bezeichnung durch Mimik beider ins Gegenteil verkehrt; denn während der Künstler skeptisch aus dem Bild herauschaut, ist es Charlotte, die sich siegesgewiss und besitzergreifend an ihren Mann lehnt. So wie Mars auf dem zuvor entstandenen Bild in Abwesenheit durch seine zweckentfremdete Ausrüstung regelrecht demontiert wird, konterkariert der Künstler seine scheinbare Selbstsicherheit gleich wieder. Alle drei Darstellungen spielen mit unterschiedlichen Bedeutungsebenen, sie verweigern sich damit auch einer Verherrlichung von Kriegen.

Im folgenden Jahr formuliert der Künstler in zwei aufeinander folgenden Darstellungen das Thema männlich-kriegerischer Dominanz: Als Erzengel Michael über die Verdammten und als ein Krieger mit einer nackten Frau als Kriegsbeute.³⁷¹ Einige Zeit darauf folgen zwei Selbstbildnisse in voller Rüstung,³⁷² einmal mit grimmigem Blick, der fast karikierend wirkt (Bild 107), und als Fahnenträger (Bild 108). Ulrike Lorenz bezieht diese Darstellung auf die soeben erreichte Position als Präsident der Berliner Secession.³⁷³ Die Herzen und der heraldische Drache auf dem Banner erhärten die Deutung dieser Selbstdarstellung als kunstpolitische Leitfigur. Das letzte dieser Gruppe von wehrhaften Selbstporträts

entsteht im März des Jahres 1914, also weniger als ein halbes Jahr vor Kriegsbeginn (Bild 109). Der Bezug zu seiner Kunst ist mit Leinwänden im Rücken des Malers noch deutlicher formuliert. Auf dem ersten dieser Bilder im Bild ist ein weiblicher Rückenakt als ein Sinnbild seines Schaffens zu erkennen. Wieder umfasst die Linke Corinths eine Stange, ob es sich um

371 Berend-Corinth 1992 Kat.Nrn. 477-478, S. 126.

372 Berend-Corinth 1992 Kat.Nrn. 494-496, S. 129. Die Zuschreibung des zwischen beiden Porträts gemalten „Liegender in Rüstung“ wird von der Ehefrau des Künstlers bezweifelt.

373 kunstforum.net/sammlungen_kunstwerk200812.php.



104 Lovis Corinth: Mars in der Schmiede des Vulkan. 1910, Öl auf Leinwand, verschollen



105 Lovis Corinth: Die Waffen des Mars 1910, Öl auf Leinwand. Österreichische Galerie Belvedere, Wien

eine Waffe oder Fahne handelt, ist indes nicht auszumachen. Wieder wie im ersten besprochenen Selbstporträt ist seine Miene eher zweiflerisch. Der Künstler spielt in mehreren Gemälden und Grafiken mit wechselnder Besetzung den stetigen Machtkampf zwischen Frau und Mann durch, in dem sich die wechselseitige Dominanz immer wieder ins Gegenteil verkehrt.³⁷⁴ Der weibliche Akt entwickelt sich dabei zu einem Symbol der Kunst schlechthin, die zu erfassen Corinth sich sein Leben lang bemüht. Die Rüstung dient als Hinweis auf diesen inneren Kampf. Die Vereinnahmung antiker Protagonisten zur künstlerischen Selbstdarstellung wird in den folgenden Kapiteln zum *Gastmahl des Trimalchio* zu verfolgen sein.



106 Lovis Corinth: Der Sieger, 9. Radierung Kompositionen 1921/22 nach: Der Sieger 1910, Öl auf Leinwand Von der Heydt-Museum Wuppertal. vgl. Berend-Corinth 1992 Kat. Nr. 414, S. 117

374 Berend-Corinth 1992: „Frauenraub“ Kat.Nr. 302-303, S. 98-99, „Potiphars Weib“ Kat.Nrn. 605-608, S. 146 und Kat.Nr. 657, S. 152 sowie „Susanna im Bade“ Kat.Nr. 144, S. 75 und Kat.Nr. 387, S. 112.

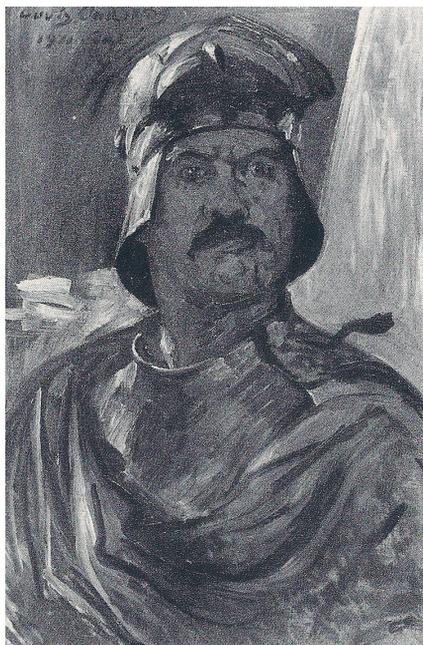
V Banauen sind Kult. Lovis Corinth und Trimalchio

5.1 Überlieferung und Deutung der Literaturvorlage

Das „Gastmahl des Trimalchio“ ist der bekannteste Teil eines nur fragmentarisch erhaltenen Romans. Der Autor Petronius wird heute allgemein mit Titus Petronius Niger identifiziert,³⁷⁵ dessen Leben in den Annalen des Tacitus überliefert ist. Ein Höfling Neros, dem er den Titel des Geschmacksrichters verdankt. Nach einer gescheiterten Intrige wählte er wie sein Zeitgenosse Seneca im Jahr 66 n. Chr. den Freitod.³⁷⁶ Drei Kapitel des ursprünglich wesentlich umfangreicheren Werks sind erhalten geblieben. Im Mittelteil schildert der Ich-Erzähler Encolpius ein Gelage bei Trimalchio, einem freigelassenen Sklaven. Zunächst beobachtet er Trimalchio im öffentlichen Bad und erfährt erst später, dass es sich um den Gastgeber handelt. Dessen Sänfte folgend, gelangen Encolpius und seine Freunde zu dem Schauplatz des Banketts. Ausführlich werden Einrichtung und Dienerschaft des Hauses beschrieben, bevor sich die Gesellschaft zusammen findet. Die Beschreibung opulenter Gerichte wechselt mit unterschiedlichsten Kleinkunsteinlagen ab. Dabei führt das Hauspersonal komische Szenen und akrobatische Einlagen auf, es wird gesungen, musiziert und rezitiert. Reale und fingierte Störungen des Festablaufs wechseln

375 „Es ist nun zwar nicht streng beweisbar, doch besteht hohe Wahrscheinlichkeit, daß der bei Tacitus genannte Petronius der Verfasser unseres Romans ist.“ Schönberger 1992, S. 10, vgl. Veyne 1961, S. 43-95.

376 Vgl. Schmeling 1999, S. 23-37.



107 Lovis Corinth: Selbstporträt im Harnisch, 1911. Öl auf Leinwand, Museum Georg Schäfer



108 Lovis Corinth: Selbstporträt als Fahnen-träger, 1911. Öl auf Leinwand, Muzeum Narodowe Poznań

sich in der Schilderung des Encolpius mit der Wiedergabe der Tischgespräche ab, so suchen beispielsweise die Teilnehmer einander durch Klatsch und Geistergeschichten zu übertrumpfen. Zu fortgeschrittener Stunde kommt noch ein befreundetes Ehepaar hinzu, bei dem sich anschließenden Tanz mischt sich das Personal zum Missfallen des Erzählers unter die Gäste. Daraufhin lässt Trimalchio sein Testament verlesen, in dem er allen Bediensteten nach seinem Tod die Freilassung verspricht und darüber hinaus seine Grabstelle detailliert beschreibt. Während die Gesellschaft sich im Folgenden zur vorübergehenden Ausnüchterung ins Bad begibt, versuchen Encolpius und seine Freunde zu flüchten, finden aber den Ausgang nicht und folgen resigniert den übrigen. Nach einem handfesten Ehestreit beginnt Trimalchio eine Generalprobe seiner Begräbnisfeierlichkeiten, die das Gastmahl beschließt.

Der Erzähler Encolpius schildert Lebensstil, Umgangsformen und Bildung der übrigen Festteilnehmer. Über abfällige Kommentare distanziert er sich von einer Schicht, von der ihn weniger höhere Bildung als vielmehr Mangel an Reichtum trennt. Dennoch geht aus seinem Bericht klar hervor, dass er in den Kreisen der Eingeladenen zu Hause ist und auch akzeptiert wird. Mit aller gebotenen Vorsicht gegenüber der Fiktionalität seines Romans wird Petronius' Beschreibung der Festmodalitäten von Historikern im Wesentlichen als glaubwürdig angesehen.³⁷⁷ Der Versuchung, ihn als Quelle zu altrömische Tischsitten und Festgebräuchen zu zitieren, können nur wenige widerstehen.³⁷⁸ Eine literaturwissenschaftliche Interpretation dagegen legt Herzog vor, der auf die Todessymbolik in der Beschreibung von Trimalchios Fest hinweist. Herzog beschreibt das Haus des Gastgebers als Sarg und das darin abgehaltene Fest als ein in der Rückschau subsumiertes Leben.³⁷⁹ Veyne begreift das



109 Lovis Corinth: Selbstbildnis im Harnisch, 1914. Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthau

377 Vogt-Spira 2002

378 Vgl. Stein-Hölkeskamp 2005 und Baratte 1998.

379 "Trimalchios Haus ist ein Sarg, ein Totenhaus, aus dem so schwer zu entkommen ist wie aus dem Hades. Enkolp, Ascyltos und Giton aber nehmen in diesem Haus an einer Feier unter Toten teil." „Das Sarg-Haus Trimalchios umschließt eine Zwangsgemeinschaft, mit welcher der Hausherr seinen Tod als Fest zu antizipieren sucht. Dieses Antizipation bedeutet ein gesteigertes, sinnvolles, perfektes und überschaubares Stück Leben (also das ‚Leben‘ noch einmal: dies eben ermöglichte die Perspektive post mortem und die Grenzverwischung, in der Petron die Feiernden als in Wahrheit Tote bezeichnet, die ihr endloses Dasein durch

Gastmahl und besonders dessen Höhepunkt, die Inszenierung des eigenen Begräbnisses, als Versuch, zumindest post mortem den Standesgrenzen zu entkommen.³⁸⁰ Der Faszination für Petronius' Schilderung des verschwenderischen Luxuslebens mit allen Geschmacklosigkeiten konnten sich Gelehrte, Adlige und Könige nicht entziehen, auch wenn die Würdigungen aus Furcht vor dem Einfluss der Kirche eher diskrete Formen annehmen. Im 18. Jahrhundert erreichte die Beliebtheit des Romanfragments einen Höhepunkt. Im Februar 1702 gelangt am Hannoverschen Hof der „Trimalcion moderne“ als Karnevalsbelustigung zur Aufführung. Friedländer druckt in seiner 1906 erschienenen Petron-Ausgabe den Brief des mitspielenden Leibnitz an die Prinzessin Louise von Hohenzollern mit der Beschreibung des Festes in voller Länge ab. Statisten und Zuschauer gehören zur späteren preußischen Herrscherdynastie,³⁸¹ der „moderne“ Trimalchio wird durch den Raugrafen Karl Moritz verkörpert. Neben der Adaption als zeitgenössisches Theaterstück wurden seit dem 17. Jahrhundert Petron-Ausgaben mit Titelkupfern und bisweilen weiteren Illustrationen in Europa gedruckt, neben einsprachigen Editionen meist lateinisch-französische Ausgaben und im 18. Jahrhundert auch deutsche Übersetzungen. Die satirische Zeichnung der Personen und ihrer Verhaltensweisen erweist sich durch diese Adaption als zeitloses Element, das immer wieder Lesern ermöglicht, Vergleiche zur eigenen Erfahrungswelt anzustellen.

5.2 Corinths Vorläufer. Buchillustrationen zu Petronius

Die meisten der im Folgenden vorgestellten Werke sind größtenteils so selten, dass eine direkte Auseinandersetzung des Künstlers Corinth mit ihnen unwahrscheinlich ist. Aber auch wenn ein direkter Bezug ausgeschlossen werden kann, so ist die Entwicklung des Bildprogramms zum Gastmahl des Trimalchio in mindestens zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Grundsätzlich ist zu klären, inwieweit der zeitgenössische Handlungsrahmen der Geschichte gegenüber dem Zeitbezug der Illustratoren gewahrt bleibt. Analog zu Kapitel 2.1 betrifft die zweite Frage die Szenenauswahl. Die darstellungswürdig erscheinenden Handlungsausschnitte erwiesen sich bei Homer als überaus aussagekräftig. Auch bei Petronius erlaubt das Bildprogramm Rückschlüsse auf die jeweilige Interpretation der Textvorlage. Es wird zu zeigen sein, inwieweit Corinth auf eine eventuell bestehende Darstellungstradition grundsätzlich Bezug nimmt oder ob er eine ganz neue Interpretation eröffnet.

Die ersten bekannten Ausgaben des Petronius von 1587³⁸² und

prämortale Feste auszufüllen suchen).“: Herzog 2002, S. 84.

380 Veyne 1961.

381 Nach Schäfer 2007, S. 365 sind „folgende Berühmtheiten anwesend: der spätere erste und zweite König von England aus dem Hause Hannover (Georg I. und Georg II.); die Gemahlin des 1. Preußenkönigs (Friedrichs I) und Mutter des 2. (Friedrich Wilhelms I.); die spätere Gemahlin des 2. (des Soldatenkönigs) und Mutter des 3. (Friedrich II.)“.

382 Satyricon 1587.

1610³⁸³ sind, wie bei zeitgenössischen Büchern üblich, mit einem Titelbild versehen, das jedoch nicht unbedingt einen Bezug zum Inhalt erstellt.³⁸⁴ Die ersten Ausgaben des gesamten überlieferten Werks von Petronius mit auf den Text bezogenen Illustrationen kommen Ende des 17. Jahrhunderts auf. Im Folgenden werden anhand zweier in den Nordniederlanden arbeitenden anonymen Grafiker Beispiele dieses frühen künstlerischen Umgangs mit Petronius vorgestellt.

5.2.1 Festspiel oder Zeitkritik. Buchillustrationen des späten 17. Jahrhunderts

Die 1694 erschienene Ausgabe mit den Textergänzungen von François Nodot enthält auch im Buch selbst Kupferstiche als Illustrationen zum Text,³⁸⁵ darunter auch zum Gastmahl des Trimalchio. Die zwei Sphären aus Dienern und Herren sind sorgsam voneinander getrennt. Während oben das Festmahl in einem Rundtempel stattfindet, eilen in der unteren Hälfte links zwei Diener aus einer Kelleröffnung steigend eine steile Treppe empor. Rechts unten bewacht eine barock gekleidete Dame das auf einem Tisch aufgetürmte Prunkgeschirr. In der dem Text vorangestellte Bildbeschreibung bezeichnet sie als Fortunata, die Gattin des Trimalchio. Diese Übersicht auf das Festmahl ohne Bezug auf den tatsächlichen Verlauf mit irgendeinem markanten Detail könnte eher die zeitgenössische Umsetzung eines höfischen, als „römisch“ deklarierten Festes allgemein beschreiben – wie das Carnevalsfest des „Trimalcion moderne“ in Hannover 1709. Aufschlussreich für die Wertung des Textes ist das Frontispiz (Bild 110). Es zeigt im Vordergrund über der Titelangabe einen Satyr. Er nimmt zwei Männern, die ihre Hände abwehrend erheben, die Masken von den Gesichtern. Diese beiden sind in antikische Gewänder gehüllt; der Linke in eine Toga, der Rechte in eine römische Rüstung. Der erhöht sitzende, durch Vorhang und Säule zusätzlich nobilitierte Autor zeichnet das Geschehen auf. Sein Text wird also als Kritik, als Demaskierung römischer Sitten verstanden und gewürdigt, aber nicht auf die eigene Zeit übertragen.

Der Amsterdamer Künstler Romeyn de Hooghe war besonders als Illustrator erfolgreich und entwarf für eine 1669 in Amsterdam erschienene lateinische Ausgabe der Werke des Petronius³⁸⁶ ein Titelblatt (Bild 111). De Hooghe trennt die göttliche Sphäre oben von der unteren durch eine

383 Satyricon 1610.

384 Die meisten der folgenden Editionen stammen aus der Privatsammlung Hans-Peter Barandun, der mir Abbildungen von Titelkupfern und Illustrationen zur Verfügung gestellt hat. Vgl. Lindsay 1910, S. xii.

385 Satyricon 1694, nach Ebert 1821, S. 373 entgegen der Angabe nicht in Köln gedruckt, sondern, der Stilistik der Illustrationen des anonymen Künstlers folgend in Holland. Es existiert eine weitere nahezu identische Textausgabe, gedruckt jedoch nicht wie Satyricon 1610 von Pierre Groth, sondern von Pierre Marteau. Für dieses Buch wurde der Titelkupfer der Ausgabe von Groth spiegelverkehrt kopiert, jedoch nicht alle übrigen in den Text eingefügte Kupferstiche.

386 Satyricon 1669. Danke an Cecile Oger, die mit das Exemplar in der Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres, Université de Liege, anvertraute.

verkröpfte Brüstung, die in der Mitte höher gezogen ist. Auf diesem Mauervorsprung ist der Titel angebracht. Auf den Mauerkronen sind Personen angeordnet. Mittig sitzt an einem Schreibpult ein junger Mann, dem hinter ihm auf einer Wolke thronenden Apoll zugewandt. Mit der Rechten deutet er auf die vor ihm hockende Gestalt. Diese ist in einen zerlumpten Umhang gehüllt, die Beine enden in Hahnenklauen, unter dem vorderen liegt eine kleine Statue. In der linken hält sie ein Bündel mit Masken, und in den Falten ihres Umhangs bildet sich am Hinterkopf ein zweites Gesicht. Die Rechte blättert in einem angeketteten Buch zu Füßen des Schreibers. Alle Attribute weisen die Gestalt als Gegner der klassischen Kunst aus, die mit Verrat und Doppeldeutigkeit zu kämpfen hat. Auf dem rechten niedrigen Mauerstück sind Venus und der weinende Amor ihr entgegen gesetzt. Unterhalb der Mauer wird das Leben mit allen denkbaren Verfehlungen und Lastern menschlicher Existenz geschildert. Direkt links unterhalb der Mauer späht ein alter Mann durch ein Fernrohr, auf dem Minervas Eule sitzt, hinter ihm Schriftrolle, Kreuz und Globus. Gegen die Erdkugel streckt eine Gestalt mit Turban, vermutlich Sultan Mehmet IV, das Krummschwert aus, in der Linken eine Brandfackel, die er einer Hexe entgegenhält. Vor ihnen schwenkt ein junger, verfetteter Mann einen kostbaren Nautilusbecher, vor sich eine Pfauenpastete. Unter dem Turbanträger werden die Wissenschaften kritisiert: Ein Gelehrter im Talar und Barett hält hinter dem Rücken die Hand auf, in die sein Schüler ein Geldstück fallen lässt. Vor ihm doziert ein massiger Mann, ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, aber mit verbundenen Augen und Eselsohren, die neben dem Lorbeerkranz auf seiner Stirn aufragen. Drei Paare variieren das Thema der durch Geld korrumpierten zwischenmenschlichen Beziehungen. Ein junger Soldat umarmt ein Mädchen, das ihm hinterrücks den Geldbeutel stiehlt. Einträchtig klammern sich die junge Kurtisane mit Federschmuck im Haar und entblößten Brüsten und ihre alte Kupplerin an einen wohlgefüllten Geldsack. Neben ihnen versucht ein ältlicher Mann, seinen Kumpan am Griff in den geöffneten Geldsack zwischen ihnen zu hindern. In der rechten Bildecke erbricht sich ein Satyr mit umgestürztem Krug auf die Signatur des Künstlers. In der linken Bildecke ist die Rückenfigur eines Schreibers mit der Chronik des vor ihm ausgebreiteten Szenarios beschäftigt, ein vor ihm stehender Mann lenkt seine Aufmerksamkeit auf die Sterbeszene am linken Bildrand. Dort wird ein Sterbender von einem sich über ihn beugenden Erbschleicher bedrängt (Bild 112).

De Hooghe bemüht sich also weniger um Texttreue als um den direkten Bezug zu seiner eigenen Lebenswelt. Die politische Dimension der Bedrohung durch die Türkenkriege bringt der Künstler sogar ein, ohne dass es dafür einen Anknüpfungspunkt bei Petronius gäbe. Im Gastmahl des Trimalchio spielt Politik keine große Rolle. Die größte Nähe zu der Textvorlage bieten der einsame Zecher und der Sterbende als Analogie zu Trimalchio, der sein eigenes Begräbnis am Ende des Gastmahls inszeniert. So greift De Hooghe mit den Liebes- und Freundespaaren, den korrupten

oder unwissenden Gelehrten und dem exzessiv Feiernden Themen des Romanfragments auf, ohne direkt auf die geschilderte Handlung ein zu gehen. Stattdessen thematisiert er einen Gegensatz: oben die ideale, klassisch-antike Sphäre, die den Autor zwischen Grazien und Apoll zeigt und das reale Leben nur durch eine allegorische Randfigur, unten die wesentlich bewegtere, lebensvolle, aber eben auch unzulängliche Welt, die sich dem Schreiber geradezu aufdrängt und in der nur ein betrunkenen Satyr auf die Antike verweist: Trotz aller Kritik ein Plädoyer für realistische die Darstellungen des Lebens mit allen Vorzügen und Schattenseiten.

5.2.2 Orgien und Archäologie. Illustrationen im frühen 20. Jahrhundert

Der französische Maler Georges-Antoine Rochegrosse stattete 1910 für den Verleger Louis Conard eine Luxusausgabe zu Petronius' *Satyricon* aus.³⁸⁷ Neben einer immer gleichen triumphbogenartigen Rahmung jeder Seite schuf Georges-Antoine Rochegrosse vier ganzseitige Bilder, die als kolorierter Kupferstich abgebildet wurden. In den Text eingestreut sind zahlreiche kleine, schwarzweiße Vignetten. Auf das Kapitel mit Trimalchios Fest entfallen 15 dieser Miniaturen, die sich meist auf die Schilderung des Tischgeschirrs und der gereichten Gerichte beziehen. Die von Petronius heraufbeschworene Üppigkeit jedoch kann Rochegrosse nicht erreichen; so dass seine Beiträge eher ernüchternd wirken. Die Arabesken sind einfallslose Variationen antiker Darstellungen von Lotusranken und Akanthusblättern. Eine der oben erwähnten ganzseitigen, zwischen die Textseiten eingebundenen Illustrationsbögen behandelt nur eine Szene aus dem Fest des Trimalchio (Bild 113). Rochegrosse stellt die Banketteilnehmer in schlichten weißen Roben und mit umgehängten Rosengirlanden in einem reichverzierten Innenraum dar. Sie umringen einen kandelaberartigen Tafelaufsatz, an deren Oberteil brennende Öllämpchen befestigt sind. Die Darstellung bezieht sich auf die Beschreibung des Nachtschiffs, zu dem eine Konstruktion aus der Decke herabgelassen wird, an der sich aber keine Lichter, sondern Alabastergefäße mit Gastgeschenken befinden.³⁸⁸ Während die übrigen Gäste zu diesem Gegenstand hindrängen, richtet sich einer der Dargestellten, ein feister Mann, halb auf und wirft triumphierend die Rechte in die Luft.

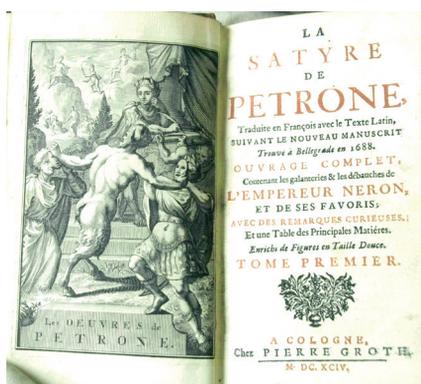
Die Rosenkränze der Feststeilnehmer erinnern an eine bekannte Darstellung eines römischen Festes von Alma-Tadema, *Die Rosen des Heliogabalus* von 1888. Doch fällt der Vergleich zu Ungunsten des französischen Malers aus, der die Sinnlichkeit und den Luxus seines Vorbildes nicht annähernd erreicht. Rochegrosse arbeitet sich an der Darstellung eines sein Vorstellungsvermögen wohl weit übersteigenden Luxus ab, ohne die hinter dieser glänzenden Oberfläche zutage tretenden Spannungen überhaupt wahrzunehmen,

³⁸⁷ Rochegrosse 1910. Vorhanden in der Bibliothèque Nationale, Paris und der Staatsbibliothek zu Berlin.

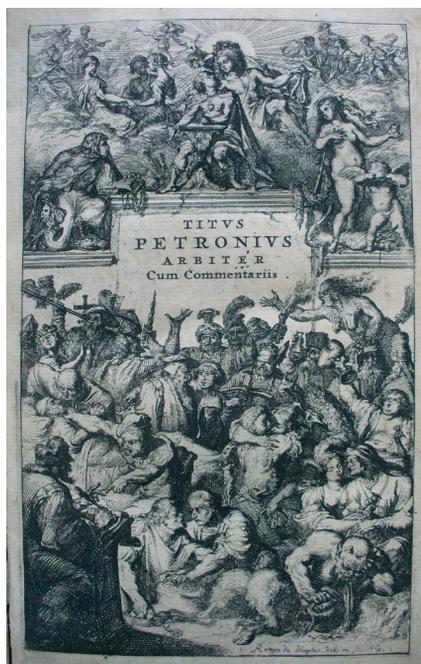
³⁸⁸ Stein-Hölkeskamp 2005, S. 127 zeichnet die Entwicklung und Verfeinerung solcher technischer Spielereien nach und nennt als Vorbild die während der Abfassung des *Satyricon* in der Planung befindliche Domus Aurea.

geschweige denn die geschilderten Brüche zwischen Ambitionen und eigenem Vermögen zu thematisieren. So ist es kaum verwunderlich, dass Rochegrosse für die Verbildlichung einen Moment des Festes herausgreift, der einen Höhepunkt und Schluss signalisieren könnte. Trimalchio gewährt seinen Gästen aber keine Möglichkeit eines würdigen Abschieds, sondern führt das Fest darüber hinaus, das jetzt erst in ein Totengelage münden muss.

Weder der Luxus der Speisen noch die aufgebotenen Zerstreuungen, die den Reiz des Festmahls ausmachen, werden von Rochegrosse illustriert. So muss sich das Augenmerk des Künstlers bei Petronius insgesamt auf andere Aspekte gerichtet haben. Um dies näher zu verdeutlichen, werden auch die zur Illustration gewählten überlieferten Textpassagen in die Untersuchung mit einbezogen, von denen zwei vor dem Gastmahl Trimalchios liegen und die letzte ganz am Schluss des Romanfragments. Die erste der insgesamt vier Darstellungen zeigt Enkolp als sexuell verfügbares Objekt in einer Bordellgasse. Genüsslich schildert der Maler den Erzähler mit knabenhaftem Körper und weiblichen Gesichtszügen als Hermaphroditen, nur das Geschlechtsteil wird durch einen zartrosa gefärbten Schal prude verdeckt. Die Uneindeutigkeit der geschlechtlichen Zuordnung und sexuellen Präferenz machen ganz offensichtlich für den Illustrator einen Hauptreiz des Petroniusfragments aus. Auch die zweite Illustration bedient die Freude an einem Tabubruch. Sie zeigt einen Festumzug mit Fackelträgern in einer Säulenhalle. Enkolp führt ein kleines Mädchen an der Hand, begleitet von seinen Zechkumpanen.



110 Romeyn de Hooghe: Titellkupfer. Aus: Satyricon 1669. Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres, Liège



111 Romeyn de Hooghe: Titellkupfer. Aus: Satyricon 1669. Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres, Liège

Die dazugehörige Textstelle schildert die erzwungene Hochzeit des Sklaven Giton, Lustobjekt und Zankapfel zwischen dem Erzähler und seinem Freund, mit einem kleinen Mädchen. Enkolp schätzt dessen Alter auf sieben Jahre und protestiert gegen die Zeremonie. Die Besitzerin des Kindes setzt sich jedoch durch und beobachtet anschließend die Vereinigung beider Sklaven zusammen mit dem Erzähler selbst.

Die letzte ganzseitige Darstellung zeigt den Erzähler als Rückenfigur vor zwei alten Frauen, denen er mit hochgerafftem Gewand sein Geschlechtsteil präsentiert. Die Rechte der beiden Alten wedelt mit einem Kräuterbündel, während die Linke das ihr gezeigte Körperteil kritisch und sichtlich unbeeindruckt beäugt. Petronius lässt seinen Erzähler schließlich bei einer Priesterin stranden, die mit magischen Formeln seine Impotenz heilen soll, wobei Rochegrosse wie Petronius den Tempel und seine Hüterin als alt, heruntergekommen und machtlos schildern.

Im Vergleich zu den oben geschilderten Darstellungen ist diese eher anekdotisch, der Reiz liegt jedoch wieder in einer unsichtbaren Präsenz. Der Betrachter sieht nur den bis auf die Oberschenkel verhüllten Rücken des Betrachters und kann sich den Anblick des behandelten Körperteils nur denken. Drei der vier Darstellungen thematisieren also sexuelle Handlungen, die sich entweder vor oder nach dem verbildlichten Moment abspielen. Ohne Kenntnis des Zusammenhangs wirkt besonders die zweite Darstellung auf den ersten Blick zwar ausgesprochen harmlos. Doch die Anspielung ist noch immer deutlich genug und dürfte hinreichend beleuchten, welche Erwartungen Künstler und Verleger bei den Käufern ihrer „Satyricon“-Ausgabe voraussetzten und im Rahmen des Möglichen zu bedienen bereit waren. Offen pornografisch und ohne erkennbaren Bezug zum Text sind die Zeichnungen des Illustrators Christophe für eine Petroniusausgabe von 1909.³⁸⁹



112 Detail aus 111

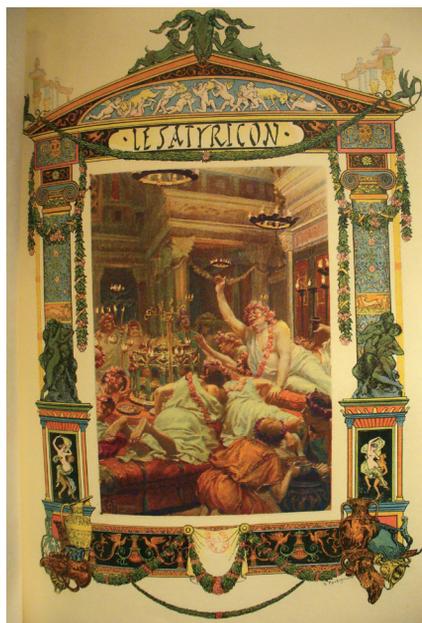
Die folgende Ausgabe erscheint nur wenige Jahre vor dem Corinths Grafikzyklus und kommt damit am ehesten als Vorbild infrage. Für dieses Buch, das allein das „Gastmahl des Trimalchio“³⁹⁰ enthält, zeichnet Adolf

389 Christophe 1909.

390 Uzarski 1913.

Uzarski 1913 drei ganzseitige Farbtafeln und eine Titelvignette mit Szenen aus dem Text. Die Vignette zeigt die Teilnehmer des Banketts auf kreisförmig um einen Tisch angeordneten Sofas (Bild 114). Der Tisch selbst ist mit Pokalen, Gläsern und Tellern gefüllt, in der Mitte steht eine Eselsskulptur von halber Lebensgröße. Dieses auffällige Requisite wird auch Corinth in seiner Darstellung des Speiseraums in Szene setzen. Die Verteilung der Möbel entspricht der römischen Tradition, allerdings pflegten sich mehrere Gäste ein entsprechend großes Sofa zu teilen. Auch die erste der drei Farbtafeln widmet sich einer an zeitgenössischen Erkenntnissen orientierten Illustration römischer Esskultur. Gezeigt wird der Blick in das Speisezimmer (Bild 115). Einer der Festteilnehmer zieht den sich über ihn beugenden, unbedeckten Sklaven zu sich heran. Die Linke umfasst besitzergreifend das Gesäß des Jungen. Die glatte Haut des Sklaven kontrastiert mit den hageren, eingefallenen Zügen der beiden liegenden Gäste, deren Gewänder wie zusätzliche Runzeln wirken. Im Hintergrund blickt Trimalchio als kahlköpfiger, feister Mann wohlwollend auf die Szene vor ihm. Uzarski setzt hier eine Textstelle wortgetreu um, in der Trimalchio einen Sklaven freilässt, der daraufhin von allen „abgeküsst“ wird. Wie Rochegrosse thematisiert Uzarski sexuelle Beziehungen, wobei er jedoch stärker das Abhängigkeitsverhältnis betont.

Die zweite Illustration zeigt eine mißglückte Zirkusnummer, mit der Trimalchio seine Gäste während des Essens beindrucken will. Unterhaltsam ist jedoch weniger das Unglück der Haussklaven als die Reaktion des Gastgebers, der sich bei dieser Nummer geringfügig verletzt. Einer seiner Akrobaten fällt



113 George-Antoine Rochegrosse: Illustration 1910

auf Trimalchio, der daraufhin alle Register der Hypochondrie zieht. Uzarski führt über eine Repoussoirfigur des die Leiter haltenden Gehilfen in die Szene ein. Die Leiter selbst ragt als grafisches Element weit in den Raum, der Stürzende prallt im Hintergrund auf die massige Figur Trimalchios. Im Unterschied zur Textstelle wirkt dieser gegenüber der Hilflosigkeit des Jungen zunächst gänzlich unerschüttert. Wieder widmet Uzarski dem Machtgefälle zwischen Herr und Sklaven seine größte Aufmerksamkeit. Diese Episode wird auch Corinth in einer eigenen Grafik umsetzen. Wie zu zeigen sein wird, nutzt er das Thema der Akrobaten jedoch zu einem

Kommentar zur modernsten zeitgenössischen Kunst.

Die letzte Illustration zeigt die scherzhaft gemeinte Entblößung der Gastgeberin durch einen verspäteten Gast. Alle drei Illustrationen setzen wortgetreu eine Textstelle um. Uzarski wählt Momente, in denen jeweils eine Person einer anderen ausgeliefert wird. In zwei von drei Illustrationen geht es um die Zurschaustellung sexueller Verfügbarkeit, die allerdings durch die Überzeichnung der Festteilnehmer kritischer gezeigt wird als bei Rohegrosse.

Den umfangreichsten Illustrationszyklus schuf der australische Illustrator Norman Lindsay. Für eine 1909 in London erschienene Neuübersetzung des gesamten Petroniustextes schuf er insgesamt 220 Tuschezeichnungen.³⁹¹ Diese Arbeit entstand anlässlich eines Aufenthaltes in Neapel und reflektiert deutlich den Einfluss des kleinstädtisch geprägten Pompejis auf Lindsay. Als einziger der hier vorgestellten Illustratoren bedient Lindsay weniger sexuelle Schlüsselreize, sondern versucht sich unter Bezug auf archäologische Erkenntnisse an Rekonstruktionszeichnungen des römischen Alltags. Bei der Fülle der Illustrationen – dreißig entfallen auf das Gastmahl des Trimalchio - ist es nicht verwunderlich, dass die meisten Episoden, die auch Lovis Corinth zur Verbildlichung auswählt, schon von dem australischen Illustrator dargestellt werden. So ergeben sich eine Reihe von charakteristischen Übereinstimmungen. Beide zeigen Trimalchio mit seinen Bediensteten im öffentlichen Bad als Dreiergruppe, umgeben von Spielenden, wie auch die Szene des Sänftentransports, der sich bei Lindsay durch eine enge Gasse windet. Corinth verlegt das Gastmahl auf ein Landgut und stellt die Sänftenprozession auf einem gewundenen Pfad um einen See dar, der von Bergen umstellt ist. Die Ankunft im Haus des Trimalchio markieren der Portier mit seiner Elster und die Diskussion mit dem Vorsteher. Interessanterweise stellt Lindsay jeden Protagonisten des Buches dem Betrachter einzeln vor, stehend und in charakteristischem Gestus und Mimik. Trimalchio ist als Einziger im Liegen gezeigt und verschwindet fast in seinem Mobiliar. Die Gaukler werden in gleich zwei Zeichnungen vorgestellt. Auch die Episode mit dem vorgeblichen Werwolf, der Hundekampf, die Ankunft der verspäteten Gäste und Fortunatas Tanz sind wie die Badeszene und der sich anschließende Ehestreit in Illustrationen umgesetzt. Bei der Dichte der Illustrationen ist es umso verwunderlicher, dass die Verlesung des Testaments mit der detaillierten Schilderung des Grabmals und das groteske Finale mit dem geprobten Scheinbegräbnis fehlen. Stattdessen zeigt Lindsay die drei Freunde, die nach der gelungenen Flucht nach Hause wanken. Bei allen vorgestellten Illustrationen fällt auf, dass dem Bankett selbst und dem Prunkgeschirr bei Nodot, Rohegrosse, Uzarski und Lindsay gleichermaßen große Aufmerksamkeit geschenkt wird. Während de Hooghe das Titelbild zu einer Überzeichnung von gesellschaftlichen Mißständen aller Art in seiner eigenen Lebenswelt nutzt, wächst zu Beginn des 20. Jahrhunderts das geradezu archäologisch vorgeprägte Bedürfnis

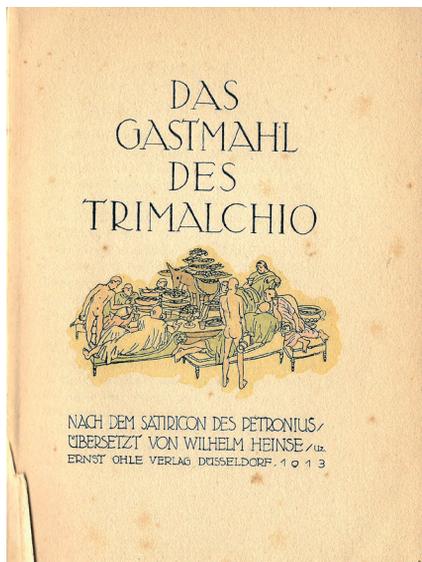
391 Lindsay 1910. Benutztes Exemplar der Universitätsbibliothek Tübingen.

nach historischer Genauigkeit. Anders als bei seinen direkten Vorläufern Rohegrosse und Uzarski wird Corinth die sexuelle Freizügigkeit der Textvorlage kaum thematisieren, sondern eher das dem im Text angelegte Spiel mit verschiedenen Kunstformen aufnehmen.

5.3 Das Mappenwerk von Lovis Corinth. Entstehung

Corinth veröffentlicht 1919 *Das Gastmahl des Trimalchio* im Münchener Bruckmann-Verlag. Die Einleitung schreibt Dr. Schwarz. Die Mappe besteht aus 15 Radierungen. Das Titelblatt ist eine Lithografie, die nicht auf den Stein, sondern aus Gründen der besseren Reproduzierbarkeit auf Umdruckpapier angelegt ist und dann auf einen speziellen, dem mechanischen Vervielfältigungsverfahren angepassten Stein übertragen wurde. Die ersten fünfzehn Exemplare wurden auf Japanpapier, die folgenden 25 auf Bütten abgezogen.³⁹²

Interessant ist der Zeitpunkt, an dem der Künstler sich erstmals und einmalig mit einem Mappenwerk zu einer Literaturvorlage aus der Antike beschäftigt. Im Jahr zuvor war der 60. Geburtstag des Künstlers mit Ausstellungen in den Sezessionsräumen in Berlin und in der Hamburger Kunsthalle begangen worden. Schon der Vergleich der Grafik *Speisekarte zum 60. Geburtstag* und des Titelblattes zum *Gastmahl des Trimalchio* (s. Kapitel 4.4.1) zeigt auffällige Parallelen. Wie zu zeigen sein wird, nutzt Corinth die Titelfigur des Romanfragments zu einer kritischen Rückschau auf das eigene Leben und den künstlerischen Werdegang. Angeregt wurde er dazu nicht nur durch die gerade erfolgte Konfrontation mit seinem Gesamtwerk, sondern vermutlich in besonderem Maße auch durch die zu diesem Anlass erschienenen Zeitungsartikel verschiedener Kunstkritiker. Den progressiven Kennern war Corinths lebenslange



114 Adolf Uzarski: Titelvignette 1913

Beschäftigung mit tradierten Themen suspekt. Siegfried Lilienthal alias Fritz Stahl lobte sein Spätwerk schon in einer Rezension zu einer Ausstellung Paul Cassirers im Januar 1913 und unterstellte Corinth, er habe aus seiner

³⁹² Vgl. Schwarz 1985, Nr. 379 I – XV, S. 194-198 / S. 404 u. S. 408-412: Das Gastmahl des Trimalchio, 15 Originalradierungen in Halbpergament-Mappe. Mit einer Einleitung von Dr. Karl Schwarz, Nr. 1-15 auf Japanpapier, Nr.16-40 auf holländisch-Bütten. Verlag F. Bruckmann AG München.

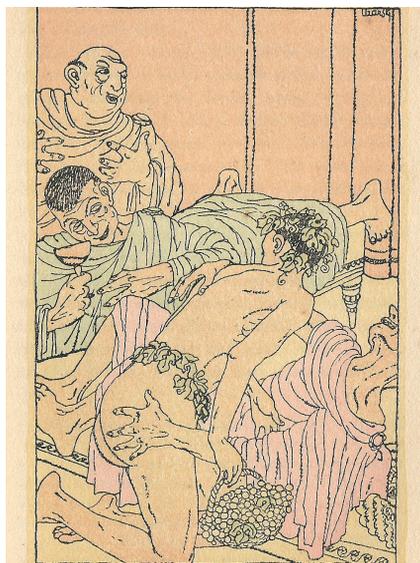
akademischen Lehrzeit die als veraltet anzusehende „Kompositionsweise“ und „Ausdrucksweise“ zwar ablegen können, aber:

„Was ihm lange geblieben ist, ist die Idee, dass man, und dass also auch er aus der Zusammenordnung von Modellen Bilder schaffen müsste und könne, Szene der Passion oder des Mythos. Da sein Gefühl und sein Temperament den langsamen Weg der Akademiker nicht gehen konnte, so musste er diese Bilder noch dazu improvisieren. Und da wurde denn das runde Gelingen zur Unmöglichkeit, die nur hier und da ein Zufall aufheben konnte.“³⁹³

Der angesehene Publizist und Schriftsteller verurteilte damit einen Großteil von Corinth's künstlerischem Schaffen als unzeitgemäß und nicht den geltenden Kriterien entsprechend. Das gönnerhafte Urteil, Teile einzelner Bilder erinnerten ihn an die „Malerei großer, alter Meister [...], als sie noch frisch war“,³⁹⁴ ist dazu ein äußerst zwiespältiges Lob.

Zu seinem sechzigsten Geburtstag im Juli 1918 schrieb ein Dr. Piper eine Würdigung des Malers, die durchaus verhalten zu nennen ist.³⁹⁵ Eine Beschreibung der äußeren Erscheinung gipfelt in dem Urteil der „[...] Nachlässigkeit gegenüber den bloßen Äußerlichkeiten des Lebens“³⁹⁶ – was dem Vorwurf der körperlichen Ungepflegtheit ziemlich nahe kommt. Daran liest der Kritiker die „Grenzen der Corinthischen Begabung“³⁹⁷ ab und unterstellt ihm einen Mangel an „lyrischer Weichheit und [...] Sentimentalität“.³⁹⁸ Andererseits sei er den Realisten Leibl und Courbet unterlegen, da er sich nicht ausreichend mit der Natur auseinander gesetzt habe. Piper setzt sich auch mit der öffentlichen Rolle des Künstlers auseinander und beurteilt seine Selbstinszenierung als Tarnung:

„Wie Corinth als Mensch nur scheinbar ein Naturbursche ist, in Wahrheit aber sich im Trubel der großstädtischen Geselligkeit



115 Adolf Uzarski: Textillustration 1913

393 DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1760 / Zeitungsartikel als Kopie.
Mit Bleistift datiert auf: Jan 1913.

394 DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1760.

395 AdK, Berlin, Lovis Corinth Archiv 60: Piper 1918.

396 Piper 1918.

397 Piper 1918.

398 Piper 1918.

äußerst wohl fühlt, und unbeholfen und geradezu nur nach außen, im geheimen sehr wohl seine Fäden zu spinnen weiß und sich wiederholt als ein Meister der Kunstpolitik erwiesen hat, so ist sein wildes Draufgehen in der Malerei auch wohl der Ausfluß einer ganz ruhigen, kühlen Überlegung und manchmal ist es, als höre man hinter der Leinwand den Schalk lachen.“

Aber auch dieser Hang zur Satire endet in dem Vorwurf, der Künstler lasse den erforderlichen „letzten künstlerischen Ernst“ vermissen. Es folgen eine kurze biografische Notiz und schließlich der Hinweis, dass Corinth verhältnismäßig wenige Landschaften gemalt hätte. Der Verfasser bezweifelt, dass seine Historiengemälde Bestand haben werden, anders als – immerhin – die Porträts. Es ist anzunehmen, dass Corinth diese kritische, teilweise verletzende Beurteilung seiner Person, seines öffentlichen Auftretens und seines Werks nicht gleichgültig blieb. Für den Katalog der von Paul Cassirer 1913 veranstalteten Retrospektive hatte er sich schon selbst zu seinem Werk geäußert.³⁹⁹ Fünf Jahre später bietet der vermutlich an ihn herangetragene Vorschlag, über Petronius' Figur Trimalchio zu arbeiten, die Gelegenheit einer geistreichen Reaktion. Zu dem Entstehungsprozess haben sich m. W. keine Dokumente erhalten. In einem Brief vom 7. Januar 1920 an Dr. Schwarz fordert der Künstler seinen Freund dazu auf, eine neue Grafik bei seinem Drucker in Augenschein zu nehmen.

„Ich hoffe, dass die Radierung Gnade vor Bruckmann finden wird. Wie Sie mir jetzt sagten, hoffen Sie, dass die Schwimm-Anstalt in der jetzigen Fassung Kirchgraber gefallen wird. Demnach sind nun die drei Drucke fertig gestellt, und ich bitte Sie daraufhin zu wirken, dass die Firma mein Honorar sendet; drei Radierungen nebst dem Titelbild für Trimalchio.“⁴⁰⁰

In der Anmerkung des Herausgebers und Sohnes des Künstlers zu diesem Brief verweist Thomas Corinth auf das Grafikverzeichnis von Schwarz und erläutert: „Kirchgraber war der Herr bei Bruckmann.“⁴⁰¹ Im Personenverzeichnis zu diesem Namen wird auf Auskünfte des Archivleiters Gasteiger im F. Bruckmann-Verlags München verwiesen.⁴⁰² Grundsätzlich ist dieses Archiv noch erhalten, aber laut Auskunft der Archivleitung nicht zu Forschungszwecken zugänglich.⁴⁰³ Laut Thomas Corinth stellte Schwarz den Kontakt zu Kirchgraber her. Offensichtlich hatte der Künstler gelegentlich Mühe, den Ansprüchen des Vorstandsmitglieds zu genügen, für den er die erwähnte Radierung zweimal veränderte.⁴⁰⁴ Umso bedauerlicher ist, dass sich kein Dokument ihrer Zusammenarbeit bezüglich des *Gastmahls des Trimalchio* finden lässt. In einem vier Jahre späteren Brief versucht der neue

399 Corinth 1913, S. X.

400 Corinth 1979, S. 260.

401 Corinth 1979, S. 260.

402 Corinth 1979, S. 374.

403 Telefongespräch vom 17.04.2011 mit Frau Dietz, als studentische Aushilfe mit der Archivleitung betraut.

404 Schwarz 1985, Nr. 363, S. 190.

Redaktionsleiter Paul Eipper, Corinth zu einem neuen Mappenwerk nach einem antiken Stoff zu überreden.

„Dass Ihnen der Hanibal-Stoff letzten Endes nun doch nicht so zusagt, ist sehr schmerzlich. Aber ich entsinne mich, dass Sie schon vor Jahren, als wir darüber sprachen, geäußert haben, dass zwar die Katarger [handschriftlich verbessert: Kartager] sehr interessant zu gestalten seien, dass Ihnen aber die glatten Römergesichter nicht zusagten, Ich würde Ihnen daher einen anderen Stoff vorschlagen, der frei vom Kostümischen gestaltet werden könnte und sicher mit Ihrer Gedankenwelt zusammengeht. Es ist die Penthesilea von Kleist [...].“⁴⁰⁵

Die Abneigung gegen die „glatten Gesichter“ lässt erkennen, was Corinth von Slevogt in seiner Darstellung der Antike unterscheidet. Beide gegen auf unterschiedliche Weise gegen die zum Dogma erstarrte Idealisierung des Altertums vor, um sich einen neuen Zugang zu erarbeiten. Slevogt unterzieht eine, wenn nicht die zentrale Quelle des Klassizismus einem intensiven Textstudium und gelangt so zu einer Neuinterpretation. Corinth dagegen wählt eine andere Quelle aus, die von sich aus keine Stilisierung zulässt. Statt der Ausnahmesituation des Krieges schildert Petronius eine andere, aus dem Alltag jedoch ebenso herausgehobene Situation eines verschwenderischen Festes. Statt unter Adeligen, die sich im Feld bewähren, siedelt der römische Autor seine Handlung am entgegengesetzten Ende der sozialen Skala an, unter freigelassenen Sklaven. Schildert Homer gebildete Führungskräfte, so zeichnen sich die Protagonisten aus Corinths Textquelle durch ihre Unkultiviertheit aus.

5.3.1 Vorzeichnung

Zum *Gastmahl des Trimalchio* kann nur eine einzige Vorzeichnung und keine darüber hinausgehenden Entwürfe diskutiert werden, anhand deren der Prozess einer langsamen Annäherung an das Thema transparent wird, wie bei Slevogt (Kap.2.3.1). Im Vorwort von Charlotte Berend-Corinth schildert die Gattin des Künstlers, wie sie Lovis Corinth bei der freihändigen Arbeit mit der Kaltnadel auf die Kupferplatte beobachtet. Auf ihre Frage nach einer Vorlage habe Corinth lapidar geantwortet, dass er keine benötige.⁴⁰⁶ Im gleichen Text weist die Frau des Künstlers auch auf eine Besonderheit im Werk Corinths hin, nämlich dass ihr Mann manchmal mit großem zeitlichen Abstand bereits früher in Gemälden formulierte Kompositionen in der Grafik erneut aufgreift und manchmal auch abwandelt, zuweilen ohne dass es eines äußeren Anlasses bedarf.⁴⁰⁷ Der Stilisierung ihres Mannes als sicherer

405 Germanisches Nationalmuseum 90402 Nürnberg DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1539.

406 Müller 1994, S. 11.

407 „Das war sogar für einen Sammler bisweilen irreführend, der annahm, die Radierung wäre eventuell eine Vorarbeit für seine Gemälde gewesen, wäre die Befestigung einer Idee zum Ölgemälde, eine Vorstufe, ehe er zu den Farben griff. Aber, wie gesagt, das war

Zeichner und aus dem Gedächtnis schaffender Künstler widerspricht eine im Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums befindliche Bleistiftzeichnung, die unschwer als Vorzeichnung zu der zweiten Radierung zu erkennen ist (Bild 116). Sie ist auf die Rückseite eines auf den 13. Februar 1918 datierten Anschreibens der Rhein & Mosel Feuerversicherung gezeichnet und nimmt in etwa die untere Hälfte des DinA4-Blattes ein, ist also deutlich größer als das endgültige Format der späteren Radierung. Trimalchio steht links mit dem Rücken zu seinem Diener. Während er ihm die Hand wie als Segensgestus auf den Kopf legt, streckt ihm dieser in Hüfthöhe Becken und Tuch entgegen. In der endgültigen Fassung dreht Lovis Corinth die Figurengruppe um, so dass nun der Sklavenjunge mit dem Rücken zum Betrachter steht und Trimalchio diesem das Gesicht zukehrt. Den grinsenden Gesichtsausdruck überträgt der Künstler auf eine neue Figur, der des Trimalchio überragenden zweiten Sklaven in seinem Rücken. In der Zeichnung verschränkt Corinth beide Figuren in einer gegenseitigen Handlung als Geben und Nehmen, der außerdem den Kopf des Jungen und das Geschlecht Trimalchios zueinander in Beziehung setzt. Diese Assoziation ist in der Radierung aufgelöst, da der zweite Sklave sich des Nachtopfes annimmt und der kleinere Sklavenjunge nur noch seinen Kopf hinhält, so dass sich Trimalchio an seinen Haaren die Finger trocknen kann. Die detaillierte Vorzeichnung schildert ausführlich Gewand, Haartracht und Körper der Figuren, die in der Radierung auf das Wesentliche reduziert erscheinen. Das Spiel mit Assoziationen, die Arbeit an der endgültigen Komposition und die allmähliche Reduktion auf wenige, sprechende Linien sind deutliche Hinweise darauf, dass vermutlich auch die anderen Radierungen in Zeichnungen vorbereitet wurden. Dennoch haben sich weitere direkt auf den Zyklus bezogene Vorstudien nicht finden lassen. Von den angefragten öffentlichen Sammlungen besitzt nur die Ostdeutsche Galerie Regensburg Skizzenbücher von Corinth, die jedoch auf vor 1900 oder um 1922 datiert sind.⁴⁰⁸

5.4 Das Gastmahl des Trimalchio von Lovis Corinth

Im Vergleich der 15 Radierungen mit der Textvorlage werden die Freiheiten, die sich der bildende Künstler nimmt, deutlich. So dient ihm die Schilderung des Petronius lediglich als Inspirationsquelle, die nicht vollständig verbildlicht wird. Schon bevor Corinth die erste Textstelle tatsächlich umsetzt, nähert er sich über zwei Grafiken seinem Thema. Das Titelblatt und die erste Darstellung umschreiben seine Vorstellungen, bevor er den Autor durch seine Grafik zu Wort kommen lässt. Die Gliederung und sprachliche Rhythmisierung ist klar

es nicht. Das betreffende Ölgemälde war gar nicht mehr in seinem Bereich. Es war manches Mal vor zehn Jahren oder vor noch längerer Zeit entstanden. Reproduktionen suchte er sich niemals hervor.“ Müller 1994, S. 12.

408 Auskunft per Mail vom 29.09.2010 von Dr. Leistner, Kunstforum Ostdeutsche Galerie. Angefragt wurden außerdem das Museum der bildenden Künste Leipzig, die Staatliche Grafische Sammlung München und das Kupferstichkabinett Berlin.

erkennbar verändert. So gliedert sich das Gastmahl „deutlich in fünf Akte“, ⁴⁰⁹ die Corinth höchst unterschiedlich behandelt. Auf den ersten, einleitenden Abschnitt entfallen schon vier Radierungen (Blatt zwei bis fünf). Der zweite Abschnitt wird von Corinth überhaupt nicht berücksichtigt. Er gibt hauptsächlich die Unterhaltung der Gäste wieder und lässt erkennen, dass alle durcheinander reden, ohne aufeinander einzugehen oder zuzuhören. Auf den dritten Abschnitt, die die Speisenfolge und die damit verbundenen Showeinlagen beinhaltet, entfallen zwei weitere Radierungen (Blatt sechs und sieben). Im vierten Teil ist die Menüfolge beendet. Ein Hundekampf und von einem anderen Gastmahl kommende Freunde der Gastgeber markieren den Beginn des vierten Teils (Blatt acht bis neun). Die folgenden beiden Radierungen sind nicht unmittelbar einer Textstelle zuzuordnen. Im dritten Abschnitt fordert Trimalchio seine Gäste zu einem Tanz mit seiner Ehefrau auf. Auch er selbst will tanzen, doch Fortunata weist ihn zurecht. Stattdessen trägt ein Buchhalter den aktuellen Stand von Trimalchios Besitztümern vor. Als später Fortunata und die Ehefrau des zu später Stunde hinzugekommenen Freundes Scintilla tanzen wollen, da bittet Trimalchio seine Sklaven zu der Gesellschaft und verkündet sein Testament. Ob der Tanz der Frauen dennoch stattfindet oder dadurch verhindert wird, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, auch wird diese Darbietung nicht weiter beschrieben. Auf den vierten Abschnitt, der durch Trimalchios Testament eingeleitet wird, entfallen die letzten drei Radierungen (Blatt 8-12). Eine sinnvolle Untergliederung für die Grafikfolge ergibt sich nicht aus der, die in der Literaturvorlage erkennbar ist. Drei Darstellungen sind vor dem Gastmahl anzusiedeln: Das Porträt, die Szene im öffentlichen Bad und der Hinweg. Die letzten beiden sind Textstellen zuzuordnen. Dann folgt die Szene auf der Hausschwelle, bei der der Erzähler vor einem gemalten Hund erschrickt. Das eigentliche Gastmahl und die aufgebotene Unterhaltung durch Gaukler folgen. Eine weitere Schwellensituation ergibt sich aus der eingeschobenen Spukgeschichte, die den Übergang vom eigentlichen Essen zum Trinkgelage herstellt. Nach dem Essen folgt ein Hundekampf, späte Gäste gesellen sich zu den Versammelten, Tänze werden aufgeführt. Nach diesen vier, jeweils paarweise angeordneten Szenen wird das Thema des Todes angeschlagen. Die Testamentsverlesung und das Begräbnis rahmen die Szene im Bad und den Ehestreit.

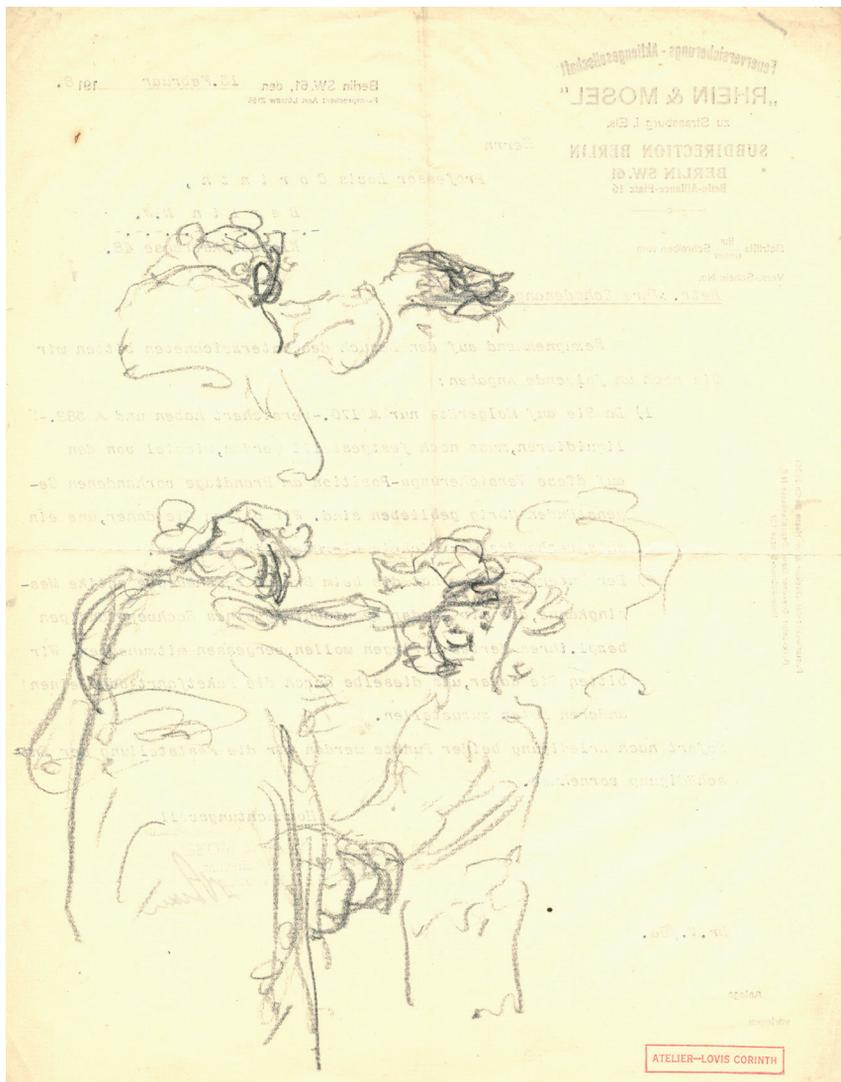
5.4.1 Titelblatt

Anders als die eigentlichen Grafiken des Zyklus ist das Titelblatt eine Lithografie, die Corinth nicht direkt auf den Stein, sondern auf Umdruckpapier zeichnete und die erst dann maschinell auf einen Druckstock übertragen wurde.⁴¹⁰ Auf dem ersten Blatt wird, ganz wie bei einer Buchausgabe, der Titel von einer figurativen Darstellung eingerahmt

409 Schönberger 1992, S. 19.

410 Schwarz 1985, S. 197.

(Bild 117). In der Mitte thront Amor, eine Gestalt, dessen linke Brust in der Art eines Hermaphroditen ausgearbeitet ist. Mit mürrischem Gesicht und geziert vorgestrecktem Spielbein breitet er Arme und Flügel aus, aus denen sich ein Liniengewirr ausbreitet, das an die dekorativen Girlanden erinnert. In der Mitte links und rechts sind paarweise Figuren angeordnet. Das rechte Paar besteht aus einem bärtigen Mann mit einem Kranz aus Weinblättern, dessen Arm seine Gefährtin ergreift, breit lächelnd und die aufgesteckten Haare in dekorativer Auflösung begriffen. Ihr Gegensatzpaar



116 Lovis Corinth: Trimalchio im öffentlichen Bad, Bleistiftzeichnung 1918. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

auf der linken Seite ist höher angesetzt. Ein bärtiger Fackelträger scheint fast den Arm Amors anzusengen. Vor diesen Lichtbringer schiebt sich eine Gestalt mit Füllhorn und antik anmutendem Plisseegewand, das am Saum aufschwingt. Unter ihr in nimmt der bekränzte Kopf eines weiteren Zechers mit faunistischem Lächeln die untere linke Ecke ein, die rechte wird von der Angabe des Verlags eingenommen.

Corinth bringt die Symmetrie immer wieder durch minimale Verschiebungen aus dem Gleichgewicht. So sind sowohl der stehende Amor oben als auch die ihm entsprechende Sitzfigur mit affenähnlichen Gesichtszügen am unteren Bildrand gegenläufig aus der Mittelachse verschoben; auch die beiden den Titel flankierenden Paare befinden sich nicht auf der gleichen Ebene. Sind die einen mit Fackel und Füllhorn Personifikationen von Überfluss und Festlichkeit, also abstrakt, so ist das trunkene Pärchen ganz real. Unter dem Titel folgen im Mittelteil die Angabe von Anzahl und Technik seiner Grafiken sowie der eigene Künstlernaame. Den Urheber des zugrunde liegenden Textes unterschlägt Slevogt und trifft damit schon eine Aussage zum Vorrang des Bildes vor der Sprache.

5.4.2 Vor dem Gastmahl

Die erste ganzseitige Grafik zeigt uns den Gastgeber im Brustbild (Bild 118): einen schon älteren Mann mit groben Gesichtszügen, einem breiten, im Lächeln halb geöffneten Mund, einer breiten, fleischigen Nase und weit auseinander liegenden Augen unter einer niedrigen Stirn. Der kahle Schädel ist von Weinlaub umkränzt, der Körper in eine Toga gehüllt. Corinth charakterisiert Trimalchio über seine groben Gesichtszüge als aus den untersten Schichten stammend, während der Autor für die äußere Gestalt dieser Person nur wenige Worte findet und ihn allein über Rede und Handeln charakterisiert. Aristoteles hatte bereits angenommen, Aussehen und Charakter seien miteinander verknüpft, in der Literatur jedoch wurde erst im 19. Jahrhundert die Beschreibung der Gesichtszüge zur Einführung einer Romanfigur obligatorisch als Vorbereitung auf die weitere Handlung.⁴¹¹ Hier weicht Corinth also schon von der Erzählweise der Textvorlage ab und übernimmt zeitgenössische schriftliche Gepflogenheiten aus Wissenschaft und Fiktion. Andererseits kann er sich auf die antike Darstellungen berufen, wie sie in der Berliner Antikensammlung zu finden sind. Der *Schauspieler als Papposilen*⁴¹² (Bild 150) etwa unterscheidet sich nur marginal von Trimalchio, bis auf die Barttracht; auch die *Hermenbüste eines alten Mannes*⁴¹³ kommt als Anregung infrage.

Die zweite Radierung ist die erste, die sich direkt auf den Text bezieht (Bild 119). Der Erzähler und seine Freunde begeben sich in die Thermen, um sich von der vorangegangenen Nacht zu erholen. Dort fällt ihnen unter anderen Sporttreibenden in einer Gruppe Ballspieler Trimalchio auf.

411 Ein Resultat der Physiognomieforschung, die wissenschaftlich einen Zusammenhang zwischen Aussehen und Charakter zu begründen versuchte.

412 Altes Museum Berlin Sk 278, 100 n.Chr. nach Original aus dem 4. Jh.v.Chr.

413 Altes Museum Berlin Sk 1548.

Schon hier im Bad deutet sich dessen Repräsentationsbedürfnis an. So verfügt Trimalchio über so viele Sklaven, dass er sein Spiel nicht einmal zum Wasserlassen unterbrechen muss. Jede noch so triviale Tätigkeit wird von ihm zur Repräsentation umfunktioniert – so charakterisiert der Verfasser seine Hauptperson über seine erste Handlung, was in der Grafikfolge das Porträt in Anlehnung an neuere literarische Vorbilder übernimmt. Die Szene im Bad, die im Text als Einheit geschildert wird, wird von Corinth in mehrere Szenen untergliedert. Im Hintergrund sind zwei Ballspieler dargestellt, im Vordergrund legt Trimalchio einem jungen, kleineren Sklaven die Linke aufs Haupt, was weniger dem Trocknen der Hände zu dienen scheint als eher einem priesterlichen Segensgestus ähnelt. Im Rücken Trimalchios beobachtet der hagere, ihn um Haupteslänge überragende Diener mit Tuch und Uringefäß in der Hand mit spöttischem Grinsen die Szene. Trimalchio sieht nicht, was hinter ihm vorgeht, nur die schemenhaft am linken Bildrand nimmt als Beobachter diese Szene in sich auf.

In der nun folgenden Grafik werden zwei Gestalten mit Sänften getragen (Bild 120): zu einem Landhaus, halb verdeckt von Hügeln am Ufer eines Gewässers, das die Träger umrunden. Die so Transportierten sind laut Petronius Trimalchio und sein Favorit, der vom Erzähler recht gehässig als ältlicher, unattraktiver Junge beschrieben wird. Corinth stellt nur eine schemenhaft dar, die sich halb aufrichtet und ein Saiteninstrument in Händen hält. Ein Flötenspieler flankiert die Sänfte des Gastgebers. Die Haltung der auf den Sänften liegenden Gestalten erinnert an die Darstellung Verstorbener, etwa auf der Sammlung spätantiker Aschenurnen und –kisten aus der Antikensammlung in Berlin.⁴¹⁴ Das Thema des Todes ist also schon gleich zu Beginn angesprochen. Die beiden Sänften sind hintereinander versetzt und mit leichten Überschneidungen angeordnet. Der Träger am rechten unteren Bildrand wendet sich als einziger zum Betrachter um. Wie alle Bediensteten trägt er nur einen Lendenschurz, der Kopf ist kahlrasiert. Corinth interessiert sich offensichtlich also weniger für das im Text geschilderte Luxusleben als für die Spannung zwischen dem Gastgeber und seinen Sklaven, aus deren Reihen Trimalchio selbst entstammt.

5.4.3 Auf der Schwelle

Von den vielen Besonderheiten, die den Gast in Trimalchios Haus empfangen, greift Corinth in der vierten Radierung das Fresko eines Kettenhundes zur Abschreckung ungebetener Gäste heraus (Bild 121). Im Text erscheint dieses Motiv neben dem grellbunt gekleideten Portier und einem abgerichteten Vogel als Aneinanderreihung von Geschmacklosigkeiten, die sich dem Gast schon vor dem Betreten des Hauses offenbaren. Es handelt sich um einen schon in der Antike geläufigen und durch ständige Wiederholung zur Trivialität herabgewürdigten Bildtypus, den Corinth ohne den Versuch einer Verfremdung abzeichnet. Denn seine Darstellung des Hundes mit

414 Aschenurne mit Deckel: Gelagerter Mann mit Kantharos, um 510 v. Chr. Berlin, Altes Museum, 1826 erworben. Sk 1289, 1290 .

Hintergrundornament, Inschrift und schadhafte Ecken erweist sich als spiegelbildliche Kopie eines pompejanischen Fußbodenmosaiks (Bild 122). Im „Haus des tragischen Dichters“ 1842 entdeckt, befindet es sich heute im Museo archeologico nazionale in Neapel. Zusammen mit den geschilderten Wandbildern, laut Petronius Szenen aus der Ilias, ergibt sich eine Ähnlichkeit mit den Beschreibungen der fiktiven Villa von Trimalchio. Diese Analogie von Literatur und archäologischem Befund sorgte für Aufsehen. Die Archäologen rätselten darüber, ob es neben dem abgebildeten auch ein lebendes Tier in



117 Lovis Corinth: Einbandzeichnung, Titelblatt Gastmahl des Trimalchio 1919. Lithografie auf Stein übertragen, Kunst- und Museumsbibliothek Köln

diesem Haushalt gegeben hatte und wie ähnlich es dem auf dem Mosaik abgebildeten Exemplar gewesen sei.⁴¹⁵ Diese Spekulationen wurden erst 1874 durch den Fund eines Kettenhundes im Haus des Menander beendet. Die von Fiorelli entwickelte Technik, im Gestein aufgefundenen Hohlräumen durch Ausgießen mit Gips die in ihnen konservierte Gestalt zurückzugeben, wurde auch bei ihm angewandt. Anders als viele andere Funde, deren Funktion und Bedeutung archäologische Fachkenntnisse voraussetzt, erschließt sich das Mosaik (wie die Körperhaltung des sterbenden Tieres) dem Betrachter ohne archäologisches Hintergrundwissen.

Petronius' Schilderung der Gäste und des Gastgebers mit ihrer Eitelkeit, schlechten Manieren und Banausentum ist lebendiger als die meisten Schriftquellen der Antike. Wie Pompeji selbst bildet sie einen Gegenpol zum klassizistisch-verklärten Blick auf die Vergangenheit. Die mangelnde Kenntnis des altgriechischen und römischen Alltagslebens verführte dazu, die Antike zu einem vergangenen Utopia zu stilisieren. Dabei wurden die Wünsche der jeweiligen Gelehrten und Forscher auf die Kunstwerke oder Literatur projiziert, das gewünschte Ausleben homosexueller Neigungen, politischer Selbstbestimmung oder einer insgesamt idealeren Welt betreffen. Von den Grabungsbefunden in Pompeji zeigten sich daher viele prominente Besucher entsetzt und enttäuscht. So banal, so alltäglich hatten sie sich ihre Antike nicht erträumt. Corinth zeigt mit seiner an und für sich überraschend banalen Kopie des pompejanischen Kettenhundes, dass ihm die Analogie zwischen archäologischem Fund und der Literaturquelle bekannt war; er nutzt den Hund, um sich als Kenner ihrer Rezeptionsgeschichte auszuweisen. Möglicherweise verfolgt der Künstler mit der Kopie des Mosaiks aber auch noch eine andere Intention, nämlich eine Reflektion über Realitätsebenen anzuregen. Denn das Fresko bleibt nicht die einzige Erwähnung von Hunden, die im Verlauf des Gastmahls immer wieder auftauchen und in der Erzählung verschiedene Rollen übernehmen. So gehört zu dem Pfortner auch ein realer, großer Kettenhund, während der Liebling des Trimalchio einen kleinen Schoßhund hätschelt, die zum Vergnügen der Gäste aufeinander gehetzt werden. Auch in der Werwolfgeschichte spielt ein Hund eine tragende Rolle. Schließlich vereitelt der Kettenhund die Flucht des Erzählers und seiner Freunde, sie müssen den anderen folgen und können erst flüchten, als die Feuerwehr das Gelage auflöst. Und schließlich, der Lesart einer künstlerischen Biografie folgend, steht die Kopie natürlich für die akademische Ausbildung.

5.4.4 Mahl und Unterhaltung

Auf nur einer einzigen Darstellung ist der Speisesaal selbst mit den Gästen darin sichtbar (Bild 123). Wieder wird ein Gemeinplatz zum zentralen Bildthema. Die Vorspeise wird den Gästen in den Körben einer Eselstatuette angeboten, offenbar ein Vorläufer der heute in unzähligen Vorgärten anzutreffenden Tiere mit Pflanztrögen. Als Silhouette hebt sich der Esel im

415 Bergmann 1994, S. 228f.

Vordergrund dunkel ab. Er steht auf einem schmalen Tisch, parallel zum Bildrand, hinter dem sich die Teilnehmer des Gastmahls gruppieren. Als eine mögliche Inspirationsquelle bietet sich die Trinkschale des Triptolemos-Malers aus der Berliner Antikensammlung an (Bild 124).⁴¹⁶ Den Rahmen von Corinths Radierung bilden zwei über lebhafte Gesten miteinander sprechende Personen links und rechts. Ihre ausgestreckten Arme weisen in die leere Bildmitte hinein, wie ein Hinweis auf die in der Textvorlage karikierten Gespräche voller Phrasen, hohlen Redewendungen und

416 Altes Museum Berlin 1841 erworben Inv.Nr. F 2298.



118 Lovis Corinth: Einbandzeichnung, Titelblatt Gastmahl des Trimalchio 1919. Lithografie auf Stein übertragen, Kunst- und Museumsbibliothek Köln

über Nachrede. Die Fläche über ihren Köpfen wird von zwei weiteren breit hingelagerten Gestalten gefüllt, in der Schwärze des schraffierten Hintergrundes sind die Oberkörper weiterer Teilnehmer flüchtig skizziert. Weder hier noch in den folgenden Darstellungen ist etwas vom Reichtum und der üppigen Inszenierung der im Text ausführlich geschilderten Speisen zu erahnen. Für den Reichtum der römischen Küche bringt Corinth nicht das geringste Interesse auf, wohl aber für die benutzten Gefäße; So umfasst der rechte der beiden Personen im Vordergrund mit dem linken Arm einen großen Krug. Eine kleine Statuette bildet den Henkel. Weder der bei Petronius genau beschriebene Tafelaufsatz als Esel noch die Form des Trinkbechers lassen sich auf archäologische Funde zurückführen.

Die sechste Darstellung einer Gauklertruppe (Bild 125) ist fast ausschließlich in Umrisslinien gegeben, wie um auch hier die Oberflächlichkeit dieser Zerstreungen zu betonen. Alle beteiligten Personen sind am unteren Bildrand aufgereiht und stehen mit dem Rücken zum Betrachter. Die Truppe besteht aus einem Jongleur in der Mitte, einem vom rechten Rand überschrittenen Musikanten mit über den Kopf erhobenen Tschinellen und zwei Akrobatenaaren. Diese führen Balancenummern vor, die beiden im Hintergrund mit einer Leiter, während im Vordergrund der jüngere auf dem Kopf des anderen balanciert. Seine Körperhaltung ohne innere Spannung, und seine unsicher ausgebreiteten Arme legen einen baldigen Sturz nahe,



119 Lovis Corinth: Trimalchio im öffentlichen Bad, Radierung 2 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal



120 Lovis Corinth: Zug ins Landhaus, Radierung 3 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal

wie er auch im Text geschildert wird – dort stürzt jedoch der auf der Leiter Balancierende auf Trimalchio. Corinth weicht hier in einem Detail von der Romanvorlage ab, nicht ohne einen Hinweis darauf zu hinterlassen, dass dies mit voller Absicht geschieht. So wirft der betreffende Akrobat einen Schlagschatten in Form einer Leiter, die sich auf den Betrachter richtet. Ein einziger von Corinth dargestellte Zuschauer am linken Bildrand betrachtet die Szene hingerissen, wie auch bei Petronius nur der Gastgeber der Darbietung voller Bewunderung folgt. Er ist auch derjenige, auf den der glücklose Akrobat stürzen wird. Akrobatendarstellungen sind in Corinth's Werk äußerst selten, und in Deutschland gehört die Welt der Schausteller (anders als Porträts berühmter Schauspieler in ihren Rollen) weitaus weniger zum Bildrepertoire als in Frankreich.

Die siebte Szene (Bild 126) stellt die Spukgeschichte dar, die von einem der geladenen Gäste zur Unterhaltung vorgetragen wird. Als Sklave sei er einmal zu einem nächtlichen Rendezvous aufgebrochen, begleitet von einem Soldaten. Während der Erzähler auf einem Friedhof die Sterne bewundert, bemerkt er zunächst nicht, dass sein Begleiter sich seiner Kleidung entledigt hat, um dann die Stelle mit einem Kreis aus Urin zu markieren und sich in daraufhin in einen Wolf verwandeln. Corinth verlagert diese Szene in eine weite Landschaft. Die beteiligten Personen stehen am Ufer eines Sees. Erst am Horizont sind die Schattenrisse eines Gebäudes gegeben. Links steht,

dem Betrachter den Rücken zugewandt, eine Person Dreispitz und Überrock mit gestreiften Ärmeln. In überschwänglicher Geste erhebt er die Hände zum Himmel mit den drei Sternen über ihm. Rechts steht ein Rückenakt, im großen Kreis pinkelnd. In diesem Kreis liegt rechts sein Kleiderbündel, rechts der Wolf, den Mond anheulend. Corinth fasst die drei Stadien der Verwandlung zusammen, vom Soldat über den sich seiner Kleidung Entledigten zum Wolf. Der Mond spiegelt sich im Wasser, diese doppelte Kreisform wird durch den Kreis um Kleider und Wolf wiederholt. Mond, Spiegelung und der Urinkreis werden dabei immer größer, je näher sie dem Betrachter rücken. Dieser Einschub wird über formale Analogien in die Radierfolge eingebunden. Der nachfolgende Hundekampf in Trimalchios Haus findet in einer runden Arena statt (Bild 127). Im folgenden achten Blatt greift die Rückenfigur mit dem großen Hund am linken Bildrand die Anordnung der Werwolfszene auf und variiert sie. Hier handelt es sich um den herbeigerufenen Portier mit dem Wachhund Skylax. Die Vorderpfote und der Fuß seines Begleiters verschmelzen miteinander, der beobachtend ausgestreckte Hundekopf ragt ab Hüfthöhe in die leere Arena hinein, über ihm zeigt der Arm seines Begleiters auffordernd auf ihre Kontrahenten. Rechts im Mittelgrund hocken ein Knabe und sein Schoßhund. Jenseits der Absperrung thront Trimalchio in der Mittelachse, vom Kopf ist nur der grölend aufgerissene Mund zu sehen, der Rest wird vom oberen Bildrand überschritten. Die Arme sind



121 Lovis Corinth: Cave Canem, Radierung 4 Gastmahl des Trimalchio 1919., Von der Heydt-Museum Wuppertal
154

affektheischend ausgebreitet und umfassen seine sich um ihn scharenden Gäste, die gebannt dem sich anbahnenden Kampf folgen. Die Geste der ausgebreiteten Arme verwendete Corinth bereits früher in der ersten Version der „Versuchung des heiligen Antonius“ von 1897.⁴¹⁷

5.4.5 Späte Gäste

In der neunten Szene betritt ein befreundetes Ehepaar den Speisesaal (Bild 128). Im Text wird als Beruf des eintretenden Habinnas „Kaiserkultbeamter“ und Steinmetzmeister, spezialisiert auf



122 Cave Canem, Mosaik 1. Jh.n.Chr., Museo Archeologico di Napoli

Grabmäler, angegeben. Von einem Gelage zu Ehren eines verstorbenen Sklaven herkommend, berichten sie dem Gastgeber eingehend von der Speisefolge und dem Verlauf des Abends. In der Darstellung Corinths sitzt Trimalchio gegenüber dem Eingang, durch den das Ehepaar den Raum betritt. In seinen Armen hält er den kleineren Hund, der große liegt ihm zu Füßen und reckt den Eintretenden seinen Kopf entgegen. Die übrigen Gäste sind über Trimalchio aufgereiht. Die gesamte rechte Bildhälfte ist dem eintretenden Paar vorbehalten, das unter dem Klatschen eines Gastes den Raum betritt. Die Hände ineinander verschränkt, wirken sie wie Faun und Nymphe. Die berühmteste Analogie bildet das *Gastmahl des Plato* von Feuerbach in der Berliner Nationalgalerie. Wie in Trimalchios Fest, das selbst in vielem auf diese Literaturvorlage zurückgreift, kommen auch in Platons Symposion zu später Stunde noch Gäste. Der junge, verführerische Alkibiades scheucht die über die Liebe fachsimplende Runde auf und reißt sie in seiner Trunkenheit mit. Corinth jedoch ignoriert das Vorbild Feuerbachs gänzlich.

Blatt zehn und elf zeigen zwei völlig unterschiedliche Tanzszenen. Die erste (Bild 129) zeigt einen modernen, wilden Paar(ungs)tanz, der an die berühmt-berüchtigten Tradition der Pariser Variétés erinnert,⁴¹⁸ die zweite Darstellung (Bild 130) dagegen eine tanzende, in ein antikes Gewand gehüllte weibliche Rückenfigur. Das zwei direkt aufeinander folgende Radierungen das gleiche Thema behandeln, ist auffällig genug, wie auch die Gegensätzlichkeit beider Darstellungen. Die erste zeigt ein Paar auf der Tanzfläche. Der Mann stürmt auf die Frau zu, das linke Bein greift weit nach vorne aus und wird von den Beinen seiner Partnerin umschlungen. Mit beiden Händen umgreift er ihre Taille, so dass sie ihren Oberkörper zurück lehnen und ihm ihre entblößten Brüste entgegenrecken kann. Im

417 Berend-Corinth 1992 Kat.Nr. 149, S. 76.

418 Yun 2007.

Hintergrund links sind zwei weitere bis auf einen leichten Schleier nackte Frauenfiguren dargestellt. Hinter den Köpfen der Tanzenden sind als amorphe Masse Zuschauer zu sehen.

Die zweite Tanzdarbietung ist weniger flächig und statt wie die erste durch schwarze Felder vielmehr nur mit filigranen Linien angedeutet. Hier tanzt eine einzelne Frau in einem kleinen, kreisförmigen Feld. Dem Bildbetrachter den Rücken zukehrend, scheint sie sich auf einen links stehenden Mann hin zu bewegen. Ihr Kopf ist vom oberen Bildrand überschritten, ihr linker Arm ist weit ausgestreckt auf den von ihr anvisierten Betrachter hin, der rechte hinter dem Kopf angewinkelt. Mit ihrem Becken scheint sie das Gesicht des linken Zuschauers beinahe zu berühren. Dieses Paar aus Tänzerin und Adressat füllt nur die linke Bildhälfte. Die rechte wird von zwei weiteren Betrachtern eingenommen, die Gesichtsmasken zu tragen scheinen. Im direkten Vergleich zwischen dem Porträt des Gastgebers (Bild 129) und dem linken Zuschauer aus der zweiten Tanzszene (Bild 142) wird deutlich, dass die Gesichtszüge ein und derselben Figur gehören. Dennoch handelt es sich bei der ersten Darstellung um das Porträt eines Menschen, während Corinth im zweiten Fall eine Maske darstellt.

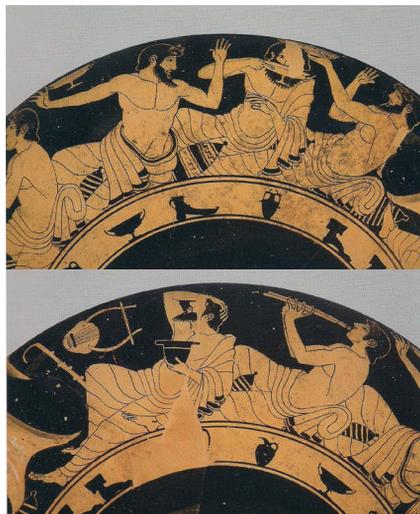
5.4.6 Der Tod isst mit

Nach dem Tanz bittet Trimalchio die Sklaven zu den Gästen hinzu (Bild 131)



123 Lovis Corinth: Gastmahl, Radierung 5 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal

und verspricht, sie in seinem Testament freizulassen. Habinnas, den zuletzt erschienenen Gast und Steinmetz, beauftragt er mit der Errichtung eines aufwendigen Grabmonuments. Corinth zeigt in der zwölften Radierung Trimalchio, im Rücken am rechten Bildrand sein Monument, vor sich Habinnas, dessen Gesicht dunkel schraffiert über den restlichen Gestalten zu schweben scheint und der aufmerksam der Schilderung des Gastgebers folgt. Sein Schoßhund wird bei Petronius gleich mehrmals erwähnt und von Corinth auch in seine Darstellung übernommen, anders als im Text jedoch sitzt er als Silhouette in der Szene und nicht als Abbild auf dem Grabmal. Überhaupt bezieht sich der Künstler auf die Textvorlage nur insoweit, als dass er die Hauptperson vor einem Grabmonument zeigt. Doch weder dessen Form noch die Inschrift darauf stimmen überein. So wie Petronius seinen Protagonisten das Grabmal beschreiben lässt, zeigt es ihn selbst „statua mea“ und neben ihm seine Frau, umgeben von zahlreichen Nebenszenen in einem Garten. Corinth reduziert diese Anlage auf eine klassizistische Engelsfigur, die sich über einen nur hüfthohen Stein beugt und ihr Gesicht weinend in den Händen birgt. Die völlig fehlerhafte Inschrift lautet: „Hic / iaxet / trim [us] / Trimalch“ . Der Name des Verstorbenen ist erst im zweiten Versuch richtig geschrieben, dafür aber zu groß, so dass die letzte Silbe fehlt. Die inszenierte Kunstlosigkeit passt zu dem Charakter Trimalchios. So wie Corinth die geschilderte monumentale römische Sepulkralkunst in eine seinem Zeitalter geläufige, handliche Form bringt, ist die von ihm gewählte Formel „Hic iacet“ nicht nur im 1.-5. Jahrhundert n. Chr. im gesamten römischen Reich geläufig,⁴¹⁹ sondern findet auch im christlichen Totenkult ohne zeitliche Eingrenzung Verwendung.



124 Trinkschale des Triptolemos-Malers, um 480 v. Chr.
Altes Museum Berlin. 1841 erworben

neben ihm seine Frau, umgeben von zahlreichen Nebenszenen in einem Garten. Corinth reduziert diese Anlage auf eine klassizistische Engelsfigur, die sich über einen nur hüfthohen Stein beugt und ihr Gesicht weinend in den Händen birgt. Die völlig fehlerhafte Inschrift lautet: „Hic / iaxet / trim [us] / Trimalch“ . Der Name des Verstorbenen ist erst im zweiten Versuch richtig geschrieben, dafür aber zu groß, so dass die letzte Silbe fehlt. Die inszenierte Kunstlosigkeit passt zu dem Charakter Trimalchios. So wie Corinth die geschilderte monumentale römische Sepulkralkunst in eine seinem Zeitalter geläufige, handliche Form bringt, ist die von ihm gewählte Formel „Hic iacet“ nicht nur im 1.-5. Jahrhundert n. Chr. im gesamten römischen Reich geläufig,⁴¹⁹ sondern findet auch im christlichen Totenkult ohne zeitliche Eingrenzung Verwendung.

Klageweiber hocken zu Füßen der Zuhörer Trimalchios, als sei der Todesfall bereits eingetreten. Unten rechts befindet sich ein Brustbild von Corinth, der sich mit fassungsloser Miene an den Kopf fasst. In diese Szene hat Corinth mit den Trauerfrauen eine antike Tradition und ihre Weiterführung in der Grabskulptur thematisiert. Sie reicht über das 1884 für die Berliner

419 E-mail vom 15.10.2010: „‘Hic iacet’ ist eine sehr geläufige Formel auf Grabinschriften, die sich weder zeitlich noch geografisch klar eingrenzen lässt. Sie ist, verteilt auf die meisten Provinzen, während der gesamten Kaiserzeit (grob gesprochen 1.-5. Jh.n.Chr.) belegt, teilweise sogar noch darüber hinaus.“ Frau Dr. Francisca Feraudi-Gruénais, Epigrafische Datenbank Heidelberg (EDH) FS der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

Antikensammlung erworbene „Statuenpaar trauernder Dienerinnen“ (Bild 132) hin zur von Schlüter entworfenen Grabfigur am Prunksarkophag für Friedrich I (Bild 133). Beide Kunstwerke befinden sich nur wenige Meter voneinander entfernt, vom Schinkelschen Museumsbau zum Berliner Dom. Anders als die antiken Skulpturen, die die Hände im Melancholiegestus aufstützen, birgt die Trauernde am Sarkophag des ersten preußischen Königs den Kopf in beide Hände, wie die Frauen auf der Grafik Corinths.



125 Lovis Corinth: Akrobaten, Radierung 6 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal



126 Lovis Corinth: Gruselgeschichte, Radierung 7 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal



127 Lovis Corinth: Hundekampf, Radierung 8 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal

5.4.7 Späte Freuden: gefeiert werden und streiten

Von dem Gefühlsüberschwang angesichts der Sterblichkeit erholen sich Gastgeber und Gäste im Bad (Bild 134). Die dreizehnte Grafik ist das zweite Porträt des Hausherrn. Bar seiner Kleider steht er bis zu den Knien in einer Badewanne, die Hände linkisch herabhängend. Um ihn herum sind Dampfschwaden angedeutet, getreu der Textvorlage tanzen vier Gestalten hinter ihm, die Münder wie singend aufgerissen. Trimalchio ist die unbestrittene Hauptperson dieser Darstellung, die dem Betrachter herausfordernd entgegenblickt. Wie im folgenden Kapitel zu zeigen sein wird, spielt Corinth hier auf ein Selbstporträt, aber auch auf Rubens (Bild 135) und Watteau an. Die vorletzte Szene zeigt den Ehestreit zwischen Fortunata und Trimalchio, der einem seiner Sklaven mehr Aufmerksamkeit widmet, als seine Frau hinnehmen will (Bild 136). Sie beschimpft ihn und löst damit einen Wutanfall bei ihrem Mann aus, der ihr einen Becher ins Gesicht wirft und eine endlose Schimpfkanonade loslässt. Corinth zeigt in der linken oberen Ecke den zeternden Trimalchio, der aus der Linken gleich mehrere Teller schleudert und die Rechte um einen Jüngling schlingt. Fortunata in der rechten unteren Ecke sinkt theatralisch unter dem Aufprall eines Tellers in die Knie, die Hände vors Gesicht geschlagen, über ihr steht eine Begleiterin – laut Text Scintilla, die ihrerseits die Arme anklagend gegen Trimalchio ausstreckt. Die Haltung Trimalchios und



128 Lovis Corinth: Späte Gäste, Radierung 9 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal

seines Gespielen persifliert ein Vorbild aus der Berliner Antikensammlung, die 1904 erworbene Gruppe „Dionysos und Satyr“ (Bild 137).⁴²⁰ Darüber hinaus erlaubt sich Corinth den Scherz, in der Armhaltung der der Fortunata beistehenden, zeternden Freundin den „Betenden Knaben“ zu persiflieren (Bild 138). Geadelt als Besitztum Ludwigs XIV. (an dessen Hof die Arme angefügt wurden) und Friedrichs II., ist dieses Antikenzitat eine besonders respektlose Referenz. Die bewegte Gestik erinnert andererseits an antike Darstellungen auf Aschekisten, die ausgelassene Tänze zu Ehren eines Verstorbenen zeigen (Bild 139). Schlägereien im Zivilleben sind zwar auch Gegenstand der Kunst, aber erst in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Wider Erwarten sind familiäre Handgreiflichkeiten höchst selten, anders als Kneipenschlägereien, die sich an das beliebte Motiv des beim Spiel Betrügenden anschließen,⁴²¹ oder die Austragung von Rivalitäten im Überlebenskampf der Unterschicht.⁴²²

5.4.8 Auch Künstler sind sterblich

Nach dieser lauten Szene folgt die letzte Darstellung, das Ende des

420 „Statuengruppe Dionysos und Satyr“ Altes Museum Berlin, Inv.Nr. Sk 1797.

421 Jan Steen: Streit beim Kartenspiel, 1664-65 vgl. Hendrick Martensz Sorgh: Bauernschlägerei in einer Kneipe, beide Nationalgalerie Berlin.

422 Georges de La Tour: „The Musician’s Brawl“ ca. 1625, J.Paul Getty Museum Los Angeles, nach Pieter Breughel: Blind Beggar’s Brawl, Öffentliche Kunstsammlungen Basel. Vergleich nach: Conisbee1996, S. 52ff.



129 Lovis Corinth: Tanz I, Radierung 10 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal

Gastmahls (Bild 140): Trimalchio lässt sein Begräbnis proben. Ausgestreckt liegt er breit grinsend auf einer schräg in den Bildraum ragenden Bahre. Rechts und links sitzen am unteren Bildrand zwei Klagefrauen, eine weitere entfernt sich, die Arme ans Gesicht erhoben, am linken Bildrand. Je zwei Trompeter flankieren seinen Kopf im schraffierten Bildhintergrund. Die drei Trauerfrauen erinnern an die drei Marien am Grab Christi; die Darstellung der Sterbestunde hat ihren kunsthistorischen Ursprung im Marientod und in Darstellungen des christlichen, „richtigen“ Sterbens nach mittelalterlichen Traktaten. Warnke verknüpft das im 19. Jahrhundert beliebte Motiv der Todesstunde berühmter Künstler in Anwesenheit ihres Herrschers mit der Sehnsucht nach fürstlicher Protektion und dem „Bedürfnis, die ‚Sterblichen mit Götterkraft‘, die Genies, einen Helden Tod sterben zu sehen [...]“⁴²³ Heldenhaft ist nichts an dieser Gier nach Ehre und Ruhm, für die Trimalchio sein Ableben inszeniert. Trimalchio ehrt sich selbst, er bedarf keiner prominenten Sterbebegleitung im Bild. Ehre wird ihm erwiesen durch die Betrachter außerhalb des Bildes: die Käufer der Grafikapappe assistieren bei dem noch ausstehenden Tod; handelt es sich doch immer noch nur um die Generalprobe, nicht den Todesfall selbst. So hatte Corinth auch die Feier seines 60. Geburtstages inszeniert, bei der auf der Einladungskarte ein Skelett mit Stundenglas nicht fehlen durfte. Die Todesstunde Trimalchios entpuppt sich als gelassener Blick des Künstlers auf seinen eigenen Tod, den

423 Warnke 2008, S. 68.



130 Lovis Corinth: Tanz II, Radierung 11 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal

er schon nach seiner schweren Krankheit als ständigen Begleiter verbildlicht hatte.

5.5 Referenzen. Vorbilder und Selbstzitat

5.5.1 Annäherung, Verkörperung, Distanz. Die Rolle der Selbstporträts

Das Gastmahl des Trimalchio enthält einige Radierungen, die eigene und fremde Werke direkt zitieren und anderen zumindest in Teilen ähneln. Besonders auffällig ist der Bezug zu zwei früher entstandenen Selbstporträts. Die Absicht des Künstlers, Trimalchio als Projektionsfläche für seine Selbstdarstellung als Künstler zu nutzen, kündigt sich schon im Titelblatt an. Es weist formale Ähnlichkeiten mit seiner in zwei Vorstufen erarbeiteten *Speisekarte zum 60. Geburtstag* (Bild 141) auf. Die Lithografie war nicht nur den damit zum Festessen am 7. März 1918 eingeladenen Sezessionsmitgliedern, sondern auch der Öffentlichkeit durch einen Abdruck im „Welt-Spiegel“⁴²⁴ bekannt. Corinth sitzt mit dunklem Anzug, Einstecktuch und Krawatte festlich gekleidet an einer Tafel und hebt die Linke mit einem Pokal dem Betrachter zugprostend entgegen. Rechts hinter ihm hebt ein Gerippe ihm mit der Rechten den Zylinder vom Kopf und schiebt mit der

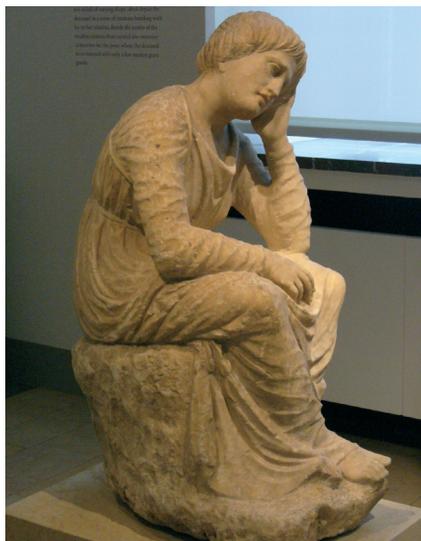
424 Schwarz 1985, Kat.Nr. L 322-324S. 174f: „Speisekarte zum 60. Geburtstag“, 1. Fassung, 1 Exemplar, 2. Fassung 2 Probedrucke, 3. Fassung ohne Nennung der Auflage. Die dritte Fassung abgedruckt im Welt-Spiegel, Illustrierte Halb-Wochenschrift des Berliner Tageblatts, Nr. 10, 10. März 1918.



131 Lovis Corinth: Testamentseröffnung, Radierung 12 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal

Linken ein Stundenglas über den Tisch. Ein bekränztes Schwein und ein Ochse sitzen an den Längsseiten der Tafel. Die Pfoten des Schweins liegen auf der Tischplatte, darunter erscheint die Schrift: „Speisekarte für das 60.ste Jahr“ und dem Zylinder und oberhalb des Totenkopfes „Der Jubel Greis!“. Im oberen Teil wabern die gleichen Girlanden wie im Titelblatt des „Trimalchio“ als rauchige Schleifen um den Zylinder und den Pokal. Als feierliche Einladung, sich Seite an Seite und somit Schwein und Ochsen als seinesgleichen zuzugesellen, zeugt die Karte von einer zumindest ambivalent zu nennenden Einstellung zu seinen Sezessionskollegen. Die betonte Todesnähe des Jubilars, der sich in betonter Übertreibung als „Greis“ bezeichnet, verbreitet auch keine echte Feierstimmung. Die durch einen missmutigen Putto ausgebreiteten Girlanden des Titelblatts des *Gastmahls des Trimalchio* dagegen breiten sich über eine weitaus festtäglich gestimmte Gesellschaft aus Faun und Nympe, Abundantia und Bacchanten. Das Trimalchios Gelage durchziehende Todesmotiv wird hier noch nicht angedeutet. Es scheint fast, als habe unter der Girlande das Personal beider Grafiken den ihnen angemessenen Platz getauscht.

Auch die erste Radierung, das Porträt Trimalchios, ist eine Referenz an das eigene Schaffen. Corinth zitiert ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1905, betitelt als *Selbstbildnis als grölender Bacchant*,⁴²⁵ (Bild 142) dass er 1908 im *Bacchantenpaar* (Bild 143) erneut aufgegriffen und variiert



132 Trauernde Dienerin, Marmor 330-320 v.Chr. Altes Museum Berlin, 1884 erworben



133 Andreas Schlüter: Trauernde., Detail Prunksarkophag des Königs Friedrich I 1713. Berlin, Dom

425 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 304, S. 99.

hatte.⁴²⁶ In der zwölften Szene, bei der Trimalchio vor einem Grabmal steht und doziert, umgeben von Freunden und Trauerfrauen, zeigt sich Lovis Corinth nicht in einer Rolle, sondern er fügt sich selbst in die Szene ein als der, der die groteske Szene kopfschüttelnd verlässt. Die Alte Nationalgalerie besitzt ein Selbstporträt Corinths aus dem Erscheinungsjahr des „Trimalchio“, das der Maler seiner Tochter Wilhelmine widmete und in dem die Züge des Künstlers weit weniger karikiert erscheinen.⁴²⁷ Auch die Darstellung Trimalchios im Bad verweist auf ein Selbstporträt von 1907 *Selbstporträt mit Glas*⁴²⁸ (Bild 144), heute in der Národny Galerie, Prag.

In der ersten Radierung ist der Bezug noch eher über die Komposition des Brustbilds, der Weinbekränzung und den vergleichbar grotesken Gesichtsausdruck gegeben. Das Zitat des Selbstporträts von 1907 im dreizehnten Blatt des *Gastmahls des Trimalchio* ist deutlicher. Die Zurschaustellung des nackten Oberkörpers verbindet beide Darstellungen. Sind in seinem Selbstporträt die Hüften durch ein Tuch verhüllt, so schattiert Corinth diesen Bereich in der Grafik schwarz. Beiden gemeinsam ist der ungeschlachte, stark behaarte Oberkörper. Die Armhaltung ist gegenüber dem Ölgemälde deutlich verändert. So erinnert die Komposition mit der im Bad stehenden Aktfigur, wie schon erwähnt, zugleich auch an den *Sterbenden Seneca* von Rubens

426 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 355, S.109.

427 Berend-Corinth 1992 Kat.Nr. 781, S. 169.

428 Berend-Corinth 1992 Kat.Nr. 344, S. 106.



134 Lovis Corinth: Trimalchio badet, Radierung 13 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal

(Bild 135). Seneca, ein Zeitgenosse des Autors Petronius, stand wie dieser dem Kaiser Nero zunächst nahe und fiel später in Ungnade. Trimalchio mit einem Philosophen zu vergleichen, erscheint zunächst wenig passend, da im Text seine Unwissenheit und Ignoranz ironisiert und mit dem Unterton leichter Verzweiflung karikiert werden. Die Darstellung seiner linkischen Haltung ruft aber noch ein ganz anderes Vorbild auf: Den Gilles von Watteau und dessen ambivalente Bedeutung als Spaßmacher, der mit der bewussten Zurschaustellung seiner selbst eine unerwartete Würde entfaltet. Diese drei Vorbilder verdeutlichen den Blick des Künstlers Corinth auf den Protagonisten des Petronius (und zugleich auf sich selbst



135 Peter Paul Rubens: Der sterbende Seneca. 1612-1613, Öl auf Leinwand 182 x 121 cm, Prado



136 Lovis Corinth: Ehstreit, Radierung 14 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal



137 Dionysos und Satyr, 60-170 n. Chr., 1904 erworben
Altes Museum Berlin



138 Betender Knabe, um 300 v.Chr. Altes Museum Berlin,
1830 erworben



139 Basis eines Cippus: Tanzende Mädchen und Jünglinge,
um 500 v. Chr., Altes Museum Berlin

zurück). So kokettiert Trimalchio mit seiner Unwissenheit, die er durch Imponiergehabe ersetzt, und ist andererseits bemüht, über ausgebildete Sklaven, Wandgemälde und Gesang diese Lücke zu füllen. In den Augen des Erzählers ist diese Mühe vergeblich, sein Gastmahl

eine bizarre Anhäufung schlechten Geschmacks. Corinth distanziert sich zumindest in der achten Lithografie deutlich sichtbar von seinem Alter Ego Trimalchio, wo dieser vorzeitig sein Testament verlesen lässt. Offensichtlich ist es dem Künstler ein Anliegen, das Spiel mit dem kunstfernen Banausen als Ironie und gelegentlich auch Test des Gegenübers darzustellen.

5.5.2 Zwischen Akademie und Avantgarde

Corinth spielt in *Das Gastmahl des Trimalchio* in vielfältiger Weise auf Kunststile an. Mit der fast dreist zu nennenden, unverhüllten Kopie eines antiken Werks, dem Mosaik aus Pompeji der zweiten Grafik, eröffnet der Künstler eine Reihe von Anspielungen. So ist die sechste Darstellung der Werwolfszene ein bissiger Seitenhieb auf die Romantik, die passend zu der Gruselgeschichte der Textvorlage ja auch mit dem Unbewussten und Geisterphänomenen spielt. Schon die Kleidung des Soldaten versetzt die Szene aus der römischen Antike in die Romantik. Wie Corinth in seiner Grafik zeigt gerade auch Friedrich häufig Personen in Rückenansicht an das Ufer eines Gewässers am Abend oder der Nacht: *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*⁴²⁹ etwa oder *Mondaufgang über dem Meer*⁴³⁰, und schließlich die berühmten *Lebensstufen*⁴³¹. In einem Aufsatz „Die neueste Malerei“⁴³² äußert sich Corinth ironisch über die

„Merkmale, welche gewöhnlich von Kunstkritikern als spezifisch national genannt werden, als da sind: deutsche Gemütlichkeit, Mondscheinandacht mit Violinespielen oder Hundegebell, der krähende Hahn auf dem Mist und anderes mehr, noch meine ich, wie man oft lesen kann, daß die Maler, welche am Ufer des Rheins

429 1819, Dresden, Galerie Neue Meister.

430 1822, Berlin, Nationalgalerie.

431 um 1834- Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

432 Vgl. Corinth (?).1).



140 Lovis Corinth: Totenfeier, Radierung 15 Gastmahl des Trimalchio 1919, Von der Heydt-Museum Wuppertal

wohnen, befähigter wären, deutsch zu malen [...].“⁴³³

Der schwärmerisch die Arme ausbreitende, altdeutsch Gekleidete ist also kein Römer, sondern ein sich von der Betrachtung des Rheins vergeblich Inspiration erhoffenden Kunstmaler. Dieser Naturschwärmerei erteilt der Künstler auch der an ihn gerichteten Kritik, er habe sich zu wenig an der Natur orientiert, eine geistreiche Absage (vgl. Kapitel 4.3).⁴³⁴ In der Textvorlage profiliert sich einer der Geladenen mit diesem Erlebnis vor seinen Freunden, womit der Autor den Aberglauben seiner Zeitgenossen der Lächerlichkeit preisgibt. Corinth transformiert diese Episode in einen Seitenhieb auf das Gerede der Kunstkenner seiner eigenen Zeit als Sehnsucht nach einer längst vergangenen Kunstepoche, das er als subjektiv und zeitgebunden entlarvt.

Auch in der folgenden Darstellung des Zyklus verweist der Künstler auf einen Kunststil, vor dessen Nachahmung Corinth die Berliner Studenten eindringlich warnt. Neben der Verpflichtung auf historische Kunststile durch konservative Kritiker suchen die etwas avantgardistischer eingestellten zeitgenössischen Verleger und Kunsthändler Anschluss an die Pariser Schule. Auch Corinth verfolgte die Entwicklungen auf dem internationalen Kunstmarkt recht genau. In verschiedenen Aufsätzen äußert sich Corinth wiederholt zum Kubismus. In dem oben zitierten



141 Lovis Corinth: Speisekarte zum 60. Geburtstag, 1918, Lithografie

Aufsatz⁴³⁵ führt er diesen Stil noch auf Matisse zurück; im „Aufruf an die Jugend“ nennt er Picasso als seinen Erfinder.⁴³⁶ In seinem Vortrag „Über deutsche Malerei“, vor der Freien Studentenschaft Berlin gehalten am 30. Januar 1914, setzt sich Corinth sehr ausführlich mit der Entwicklung der Pariser Schule auseinander. Doch hetzt der Redner nicht gegen den Kubismus, was sich in der aufgeheizten Vorkriegs Atmosphäre angeboten hätte. Im Gegenteil äußert er sich vergleichsweise zurückhaltend, obgleich er seine Ablehnung kundtut. So erkennt Corinth, dass Picasso aus der Nachahmung anderer seinen eigenen Stil entwickelt habe, der ihm und, wie er voraussetzt, auch seinen Zuhörern fremd sei. Widerwillig bewundernd

433 Corinth (?), S. 107.

434 AdK, Berlin, Lovis Corinth Archiv 60, Piper 1918.

435 „Man versucht die Körperflächen aus Dreiecken, Vierecken und Fünfecken herauszukonstruieren, und es wird oft unmöglich, vor diesem automatischen Herumzirkeln das Dargestellte zu verstehen.“ Corinth (?), S. 106.

436 Corinth (?), S. 142.

konstatiert Corinth Picassos weltweiten Erfolg, den er aus dem Zeitgeist als Dekadenzerscheinung erklärt. Als Vergleich zitiert er Petronius; ohne seine Quelle präzise zu benennen:

„Vielleicht haben wir in unserer Zeit einen besseren Nährboden für all dieses absonderliche, aber auffallende Getue. Aber vielleicht ist es ein anderes ‚Vielleicht‘: nämlich daß unsere Zeit ähnlich der Verfallszeit der alten Roma war, als jener Römer seinen moralischen Katzenjammer in die Welt schrie: ‚mundus vult decipi!‘“⁴³⁷

Nach dieser abfälligen Beurteilung seiner Zeit mutet das abschließende Urteil umso erstaunlicher an.

„[...] die moderne deutsche Malerei ist trotzdem von Matisse und Picasso abhängig.“⁴³⁸

Diese Abhängigkeit ist es, die Corinth als schädlich empfindet, und sein abschließender, recht ernüchternder Aufruf „Arbeiten und besser machen!“⁴³⁹ ist ein Appell an die künstlerische Freiheit, die er durch das blinde Kopieren anderer Künstler in Gefahr sieht. So entlässt er seine Zuhörer keineswegs in eine patriotisch motivierte Hetze gegen die Pariser Moderne, sondern fordert sie zu einer eigenständigen Arbeitsweise auf – die erst einmal diesen Erfolg erreichen soll und muss. In dieser intensiven theoretischen Auseinandersetzung



142 Lovis Corinth: Selbstbildnis als grölender Bacchant 1905, Öl auf Leinwand, Stiftung Insel Hombroich



143 Lovis Corinth: Bacchantenpaar 1908, Öl auf Leinwand. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt

437 Corinth 1914, S. 162. Das vom Redner zitierte Sprichwort lässt sich (in deutscher Sprache) zuerst im Narrenschiff nachweisen. Ein Nachweis der fälschlichen Zuschreibung an Petronius ließ sich keiner Quelle zuordnen, weder der „Adagia“ des Erasmus von Rotterdam, vgl. sites.univ-lyon2.fr/lesmondeshumanistes/category/adages-erasme/, noch der Anthologia Latina vgl. openlibrary.org/books/OL23284204M/Carmina_latina_epigrafica noch der Anthologia Palatina vgl. ancientlibrary.com/greek-anthology/0508.html.

438 Corinth 1914, S. 162.

439 Corinth 1914, S. 170.

mit dem Kubismus vergleicht der Künstler seine Lebenswelt mit dem Zeitalter des römischen Autors. Fünf Jahre später nutzt Lovis Corinth das *Gastmahl des Trimalchio*, das Kernstück des erhaltenen Hauptwerks von Petronius, wiederum zu einer Auseinandersetzung mit dem inzwischen international erfolgreichen Picasso. Bezeichnender Weise zitiert er ein Werk aus der Frühphase seines Kollegen im sechsten Blatt des Zyklus. Die missglückte Aufführung der Akrobaten fällt im Wortsinn auf den Gastgeber zurück und wird von Corinth zur Parabel auf den prominenten Kollegen umgestaltet. So erinnert die Haltung des Jungen kurz vor dem Sturz an ein Werk Picassos aus der „Rosa Periode“, an die *Akrobatin* von 1905 (Bild 145). Ein Jahr vor Veröffentlichung des Trimalchio-Zyklus wurde die Sammlung des Käufers Iwan Morosow verstaatlicht und in das Staatliche Museum eingegliedert. Die aus deutscher Sicht einseitige Darstellung der Pariser Avantgarde als führende Schule europäischer Kunst dürfte dem Zeitgenossen Lovis Corinth nicht entgangen sein. Tatsächlich trug das weitere Schicksal der Sammlung Morosow wie auch seines Sammlerkollegen Schtschukin dazu bei, die Pariser Schule als kunsthistorisches Leitbild zu etablieren,⁴⁴⁰ eine Fachmeinung, die bis in die heutige Zeit unangefochten besteht und den Blick auf Corinths eigenes Werk nachhaltig beeinflussen sollte. Der Ringelreihen um den im Bad stehenden Trimalchio wiederum mutet wie eine Parodie auf den *Tanz* von Matisse an, mit dem sich Corinth ebenfalls schriftlich auseinandersetzte.⁴⁴¹



144 Lovis Corinth: Selbstporträt mit Glas, Öl auf Leinwand. Nationalgalerie Prag

5.5.3 Klassischer und moderner Tanz als Verwirrspiel

Die erste Tanzdarstellung wirkt zunächst wie ein moderner Schautanz in einem Variété. Bei der Menge an Verweisen auf andere Kunststile ist es um so erstaunlicher, dass Corinth diesmal nicht auf französische Vorbilder zurückgreift, hatte er doch in seinem Vortrag 1914 ein französisches Werk ausdrücklich gelobt: den *Chahut* von Seurat.⁴⁴² Ganz im Gegenteil lässt sich die von ihm dargestellte Verschränkungs der Körper bis in die Antike

440 Siehe auch: AK Düsseldorf 2008.

441 Corinth (?1), S. 104f und Corinth (?2), S. 140f.

442 Corinth 1914, S. 166.

zurückverfolgen, wie ein antikes Bildwerk der Berliner Antikensammlung belegt. Die 1826 erworbene Statuengruppe *Satyr und Hermaphrodit* (Bild 146).⁴⁴³ Als kaum verhülltes Zeichen für Geschlechtsverkehr ist diese Gestik beispielsweise für das Thema „Venus und Mars“ seit dem Frühbarock gebräuchlich⁴⁴⁴ und so auch von Rubens verwandt.⁴⁴⁵ Dort allerdings schiebt der Mann sein Bein zwischen die Schenkel seiner Gefährtin, die zu sitzen scheint. Auch Corinth selbst hatte diese Gestik zuerst in Gemälden wie *Die Lebensalter* von 1904, dann für sein *Homerisches Gelächter*⁴⁴⁶ 1909 verwandt, wiederum fünf Jahre später erneut für *Joseph und Potiphars Weib* (Bild 147).⁴⁴⁷ Auch in der Grafik ist die Figurenkonstellation in einem *Frauenraub* bereits 1895 bearbeitet.⁴⁴⁸ Im gleichen Jahr wie das *Gastmahl des Trimalchio* erschienen, zeigt die 4. Farb lithografie für den *Venuswagen* mit dem Titel *Faun und Nymphe* eine ähnliche Szene (Bild 148).⁴⁴⁹ So entpuppt sich die scheinbar moderner dargestellte Tanzdarbietung als eine Anknüpfung an durch die Kunstgeschichte und in seinem eigenen Werk verfolgbare Darstellungskonventionen.

Ist die erste Grafik also hintergründig eine Geschlechtsverkehr meinende, aber Tanz zeigende Szene, so ist die Tänzerin der zweiten Grafik in Kleidung und Haltung deutlich klassischen Vorlagen nachempfunden. In pompejianischen Wandmalereien sind vergleichbare Tänzerinnen häufig zu finden, auch in der Berliner Antikensammlung als Tonstatuette⁴⁵⁰ und auf der 1841 für die Berliner Antikensammlung erworbenen Schale des Malers Makron, einen *Tanz um ein Maskenkultbild* darstellend (Bild 149).⁴⁵¹ Ein spektakulärer Ankauf gelang 1901 Georg Treu, dem Direktor des Dresdner Albertinums, mit der *Mänade des Skopas* (Bild 150). Die Oberschenkel deuten eine Schrittstellung an, Unterschenkel und Arme fehlen. Der Kopf ist über die linke Schulter in den Nacken geworfen. Ein leichtes Gewand überzieht den Körper mit dünnen Faltenstegen, gehalten durch ein schmales Band über der Taille. In der linken Seitenansicht klafft es wie durch eine heftige Bewegung ober- und unterhalb des Gürtels auf und legt den Rücken und den Unterkörper frei. Von vorn betrachtet, legt sich der Saum in einem kühnen Schwung über die Körpermitte und enthüllt Taille, Scham und Oberschenkel. Eine solche Selbstvergessenheit und Hingabe in der Körpersprache ist in der griechischen Kunst nur denkbar bei einer Mänade, einer Dienerin des Gottes Bacchus. Lovis Corinth nimmt in seiner Grafik auf diese Skulptur Bezug, in dem er das aufklaffende Gewand, das die

443 1826 erworben Sk 195 Berlin, Altes Museum

444 Vgl. Carlo Saraceni, „Venus und Mars“ um 1600.

445 „Pastorale“, ca. 1638. Eremitage St. Petersburg.

446 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr 390, S. 113.

447 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 273 u. 607, S. 95 u. 146.

448 Abgebildet in: AK Wuppertal 2004, S. 17. Schwarz 1985, L 13, S.36.

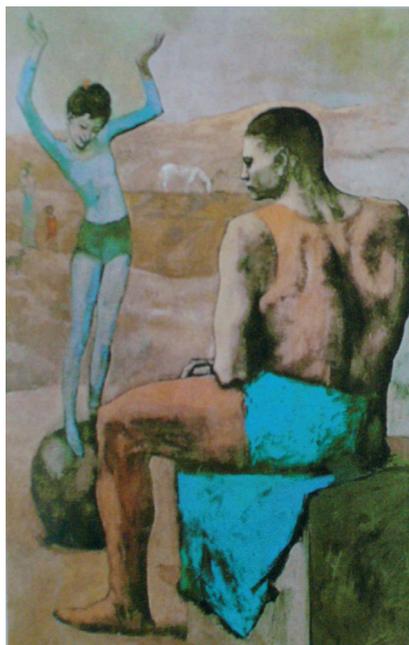
449 Zieglgänsberger 2009, S. 43. 1. Auflage 1919 Vgl. Schwarz 1985, L 383 S. 202ff.

450 „Tänzerinnen und Flötenbläserin“ erworben zwischen 1875 – 1905. Inv.Nr. TC 6822, TC 8821, TC 8331, Altes Museum, Berlin.

451 F 2290, Altes Museum, Berlin.

linke Körperhälfte umspielt, ebenso zitiert wie die tänzerische Bewegung der Figur. In seiner Darstellung sehen wir nur die Rückenansicht, doch verheißt die Erinnerung an das Dresdener Vorbild wie auch der Schwung des Gewandes dem Maskierten links einen noch reizvolleren Einblick. Die antikisch Tanzende wurde im 19. Jahrhundert von vielen Künstlern aufgegriffen, beispielsweise von Canova.⁴⁵² Auch Bouguereau, der Pariser Lehrer von Corinth, kombinierte für *Die Jugend des Bacchus* mehrere Ansichten der klassischen Mänade.⁴⁵³ Mit dem Thema des Bacchanals als Feier zwischen Gottesdienst und Hedonismus setzte sich Corinth schon in den Jahren 1896 in zwei Gemälden auseinander.⁴⁵⁴ Er beraubte den Rausch zur Feier des Bacchus seiner Numinosität und stellte die Szene als in groteske Trunkenheit abgeglittene Feier dar. Nur zwei Jahre später griff er das Thema erneut auf.⁴⁵⁵

Die Gesichtszüge der beiden Randfiguren sind einem antiken Vorbild nachempfunden; ihre Überzeichnung grober Physiognomien und Überproportionierung des Kopfes lassen an Theatermasken denken. In der griechischen „Neuen Komödie“ verkörpern sie Hausklaven. Den Dienern in Goldonis Theaterstücken vergleichbar, sind sie auf bestimmte Charakterzüge festgelegt. Corinth hatte hier möglicherweise Komödiendarsteller der Berliner Antikensammlung vor Augen (Bild 151),⁴⁵⁶ oder er kannte das relativ neu (1903-1904) entdeckte Marmorrelief aus der Casa degli Amorini Dorati in Pompeji. Die Maske könnte einerseits auf den ursprünglichen Stand des Trimalchio verweisen. Andererseits verändert sich damit der Charakter des Festes vom profanen Gelage hin zu einer kultischen Feier.



145 Pablo Picasso: Akrobat und Jongleuse, 1905. Öl auf Leinwand. Puschkin-Museum

„Die Maske ist ein Mittel der Verwandlung und gehört zu Dionysos,

452 Antonio Canova: Tänzerin, 1809/12, seit 1981 im Bode-Museum, Berlin.

453 William Bouguereau: „Die Jugend des Bacchus“, 1884, Privatsammlung.

454 Kat.Nr. 130; 131 In: Berend-Corinth 1992, S. 73.

455 Kat.Nr. 154 In: Berend-Corinth 1992, S. 76.

456 Kelchkrater „Sklave und Aufseher“, F 3043; Glockenkrater „Priamos und Neoptolemos“ F 3045, beide 1847 erworben. Altes Museum, Berlin. Skulptur „Schauspieler als Papposilen“, SK 278, erworben 1866. Altes Museum, Berlin.

dem tragischen Gott. In der begrifflichen Formel steht sie für das tragische Spiel, das kultischen Charakter hat, Gottesdienst ist. Der Mythos bildet seinen Inhalt, der sich in Monolog und Dialog, also mittels des Logos, als Mythologie entfaltet.“⁴⁵⁷

Beide Tanzdarstellungen thematisieren die Tradition antiker Darstellungen bis in Corinth's eigene Gemälde hinein, für den kultischen Tanz als Hingabe an einen Gott oder tänzerische Bewegungen als Chiffre für die Hingabe an die körperliche Liebe. Beides verweist auf die literarische Urform des Gastmahls, Platons Symposion. Die dort versammelten diskutieren über die Liebe – in der körperlichen und ideellen Gestalt.⁴⁵⁸ In seinem Zyklus setzt Corinth mittels eines geistreichen Verwirrspiels aus Antikenzitaten, Anspielungen auf Kunststile und das eigene Werk die Trennung zwischen klassischer und moderner Kunst außer Kraft.

457 Schirnding 1991, S. 16.

458 Zehnpfennig 2000, S. VII – LIV.

VI Antikenrezeption bei Lovis Corinth

6.1 Die lebendige Antike in den Historiengemälden

Historiengemälde mit Themen aus der Antike sind im Schaffen des Künstlers so zahlreich, dass sie nur schlecht ignoriert werden können. Allerdings beginnen schon in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts verschiedene Kunsthistoriker, diesen Werkkomplex als veraltet zu bezeichnen. Wie im Kapitel 4.3 erläutert, wird dem Künstler anlässlich der Jubiläumsausstellung 1918 einerseits vorgeworfen, seine Themenwahl dem Geschmack der Akademie angepasst zu haben. Andererseits wird der Künstler gedrängt, sich mit Landschaften dem aktuellen Trend zu impressionistischen, folglich moderneren und besser verkäuflichen Gemälden anzuschließen.⁴⁵⁹ Auch der Verleger Bruckmann nötigte Corinth geradezu, Landschaften zu liefern.⁴⁶⁰ Corinth reagierte als Geschäftsmann durchaus auf diesen Trend mit Walchenseelandschaften, die er sich gut bezahlen ließ – und verlegte seine Historien zunehmend in sein grafisches Schaffen. Daraus ergeben sich zahlreiche Wechselbeziehungen, da Corinth frühere Werke zu wiederholen und variieren pflegte.

6.1.1 Wer wäre ich, wenn ich antik wär?

1891 steht Diogenes, der in Corinths *Tragikomödien*⁴⁶¹ von 1894 seiner bekanntesten Rolle gemäß in der

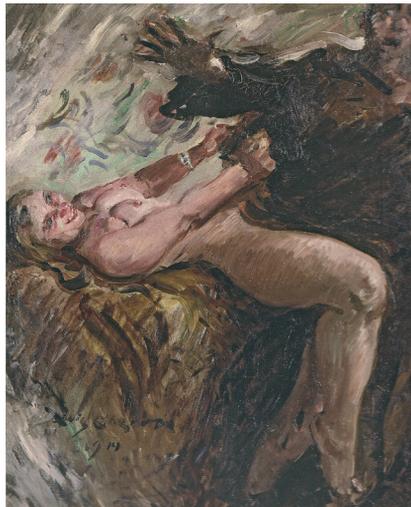
459 Vgl. Kapitel 4.3.

460 Vgl. Kapitel 1.2.

461 Schwarz 1985, Kat.Nr. 5, S. 28, 9 Radierungen 1894.



146 Statuengruppe: Satyr und Hermaphrodit. Marmor, 2. Jh.n.Chr. (Kopie nach hellenistischem Original, 2. Jh.v.Chr.) Berlin, Altes Museum



147 Lovis Corinth: Joseph und Potiphars Weib, 1914. Öl auf Leinwand. Kunstmuseum Krefeld



148 Lovis Corinth: Faun und Nympe, 4. Lithografie Der Venuswagen 1919



150 Dresdner Mänade. Zweite Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. nach einer Reliefvorlage des späten 2. oder frühen 1. Jhs. v. Chr. Staatliche Kunstsammlungen Dresden



149 Makron: Tanz um ein Maskenkultbild, um 480 v.Chr. Altes Museum Berlin, 1841 erworben

Tonne sitzt, mit einer Laterne auf einem Platz und wird verspottet.

⁴⁶² Der Kampf um künstlerische Anerkennung klingt auch in *Odysseus im Kampf mit dem Bettler*⁴⁶³ von 1903 an. Bald jedoch findet Corinth zu einem Hauptthema seiner Kunst, der Darstellung von Dionysos und seinem Gefolge. Stellt er in jungen Jahren den Gott als eigenständige Person dar, so nähert sich der Künstler mit den Jahren dem Dargestellten immer weiter an, bis er zu seinem Alter Ego wird. Das 1902 entstandene „Selbstporträt mit Ehefrau und Sektglas“,⁴⁶⁴ das gleiche Sujet unter dem Titel „Bacchantenpaar“ von 1908 (Bild 143) und das ein Jahr später entstandene Kryptoporträt als „Bacchus“⁴⁶⁵ (Bild 152) markieren deutlich die Anverwandlung des eigenen Ichs an das göttliche Ideal. Lovis Corinth spielt in diesen Darstellungen mit dem von ihm aufgebauten Image als Naturgewalt aus der Provinz, der als wüster Trunkenbold über die Berliner Gesellschaft hereinbricht. Julius Meier-Gräfe schildert in einem

462 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 86, S. 67.

463 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 253, S. 93.

464 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 234, S. 88.

465 Vgl. Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 130, 131, 154, 172,304, 355 und 389.

in Ausstellungskatalogen geradezu obligatorischen Zitat⁴⁶⁶ die Wirkung des Künstlers auf sein Publikum. Die Herkunft aus einem entlegenen Ort ließ Lovis Corinth erst spät mit der Kunst(geschichte) in Kontakt kommen. Spätestens in Berlin entdeckte der Künstler die Möglichkeit, mit diesem vermeintlichen Banausentum erfolgreich zu kokettieren. Der Drang, eine neue Kunst zu schaffen, und der Zwang, sich zu profilieren, waren die Voraussetzungen für seine in der Öffentlichkeit zur Schau gestellte Rolle. Corinth übernimmt von Makart die gesellschaftliche Repräsentationspflicht des erfolgreichen Künstlers, anders als die Nazarener. Statt ostentativer Entsagung der Deutschrömer und Münchener Prachtentfaltung positioniert sich Corinth in der Berliner Gesellschaft und entfaltet seine Außenseiterrolle in ihrer Mitte. Seiner extrovertierten Lebensweise mit demonstrativen Exzessen setzte der Schlaganfall 1911 ein jähes Ende, jedoch nicht der Identifikation mit Bacchus. Dies zeigt das 1913 entstandene Gemälde *Ariadne auf Naxos* (Bild 153). Der herannahende Gott verdrängt mit herrischer Geste den Krieger Theseus von der Seite der Schlafenden. Der Helm des Theseus ist eine Art Kürassierhelm, der in Anlehnung an antikes Formengut im 19. Jahrhundert eingeführt und besonders in Frankreich bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs gebräuchlich war.⁴⁶⁷ Sollte bei aller gebotenen Vorsicht Theseus hier mittels der Kostümierung als Verkörperung französischer Kunsttradition anzusprechen sein, so könnte es sich um das gemalte Manifest seiner Rede des Folgejahres „Über deutsche Malerei“ handeln (vgl. Kapitel 5.5.2). Der schlafenden Ariadne, die aufzuwecken der Künstler in der vorgeschlagenen



151 Schauspieler als Papposilen, Marmor um 100 n.Chr.
(nach Original des 4. Jh.v.Chr.), Altes Museum Berlin

466 Vgl. AK Wien 1992, o.S. (zitiert von Stephan Koja zum „Selbstporträt mit Glas“, Kat. Nr. 26; AK München 1996, S. 47; AK Paris 2008, S. 30.

467 E-Mail vom 12.05.2011 von Daniel Hohrath, i.A. der Stiftung Deutsches Historisches Museum, Sammlungsleiter Militaria II: „Tatsächlich wurden dann im 19. Jahrhundert auch Kürassierhelme mit antiken Formelementen gestaltet, so dass diese antikisierenden Formen sich in der Uniformierung wiederfinden. Insbesondere der französische Kürassierhelm, der bis in die ersten Jahre des Ersten Weltkriegs verwendet wurde, zeigt solche Formen. Der preußische Kürassierhelm hingegen war seit ca. 1850 eine besondere Form der „Pickelhaube“. Was Corinth auf dem Bild gemalt hat, ist keineswegs als reales militärisches Modell zu identifizieren. Es handelt sich um einen idealen antiken Helm in der Tradition der Renaissance. Zar erinnert die Gestaltung des Kopfteils an den französischen Kürassierhelm des 19. Jahrhunderts, aber die Gestaltung an den Seiten und der riesige Haar- (und Feder-?)Kamm haben mit militärischen Helmen aus Corinths Gegenwart nichts zu tun.“

Deutung beansprucht, kann in diesem Zusammenhang nur die Kunst verkörpern. Wie schon im Kapitel 4.2 ausgeführt, setzt Corinth den weiblichen Akt in seinem Selbstporträt von 1914 auch als Sinnbild seines Oeuvres ein.

6.1.2 Die Frau, mein Werk und ich

Von der Akademie und seinem Pariser Lehrer Bouguereau ausgehend, versucht Corinth, zu einer eigenständigen Kunstauffassung zu gelangen. Dem Frauenkörper kommt dabei eine zentrale Rolle als Zentrum der Naturauffassung zu, eine Tradition, die vor Corinth auch Courbet übernimmt. Die interpretatorische Überfrachtung des Sujets verrät auch noch den Einfluss Klingers, wie sie in den nie vollendeten Gemälde *Die Lebensalter* zum Ausdruck kommt. Durch das Kopieren alter Meister schließlich findet der Künstler zu einer Neudefinition des weiblichen Aktes. Sicherlich auch durch die Beziehung zu seiner Frau findet der Künstler zu seiner Definition des weiblichen Aktes als sich ungehemmt zur Schau stellenden Komplizin. Damit gelingt Corinth etwas völlig Neues. Er befreit sich von dem Zwang, weibliche Nacktheit moralisch zu verwerfen. Seine Darstellungen der Göttin Venus symbolisieren weibliche Sexualität, die keiner Rechtfertigung bedarf und ihre Käuflichkeit nicht länger in der christlichen Tradition problematisiert. Der Blick auf den weiblichen Akt als aggressiv männliche Inbesitznahme einer öffentlichen, also sich prostituierenden Frau charakterisiert noch Picassos *Demoiselles d'Avignon*. Die Betrachtung der weiblichen Aktdarstellungen von Corinth dagegen beendet die Definition des Rezipienten als männlichen Voyeur, der, mit dem Maler als Zuhälter, einem Freier gleich über Frauen verfügt. Seine Akte sehen und werden gesehen, und diese innige Blickbeziehung charakterisiert Corinths ureigene, sinnliche und sinnfreudige Kunstauffassung.⁴⁶⁸ So ist es nicht verwunderlich, dass der weibliche Akt schließlich sogar zu einem Sinnbild seines Werkes werden kann. Diese Definition der eigenen Kunst kommt in den beiden Tanzdarstellungen des *Gastmahls des Trimalchio* zum Ausdruck. Offen bleibt, ob die beiden Akte jeweils Corinths Kunst angesichts eines mehr oder weniger kundigen Publikums zeigen oder als Tanz- bzw. Geschlechtspartner oder Zuschauer den Künstler als mehr oder weniger beteiligter Statist der Kunstgeschichte.

6.2 Die Wiederentdeckung der Antike. Das grafische Werk

6.2.1 Der Rückblick vor dem Rückblick. Antike Legenden

Der Grafikzyklus zu Petronius als Auseinandersetzung mit der Antike bildet im grafischen Oeuvre keineswegs einen Einzelfall. So schuf Corinth als erste grafische Arbeit des Jahres 1919 vor dem *Gastmahl des Trimalchio* eine Folge mit dem Titel *Antike Legenden*⁴⁶⁹. Die Themen dieser Radierungen

⁴⁶⁸ Haman / Hermand 1973, S. 273.

⁴⁶⁹ Schwarz 1985, Inv.Nr. 3511-XIII, S. 184ff „Antike Legenden“ 12 Radierungen, Marées-Gesellschaft.

stammen aus den unterschiedlichsten literarischen Quellen, sind aber im kunstgeschichtlichen Repertoire seit jeher fest verankert. Sieben der Szenen bilden Varianten früherer Gemälde, so die erste Radierung *Odysseus und die Freier*, von der noch eine Variante der Mappe beigefügt wurde. Sie wiederholt die beiden Fresken für die Villa Katzenellenbogen von 1913 mit der Gruppe um den heimkehrenden Helden links und die von ihm angegriffenen Freier rechts.

Die zweite Radierung *Apollo* gehört dagegen zu den wenigen Motiven, die sich sonst nirgends im Oeuvre Corinths finden lassen. Als Nietzscheschüler in der Nachfolge Klingers entwickelt er seine persönliche Interpretation von dessen Philosophie. Mit der Vereinnahmung von Dionysos entscheidet sich der Künstler offensichtlich auch gegen Darstellungen von Apoll, der durch die Ikonografie von Versailles als Apotheose von Louis XIV eine spezifisch französische Darstellungstradition besitzt. Nur in dieser einzigen Grafik zeigt Corinth den Sonnengott auf seinem Wagen, wie er als Silhouette vor der aufgehenden Sonne in den Himmel aufsteigt, der ihm voranschwebenden Göttin Eos folgend.



152 Lovis Corinth: Bacchus, 1909. Öl auf Leinwand. Verbleib unbekannt



153 Lovis Corinth: Ariadne auf Naxos 1913. Öl auf Leinwand. Privatbesitz

Die dritte, vierte und sechste Radierung, *Die Jugend des Zeus*, *Orpheus* und *Bacchus*, wiederholen frühere Gemälde. Der Vergleich der dritten Grafik mit dem 1905/06 entstandenen Ölbild aus der Gemäldegalerie Bremen zeigt, dass lediglich eine Assistenzfigur, eine sich fröhlich auf dem Boden rälkelnde Frau, weggelassen wurde. In der grafischen Wiederholung des 1909 entstandenen *Orpheus* verändert der Künstler dagegen die Geste des Musikers, der nicht mehr in die Saiten greift, sondern singt. Das entspannt ausgestreckte Löwenrudel links und die behaglich eingerollten Tiger rechts umringen die Gestalt des begnadeten Sängers. Gegenüber dem 1909 entstandenen Gemälde *Bacchus* ergänzte und veränderte Corinth in der Grafik wiederum nur im Hintergrund zwei Faune im Gefolge des Gottes.

Das Thema *Daphnis und Chloe* der fünften Grafik hat mit dem

zweiten Blatt sowohl den Seltenheitswert in Corinth's Werk als auch die französische Darstellungstradition gemeinsam. Die berühmte Buchausgabe des Künstlers Bonnard ist mit der Hirtengeschichte des römischen Autors Longus unauf löslich verbunden. Corinth teilt das Blatt in zwei Hälften, die Linke beherbergt das Liebespaar in einer Laube. Während Daphnis vor Glück strahlt, birgt Chloe ihr Gesicht zärtlich in seiner Halsbeuge. Die Hände beider liegen jeweils offen im Schoß des anderen, eine eher intime als direkt erotische Geste. Der Hirte in der rechten Bildhälfte, der über die Schafe im Hintergrund wacht, schaut diskret in den Himmel über den Liebenden.

Auch das siebte Blatt (Bild 154), die *Erziehung des Achill*, stellt innerhalb des Oeuvres einen Einzelfall dar, lässt sich aber inhaltlich immerhin mit der fünf Jahre zuvor entstandenen Radierung *Kriegerlehre* vergleichen. Die Darstellungstradition reicht bis 500 v.Chr. zurück⁴⁷⁰ und erfreute sich über Rubens⁴⁷¹ bis Regnault⁴⁷² reger Beliebtheit. Stellen die meisten Künstler entweder das Musizieren oder Bogenschießen als Unterrichtsfach dar, so muss der Schüler bei Daumier einen Text büffeln.⁴⁷³ Die Komik entsteht durch die sichtliche Überforderung des sich ratlos am Kopf kratzenden, dickbäuchigen Helden und den ebenso unsportlichen wie spießigen Lehrer mit unter der Achsel klemmender Gerte, Nachtmütze und Kneifer. Corinth dagegen karikiert nicht, sondern schildert eine lebendige, genau beobachtete Szene eines Kindes, das sich mit aller Kraft bemüht, den Erwartungen des Erwachsenen gerecht zu werden. Sein junger Achill watet tapfer, aber sichtlich überfordert, durch einen knietiefen, steinigen Bachlauf. Die Linke packt sein Ziehvater Chiron, ein struppiger Zentaur. Energisch zieht er den schwächlichen Jungen, der mit seiner Rechten krampfhaft den Speer umklammert, halb hoch-, halb weiter. In der Einleitung der Grafikkarte von 1919 konstatiert Julius Meier-Graefe, die Grafik zeige „von antikem Geist blutwenig“. Doch ist es vor allem die klassizistische Zwangsvorstellung der auch für widrige Lebenslagen zwingend vorgeschriebenen geistigen und leiblichen Vollkommenheit, von der sich hier der Künstler emanzipiert. Im Katalog des Wuppertaler Von der Heydt Museums konstatiert BIRTHÄLMER „Corinth hat Achill einen Federbuschhelm aufgesetzt, um einen aktuellen Zeitbezug herzustellen. Achill erscheint als tragische Gestalt, er verkörpert den gescheiterten Helden und hierdurch den Verlust des gründerzeitlichen Idealismus; von Idealen, an die sich eine ganze Nation geklammert hatte.“⁴⁷⁴

Im Vergleich zu *Ariadne auf Naxos* (Bild 153), vgl. Kapitel 6.1, scheint hier mit Absicht jede Anspielung auf einen antike Formen zitierenden

470 Lekythos Palermo, Museo archeologico regionale.

471 Vgl. Kapitel 2.1

472 Jean-Baptiste Regnault, L'Education d'Achille 1782, Louvre.

473 Honoré Daumier, L'Education d'Achille, 9. kolorierte Lithografie von insgesamt 50 aus der Reihe „Histoire Ancienne“, ab 1842 für die zu diesem Zeitpunkt täglich erscheinende Zeitschrift „Charivari“ geschaffen; vgl. kzu.ch/fach/as/galerie/myth/daumier/daumier00.htm.

474 BIRTHÄLMER, Antje: Erziehung des Achill S. 152 In: AK Wuppertal 2004, Katalogtext.

Kürassierhelm vermieden worden zu sein. Ein möglicher Zeitbezug ist in diesem Fall eher vermieden als beabsichtigt. Lovis Corinth wählt für sich selbst als Alter Ego den Gott des Rausches höchstpersönlich, die Studie seines Sohnes Thomas nutzt er als Vorbild für die eines Helden. In beiden Fällen ist die genaue Beobachtung Grundlage seiner Darstellungen, die ohne Idealisierung in sich schlüssig wirken. Der Verlust an Stilisierung ist nicht gleichbedeutend mit der Heldendemontage. Die Last eines Staaten konstituierenden Idealismus wäre auch auf den Schultern des pausbäckigen Achill Rubensscher Provenienz nicht gut aufgehoben gewesen. Die altertümliche Ausrüstung Achills könnte eher ein Hinweis darauf sein, dass die von Lovis Corinth dargestellten Waffen generell symbolisch verstanden werden sollen. So wie in der Grafik *Kriegerlehre* von 1914: Auf dem Schoß eines behelmten Mannes sitzt ein Junge. Der Mann umfasst die Hände des Jungen und führt sie an eine Stange; seine eigene Linke deutet aus dem Bild heraus auf einen Punkt, den beide zu fixieren scheinen. Der Ältere schaut bestimmt, der Junge mit unsicherem Blick auf den Betrachter. Es bleibt unklar, ob es sich bei der Stange überhaupt um eine Waffe handelt oder ob es nicht einfach um den Blick auf die Dinge geht, der hier gelehrt wird – im Hinblick auf den Beruf des Malers, worauf die mit wenigen Strichen angedeuteten Atelierwand im Hintergrund hinweisen würde. In beiden Grafiken scheint der Künstler weitaus eher persönliche Erfahrungen des Vater-Sohn-Verhältnisses einerseits und der Lehrtätigkeit andererseits zu verarbeiten als das politische Tagesgeschehen. Ganz bewusst scheint sich der Künstler dagegen zu entscheiden, als Chronist des Alltags und aktueller Themen aufzutreten, wie es Baudelaire fordert.

Der achten Grafik *Der Raub der Helena* kann nur eine etwa gleichzeitig entstandene kleinformatige Studie⁴⁷⁵ zugeordnet werden, sie variiert jedoch das in verschiedenen Gemälden und Skizzen ausgeführte Thema Frauenraub.⁴⁷⁶ Paris, noch als optimistischer Faun, trägt die freudestrahlende Helena mit Leichtigkeit auf der Schulter, den rechten Fuß auf die Bootswand gesetzt, in dem drei Gefährten schon an Segel und Ruder die Flucht vorbereiten. Zu den Homer zuzuordnenden Sujets gehört auch das *Urteil des Paris* der neunten und die *Schmiede des Vulkan* der zehnten Radierung, die wiederum Variationen früherer Werke sind. Die Grafik zum Parisurteil (Bild 155) entwickelt gegenüber dem ersten Gemälde zu diesem Thema von 1907 eine neue Interpretation.⁴⁷⁷ Die Figurenanordnung bleibt gleich, doch jede Figur an sich ist anders charakterisiert. Kokett lugt die Göttin der Liebe in der Mitte unter ihrem auf über Kopfhöhe erhobenen Kleid hervor; eine Geste, die Corinth um 1909 entwickelt.⁴⁷⁸ Ihre Konkurrentinnen reagieren mit zur Schau getragener Scham und versteckter Empörung, Athene schlägt die Hand vor ihr Gesicht, Juno vor ihren Mund und wendet

475 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 726, S. 162.

476 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 302/304, S. 98f.

477 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 338, S. 88.

478 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 402/403, S. 115.

sich ab. Gegenüber der zwölf Jahre zuvor entstandenen Fassung und der vorangegangenen Grafik ist Paris nun kein naiver Hirtenknabe mehr, sondern ein zusammengesunken dasitzender Kahlkopf. Teilnahmslos hockt er vor dem ihm dargebotenen Leib, zum bloßen Schauen verdammt. Nur den entscheidenden Apfel erhebt er und überschneidet damit knapp die Hüfte der Göttin der Liebe. Ein Hundekopf in seinem Rücken am unteren Bildrand charakterisiert die instinktiv und unüberlegt getroffene Entscheidung. Der vom linken Bildrand angeschnittene Merkur scheint bereits die ereignisreichen Folgen der Wahl, nun eher belustigt als besorgt, abzuwägen. Die folgende Radierung *Mars in der Schmiede des Vulkan* (Bild 156), erweist sich als eine detailgetreue Wiederholung des neun Jahre zuvor gemalten Vorbilds, das heute verschollen ist.⁴⁷⁹ Dies gilt auch für die elfte Grafik *Die Waffen des Mars*“ nach dem in Wien befindlichen



154 Lovis Corinth: Erziehung des Achill, Radierung 7 Antike Legenden 1919. Von der Heydt-Museum Wuppertal

Gemälde aus dem gleichen Jahr (vgl. Kapitel 4.2). Die letzte Radierung zeigt *Perseus und Andromeda* (Bild 157), laut Unterschrift am unteren Bildrand „nach Rubens“, und kopiert das im Prado befindliche gleichnamige Werk des oft von Corinth zitierten flämischen Barockmalers. Als letztes Bild der Mappe liefert es zugleich den Schlüssel für den Grundgedanken der Mappe. Als Perseus befreit der Maler wie Rubens die Malerei. Als ätherische Eos, trinkfeste Bacchantin, schüchterne Chloe oder schamlose Helena bzw. Venus und schließlich Andromache durchzieht die Darstellung verschiedener weiblicher Führungspersonen den Zyklus, durchbrochen von Künstlervorbildern von Apoll über Bacchus bis Orpheus. Die Auseinandersetzung oder vielmehr Abgrenzung gegen die Übermacht berühmter Vorbilder gelingt dabei formal über die gewollt flüchtig und dabei lässige Ausführung. Gleichzeitig erteilt Corinth jeglicher Idealisierung eine Absage. Das klassizistische Antikenverständnis, das schon durch die Erkenntnisse in der Altertumsforschung des 19. Jahrhunderts seine Gültigkeit verliert, kündigt Nietzsche auf. Corinth entwirft in den *Antiken Legenden* ein eigenes künstlerisches Idyll ohne Würdeformeln.

6.2.2 Das Beste kommt zum Schluss. Zwei erotische Grafikmappen

Die Kennzeichnung der letzten Radierung als Kopie nach Rubens wirft

479 Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 412, S. 116.

der Zensur den Fehdehandschuh hin; war doch 1913 eine Kunstpostkarte nach Lovis Corinths eigenem Gemälde *Perseus und Andromeda* (Bild 158) zunächst für unzüchtig erklärt, aber 1914 wieder freigegeben worden.⁴⁸⁰ Corinth regierte mit diesem schriftlichen Verweis auf die staatliche Zensur des „Lex Heinze“: Benannt nach dem straffällig gewordenen Ehepaar Heinze, sollte das im Jahre 1900 verabschiedete Gesetz §184 die Veröffentlichung „unzüchtige[r] Schriften, Abbildungen oder Darstellungen“ verhindern.⁴⁸¹ Die unpräzise Formulierung ließ so viel Interpretationsspielraum, dass es zu einem Instrument der Zensur gegen missliebige Künstler wurde. Die „Erklärung des Goethe-Bundes“, die neben vielen anderen Persönlichkeiten auch Corinth unterschreibt, fasste ihre Bedenken in einen Appell an die Opposition und erreichte damit zumindest eine Novellierung der Gesetzesvorlage.⁴⁸² 1920 wurde der *Venuswagen*⁴⁸³, ein erotisches Mappenwerk von Lovis Corinth für den Verlag Gurlitt, eingezogen, er selbst aber blieb als Professor der Berliner Akademie der Künste von weiteren Repressalien verschont, während der Verleger Gurlitt zu einer Geldstrafe verurteilt wurde.⁴⁸⁴ Die erste Lithografie zeigt, wie später in den *Antiken Legenden* auch, einen Sänger. Noch ist es nicht Orpheus, sondern der vorsichtshalber anonym bleibende Autor, daneben Europa, deren Darstellung in den *Liebschaften des Zeus* wiederholt wird und ein Tanz(?)paar wie im *Gastmahl des Trimalchio*. Allerdings beschränkt sich Corinth diesmal nicht auf die Antike, die sich bald danach als wirksamer Deckmantel für die Zensur erweisen sollte. Noch folgt der Künstler dem Gedicht Schillers wortwörtlich und stellt der Versuchung ergebene staatliche und religiöse Respektspersonen dar. Die sechste Lithografie zeigt eine Vision: In einer schwachen nächtlichen Stunde erhebt sich die nackte Venus vor das Altarkreuz der Klosterkirche. Doch die eigentliche Provokation dürfte die siebte Grafik gebildet haben. Dort sitzt Venus auf dem Schoß eines grimmigen Richters und umfasst lächelnd sein Geschlechtsteil – eine Unterstellung, auf die sich die Weimarer Staatsdiener nicht entblödeten, umgehend zu reagieren. Dass die eigentliche Bloßstellung nicht Corinth, sondern, von ihm herausgefordert, sie selbst erledigten, dürfte ihnen entgangen sein. Der Künstler blieb zwar letztendlich straffrei, aber vermutlich wurde ihm zumindest Strafverfolgung



155 Lovis Corinth: Das Urteil des Paris, Radierung 9 Antike Legenden 1919. Von der Heydt-Museum Wuppertal

480 Leiss 1971, S. 264f.

481 Siehe: Hütt 1990 und Leiss 1971.

482 Hütt 1990, S. 23, 97, 344.

483 Schwarz 1985, Inv.Nr. L 3831-VIII, S. 202ff. „Der Venuswagen“ 8 Farblithografien, Verlag Fritz Gurlitt, Berlin, 700 Exemplare.

484 Leiss 1971, S. 307-310, Hütt 1990, S. 37ff und S. 153ff.

angedroht. Tucholsky nahm die Gelegenheit wahr, sich resigniert, bitter und ironisch zur Praxis der staatlichen Tugendwächter zu äußern.⁴⁸⁵ Gegenüber diesen nur wenig später entstandenen erotischen Darstellungen ist das *Gastmahl des Trimalchio* erstaunlich frei von sexuellen Motiven – wie sie in der Textvorlage durchaus anbieten würde.⁴⁸⁶ Vielleicht verschaffte erst die Berufung an die Akademie im Jahr der Veröffentlichung des *Trimalchio* Corinth ein Gefühl einer größeren Sicherheit, die sich jedoch als illusorisch erwies.

Die Strategie staatlicher Einschüchterung funktionierte, zumindest Eipper zufolge. So erinnert er sich, dass Corinth 1921 die Grafiken zu *Anna Boleyn* aus Angst vor einer Gefängnisstrafe unsigniert ließ.⁴⁸⁷ Desungeachtet widmet sich Corinth 1920 wieder einer sinnfreudigen Darstellung zwischenmenschlicher Begegnungen in *Liebschaften des Zeus*⁴⁸⁸. Der Göttervater wird beim Verkehr mit den in den Metamorphosen geschilderten Partnerinnen Antiope, Leda, Europa, Ganymed, Danae, Alkmene, Calisto und Io geschildert. Er tritt als Faun, Schwan und Stier in Erscheinung. Oder er nimmt die Gestalt des Ehemanns oder einer Frau an, schickt seinen Adler oder verwandelt sich in Regen oder Wolken. Neben der Schwierigkeit, den würdigen Göttervater in allen Verkleidungen glaubhaft darzustellen, bieten die *Liebschaften* eine willkommene Gelegenheit, die verschiedenen Stellungen, gleichgeschlechtliche Liebe und Sodomie ungestraft darzustellen. Alle diese Darstellungen sind kaum



156 Lovis Corinth: Die Schmiede des Vulkan, Radierung 10 Antike Legenden 1919. Von der Heydt-Museum Wuppertal



157 Lovis Corinth: Perseus und Andromeda, Radierung 12 Antike Legenden 1919. Von der Heydt-Museum Wuppertal

485 Tucholsky 1921, S. .

486 Beispielsweise die Szene zwischen der Ehefrau des Trimalchio, Fortunata, und Habinnas, dem später angekommenen Gast, der ihren Rock hochzieht.

487 Eipper 1985, S. 100.

488 Schwarz 1985, Inv.Nr. L 401, I-VIII, S. 217ff: 8 Farblithografien, Fritz Gurlitt, Berlin. Keine Angabe der Auflage.

ungewöhnlich und so weit verbreitet, dass sich jeder kunsthistorische Hinweis erübrigt. Die Besonderheit bei Corinth's Darstellungen liegt in der Freude, die beide Partner teilen. Die Frau wird weder überrumpelt und gezwungen, sie ist auch nicht bewegungs- und emotionsfreies Objekt, sondern ist immer in größter Teilnahmebereitschaft gezeigt: Europa streichelt mit einer Gefährtin den sichtlich erregten Stier völlig unbefangen (Bild 159), Antiope reckt sich dem von hinten nähernden Faun entgegen, Danae öffnet ihren Schoß für den Betrachter und den spermagleichen Goldregen (Bild 161). Strahlend tritt Hermes, sein Glied umfassend, als Lichtbringer dem Betrachter gegenüber (Bild 160). Die Frauen umarmen sich gierig, von zwei Rehen neugierig beäugt. In der letzten Szene krümmt sich Jo lustvoll unter dem Körper des Zeus, während ein Windgott von oben die Wolken als Versteck über das



158 Corinth: Perseus and Andromeda, 1920 Radierung.
Von der Heydt-Museum Wuppertal



159 Lovis Corinth: Europa mit dem Stier, Farblithografie
3 Liebschaften des Zeus 1919. Von der Heydt-Museum
Wuppertal



160 Lovis Corinth: Alkmen mit Zeus-Amphytrion und
Hermes, Farblithografie 6 Liebschaften des Zeus 1919. Von
der Heydt-Museum Wuppertal

Paar haucht.



161 Lovis Corinth: Danae, Farblithografie 5 Liebschaften des Zeus 1919. Von der Heydt-Museum Wuppertal

VII Fazit

Slevogt setzt sich mit einem Schlüsseltext zur Antike auseinander. Von Anfang an bestimmt die bildungspolitische Adaption durch Bilder, wie in Kapitel 2.1 gezeigt, die Rezeption der Ilias. Im Laufe der Jahrhunderte wandeln sich die Hauptpersonen Achill und Hektor zu Exempla der Herrscher. Im Klassizismus schließlich verliert sich die sie auszeichnende Komplexität in einer Vorbildlichkeit, die im Widerspruch zur Literaturvorlage steht. In der Nachfolge des Comte de Caylus werden alle störenden Elemente, die dem erklärten didaktischen Anspruch zuwiderlaufen, mindestens unterschlagen, wenn nicht getilgt. Der Vergleich von Schulmaterialien und Ursprungstext ergibt eine Vorstellung vom Ausmaß der Verfremdung und der propagandistischen Entstellung der Ilias. Max Slevogt schließlich weist auf diesen Missstand nicht nur in seiner schriftlichen Stellungnahme hin. In seiner zuerst erschienenen Mappe wird die Vorbildfunktion Achills massiv infrage gestellt. Dazu rezipiert Slevogt bekannte Bildprogramme, besonders von Cornelius, die er in charakteristischen Einzelheiten verändert. Schlachtendarstellungen, in der die künstlerische Freude an heroischen Einzelkämpfen ausgelebt wird, kontrastiert der Künstler mit Darstellungen der Mordlust und Grausamkeit Achills. Slevogt charakterisiert das älteste Kriegervorbild der europäischen Kultur als asoziales Wesen. Auch wenn diese Interpretation neu und ungewöhnlich ist, stellt sich der Künstler durchaus in die Tradition der den Ursprungstext transformierenden und fortschreibenden Kunstgeschichte. Schließlich stellt seine ersatzlose Streichung der ursprünglich immer wieder in die Handlung eingreifenden Götter und Naturgewalten Homers auch einen massiven Eingriff in die Literaturvorlage dar. In der zweiten Mappe wird der Protagonist Hektor zum Sinnbild der zeitgenössischen Kriegsniederlage. Hektor durchläuft alle Stationen des Sterbens, der öffentlichen Trauer und Heldenverehrung. Der Vergleich mit Darstellungen in Slevogts übrigen Werk zeigt, wie zentral das Thema Krieg besonders in seinem grafischen Schaffen ist. So deutet

sich im Kriegstagebuch die Fokussierung auf das Leiden und Sterben von Soldaten und Zivilbevölkerung gleichermaßen an. In der Grafikfolge *Gesichte* schließlich werden unter anderem der Despot Xerxes und der Krieger züchtende Sämann Kadmos herangezogen. Sie dienen dem Künstler als Symbole für Despotie und sich steigernder Gewalt. In den *Nibelungen* beschließt Hagen den von Achill eröffneten und über Hektor geführten Diskurs zu Kriegshelden in der Literatur. Endet der Zyklus von 1907 in einem Scheiterhaufen, so wird der ungerührt über die Leichen seiner Freunde hinabschreitende Hagen 1918 zum Sinnbild für das Ende eines Volkes.

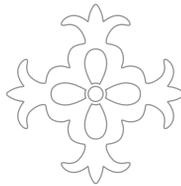
Corinth setzt sich seinen Grafikfolgen zu antiken Themen weniger als Slevogt mit kunsthistorischen Bildtraditionen auseinander, sondern sucht sich in der Antike Leitfiguren, die er zu einer Definition seiner Kunstauffassung nutzt. Jeder Bezug zur leidvollen Zeitgeschichte ist dabei vermieden, als verbitte sich der Künstler geradezu eine unerwünschte Einflussnahme. Unmut über die politischen und gesellschaftlichen Folgen des Ersten Weltkriegs erlaubt sich Corinth nur in autobiografischen Schriften⁴⁸⁹; in seiner Kunst ist kaum etwas davon spürbar. Darstellungen des Krieges und der daran Beteiligten gehen ihn nichts an, der Künstler führt seinen eigenen Krieg als Kampf um die Form. Der Zeitbezug im *Trimalchio* besteht in versteckten Anspielungen auf zwei Hauptvertreter der den internationalen Kunstmarkt erobernden Pariser Avantgarde: Picasso und Matisse, die Corinth auch in seinen Vorlesungen wiederholt beschäftigten.

Wie in der Renaissance gründet sich die Neuinterpretation von Corinth und Slevogt im Wesentlichen in der Auseinandersetzung mit den zugrunde liegenden Textquellen. Anstelle einer Idealisierung von Helden als moralische Übermenschen oder einer Antike als sinnfrohem Sehnsuchtsort legen sie die in den Texten verborgenen Brüche frei und gelangen zu einer lebendigen Interpretation ihrer Protagonisten. Die Grafikfolgen dokumentieren eindrucksvoll die Intensität der Auseinandersetzung mit kunsthistorischen Vorbildern. Für beide hier vorgestellten Mappen lassen sich vielfältige Bezüge zu antiken bis zeitgenössischen Kunstwerken nachweisen. *Achill* und *Hektor* sind - wie die *Gesichte* und *Nibelungen* - Grafikmappen, die über ihren Kunstcharakter hinaus Stellung beziehen. Slevogt äußert seine Meinung zum Zeitgeschehen und nimmt daran so weit wie ihm selbst möglich auch persönlich teil. Corinth hingegen formuliert in seinem malerischen wie grafischen Schaffen ein sich ständig wandelndes Selbstverständnis. Statt sich künstlerisch zu engagieren, integriert sich Corinth über seine Selbstinszenierung in das gesellschaftliche Leben der Hauptstadt. Die Auseinandersetzung mit sich selbst als Thema der eigenen Kunst mündet im *Gastmahl des Trimalchio*. Corinth übernimmt die Rolle des Titelhelden und inszeniert ein Verwirrspiel aus Zitaten des eigenen Werks und seiner Vorbilder. Im Spiel mit *Trimalchio* zeigt sich der Künstler als Herr der Lage, der jederzeit seine Maske wechseln, hinter seiner Persona hervortreten und sich distanzieren kann.

489 Corinth 1926, S. 160ff.

Fazit

Die Auseinandersetzung mit literarischen Werken der Antike nutzen beide Künstler also auf höchst unterschiedliche Weise. Slevogt reflektiert in der Ilias die bildlichen Normen, die den Krieg in seiner zeitgenössen Gesellschaft verankern, und stellt die zu unantastbaren Vorbildern stilisierten Hauptpersonen massiv infrage. Corinth dagegen wählt einen von vorne herein fragwürdigen Helden, Trimalchio, zu einem rein künstlerischen Leitbild. Beide nutzen die Antikensammlung Berlins als Ausgangspunkt eines kunsthistorischen Diskurses.





Literaturverzeichnis

- Abret 1993:** Abret, Helga: Albert Langen. Ein europäischer Verleger, München 1993
- Ahl 2007:** Ahl, Frederick: Troy and the Memorials of War, S. 163-185 In: Winkler, Martin M.: Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic, Malden M.A. 2007
- Anthologia Palatina** vgl. ancientlibrary.com/greek-anthology/0508.html
- Arnd 1993:** Arnd, Karl: Käthe Kollwitz. Zum grafischen Werk, S. XX In: Prelinger, Elisabeth (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Druckgrafik. Handzeichnungen. Plastik, Ausstellungskatalog 1993
- Avenarius 1908:** Avenarius, Ferdinand (Hrsg.): Der Kunstwart. Halbmonatsschrift für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten. Einundzwanzigster Jahrgang, drittes Viertel. April bis Juni 1908, München 1908
- Barrow 2002:** Barrow, Rosemary J.: Lawrence Alma-Tadema, London 2002 (1. Auflage 2001)
- Baratte 1998:** Baratte, François: Silbergeschirr, Kultur und Luxus in der römischen Gesellschaft, Mainz 1998
- Bartsch 15 / Koch 1978:** Bartsch, Adam, Koch, Robert A. (Hrsg.): 15. The Illustrated Bartsch. Early German Masters: Barthel Beham, Hans Sebald Beham, New York 1978
- Bartsch 19,1 / Peters 1987:** Bartsch, Adam, Peters, Jane S. (Hrsg.): 19,1. The Illustrated Bartsch. Virgil Solis, New York 1987
- Bartsch 28 / Boorsch 1985:** Bartsch, Adam, Boorsch, Suzanne (Hrsg.): 28. The Illustrated Bartsch. Anonymous Artists, Bonasone, Caraglio, New York 1985
- Bartsch 36 / Buffa 1983:** Bartsch, Adam, Buffa, Sebastian (Hrsg.): 36. The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the 16th century: Antonio Tempesta, New York 1983
- Bartsch 45 / Leach 1982:** Bartsch, Adam, Leach, Mark Carter (Hrsg.): 45. The Illustrated Bartsch. Capitelli, Gimigniani, Manini, Onofrio, Del Po, Podesta, Rosa, Testa, New York 1982
- Beaucamp 1976:** Beaucamp, Eduard: Die zwei Seiten des Lovis Corinth, S. 127-131 In (Drs.): Das Dilemma der Avantgarde, 1976
- Beaucamp 1992:** Beaucamp, Eduard: Sonntagswelt. Schwungvoll und verspätet, Frankfurter Allgemeine Zeitung 04.07.1992
- Berend-Corinth 1992:** Berend-Corinth, Charlotte: Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis, München 1992
- Berend-Corinth 1994:** Berend-Corinth, Charlotte: Vorwort S. X In: Müller, Heinrich. Die späte Grafik von Lovis Corinth. Lovis Corinth. The Late Graphic Work 1913-1925, 2. Ausgabe San Francisco 1994
- Bergmann 1994:** Bergmann, Bettina: The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii, S. 225-256 In: The Art Bulletin Vol. 76 Nr. 2 (1994)

- Berzaghi 1995:** Berzaghi, Renato: Der Palazzo Ducale in Mantua, Mailand 1995
- Blome 2001:** Blome, Peter: Der Mythos in der griechischen Kunst. Der Trojanische Krieg findet statt, In: Theune – Großkopf, Barbara u.a. (Hrsg.): Troja. Traum und Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg 2001
- Boehn 1923:** Boehn, Max von: Homer in der Deutschen Kunst, Berlin 1923
- Büttner 2004:** Büttner, Frank: Mythologie als Sprache der Phantasie – Die Glyptothekenfresken von Cornelius und die Entwürfe Schinkels für die Wandbilder des Alten Museums in Berlin, S. 42-69 In: Wünsche, Raimund u.a.: Cornelius Prometheus. Der Vordenker. Beiträge zum Symposium im Haus der Kunst, München 2004
- Cassirer 1924:** Cassirer, Paul/Slevogt, Max: Max Slevogt. Ein Verzeichnis der von ihm illustrierten Bücher, Mappenwerke und Grafiken. Erschienen im Verlag Bruno Cassirer, Leipzig 1924
- Caylus 1757:** Caylus, Anne-Claude Philippe de: Tableau Tirés de L'Iliade, De L'Odysée D'Homere Et De L'Eneide De Virgile: Avec Des Observations Générales sur le Costume, Paris 1757
- Christophe 1909:** Gaius Petronius Arbiter. Satyricon (Die Begebenheiten des Enkolp) Übersetzt von Wilhelm Heinse. Wortgetreuer Nachdruck der Ersten Deutschen Auflage Rom 1773, München 1909. Mit 6 Illustrationen nach Zeichnungen von Franz Christophe (1875-1946)
- Clair 1997:** Clair, Jean: La responsabilité de l'Artiste, Paris 1997
- Clarke 1981:** Clarke, Howard: Homer's Readers, London 1981
- Conisbee 1996:** Conisbee, Philipp: An introduction to the Life and Art of Georges de La Tour, S. 13-147 In: Ders.(Hrsg.): Georges de la Tour and his world, Ausstellungskatalog National Gallery of Washington 1996
- Corinth 1913:** Corinth, Lovis: Mein Lebenswerk In: Cassirer, Paul: Lovis Corinth. Ausstellung des Lebenswerks. Ausstellungskatalog Berlin 1913, S.
- Corinth (?1):** Corinth, Lovis: Die neueste Malerei, S.103-120 In: Englert, Kerstin (Hrsg.): Lovis Corinth. Gesammelte Schriften Berlin 1995 (1.Auflage unbekannt, laut Impressum S. 73 im ersten Jahrgang der Zeitschrift „Pan“ erschienen (?))
- Corinth (?2):** Corinth, Lovis: Aufruf an die Jugend, S. 139-144 In: Englert, Kerstin (Hrsg.): Lovis Corinth. Gesammelte Schriften Berlin 1995. Auflage im Berliner Tageblatt ohne Angabe des Datums
- Corinth 1914:** Corinth, Lovis: Über deutsche Malerei, Vortrag vom 30. Januar 1914, S. 153-170 In: Englert, Kerstin (Hrsg.): Lovis Corinth. Gesammelte Schriften Berlin 1995
- Corinth 1979:** Corinth, Thomas: Lovis Corinth. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und erläutert von Thomas Corinth, Tübingen 1979
- Corinth 1983:** Corinth, Thomas: Lovis Corinth als Zeitgenosse: Erinnerungen von Thomas Corinth. Das Ostpreußenblatt 16. Juli 1983
- Corte 1979:** Corte, Klaus: Das wechselvolle Bild der Antike in der Berliner

- Malerei und Grafik von Adolph Menzel bis zur Gegenwart, S. 132-150
 In: Arenhövel, Willmuth (Hrsg.): Berlin und die Antike. Architektur. Kunstgewerbe. Malerei. Skulptur. Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute, Ausstellungskatalog Deutsches Archäologisches Institut / Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1979
- Corinth 1926:** Hartleb, Renate (Hrsg.): Lovis Corinth. Selbstbiografie, Leipzig 1993)1. Auflage: Corinth, Lovis: Selbstbiografie, Leipzig 1926)
- Danek 2007:** Danek, Georg: The Story of Troy through the Centuries, S. 71-72, In: Winkler, Martin M.: Troy. From Homer's 'Iliad' to Hollywood Epic, Malden M.A. 2007, S. 68-84
- Daumier 1842:** Honoré Daumier, L'Education d'Achille, 9. kolorierte Lithografie von insgesamt 50 aus der Reihe „Histoire Ancienne“, ab 1842 für die zu diesem Zeitpunkt täglich erscheinenden Zeitschrift „Charivari“ geschaffen; vgl. kzu.ch/fach/as/galerie/myth/daumier/daumier00.htm
- De Romilly 1981:** De Romilly, Jacqueline: Achill und die Leiche Hektors (Zur Humanität Homers), In: Wiener Humanistische Blätter, Band 23, 1981, S. 1-14
- Dönike 2005:** Dönike, Martin: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806, Berlin 2005
- Du Bois-Reymond 1870:** Du Bois-Reymond, Emil: Zum Besten des Berliner Hülfsvereins der Deutschen Armeen im Felde. Zweiter unveränderter Abdruck (drittes und viertes Tausend) Berlin 1870
- Ebert 1821:** Ebert, Adolf Friedrich: Allgemeines bibliografisches Lexikon, Leipzig 1821
- Eipper 1985:** Eipper, Veronika (Hrsg.): Paul Eipper. Ateliergespräche mit Liebermann und Corinth, München 1985 (1. Auflage München 1971)
- Eisold 2008:** Eisold, Norbert: Lovis Corinth. Fridericus Rex. Ein lithografischer Zyklus, Bonn 2008
- Engelmann 1889:** Engelmann, Richard (Hrsg.): Bilder-Atlas zum Homer. Sechsenddreissig Tafeln mit erläuterndem Texte, Leipzig 1889
- Erasmus 1503-1533:** Erasmus von Rotterdam: Adagia, vgl. sites.univ-lyon2.fr/lesmondeshumanistes/category/adages-erasme/
- Flaxman 1795:** The Iliad of Homer. Engraved by Thomas Piroli from the compositions of John Flaxman Sculptor Rome, London 1795
- Geil 2004:** Geil, Bernhard: Max Slevogts grafisches Schaffen der Berliner Jahre, S. 170-179 In: Fehleemann, Sabine (Hrsg.): Lovis Corinth (1885-1925). Aus der Grafischen Sammlung des Von der Heydt-Museums, Ausstellungskatalog Kunsthalle Barmen 2004
- Genelli 1866:** Bruno Genelli's Umrisse zu Homer mit Erläuterungen von Dr. Ernst Förster, Stuttgart 1866
- Graberg 1970:** Graberg, Maria-Luise: Die Nibelungen-Illustrationen von Johann Heinrich Füssli und Peter Cornelius, Dissertation Berlin 1970
- Gramley 2001:** Gramley, Hedda: Kriege im Wertekanon des Nationalismus, In: Dies.: Propheten des deutschen Nationalismus. Theologen, Historiker und Nationalökonomien (1848-1880), Frankfurt a.M. 2001

- Grassinger 1999:** Grassinger, Dagmar: Die mythologischen Sarkophage, Band 1: Achill, Adonis, Aeneis, Aktaion, Alkestis, Amazonen Berlin 1999.
- Guillaume 1996:** Guillaume, Jean: La Galerie du Grand Ecuyer. L'Histoire de Troie au Château d'Oiron, Chauray 1996
- Hagen 1989:** Hagen, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim / Zürich / New York 1989
- Hahn 1970:** Hahn, Peter: Das literarische Figurenbild bei Lovis Corinth, Dissertation Greifswald 1970
- Hartt 1958:** Hartt, Frederick: Giulio Romano Vol.1, New Haven 1958
- Haman / Hermand 1973:** Haman, Richard u. Hermand, Jost: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Band 3: Impressionismus 3. Auflage München 1973 (1. Auflage Berlin 1960)
- Heinzle 2005:** Heinzle, Joachim: Die Nibelungen. Lied und Sage, Darmstadt 2005
- Heffels 1960:** Heffels, Monika: Die Buchillustrationen von Max Slevogt, S. 749-766 In: Börsenverein des Deutschen Buchhandels 1960 Band 16, Heft 149.
- Herding 1980:** Herding, Klaus: „Inversionen“. Antikenkritik in der Karikatur des 19. Jahrhunderts, In: Ders./Otto, Gunter (Hrsg.): „Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens“. Karikaturen, Gießen 1980
- Herzog 2002:** Herzog, Reinhart: Fest, Terror und Tod in Petrons Satyrica, S. 75-84, In: Habermehl, Peter (Hrsg.): Spätantike. Studien zur römischen und lateinisch-christlichen Literatur Stuttgart 2002
- Hölderlin 1998:** Hölderlin, Johann Christian Friedrich: Entwürfe zu Briefen über Homer, S.24-25 In: Kreuzer, Johann Hrsg.): J. Ch. F. Hölderlin: Theoretische Schriften, Hamburg 1998.
- Hölscher 1990:** Hölscher, Uvo: Gegen den Verlust der Bilder. Ein Plädoyer für Achill, S. 37-50 In: Bayrische Akademie der Schönen Künste, Jahrbuch Band 4, 1990
- Holsten 1976:** Holsten, Siegmars: Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918, München 1976
- Huber 1985:** Huber, Alfred: Teils im Schatten, teils im Licht. Pfalzgalerie Kaiserslautern zeigt Grafiken von Liebermann, Corinth und Slevogt, Mannheimer Morgen 06.02.1985
- Hütt 1990:** Hütt, Wolfgang: Hintergrund. Mit den Unzüchtigkeitsparagrafen des Strafgesetzbuches gegen Kunst und Künstler 1900-1933, Berlin 1990
- Imiela 1968:** Imiela, Hans-Jürgen: Max Slevogt. Eine Monografie, Karlsruhe 1968
- Imiela 1957:** Imiela, Hans-Jürgen: Max Slevogt. Sammlung Franz Josef Kohl-Weigand, 1. Teil. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, St. Ingbert/Saar 1957
- Internet Movie Database:** www.imdb.com/title/tt0002083/

- Jäger 1905:** Jäger, Oskar: Homer und Horaz in Gymnasialunterricht, München 1905
- Kemp-Lindemann 1975:** Kemp-Lindemann, Dagmar; Darstellung des Achilleus in griechischer und römischer Kunst, Frankfurt a.M. 1975
- Kipphoff 1992:** Kipphoff, Petra: Das Auge sieht, was es sucht. Der deutsche Impressionist Max Slevogt in Mainz und Saarbrücken, Die Zeit 33, 07.08.1992
- Kornfeld 1963:** Kornfeld, Eberhard W.: Das Verzeichnis des grafischen Werkes von Paul Klee, Bern 1963
- Korzil-Reger 1994:** Korzil-Reger, Heidi: „Die Odyssee“. Ein lithografische Folge von Oskar Kokoschka, Diplomarbeit Universität Wien 1994
- Koselleck / Jeismann 1994:** Koselleck, Reinhart / Jeismann, Michael: Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, München 1994
- Krebs 2003:** Krebs, Ralf: Brandstifter, Christenverfolger, Princeps, Künstler, Antichrist: Kaiser Nero im Film Quo Vadis, S. 117-128 In: Brodersen, Kai (Hrsg.): Die Antike außerhalb des Hörsaals, Münster 2003
- Krueger 1971:** Krueger, Ingeborg: Illustrierte Ausgaben von Homers Ilias und Odyssee vom 16. bis ins 20. Jahrhundert, Dissertation Tübingen, Ulm 1971
- Kugler 1856: Kugler, Franz: Geschichte Friedrichs des Großen, Leipzig 1856 (1. Auflage 1842), vgl. auch: friedrich.uni-trier.de/kugler/
- Latacz 1995:** Latacz, Joachim: Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes, Stuttgart 1995
- Laupichler / Van Straten 1 1990:** Laupichler, Fritz / Van Straten, Roelof: Iconoclass Indexes. Early German Prints. 1 Virgil Solis and his time. An iconographic index to A.Bartsch, le peintre-graveur, vol.9 (part 1) Leiden 1990
- Laupichler / Van Straten 2 1996:** Laupichler, Fritz / Van Straten, Roelof: Iconoclass Indexes. Early German Prints. 2 Albrecht Dürer and his time. I; an iconographic index to A.Bartsch, le peintre-graveur, vol.7 Leiden 1996
- Laupichler / Van Straten 3 1998:** Laupichler, Fritz / Van Straten, Roelof: Iconoclass Indexes. Early German Prints. 3 Albrecht Dürer and his time. II Leiden 1998
- Laupichler / Van Straten 4 1995:** Laupichler, Fritz / Van Straten, Roelof: Iconoclass Indexes. Early German Prints. 4 Martin Schongauer and his school. an iconographic index to A.Bartsch, le peintre-graveur, vol.6 and 10, Leiden 1995
- Leiss 1971:** Leiss, Ludwig: Kunst und Konflikt. Kunst und Künstler im Widerstreit mit der „Obrigkeit“, Berlin / New York 1971
- Leitmeier 1957:** Leitmeier, Hans: Die Bedeutung der von Max Slevogt illustrierten Bücher für seine und für unsere Zeit, S. 268-285 In: Gutenberg Jahrbuch 1957
- Lefèvre 2007:** Lefèvre, Eckhard (Hrsg.): Studien zu Petron und seiner Rezeption, Berlin 2007
- Lewalter 2010:** Lewalter, Hannes: „Der Kampf ist hart, wir sind härter!“-

Die Darstellung deutscher Soldaten im Spiegel der Bildpropaganda beider Weltkriege und die Konstruktion des ‚Neuen Helden‘. Dissertation Tübingen 2010

Lienert 2001: Lienert, Elisabeth: Ein mittelalterlicher Mythos. Deutsche Troiadichtungen des 12. bis 14. Jahrhunderts, S. 204-211 In: Theune-Großkopf, Barbara u.a. (Hrsg.); Troia - Traum und Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Archäologisches Landemuseum Baden-Württemberg 2001

Lindsay 1910: Gaselee, Stephen (Hrsg.): Petronius. A revised latin text of the Satyricon with the earliest English translation (1694) now first reprinted with an introduction together with one hundred illustrations by Norman Lindsay. (Übersetzer: William Burnaby), London 1910

Lorenz 2008: Lorenz, Ulrike zu „Selbstporträt als Fahnenträger“ Kunstwerk des Monats 12-2008 vgl.: kunstforum.net/sammlungen_kunstwerk200812.php

Maaz 2004: Maaz, Bernhard: Sinnlichkeit und Kunst. Der Wertewandel des 19. Jahrhunderts, München Berlin 2004

Manthey 1997: Manthey, Jürgen: Die Unsterblichkeit Achills. Vom Ursprung des Erzählens, München 1997

Menzel 1856: Kugler, Franz: Geschichte Friedrichs des Großen, Leipzig 1856 (1. Auflage 1842), S. 234, siehe: friedrich.uni-trier.de/kugler/234

Millin 1848: Aubin, Louis Millin's Mythologische Gallerie. Eine Sammlung von mehr als 750 antiken Denkmälern, Statuen, geschnittenen Steinen, Münzen und Gemälden, zur Erläuterung der Mythologie, der Symbolik und Kunstgeschichte der Alten. Sorgfältig übersetzt und mit den 191 Original-Kupferblättern der französischen Ausgabe. Zweiter Band. Kupfer. Dritte Ausgabe, Berlin 1848 (1. Auflage Paris 1811)

Müller 1994: Müller, Heinrich: Die späte Grafik von Lovis Corinth. Lovis Corinth. The Late Grafic Work 1913-1925, 2. Ausgabe San Francisco 1994

Munzel-Everling 2008: Munzel-Everling, Dietlinde: Kriegsnagelungen. Wehrmann in Eisen. Nagel-Roland. Eisernes Kreuz, Wiesbaden 2008 munzel-everling.de/download/munzel_nagelfiguren.pdf

Neuerburg 1976: Neuerburg, Waltraut: Der Grafische Zyklus im Deutschen Impressionismus und seine Typen 1905-1925, Dissertation 1976

Nowald 1978: Nowald, Inken: Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchener Residenz. 1827-1867, Dissertation Heidelberg, Kiel 1978

Nünning 1998: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzlers Lexikon der Literatur und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe, Stuttgart / Weimar 1998

Paas 1992: Paas, Sigrun: Capricen, Desastres und Disparates – Zur Auseinandersetzung Slevogts mit dem Werk Goyas, S. 95-105 In: Imiela, Hans-Jürgen u.a.: Max Slevogt. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen, Ausstellungskatalog Saarbrücken 1992

- Parth 2010:** Parth, Susanne: Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts, Paderborn 2010
- Piper 1918:** Piper, Dr. Carl Anton: Zum sechzigsten Geburtstage von Lovis Corinth, Hamburger Nachrichten 10.07.1918
- Povoledo 2008:** Povoledo, Elisabetta: Ancient Vase comes home to a Hero's Welcome, New York Times 19.01. 2008
- Rabe 2008:** Rabe, Britta: Tropaia. τροπή und σκύλα – Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions, Rahden/Westf. 2008
- Ramberg 1874:** Johann Heinrich Ramberg: Homer's Ilias seriös und comisch. Ein und zwanzig Radirte Blätter, Gera 1874 (1. Auflage 1828)
- Riedel 2002:** Riedel, Volker: „Der Beste der Griechen“ – „Achill das Vieh“. Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikenrezeption II, Jena 2002
- Riese 1896:** Riese, Alexander (Hrsg.): Anthologia Latina sive poesis latinae supplementum, Leipzig 1869 vgl. openlibrary.org/books/OL23284204M/Carina_latina_epigrafica
- Robert 1968:** Robert, Carl (Hrsg.): Die attischen Sarkophag-Reliefs. Im Auftrage des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts in Benutzung der Vorarbeiten von Friedrich Matz. Zweiter Band. Mythologische Cyclen, Rom 1968
- Roche-grosse 1910:** Petrone. Le Satyricon. Traduction de Laurent Tailhade Illustrations de Roche-grosse (Texte imprimé), Paris Louis Conard 1910.
- Rogge 1987:** Rogge, Sabine: Attische Achill- und Hippolythos-Sarkophage. Dissertation Münster 1987
- Rosenberg 2000:** Rosenberg, Pierre: From Drawing to Painting. Poussin, Watteau, Fragonard, David & Ingres, Princeton / New Jersey 2000
- Rosenblum 1989:** Rosenblum, Robert: Die Gemäldesammlung des Musée d'Orsay, Köln 1989
- Rovin 1985:** Rovin, Jeff: The Encyclopedia of superheroes, New York 1985
- Rovin 1994:** Rovin, Jeff: Adventure Heroes. Legendary Characters from Odysseus to James Bond, New York 1994
- Rümann 1936:** Rümann, Arthur: Verzeichnis der Grafik von Max Slevogt in Büchern und Mappenwerken. Mit zehn Tafel- und 34 Textbildern, Hamburg 1936
- Satyricon 1587:** Satyricon Petronii Arbitri Viri Consularis. Longe quam antea tertius & emendatus. Apud Gulielmum Linocerium 1587
- Satyricon 1610:** T. Petronii Arbitri Equitis Romani Satiricon, cum Petroniorum fragmentis noviter recensitum, interpolatum et auctum. Accesserunt seodersim notae et observationes variorum. Helenopoli pro bibliopoleo Ioan. Theobaldi Schönvvetteri, excudit Ioannes Bringerus. Anno M.D.CX
- Satyricon 1694:** La Satyre de Petrone, Traduite en Francois avec le texte Latin, Suivant le nouveau Manuscrit Trouvé à Bellegrade en 1688. Ouvrage complet [...] Tome premier Chez Pierre Groth, Cologne M. DC.

XCIV

- Satyricon 1669:** Titi Petronii Arbitri Equitis Romani Satyricon: Cum Fragmento nuper Tragurii reperto [...] Amstelodami : Typis Joannis Blaeu, 1669
- Schäfer 2007:** Schäfer, Eckhart: Das Festmahl des modernen Trimalcion, S. 361-381 In: Castagna, Luigi (Hrsg): Pervertere. Ästhetik der Verkehrung; Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption, München 2007
- Scheibler 1994:** Scheibler, Ingeborg: Griechische Malerei der Antike, München 1994
- Schein 1984:** Schein, Seth L.: The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad, London 1984
- Schellack 1990:** Schellack, Fritz: Nationalfeiertage in Deutschland von 1871 bis 1945, Frankfurt a.M. 1990
- Scherer 1963:** Scherer, Margaret: The Legends of Troy in art and literature, New York 1963
- Schiff 1988:** Schiff, Fert: Füssli: ‚Sivrit, ein beßrer Achilleus‘, S. 124-139 In: Storch, Wolfgang (Hrsg.): Die Nibelungen. Lieder von Liebe, Verrat und Untergang. Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1988
- Schirnding 1991:** Schirnding, Albert von: Maske und Mythos. Die Welt der griechischen Tragödie, Düsseldorf 1991
- Schmeling 1999:** Schmeling, Gareth: Petronius and the Satyricon, S. 23-37 In: Hofmann, Heinz: Latin Fiction. The Latin Novel in Context, London 1999
- Schmidt 1985:** Schmidt, Hans-Werner: Die Förderung des Vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung der historischen Kunst 1845-1933, Dissertation Marburg 1985
- Schmitt 1998:** Schmitt, Berthold: Mit Künstlern leben, In: Ders. und Uthemann, Ernst W.: Die Sammlung Kohl-Weigand aus dem Saarland Museum Saarbrücken, Ausstellungskatalog Museum Sankt Ingbert 1998-1999
- Schmoll 1970:** Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei, S.13-165 In: Grote, Ludwig (Hrsg.): Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, München 1970
- Schönberger 1992:** Schönberger, Otto (Hrsg.): Petronius Arbitr, Titus: Satyrgeschichten: lateinisch und deutsch von Otto Schönberger, Berlin 1992
- Schraudolph 2006:** Schraudolph, Erhard: Eisvogel trifft Klapperschlange. Zinnfiguren und Kinderbücher in der Aufklärung, Nürnberg 2006
- Schult 1971:** Schult, Friedrich: Ernst Barlach. Werkkatalog der Zeichnungen, Hamburg 1971
- Schulte-Wülwer 1980:** Schulte-Wülwer, Ulrich: Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Gießen 1980
- Schwarz 1985:** Schwarz, Karl: Das Grafische Werk von Lovis Corinth, 3. Auflage San Francisco 1985 (1. Auflage Berlin 1917)
- Seeliger 2005:** Seeliger, Stephan: Julius Schnorr von Carolsfeld.

- Druckgrafik und Zeichnungen. Bestandskatalog der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Schriftenreihe Band 10, Dresden 2005
- Seemann 1869:** Seemann, Otto: Die Götter und Heroen nebst einer Übersicht der Cultusstätten und Religionsgebräuche der Griechen. Eine Vorschule der Kunstmythologie von Otto Seemann, Oberlehrer am Gymnasium zu Esse. Mit 135 Holzschnitten Leipzig, 1869
- Shelton 2008:** Shelton, Andrew Carrington: Ingres, Berlin 2008
- Siefert 1988:** Siefert, Helge: Themen aus Homers Ilias in der französischen Kunst (1750-1831), München 1988
- Sievers / Waldmann 1991:** Sievers, Johannes, Waldmann Emil: Max Slevogt. Das druckgrafische Werk. Radierungen, Lithografien, Holzschnitte. 1. Teil 1890-1914, Heidelberg, Berlin 1991
- Slevogt Ilias 1907:** Slevogt, Max: Meine Lithografien zur Ilias, S. 473-478, In: Thoma, Ludwig / Hesse, Herman u.a. (Hrsg.): März, Halbmonatsschrift für deutsche Kultur, erster Jahrgang 1907, Vierter Band (Oktober bis Dezember), München 1907
- Slevogt Gesichte 1917:** Roland, Berthold (Hrsg.): Max Slevogt. Gesichte. Gesichte – Visionen-Visionen, Max Slevogt-Galerie Schloß „Villa Ludwigshöhe“, Slevogt Grafik Band 4, Edenkoben 1989 (1. Ausgabe Pan-Press Berlin 1917)
- Slevogt Krieg 1917:** Slevogt, Max: Ein Kriegstagebuch, Bruno Cassirer, Berlin 1917
- Slevogt 1922:** Witt, Carl: Die tapferen 10 000 mit Federzeichnungen von M.Slevogt, Verlag B. Cassirer Leipzig 1922
- Small 2008:** Small, Jocelyn Penny: The parallel worlds of classical art and text, Cambridge 2008
- Söhn 2002:** Söhn, Gerhart (Hrsg.): Max Slevogt. Das druckgrafische Werk. Mappen, Bücher, Zeitschriften 1914-1933, Düsseldorf 2002
- Solomon 2001:** Solomon, John: The Ancient World in the Cinema, New Haven / London 2001
- Sonnenburg 1952:** Sonnenburg, Hubertus von: Die antike Mythologie in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Dissertation München 1952
- Spickernagel 1999:** Spickernagel, Ellen: Die weibliche Rückenfigur als ‚unermeßlich Vieles‘. Caspar David Friedrichs ‚Frau am Fenster‘, S. 77-84 In: Vogel: Gerd-Helge (Hrsg.): Die Kunst als Spiegel des Lebens: Romantik und Realismus; Festschrift für Hannelore Gärtner, Greifswald 1999
- Stein-Hölkeskamp 2005:** Stein-Hölkeskamp, Elke: Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte, München 2005
- Stoll 1885:** Stoll, H.W.: Die Götter und Heroen des klassischen Altertums. Populäre Mythologie der Griechen und Römer von H. W. Stoll, Professor. Zweiter Band: Die Heroen. Mit 20 Abbildungen. Siebente Auflage, Leipzig 1885
- Suhr 1992:** Suhr, Norbert: Max Slevogt als Grafiker, S. 75-93 In: Roland, Bernhard (Hrsg.): Max Slevogt als Grafiker, Ausstellungskatalog Grafische

Sammlung Mainz 1992

Sulzer 1989: Sulzer, Alfred R.: 150 Jahre Feinste Zinn-Compositions Figuren Ernst Heinrichsen Nürnberg. Eine Monografie zur Geschichte der Zinnfigur als Kinderspielzeug, Zürich 1989

Topitsch 2000: Topitsch, Klaus: Greuelpropaganda in der Karikatur. Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg, S.49-91 In: Zühlke, Raoul (Hrsg.): Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg, Hamburg 2000

Tucholsky 1921: Wrobel, Ignaz (alias Tucholsky, Kurt): Der Venuswagen, S. 460 In: Die Weltbühne 03.11.1921, Nr. 44. Siehe: textlog.de/tucholsky-venuswagen.html.

Uhr 1990: Uhr, Horst: Lovis Corinth, Berkeley 1990

Uzarski 1913: Heinse, Wilhelm (Übers.): Das Gastmahl des Trimalchio. Nach dem Satiricon des Petronius, Ernst Ohle Verlag Düsseldorf 1913

Van Straten 1 1987: Van Straten, Roelof (Hrsg.): 1 Iconoclass Indexes. Italian prints. Early Italian engraving. An iconographic index to A.M. Hind, Early Italian engraving, London 1938-1948, Dornsprijk 1987

Van Straten 2 1988: Van Straten, Roelof: 2 Iconoclass Indexes. Italian prints. Marcantonio Raimondi and his school. An iconographic index to A.Bartsch, Le peintre-graveur, vols.14, 15 and16. Doornspijk 1988

Van Straten 3 1987: Van Straten, Roelof (Hrsg.): 3 Iconoclass Indexes. Italian prints. Antonio Tempesta and his time. An iconographic index to A.Bartsch, Le peintre-graveur, vols. 12,17 and 18, Dornsprijk 1987

Van Straten 4 1990: Van Straten, Roelof (Hrsg.): 4 Iconoclass Indexes. Italian prints. The seventeenth century. An iconographic index to A.Bartsch, Le peintre-graveur, vols. 19,20 and 21, Dornsprijk 1990

Veyne 1961: Veyne, Paul: Leben des Trimalchion, In: Ders.: Die Originalität des Unbekannten. Für eine andere Geschichtsschreibung, Frankfurt a.M. 1988. Originalausgabe unter dem Titel: Vie de Trimalcion 1961

Vogt-Spira 2002: Vogt-Spira, Gregor: I Satyrica di Petronio e i limiti del rovesciamento, In: Castagna, Luigi und Vogt-Spira, Gregor (Hrsg.): Pervertere: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption, München 2002

Von dem Knesebeck 2002: Von dem Knesebeck, Alexandra: Käthe Kollwitz. Werkverzeichnis der Grafik, Band 1. Nummern 1 -129. 1890-1913, Bern 2002 (Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein 1955)

Von Hagenow 2000: Von Hagenow, Elisabeth: Mit Gott für König, Volk und Vaterland. Die Bildpostkarte als Massen- und Bekenntnismedium, S. 145-178 In: Zühlke, Raoul (Hrsg.): Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg, Hamburg 2000

Von See 1988: Von See, Klaus: Mittelalterliche Bilddenkmäler in Skandinavien, S.118-123 In: Storch, Wolfgang (Hrsg.): Die Nibelungen. Lieder von Liebe, Verrat und Untergang. Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1988

- Waldmann 1923:** Waldmann, Emil: Max Slevogt, Berlin 1923
- Warnke 2008:** Warnke, Martin: Der Tod des Unsterblichen, S. 79-86 In: Völlnagel, Jörg / Wullen, Moritz: Unsterblich! Der Kult des Künstlers, Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin, München 2008
- Wiebenson 1964:** Wiebenson, Dora: Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art, S. 23-37 In: Art Bulletin March 1946
- Woodford 1993:** Woodford, Susan: The Trojan war in ancient art, London 1993
- Woodford 2003:** Woodford, Susan: Images of myth in classical antiquity, Cambridge 2003
- Yun 2007:** Yun, Heekyeong: Tanz in der deutschen Kunst der Moderne. Wandlungen des bewegten Körperbilds zwischen 1890-1950, Dissertation Frankfurt am Main 2007
- Zehnpfennig 2000:** Zehnpfennig, Barbara: Einführung, In: Dies. (Hrsg.): Platon. Symposion, Hamburg 2000
- Zieglgänsberger 2009:** Zieglgänsberger, Roman (Bearb.): Der Venuswagen. Friedrich Schiller. Lovis Corinth, Regensburg 2009 (1. Auflage Berlin 1919)

Ausstellungskataloge nach Orten

- AK Aachen 2006:** Koopstra, Anna: Seitenwechsel. Gemälderückseiten und ihre Geheimnisse, Ausst.Kat. Aachen 2006
- AK Basel 2001:** Böcklin, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel / Musée d'Orsay / Neue Pinakothek München 2001
- AK Berlin 1956:** Pommeranz-Liedtke, Gerhard: Der Grafische Zyklus von Max Klinger bis zur Gegenwart. Ein Beispiel zur Entwicklung der deutschen Grafik von 1880 bis 1955. Ausstellungskatalog Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1956
- AK Berlin 2008:** Völlnagel, Jörg / Wullen, Moritz: Unsterblich! Der Kult des Künstlers, Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin, München 2008
- AK Brixen 2007:** Andergassen, Leo (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Druckgrafik, Zeichnungen & Plastiken aus dem Käthe Kollwitz Museum Köln, Ausstellungskatalog Diözesanmuseum Hofburg Brixen 2007
- AK Düsseldorf 2008:** Bonjour Russia. Ausstellungskatalog Museum Kunst Palast 2008
- AK Hamburg 1979:** Hofmann, Werner (Hrsg.): John Flaxman. Mythologie und Industrie. Ausstellung Kunsthalle Hamburg 1979
- AK Köln 2000:** Rauch, Ivo (Hrsg.): Die gute Regierung. Vorbilder der Politik im Mittelalter, Ausstellungskatalog Schnütgen Museum Köln 2000
- AK Langeais 2003:** Fevier, Jean: un rêve de chevalerie: les neuf Preux: Ausstellungskatalog Château de Langeais, Paris 2003
- AK Leipzig 2008:** „Lovis Corinth und die Geburt der Moderne“ Paris, Leipzig 2008
- AK Mainz 1982:** Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz / Weber,

- Wilhelm (Hrsg.): Max Slevogt. Illustrationen zu Goethe. Mainz 1982
AK Mainz 1992: Roland, Bernhard (Hrsg.): Max Slevogt als Grafiker, Ausstellungskatalog Grafische Sammlung Mainz 1992
AK München 1990: Hoberg, Annegret: Alfred Kubin 1877/1959. Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1990
AK München 1996: Schuster, Klaus-Peter u.a.: Lovis Corinth. Retrospektive. Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1996
AK München 2005: Grünbein, Durs (Hrsg.): Die Götter Griechenlands. Peter Cornelius (1783-1867). Die erhaltenen Kartons für die Fresken der Glyptothek in München aus der Nationalgalerie Berlin mit einer Textsammlung zusammengestellt von Durs Grünbein, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München / Alte Nationalgalerie Berlin 2005
AK Paris 1997: Des Cars, Laurence: Jean-Paul Laurens 1838-1921. Peintre d'histoire, Ausstellungskatalog Paris, Musée d'Orsay 1997-1998
AK Paris 2008: Lorenz, Ulrike u.a. (Hrsg.): Lovis Corinth und die Geburt der Moderne, Ausstellungskatalog Paris, Leipzig Regensburg 2008/09
AK Rotterdam 2003: Lammertse, Friso / Vergara, Alejandro: Pedro Pablo Rubens. La historia di Aquiles, Ausst.Kat. Rotterdam / Madrid 2003
AK Saarbrücken 1992: Imiela, Hans-Jürgen u.a.: Max Slevogt. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen, Ausstellungskatalog Saarbrücken 1992
AK Stuttgart 2001: Theune-Großkopf, Barbara u.a. (Hrsg.); Troia, Traum und Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Archäologisches Landemuseum Baden-Württemberg 2001
AK Washington 1992: Prelinger, Elisabeth u.a.(Hrsg.): Käthe Kollwitz. Druckgrafik. Handzeichnungen. Plastik, München 1993
AK Wien 1992: Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.): Lovis Corinth Kunstforum der Bank Austria Wien 1992
AK Wuppertal 2004: Fehleemann, Sabine (Hrsg.): Lovis Corinth (1885-1925). Aus der Grafischen Sammlung des Von der Heydt-Museums, Ausstellungskatalog Kunsthalle Barmen 2004
AK Zürich 2005: Lentzsch, Franziska u.a.: Johann Heinrich Füssli. The Wild Swiss, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich 2005

Abbildungsnachweis

- 001 Kelchkrater des Euphronius: Die Entführung des Leichnams des Sarpedon, um 510 v. Chr. Abgebildet in: Siebler, Michael: Griechische Kunst, Köln 2007, S.51
- 002 Heinrich Aldegrever, Hektor kämpft gegen die Griechen, Kupferstich 1531. Abgebildet in: The illustrated Bartsch, Aldegrever 70 (387)
- 003 Pietro Testa: Achill schleift Hektor um Troja, Radierung um 1648. Abgebildet in: The illustrated Bartsch, 022 [B 22 (22199)]
- 004 Tafel XIV Engelmann, Richard: Bilder-Atlas zum Homer. Sechunddreissig Tafeln mit erläuterndem Texte, Leipzig 1889. Foto: Verf.
- 005 Peter Paul Rubens: Achills Zorn, Ölskizze um 1630-1635. Museum Boijmans Van Beiningen. Abgebildet in: AK Rotterdam 2003, S. 99
- 006 Hektor macht Paris Vorwürfe; Flaxman, John: The Iliad of Homer. Engraved by Thomas Piroli from the compositions of John Flaxman Sculptor Rome, London 1795, vgl. Commons.wikimedia.org/wicki/John_Flaxman's_Iliad_1793._First_edition_1795
- 007 Jacques-Louis David: Helena und Paris, 1788, Louvre Inv. 3696, abgebildet in: Gowing, Lawrence: Die Gemäldesammlung des Louvre, Köln 2001 (1. Auflage New York 1987), S. 587
- 008 Johann Heinrich Füssli: Briseis am Leichnam von Patroklos, 1805. Stich von Francis Engleheart, 11,8 x 9,1 cm. Trustees of the British Museum, London, abgebildet in: AK Zürich 2005, S. 47
- 009 Johann Heinrich Füssli: Achilleus greift nach dem Schatten des Patroklos 1806 Stich von James Heath, 12,2 x 8,8 cm. Trustees of the British Museum, London, abgebildet in: AK Zürich 2005, S. 48
- 010 Johann Heinrich Ramberg: Helena, von zwei Dienerinnen begleitet, erscheint, dem Kampf zuzuschauen, auf dem skäischen Thore und wird vom Priamus mit freundlichen Worten herangerufen, Blatt 11 aus: Ramberg 1874, Foto: Verf.
- 011 Zinnfiguren *Der trojanische Krieg*, Nürnberg 1881. Abbildungen per Mail von Brigitte Grobe
- 012 Aubin Louis Millin: Kampf um die Leiche des Patroklos, abgebildet in: Millin 2 1848, Tafel CL VIII.
- 013 Max Slevogt: Die Griechen bestürmen das Tor, um 1905. Bleistiftzeichnung 10,1 x 15,2 cm. Saarland Museum Saarbrücken, KW 217 Foto: © M. Löschenberger
- 014 Max Slevogt: Paris und Helena. 1907? Bleistiftzeichnung 10,4 x 16,3 cm, Saarland Museum Saarbrücken KW 215 © M. Löschenberger
- 015 Max Slevogt: Andromache versucht, Hektor vom Kampf zurück zu halten. 1907 ? Bleistiftzeichnung 10,1 x 16,3 cm, Saarland

- 016 Museum Saarbrücken KW 101 © M. Löschenberger
Max Slevogt: Helena am skäischen Tor. Bleistiftzeichnung
10,1 x 6,5 cm. Saarland Museum Saarbrücken KW 223 © M.
Löschenberger
- 017 Max Slevogt: Achill erschreckt die Troer. Bleistiftzeichnung,
Saarland Museum Saarbrücken KW 78 © M. Löschenberger
- 018 Max Slevogt: Patroklos erscheint dem Achill, Bleistiftzeichnung
10,1 x 16,3 cm. Saarland Museum Saarbrücken KW 214 © M.
Löschenberger
- 019 Max Slevogt: Achill verfehlt Hektor, schwarze Kreide,
Farbpinselspuren 27,5 x 42,5 cm. Saarland Museum Saarbrücken
KW 432 © M. Löschenberger
- 020 Max Slevogt: Achill wütet im Skamander, Kreidezeichnung
27,3 x 37,9 cm Saarland Museum Saarbrücken KW 433 © M.
Löschenberger
- 021 Max Slevogt: Achill wütet im Skamander, Bleistiftzeichnung
10,4 x 16,3 cm. Saarland Museum Saarbrücken KW 409 © M.
Löschenberger
- 022 Max Slevogt: Achill und die Gefangenen, Bleistiftzeichnung
10,1 x 16,3 cm. Saarland Museum Saarbrücken KW 213 © M.
Löschenberger
- 023 Max Slevogt: Hektors Tod Bleistiftzeichnung 10,1 x 15,2 cm.
Saarland Museum Saarbrücken KW 86 © M. Löschenberger
- 024 Max Slevogt: Bestattung des Patroklos, Kreide. Saarland Museum
Saarbrücken KW131 © M. Löschenberger
- 025 Max Slevogt: Achill schleift Hektor, Bleistiftzeichnung 16,2 x 16,3
cm. Saarland Museum Saarbrücken KW 404 © M. Löschenberger
- 026 Max Slevogt: Andrängende Schlachtreihe ~1905
Bleistiftzeichnung 10,1 x 17,8 cm. KW 405 © M. Löschenberger
- 027 Max Slevogt: Helena am skäischen Tor. Blatt 1 *Achill* 1907
Kreidelithografie 26,7 x 38,1 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991,
Kat.Nr. 17 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 028 Max Slevogt: Die Troer bei den Schiffen der Achaier, Blatt 2 *Achill*
1907 Kreidelithografie 26,7 x 37,9 cm vgl. Sievers / Waldmann
1991, Kat. Nr. 18 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 029 Giovanni Francesco Penni: Konstantinsschlacht Feder / Kohle
37,6x85,6 cm , Louvre Inv.Nr. 3872, Recto. Abgebildet in: Knab,
Eckhart (u.a. Hrsg.): Rapahel. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983,
Kat.Nr. 591 o.S. (Detail)
- 030 Max Slevogt: Achill schreckt die Troer, Blatt 3 *Achill* 1907
Kreidelithografie 26,2 x 37,1 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991,
Kat. Nr. 19 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 031 Max Slevogt: Achill an der Leiche des Patroklos, Blatt 4 *Achill*
1907 Kreidelithografie 26,7 x 38 cm vgl. Sievers / Waldmann
1991, Kat. Nr. 20 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide

- 032 Achills Trauer Flaxman, John: The Iliad of Homer. Engraved by Thomas Piroli from the compositions of John Flaxman Sculptor Rome, London 1795, vgl. [Commons.wikimedia.org/wicki/John_Flaxman's_Iliad_1793._First_edition_1795](https://commons.wikimedia.org/wiki/John_Flaxman's_Iliad_1793._First_edition_1795)
- 033 Max Slevogt: Schlacht, Blatt 5 *Achill* 1907 Kreidelithografie 26,8 x 37,9 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991, Kat. Nr. 21 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 034 Max Slevogt: Hektor entgeht Achill, Blatt 6 *Achill* 1907 Kreidelithografie 27,2 x 42 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991, Kat. Nr. 22 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 035 Max Slevogt: Achill wütet im Skamander, Blatt 7 *Achill* 1907 Kreidelithografie 26,7 x 37,7 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991, Kat. Nr. 23 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 036 Aristotele da Sangallo: Die Schlacht von Cascina, nach Michelangelo. Mittelteil des Kartons um 1542. Öl auf Holz 76,5x130 cm. Norfolk, Holkham Hall. Abbildung aus: Néret, Gilles: Michelangelo 1475-1564. Universalgenie der Renaissance, Köln 2010, S.21
- 037 Max Slevogt: Achill und die Gefangenen, Blatt 8 *Achill* 1907 Kreidelithografie 26,7 x 37,8 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991, Kat. Nr. 24 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 038 Arnold Böcklin: Kampf an der Brücke, 1892. Privatsammlung. Abgebildet in: AK Basel 2001, S. 307.
- 039 Max Slevogt: Achill im Strome, Blatt 9 *Achill* 1907 Kreidelithografie 27,2 x 37,7 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991, Kat. Nr. 25 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 040 Max Slevogt: Flucht in die Stadt, Blatt 10 *Achill* 1907 Kreidelithografie 26,9 x 38 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991, Kat. Nr. 26 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 041 Max Slevogt, Hektors Flucht, Blatt 11 *Achill* 1907 Kreidelithografie 26,9 x 38 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991, Kat. Nr. 27 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 042 Max Slevogt, Hektors Tod, Blatt 12 *Achill* 1907 Kreidelithografie 27 x 38 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991, Kat. Nr. 28 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 043 Trinkschale des Aristophanes: Gigantenkampf, um 470 v. Chr., Altes Museum Berlin F 2531, 1884 erworben. Foto: Johannes Laurentius. Inv. Nr. F 2531.
- 044 Amphora der Leagros-Gruppe: Die Schleifung von Hektors Leichnam, um 510 v.Chr., Museum of Fine Arts Boston. Abgebildet in: AK Stuttgart 2001, S. 133
- 045 Schleifung Hektors Flaxman, John: The Iliad of Homer. Engraved by Thomas Piroli from the compositions of John Flaxman Sculptor Rome, London 1795, vgl. [Commons.wikimedia.org/wiki/John_Flaxman's_Iliad_1793._First_edition_1795](https://commons.wikimedia.org/wiki/John_Flaxman's_Iliad_1793._First_edition_1795)
- 046 Max Slevogt: Triumph des Achill, Blatt 13 *Achill* Kreidelithografie

- 26,8 x 38 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991, Kat. Nr. 29 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 047 Max Slevogt: Patroklos erscheint Achill, Blatt 14 *Achill* 1907 Kreidelithografie 26,7 x 37,9 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991, Kat. Nr. 30 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 048 Bestattung des Patroklos, aus: Engelmann, Richard: Bilder-Atlas zum Homer. Sechunddreissig Tafeln mit erläuterndem Texte, Leipzig 1889, Tafel XVII
- 049 Bestattung Hektors, Flaxman, John: The Iliad of Homer. Engraved by Thomas Piroli from the compositions of John Flaxman Sculptor Rome, London 1795, vgl. Commons.wikimedia.org/wicki/John_Flaxman's_Iliad_1793._First_edition_1795
- 050 Max Slevogt: Bestattung des Patroklos Blatt 15 *Achill* 1907 Kreidelithografie 27 x 38,1 cm vgl. Sievers / Waldmann 1991, Kat. Nr. 31 Landesmuseum Oldenburg, © Sven Adelaide
- 051 Max Slevogt: Sterbender Krieger, Lithografie in Röteln, als Druck auf der Pergamentkassette für *Hektor* 1921, Söhn 2002, Kat. Nr. 338a. Landesbibliothek Speyer Foto: Verf.
- 052 Max Slevogt: Titelblatt *Hektor* Blatt 1 Kreidelithografie 27 x 36,5 cm vgl. Söhn 2002, Kat.Nr. 338. Landesbibliothek Speyer Foto: Verf.
- 053 Johann Heinrich Ramberg: Hector nimmt vor seinem letztem Kampfe mit Achilleus am skaischen Thore Abschied von seiner Göttin Andromache und seinem Knaben Astyanax Blatt 16 aus: Ramberg 1874, Foto: Verf.
- 054 Max Slevogt: Abschied Hektors Blatt 2 *Hektor* Kreidolithografie 31 x 42 cm vgl. Söhn 2002 Kat. Nr. 339. Landesbibliothek Speyer, Foto: Verf.
- 055 Chalkidischer Krater: Homerische Paare, um 540 v.Chr., Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, abgebildet in: Sinn, Ulrich / Wehgartner, Irma; Begegnungen mit der Antike. Zeugnisse aus vier Jahrtausenden mittelmeerischer Kultur, 2001 Würzburg, S. 49
- 056 Max Slevogt: Hektor führt das Heer an. Blatt 3 *Hektor* Kreidelithografie 26,5 x 37,5 cm vgl. Söhn 2002, Kat.Nr. 340. Landesbibliothek Speyer Foto: Verf.
- 057 Max Slevogt: Kampf um Patroklos Blatt 4 *Hektor* Kreidolithografie 27,5 x 38,3 cm vgl. Söhn 2002, dort als „Hektors Kampf mit Ajax“ Kat.Nr. 342. Landesbibliothek Speyer, Foto: Verf.
- 058 Max Slevogt: Achilleus und der getötete Hektor Blatt 5 *Hektor* Kreidolithografie 27,5 x 38,3 cm vgl. Söhn 2002, Kat.Nr.343. Landesbibliothek Speyer, Foto: Verf.
- 059 Jean-Auguste Dominique Ingres: Romulus vainqueur d'acron, Öl auf Leinwand 1812. Musée du Louvre, Paris Foto: Verf.
- 060 Max Slevogt: Die Troer beklagen den Tod Hektors Blatt 6 *Hektor*

- Kreidlithografie 26,5 x 37,8 cm vgl. Söhn 2002, Kat.Nr. 345. Landesbibliothek Speyer, Foto: Verf.
- 061 Jean-Paul Laurens: Incendie dans les campagnes de Tours, Zeichnung zu: Thierry, Augustin: Deuxième Récit des temps mérovingiens, Paris 1882. AK Paris 1997, S. 171.
- 062 Max Slevogt: Schleifung Blatt 7 *Hektor* Kreidlithografie 27,3 x 38,3 cm vgl. Söhn 2002 dort als „Achilleus schleift den getöteten Hektor mit seinem Wagen zu den Schiffen“ Kat.Nr. 344. Landesbibliothek Speyer, Foto: Verf.
- 063 Max Slevogt: Priamus vor Achill Blatt 8 *Hektor* Kreidelithografie 28,7 x 38,7 cm vgl. Söhn 2002 dort als „Der Seher Helenos rät Hektor zum Kampf mit dem tapfersten Griechen“, Kat. Nr. 341. Landesbibliothek Speyer, Foto: Johannes Laurentius. Inv. Nr. 1814
- 064 Jean-Auguste Dominique Ingres: Thetis und Jupiter, 1811 Öl auf Leinwand. Musée Granet, Aix-en-Provence. Abgebildet in: Fleckner, Uwe: Jean-Auguste Dominique Ingres 1780-1867, Köln 2000, S. 50.
- 065 Max Slevogt: Der tote Hektor wird in die Stadt gebracht und beweint, Blatt 9 *Hektor* Kreidelithografie 30,5 x 41 cm vgl. Söhn 2002, Kat.Nr. 346. Landesbibliothek Speyer, Foto: Verf.
- 066 Peter Cornelius: Der Kampf um den Leichnam des Patroklos, 1828/29 Kohle auf Papier (Cornelius SZ 49) © Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin
- 067 Grablouthrophorus 510-500 v.Chr., Altes Museum Berlin, 1844 erworben Foto: Johannes Laurentius. Inv. Nr. F 1888.
- 068 Tontafeln des Malers Exekias von einem Grabbau in Athen um 540 v.Chr., Altes Museum Berlin, 1875 erworben. Foto: Johannes Laurentius. Inv. Nr. 1814
- 069 Helena auf der Mauer Flaxman, John: The Iliad of Homer. Engraved by Thomas Piroli from the compositions of John Flaxman Sculptor Rome, London 1795, vgl. Commons.wikimedia.org/wiki/John_Flaxman's_Iliad_1793._First_edition_1795
- 070 Adolph Menzel: Mars. Titelvignette Kapitel 23, S. 283 In: Kugler, Franz: Friedrich der Große mit 378 Holzschnitten von Adolph Menzel, Hamburg 1959 (1. Ausgabe 1842)
- 071 Alfred Kubin: Der Krieg, Zeichnung 1901/02. Verbleib unbekannt. Abgebildet in: AK München 1990, S. 122
- 072 Peter Cornelius, Rasender Diomedes 1824 Kohle auf Papier (Cornelius SZ 54) © Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin
- 073 Peter Cornelius, Prometheus der Menschenbildner 1829/30 Kohle auf Papier (Cornelius SZ 68) © Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin
- 074 Detail aus: Peter Cornelius: Der Kampf um den Leichnam des Patroklos, 1828/29 Kohle auf Papier (Cornelius SZ 49) ©

- Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin
- 075 Max Slevogt, Frau Aventure 1894 Öl auf Leinwand 128 x 86 cm. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a.M. Abgebildet in: AK Saarbrücken 1992, Kat.Nr. 22 (o.S.)
- 076 Lovis Corinth, Homerisches Gelächter, 1. Fassung 1909 Öl auf Leinwand 98,8 x 121,9 cm. Bayrische Staatsgemäldesammlung München, Neue Pinakothek. Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 390. Abgebildet in: AK Paris 2008, S. 119
- 077 Max Slevogt: Die Göttertafel, 1918 Öl auf Leinwand 95 x 115 cm. Saarland Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz © M. Löschenberger
- 078 Max Slevogt: Geburt der Venus 2. Fassung 1923. Öl auf Leinwand 56 x 46,5 cm. Max Slevogt-Galerie, Villa Ludwigshöhe / Edenkoben. Abgebildet in: Paas, Sigrun / Kruschke, Roland: Max Slevogt in der Pfalz. Katalog der Max Slevogt Galerie in der Villa Ludwigshöhe / Edenkoben, München 2. Auflage 2009 (1. Auflage München 2005), S. 163
- 079 Max Slevogt: Amazonenschlacht 1931, Öl auf Leinwand 77,5 x 87 cm. Max Slevogt-Galerie, Villa Ludwigshöhe / Edenkoben. Abgebildet in: Paas, Sigrun / Kruschke, Roland: Max Slevogt in der Pfalz. Katalog der Max Slevogt Galerie in der Villa Ludwigshöhe / Edenkoben, München 2. Auflage 2009 (1. Auflage München 2005), S. 179
- 080 Max Slevogt: Kindertypen aus Biaches, östlich Arras, Reproduktion nach einer Bleistiftzeichnung Abb. 20 S. 59 in: Ders.: *Kriegstagebuch* 1917 Bruno Cassirer, Berlin. Kunst- und Museumsbibliothek Köln, Foto: Verf.
- 081 Max Slevogt: Prinz Leopold von Bayern (rechts) beobachtet die französische Stellung bei Arras, Reproduktion nach einer Bleistiftzeichnung Abb. 23, S. 65 in: Ders.: *Kriegstagebuch* 1917 Bruno Cassirer, Berlin. Kunst- und Museumsbibliothek Köln, Foto: Verf.
- 082 Max Slevogt: Gefallener Engländer an einer Straßenecke von Ennetières, Reproduktion eines Aquarells Abb. 32, S. 89 in: Ders.: *Kriegstagebuch* 1917 Bruno Cassirer, Berlin. Kunst- und Museumsbibliothek Köln, Foto: Verf.
- 083 Max Slevogt: Die oberste Heeresleitung Lithografie 8 *Gesichte* 1917 38,1 x 27,3 cm. Abgebildet in: *Gesichte, Visionen, Visions*; Max Slevogt-Galerie Schloß „Villa Ludwigshöhe“ Edenkoben 1989. Söhn 2002, Kat.Nr.045
- 084 Max Slevogt: Drachensaat 1917 Lithographie 3 *Gesichte* 1917 23,5 x 36,5 cm. Abgebildet in: *Gesichte, Visionen, Visions*; Max Slevogt-Galerie Schloß „Villa Ludwigshöhe“ Edenkoben 1989. Söhn 2002, Kat.Nr.040
- 085 Max Slevogt: Xerxe ergrimmt 10. Lithografie *Bildermann* 1916,

- 24,3 x 33,3 cm vgl. Söhn 2002, Kat.Nr. 033
- 086 Max Slevogt: Der Verantwortliche, 19. Lithografie *Gesichte* 1917 38 x 27,1 cm Abgebildet in: *Gesichte, Visioenen, Visions*; Max Slevogt-Galerie Schloß „Villa Ludwigshöhe“ Edenkoben 1989. Söhn 2002, Kat.Nr.056
- 087 Max Slevogt: Die Mütter 1917 16. Lithografie *Gesichte* 1917 27 x 38 cm Abgebildet in: *Gesichte, Visioenen, Visions*; Max Slevogt-Galerie Schloß „Villa Ludwigshöhe“ Edenkoben 1989. Söhn 2002, Kat.Nr.052
- 088 Max Slevogt: Die Vergessenen 1917 20. Lithografie *Gesichte* 1917 38 x 27,1 cm. Abgebildet in: *Gesichte, Visioenen, Visions*; Max Slevogt-Galerie Schloß „Villa Ludwigshöhe“ Edenkoben 1989. Söhn 2002, Kat.Nr.057
- 089 Max Slevogt: Der Großkönig 1921 Federlithografie 6,8 x 11 cm in: *Die tapferen Zehntausend. Die Anabasis des Xenophon*, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921, Volksausgabe S. 1, vgl. Söhn 2002, Kat.Nr.349. Foto: Verf.
- 090 Max Slevogt: Die Hellenen erstürmen das letzte Berghindernis 1921, Federlithografie 18 x 12 cm in: *Die tapferen Zehntausend. Die Anabasis des Xenophon*, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921, Volksausgabe S. 147, vgl. Söhn 2002, Kat.Nr.379. Foto: Verf.
- 091 Max Slevogt: Siegfrieds Ermordung, 1. Holzschnitt *Nibelungen* 1925. 29,5 x 39,7 cm vgl. Söhn 2002, Kat.Nr. 759. Kunstakademie Düsseldorf Foto: Verf.
- 092 Julius Schnorr von Carolsfeld: Siegfrieds Tod, ganzseitige Illustration aus: Pfizer, Gustav: *Der Nibelungen* Noth, Stuttgart 1843, S. 182. Foto: Verf.
- 093 Julius Schnorr von Carolsfeld: Hagen versenkt den Schatz, ganzseitige Illustration aus: Pfizer, Gustav: *Der Nibelungen* Noth, Stuttgart 1843, S. 211. Foto: Verf.
- 094 Max Slevogt: Hagen versenkt den Schatz, 2. Holzschnitt *Nibelungen* 1925. 29,9 x 40 cm vgl. Söhn 2002, Kat.Nr.760. Kunstakademie Düsseldorf Foto: Verf.
- 095 Max Slevogt: Hagens Begegnung mit Kriemhilde, 3. Holzschnitt *Nibelungen* 1925. 29,5 x 40 cm vgl. Söhn 2002, Kat.Nr. 761. Kunstakademie Düsseldorf Foto: Verf.
- 096 Julius Schnorr von Carolsfeld: Hagens Begegnung mit Kriemhild, ganzseitige Illustration aus: Pfizer, Gustav: *Der Nibelungen* Noth, Stuttgart 1843, S. 324. Foto: Verf.
- 097 Max Slevogt: Hagen und Volker halten Wache, 4. Holzschnitt *Nibelungen* 1925 29,5 x 39,7 cm vgl. Söhn 2002, Kat.Nr. 762. Kunstakademie Düsseldorf Foto: Verf.
- 098 Max Slevogt: Hagen erschlägt Etzels's und Kriemhilde's Sohn, 5. Holzschnitt *Nibelungen* 1925 39,5 x 40,5 cm, vgl. Söhn 2002, Kat. Nr. 759. Kunstakademie Düsseldorf Foto: Verf.

- 099 Julius Schnorr von Carolsfeld: Ortliebs Tod, ganzseitige Illustration aus: Pfizer, Gustav: *Der Nibelungen Noth*, Stuttgart 1843, S. 357. Foto: Verf.
- 100 Max Slevogt: Kampfpause im brennenden Saal, 6. Holzschnitt *Nibelungen* 1925 29,5 x 39,5 cm vgl. Söhn 2002, Kat.Nr. 764. Kunstakademie Düsseldorf Foto: Verf.
- 101 Karte Nr. 25 des Bundes der Deutschen in Niederösterreich, Geschäftsstelle: Wien 7/1, Mariahilferstr.98 Farbige Autotypie nach einer Zeichnung von Karl Alexander Wilke (1879-1954). Um 1908. Abbildung aus: Lebeck, Robert / Schütte, Manfred (Hrsg.): *Propagandapostkarten I. 80 Bildpostkarten aus den Jahren 1898-1929*, Dortmund 1980, Abb.16, S. 55
- 102 Französische Weltkriegskarte um 1914. Handkolorierte Strichätzung nach einer Karikatur von P.Mada Verlag: U.N.C.E. Paris. Abbildung aus: Lebeck, Robert / Schütte, Manfred (Hrsg.): *Propagandapostkarten I. 80 Bildpostkarten aus den Jahren 1898-1929*, Dortmund 1980, Abb.34, S. 91
- 103 Max Slevogt: Dietrich von Bern übergibt den gefangenen Hagen Kriemhilde 7. Holzschnitt *Nibelungen* 1925 29,5 x 40 cm, vgl. Söhn 2002, Kat. Nr.765. Kunstakademie Düsseldorf Foto: Verf.
- 104 Lovis Corinth: Mars in der Schmiede des Vulkan. 1910, Öl auf Leinwand, 148x215 cm. Verschollen, vgl. Berend-Corinth 1992 Kat.Nr. 412, S. 116. Abbildung S. 532
- 105 Lovis Corinth: Die Waffen des Mars. 1910, Öl auf Leinwand, 141x180 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Vgl. Berend-Corinth 1992 Kat. 413, S.117. Abbildung aus: AK Paris 2008, S. 119
- 106 Lovis Corinth: Der Sieger, 9. Radierung *Kompositionen* 1921/22. Vgl. Müller, Kat. 234. Nach: Der Sieger. 1910, Öl auf Leinwand 138x110 cm. Verschollen?
- 107 Lovis Corinth: Selbstporträt im Harnisch, 1911. Öl auf Leinwand 85x55 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. Vgl. Berend-Corinth 1992, Kat.494, S. 129. Abbildung S. 582.
- 108 Lovis Corinth: Selbstporträt als Fahnenträger, 1911. Öl auf Leinwand 146x130 cm. Muzeum Narodowe Poznah, vgl. Berend-Corinth 1992, Kat.Nr.496, S. 129. Abbildung aus: AK Paris 2008, S. 70
- 109 Lovis Corinth: Selbstbildnis im Harnisch, 1914. Öl auf Leinwand 100x 85 cm. Hamburger Kunsthaus vgl. Berend-Corinth 1992, Kat. Nr. 621, S. 147. Abbildung aus: AK Paris 2008, S. 74
- 110 Anonym: Titelkupfer und Tafel 2 aus: *Satyricon* 1694. Koninklijke Bibliotheek van België, Foto ©M.Löschenerger
- 111 Romeyn de Hooghe: Titelkupfer. Aus: *Satyricon* 1669. Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres. Foto: Verf.
- 112 Detail aus 132

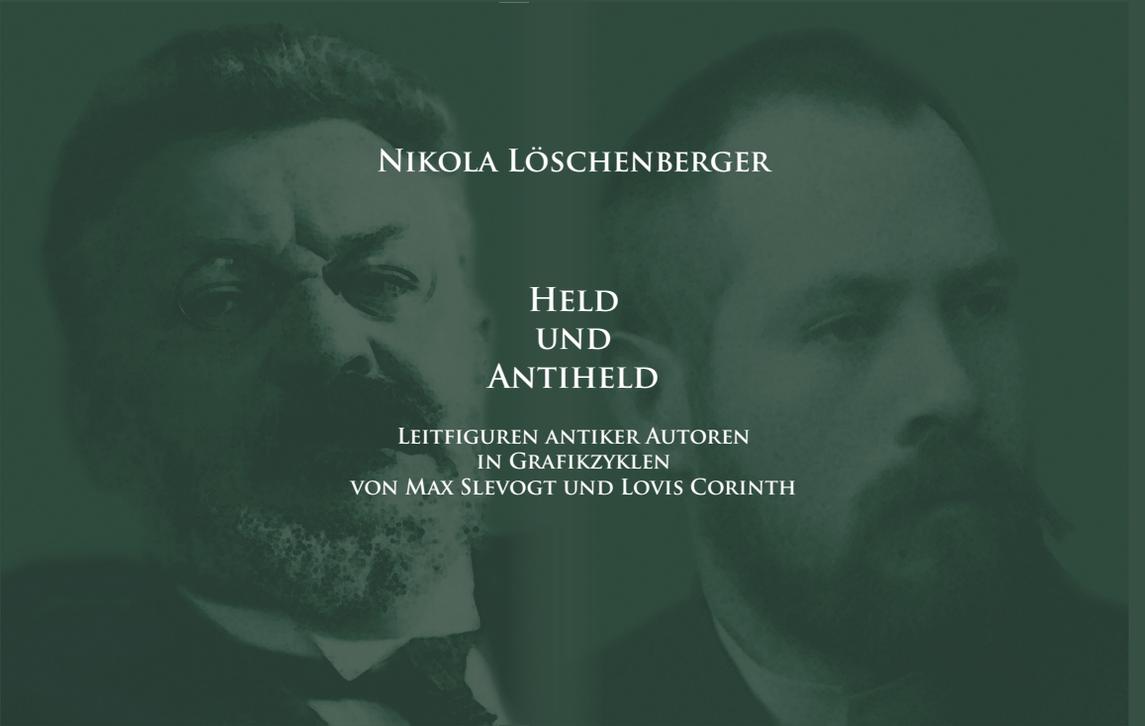
- 113 Georges-Antoine Rochegrosse: Buchillustration abgebildet in: Rochegrosse 1910. Bibliothèque nationale de France, Foto: Verf.
- 114 Adolf Uzarski: Titelvignette abgebildet in: Uzarski 1913, Foto: Verf.
- 115 Adolf Uzarski: Textillustration, abgebildet in: Uzarski 1913, o.S. Foto: Verf.
- 116 Lovis Corinth: Trimalchio im öffentlichen Bad, Bleistiftzeichnung. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, DKA NL Corinth, Lovis ZR ABK 1539 © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
- 117 Lovis Corinth: Einbandzeichnung, Titelblatt *Gastmahl des Trimalchio* 1919. Lithografie auf Stein übertragen 39x31cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 A. Kunst- und Museumsbibliothek Köln Foto: Verf.
- 118 Lovis Corinth: Porträt Trimalchio, Radierung 1 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 12x9 cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 I. Foto: Verf.
- 119 Lovis Corinth: Trimalchio im öffentlichen Bad, Radierung 2 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 12,3x16,1cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 II. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 120 Lovis Corinth: Zug ins Landhaus, Radierung 3 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 15,2x18,2cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 III. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 121 Lovis Corinth: Cave Canem, Radierung 4 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 9,2x12cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 VI. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 122 Cave Canem, Mosaik 1. Jh.n.Chr., Museo Archeologico di Napoli. Abgebildet in: Pappalardo, Umberto / Ciardiello, Rosaria: Mosaïques grecques et romaines, Paris 2010, S. 67
- 123 Lovis Corinth: Gastmahl, Radierung 5 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 12x16 cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 V. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 124 Trinkschale des Triptolemos-Malers, Trinkgelage, um 480 v.Chr. Altes Museum Berlin. 1841 erworben Inv.Nr. F 2298. Abbildung aus: Backe-Dahmen, Annika; Kästner, Ursula; Schwarzmaier, Agnes: Von Göttern und Menschen. Bilder auf griechischen Vasen, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Tübingen / Berlin 2010, S. 95.
- 125 Lovis Corinth: Akrobaten, Radierung 6 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 142x11cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 VI. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 126 Lovis Corinth: Gruselgeschichte, Radierung 7 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 15x18,2cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 VII. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 127 Lovis Corinth: Hundekampf, Radierung 8 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 15x18,2cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 VIII. Von der

- Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 128 Lovis Corinth: Späte Gäste, Radierung 9 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 15x18cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 IX. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 129 Lovis Corinth: Tanz I, Radierung 10 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 12,2x16,1cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 X.
- 130 Lovis Corinth: Tanz II, Radierung 11 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 16x20 cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 XI.
- 131 Lovis Corinth: Testamentseröffnung, Radierung 12 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 14x18 cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 XII.
- 132 Trauernde Dienerin, vom Statuenpaar trauernder Dienerinnen. Marmor 330-320 v.Chr. 1884 erworben, SK 498/99. ohannes Laurentius. Inv. Nr. Sk 498.
- 133 Andreas Schlüter (Modell): Trauernde, Prunksarkophag des Königs Friedrich I Foto: Verf.
- 134 Lovis Corinth: Trimalchio badet, Radierung 13 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 14x18 cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 XIII. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 135 Peter Paul Rubens: Der sterbende Seneca. 1612-1613, Öl auf Leinwand 182 x 121 cm, Madrid, Prado. Abgebildet in: Büttner, Nils; Heinen, Ulrich u.a.: Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften, Ausstellungskatalog Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2004, S. 235
- 136 Lovis Corinth: Ehestreit, Radierung 14 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 15x18 cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 XIV.
- 137 Dionysos und Satyr, 60-170 n. Chr., Altes Museum Berlin 1904 erworben SK 1797. Foto: Johannes Laurentius.
- 138 Betender Knabe, Bronze, um 300 v.Chr. Altes Museum Berlin SK 2. Foto: Johannes Laurentius.
- 139 Basis eines Cippus: Tanzende Mädchen und Jünglinge, Slg. Mazzetti (19.Jh.), um 500 v. Chr. Altes Museum Berlin, Sk 1224, Foto: Johannes Laurentius.
- 140 Lovis Corinth: Totenfeier, Radierung 15 *Gastmahl des Trimalchio* 1919. 15x21cm, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 379 XV. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Johannes Laurentius.
- 141 Lovis Corinth: Speisekarte zum 60. Geburtstag, 1918, Lithografie 32x28, vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. L322, S. 174, Abbildung S. 392
- 142 Lovis Corinth: Selbstbildnis als grölender Bacchant 1905, Öl auf Leinwand 67x49 cm, vgl. Berend-Corinth 1992 Kat.Nr. 304 © Stiftung Insel Hombroich
- 143 Lovis Corinth: Bacchantenpaar 1908, Öl auf Leinwand 111,5x101,5cm vgl. Berend-Corinth 1992 Kat.Nr. 355 Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. Abbildung aus: AK Paris 2008, S.65
- 14 Lovis Corinth: Selbstporträt mit Glas. Öl auf Leinwand 120x100 cm, vgl. Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 344. Nationalgalerie Prag. Abbildung aus: AK München 1996, S. 173

- 145 Pablo Picasso: Akrobat und Jongleuse, 1905. Öl auf Leinwand 147x95 cm. Staatliches A.S. Puschkin-Museum für bildende Künste, Moskau. Abbildung aus: Walther, Ingo F.: Pablo Picasso 1881-1973 Teil I Werke 1890-1936, Köln 2002, S. 127
- 146 Statuengruppe: Satyr und Hermaphrodit. Marmor, 2. Jh.n.Chr. (Kopie nach hellenistischem Original, 2. Jh.v.Chr.) Berlin, Altes Museum Sk 195. Foto: Johannes Laurentius.
- 147 Lovis Corinth: Joseph und Potiphars Weib, 1914. Öl auf Leinwand 77x62 cm, vgl. Berend-Corinth 607. Kunstmuseum Krefeld. Abbildung aus: AK Paris 2008, S. 142
- 148 Lovis Corinth: Faun und Nympe, 4. Lithografie *Der Venuswagen* 1919. Schwarz 1985, Kat.Nr. L 383 IV, Abbildung aus: Kunstforum Ostdeutsche Galerie / Zieglgänsberger, Roman (Hrsg.): Der Venuswagen. Friedrich Schiller. Lovis Corinth, Regensburg 2009, S. 43.
- 149 Makron: Tanz um ein Maskenkultbild, um 480 v.Chr. Altes Museum Berlin, 1841 erworben F 2290 Abbildung aus: Backe-Dahmen, Annika; Kästner, Ursula; Schwarzmaier, Agnes: Von Göttern und Menschen. Bilder auf griechischen Vasen, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Tübingen / Berlin 2010, S. 21
- 150 Dresdner Mänade. Zweite Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. nach einer Reliefvorlage des späten 2. oder frühen 1. Jhs. v. Chr. Inv. Hm 133 © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Foto: Hans-Peter Klut/ Elke Estel, Dresden 2007
- 151 Schauspieler als Papposilen, Marmor um 100 n.Chr. (nach Original des 4. Jh.v.Chr.), Altes Museum Berlin Sk 278, Foto: Johannes Laurentius.
- 152 Lovis Corinth: Bacchus, 1909. Öl auf Leinwand 175x200 cm, Verbleib unbekannt. Vgl. Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 113, Abbildung S. 520
- 153 Lovis Corinth: Ariadne auf Naxos 1913. Öl auf Leinwand 116x147 cm. Privatbesitz, vgl. Berend-Corinth 1992, Kat.Nr. 569, Abbildung aus: AK Paris 2008, S. 135
- 154 Lovis Corinth: Erziehung des Achill, Radierung 7 *Antike Legenden* 1919. 32,3x24,6 cm vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 351 VII. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 155 Lovis Corinth: Das Urteil des Paris, Radierung 9 *Antike Legenden* 1919. 23,6x35,8 cm vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 351 IX. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 156 Lovis Corinth: Die Schmiede des Vulkan, Radierung 10 *Antike Legenden* 1919. 20,2x31,9 cm vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 351X. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 157 Lovis Corinth: Perseus und Andromeda, Radierung 12 *Antike Legenden* 1919. 35,5x22 cm vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. 351 XII.

- Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 158 Lovis Corinth: Perseus und Andromeda, 1920 Radierung Schwarz 1985 Nr. 393, S.207. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 159 Lovis Corinth: Europa mit dem Stier, Farblithografie 3 *Liebschaften des Zeus* 1919. 26x32 cm vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. L401 III. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 160 Lovis Corinth: Alkmen mit Zeus-Amphytrion und Hermes, Farblithografie 6 *Liebschaften des Zeus* 1919. 26x33 cm vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. L401 VI. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.
- 161 Lovis Corinth: Danae, Farblithografie 5 *Liebschaften des Zeus* 1919. 26x32 cm vgl. Schwarz 1985, Kat.Nr. L401 V. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Verf.





NIKOLA LÖSCHENBERGER

HELD
UND
ANTIHELD

LEITFIGUREN ANTIKER AUTOREN
IN GRAFIKZYKLEN
VON MAX SLEVOGT UND LOVIS CORINTH