

**Die Bühnenbildentwürfe im Werk von Max Slevogt**

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von  
Carola Schenk  
aus München

2015

Erstgutachter: Prof. Dr. Frank Büttner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Burcu Dogramaci

Datum der mündlichen Prüfung: 29. Juni 2015

## Inhalt

Dank .....	5
1. Einführung.....	8
1.1 Einleitung .....	8
1.2 Literaturbericht.....	12
2. Theater- und Künstlerszene im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Berlin .....	20
2.1 Die Künstlermetropole Berlin .....	20
2.2 Die Theatermetropole Berlin.....	28
3. Bildende Kunst und Theater – Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst und Theater.....	35
3.1 Bildende Künstler und das Theater – Maler als Bühnenbildner zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland .....	35
3.2 Der von Max Reinhardt neu interpretierte Beruf des Bühnenbildners .....	50
3.3 Slevogt und das Theater .....	53
4. Bildende Kunst und Musik - Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst und Musik .....	62
4.1 Bildende Künstler und Musik.....	62
4.2 Slevogt und die Musik – Anregungen und Einflüsse .....	65
5. Die Bühnenbildentwürfe von Max Slevogt fürs Sprechtheater.....	78
5.1. Bühnenbildentwürfe für Otto Brahm.....	78
5.1.1 Max Slevogt und Otto Brahm.....	78
5.1.2 Zustandekommen der Neuinszenierung des „Florian Geyer“ und historische Fakten .....	83
5.1.3 Bühnenbildentwürfe für „Florian Geyer“ .....	94
5.1.4 Zusammenfassung .....	104
5.2 Slevogt und Max Reinhardt.....	106
5.2.1 Slevogts Beschäftigung mit Shakespeare .....	109
5.2.2 Die Erwähnung der Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ in der Literatur .....	112
5.2.3 Das Zustandekommen der Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ und historische Fakten.....	114
5.2.4 Max Slevogts Bühnenbildentwürfe zur Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ .....	120
5.2.5 Szenenarrangement auf der Drehbühne und technische Voraussetzungen ..	136
5.2.6 Kostümentwürfe zu den „Lustigen Weibern von Windsor“ .....	138
5.2.7 Zusammenfassung .....	145
6. Max Slevogts Bühnenbild- und Kostümentwürfe für die Oper.....	147

6.1	Bühnenbildentwürfe zu Mozartopern.....	147
6.1.1	Kostümentwürfe zu „Titus“ 1895.....	147
6.1.2	Bühnenbildentwürfe zu „Don Giovanni“ 1924 .....	148
6.1.2.1	Slevogts Beschäftigung mit Mozarts „Don Giovanni“ .....	148
6.1.2.2	Vertragsverhandlungen und Korrespondenz .....	150
6.1.2.3	Deutung und Interpretation des „Don Giovanni“ im Laufe der Zeit .....	160
6.1.2.4	Kurze Übersicht über die Bühnenbildgeschichte „Don Giovanni“ von der Uraufführung bis 1930 .....	166
6.1.2.5	Max Slevogts Bühnenbildentwürfe zu „Don Giovanni“ .....	172
6.1.2.6	Max Slevogts Kostümentwürfe zu „Don Giovanni“ .....	206
6.1.2.7	Zusammenfassung .....	214
6.1.2.8	Inszenierung des „Don Giovanni“ 1930 in Berlin-Charlottenburg unter Verwendung der Bühnenbildentwürfe von 1924.....	217
6.1.3	Der Entwurf für ein Wandgemälde zu „Figaros Hochzeit“ 1927.....	223
6.1.4.	Die Bühnenbild- und Kostümentwürfe zur „Zauberflöte“ 1928 .....	224
6.1.4.1	Slevogts Beschäftigung mit Mozarts „Zauberflöte“ .....	224
6.1.4.2	Vertragsverhandlungen und Korrespondenz .....	229
6.1.4.3	Kurze Übersicht über die Bühnenbildgeschichte der „Zauberflöte“ von der Uraufführung bis 1930 .....	236
6.1.4.4	Max Slevogts Bühnenbildentwürfe zur „Zauberflöte“ .....	241
6.1.4.5	Max Slevogts Kostümentwürfe zu „Zauberflöte“ .....	252
6.1.4.6	Zusammenfassung .....	253
6.2	Die Bühnenbildentwürfe zu Wagneropern.....	257
6.2.1	Der Bühnenbildentwurf zu „Tristan und Isolde“ 1931.....	257
6.2.2	Max Slevogts Beschäftigung mit dem Thema „Tannhäuser“ 1908-1931 ....	260
6.2.3	Weitere Wagner-Themen: „Meistersinger“ und „Fliegender Holländer“ ....	263
6.2.4	Die Bühnenbild- und Kostümentwürfe zur „Walküre“ 1931/1932 .....	264
6.2.4.1	Slevogts Beschäftigung mit dem „Ring des Nibelungen“ und seine Bemühungen, Bayreuth zu reformieren .....	264
6.2.4.2	Max Slevogts Bühnenbildentwürfe zur „Walküre“.....	279
6.2.4.3	Max Slevogts Kostümentwürfe zur „Walküre“ .....	289
6.2.4.4	Zusammenfassung .....	291
7.	Slevogts Bühnenbildentwürfe - Einordnung und Vergleich.....	292
7.1	Stilistische Untersuchung von Slevogts Bühnenbildentwürfen.....	292
7.1.1	Stil der Bühnenbildentwürfe fürs Sprechtheater .....	292
7.1.2	Stil der Bühnenbildentwürfe für Opern .....	294
7.2	Slevogt als Bühnenbildner.....	300

7.2.1	Slevogts Bedeutung als Bühnenbildner am Beispiel seiner Entwürfe für „Don Giovanni“ .....	300
7.2.2	Die Umsetzung von Slevogts Bühnenbildentwürfen.....	305
7.3	Stellung der Bühnenbildentwürfe in Slevogts Œuvre .....	312
8.	Schlussbetrachtung.....	315
	Anhang .....	321
	Biografie.....	321
	Literaturverzeichnis.....	325
	Abbildungsverzeichnis .....	361
	Werkkatalog Inszenierungen mit Beteiligung Max Slevogts.....	380
	Abbildungen zum Text.....	438

## Dank

An erster Stelle möchte ich meinen Eltern Ute und Dr. Volker Schenk danken, die mich nicht nur im Studium, sondern mein gesamtes Leben unterstützt und gefördert haben. Meiner Mutter sei an dieser Stelle auch noch einmal herzlich gedankt für ihre Hilfe bei der Entzifferung der mitunter nur sehr schwer leserlichen Handschriften von Max Slevogt, Otto Brahm und Emil Lessing sowie fürs Korrekturlesen.

Ganz besonderen Dank möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Frank Büttner aussprechen, der mit viel Geduld die Entstehung meiner langjährigen Arbeit begleitete. Er hat mir viele nützliche Anregungen zu meinem Dissertationsthema gegeben und mich trotz Schwierigkeiten bei der Recherche immer wieder in meiner Arbeit ermutigt. Ebenfalls möchte ich Frau Prof. Dr. Burcu Dogramaci sehr herzlich für die Gespräche und die Bereitschaft zur Zweitkorrektur danken.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich auch Herrn Prof. Dr. Hans-Jürgen Imiela (†), der mir in den Jahren 1998 und 1999 bei der Recherche der Bühnenbildentwürfe zur „Zauberflöte“ im Nachlass von Slevogt auf Neukastel behilflich war. Im Jahr 1999 und 2000 stellte er mir zudem Fotografien und Kopien aus seinem Privatarchiv zur Verfügung. Im Jahr 1998 ermöglichten es mir die Enkelin Slevogts, Frau Nina Emanuel-Slevogt, gemeinsam mit Prof. Imiela, im Zuge meiner Recherchen für meine Magisterarbeit, die Bühnenbildentwürfe zur „Zauberflöte“ auf Neukastel fotografieren zu können. Mein Dank gilt auch Herrn Bernhard Geil für Gespräche und seine Hilfe bei der Transkription einer Slevogt-Handschrift.

Durch die große Unterstützung von Herrn Dr. Armin Schlechter vom Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, war es mir möglich, zahlreiche Autographen Slevogts sowie Briefe an Slevogt einzusehen. Er fand immer wieder weitere Dokumente, die mir freundlicherweise als Kopien für meine Arbeit zur Verfügung gestellt wurden. Hierfür möchte ich Herrn Dr. Schlechter noch einmal sehr herzlich danken.

Auch Herrn Gernot Frankhäuser vom Landesmuseum Mainz möchte ich danken, der sich im Dezember 2014 die Zeit nahm, nach erfolgtem Erwerb des graphischen

Slevogt-Nachlasses durch das Land Rheinland Pfalz, mir die gesamten Bühnenbildentwürfe aus dem Nachlass vorzulegen. Auch danach war er für Auskünfte zum Slevogt-Nachlass für mich immer wieder ein hilfsbereiter Ansprechpartner.

An dieser Stelle möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Gregor Wedekind vom Kunsthistorischen Institut in Mainz sehr herzlich für die Gespräche danken. Prof. Dr. Gregor Wedekind setzt sich sehr für die kunsthistorische Aufarbeitung des kürzlich für Mainz erworbenen graphischen Slevogt-Nachlasses ein. Nach dem im Herbst 2014 veranstalteten Kolloquium „Max Slevogt – Blick zurück nach vorn“ wird 2016 unter seiner Herausgeberschaft der Band „Blick zurück nach vorn. Neue Forschungen zu Max Slevogt“ mit Beiträgen zur Slevogt-Forschung herausgebracht, zu dem die Autorin ebenfalls ein Aufsatz eingereicht hat.

Gute Hinweise und Anregungen verdanke ich auch dem Gespräch mit Herrn Prof. Dr. Peter W. Marx vom Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln sowie Herrn Dr. Gerald Köhler von der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der der Universität zu Köln, die sich sehr viel Zeit für meine Fragen genommen haben. Gedankt sei auch Herrn Prof. Dr. Peter Sprengel von der FU Berlin für seine Hinweise zum Regiebuch Emil Lessings zu „Florian Geyer“, 1904 und der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, die mir Abbildungen aus Emil Lessings Regiebuch zur Verfügung stellte.

Auch Herrn Prof. Thomas Vallentin schulde ich Dank, der sein Einverständnis zur Verwendung von Bühnenzeichnungen aus dem Regiebuch seines Großvaters Richard Vallentin zu den „Lustigen Weibern von Windsor“ 1904 gab. Frau Rolz von der Akademie der Künste, die den Nachlass Richard Vallentins betreut, möchte ich für ihre Bemühungen ebenfalls meinen Dank aussprechen.

Herrn Dr. Lothar Schirmer möchte ich für die Bereitstellung von Bühnen- und Rollenfotos zur Inszenierung der „Lustigen Weibern von Windsor“ 1904 aus dem Archiv der der Stiftung Stadtmuseum Berlin danken.

Der Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA sei für die Anfertigung von Fotos der Bühnenbild- und Kostümentwürfen zu den „Lustigen Weibern von Windsor“ 1904 aus dem Reinhardt-Nachlass gedankt.

Herr Dr. Jürgen Schaarwächter vom Brüder-Busch-Archiv stellte mir freundlicherweise Kopien zweier Briefe von und an Slevogt zur Verfügung.

Im Theatermuseum Wien war es mir möglich, Kostümentwürfe zu den „Lustigen Weibern von Windsor“ einzusehen und Fotos zu machen. Frau Dr. Gabriele Ramsauer von der Stiftung Mozarteum Salzburg stellte mir freundlicherweise das Foto eines Bühnenbildmodells zur „Don Giovanni“-Inszenierung 1924 sowie weitere Fotos zur Verfügung.

Frau Hannah Ripperger sei sehr für den Gedankenaustausch und Literaturhinweise gedankt. Sehr herzlich möchte ich auch Frau Anna Klug fürs kritische Korrekturlesen von Teilen meiner Arbeit und für ihre Anmerkungen zu theaterwissenschaftlichen Fragen danken.

Ohne die Hilfe dieser sowie zahlreicher nichtgenannter Personen und Institutionen, die mich unterstützt haben und die bereitwillig ihr Einverständnis zur Veröffentlichung von Bildmaterial gaben, hätte diese Arbeit mit seinem umfangreichen Abbildungsteil nicht entstehen können.

Sehr herzlich danken möchte ich auch meinen Schwiegereltern Heidi und Wolfgang Kayser, die mir ebenfalls sehr geholfen haben, ein wenig mehr Zeit für meine Arbeit zu finden und sich die Mühe machten, meine Arbeit aufmerksam zu lesen.

Besonders möchte ich jedoch meinem Ehemann, Jens Kayser, danken. Er hat mich die langen Jahre der Entstehung dieser Arbeit sehr unterstützt, besonders in den letzten Monaten vor der Fertigstellung. Ohne ihn hätte ich diese Arbeit nicht fertigstellen können. Unsere beiden Söhne Philipp und Jonas haben das Wachsen von „Mamis Buch“ die letzten Jahre ebenfalls mit viel Neugierde begleitet.

## 1. Einführung

### 1.1 Einleitung

Bei vielen Malern, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts Theaterthemen aufgriffen oder konkret für das Theater arbeiteten, blieb diese Tätigkeit nur eine kurzfristige Episode. Bei Slevogt (1868-1932) hingegen ist die Auseinandersetzung mit dem Theater und der Oper immer wieder in seinem Werk erkennbar und kommt in Gemälden, Zeichnungen, Schauspielerrollenportraits und Illustrationen zum Ausdruck.

Das Ziel dieser Arbeit soll die Beleuchtung und kritische Analyse der Beschäftigung Slevogts mit dem Sprech- und Musiktheater sein, das besondere Verhältnis Slevogts zu Theater und Musik sowie die Umsetzung dieser Beziehung in seinem Werk. Behandelt werden dabei die Voraussetzungen, Erscheinungsformen und Konsequenzen der gegenseitigen Beeinflussung von Theater und bildender Kunst sowie von Musik und bildender Kunst um 1900.

Zu unterscheiden sind bei Slevogts Bühnenbildnerischer Tätigkeit zunächst seine Arbeiten für Theaterstücke und die dann etwa zwanzig Jahre später entstandenen Entwürfe für Opernaufführungen. Bei letzteren spielt das besondere Verhältnis Slevogts zur Musik von Wolfgang Amadeus Mozart und Richard Wagner eine bedeutende Rolle. Einige der Theater- und Opernprojekte Slevogts wurden auf der Bühne realisiert, andere blieben Wunschvorstellungen des Malers.<sup>1</sup>

Trotz des interdisziplinären Ansatzes dieser Arbeit liegt der Schwerpunkt auf der kunsthistorischen Betrachtung der Entwürfe Slevogts. Es wurde von der Autorin versucht, Slevogts Bühnenbildentwürfe und die Entstehung der diversen Inszenierung ebenfalls unter theaterwissenschaftlichen Aspekten zu sehen, eine vollumfängliche theaterwissenschaftliche Beleuchtung war jedoch nicht möglich.

---

<sup>1</sup> Auf eine Anfrage aus Bayreuth wartete Slevogt vergebens.

Zum Einstieg in die Thematik der vorliegenden Arbeit wird zu Beginn eine kurze Übersicht über die einführende Literatur zum Thema „bildende Künstler und Theater“ gegeben. Es folgt ein Überblick über die Literatur, die sich mit Slevogts Bühnenbildnerischer Tätigkeit sowie seinem Verhältnis zu Theater und Musik beschäftigt.

Nach einer kurzen Darstellung der Theater- und Künstlerszene im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Berlin folgt, zur kunst- und theaterhistorischen Verortung von Slevogts Theaterschaffen, eine Einführung in die Geschichte der Beziehungen zwischen bildender Kunst und Bühne sowie bildender Kunst und Musik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Dabei wird besonders auf das Werk Slevogts Bezug genommen.

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die als Original oder durch Abbildungen überlieferten Bühnenbildentwürfe Slevogts, auf die im Einzelnen eingegangen wird. Wenn diese auf der Bühne realisiert worden sind, werden auch vorhandene Korrespondenz, Regiebücher, Bühnenfotos und Theaterkritiken hinzugezogen.

Abschließend geht es darum, Slevogts Bühnenbildentwürfe stilistisch einzuordnen und herauszuarbeiten, inwieweit die musikalische Thematik sich in den Entwürfen zu Opern widerspiegelt. Es folgt eine stilistische Einordnung von Slevogts Bühnenideen und -entwürfe im Vergleich zu Bühnendekorationen anderer Bühnenbildner im ähnlichen Zeitraum. Daraufhin wird die Umsetzung der Bühnenbildentwürfe Slevogts auf der Bühne beleuchtet und am Ende versucht, Slevogts Bühnenbildentwürfe in das Gesamtwerk des Künstlers einzuordnen.

Eine Schwierigkeit bei der Behandlung der Thematik besteht darin, dass eine Theaterinszenierung nur so lange existiert, bis die Vorstellung zu Ende ist. Sie ist

damit eine „vergängliche Kunstform“.<sup>2</sup> Nach Leonhard M. Fiedler vollzieht sich Theater

„in dem verabredeten Moment [...], in dem Darsteller und Publikum einander gegenüberreten. Das Spiel selbst ist das Kunstwerk – und wenn es aus ist, bleiben nur Teile übrig: ein Text, eine Dekoration, die Schauspieler, eine Erkenntnis oder eine Empfindung, die man nach Hause trägt.“<sup>3</sup>

Bei einer historischen Theaterinszenierung ist es daher nicht möglich - wie bei einem Gemälde oder einem Film - das Original noch Jahre später zu betrachten. So kann nur versucht werden, die Aufführung durch Bildmaterial, wie Bühnenbildentwürfe, Skizzen und Bühnenfotografien, oder schriftliche Aufzeichnungen, wie Theaterkritiken<sup>4</sup>, Szenenanweisungen und sonstiger Korrespondenz, nachvollziehbar zu machen. Die Unzulänglichkeit der Rekonstruktion des Bühnenbildes einer vergangenen Inszenierung wird von dem Bühnenbildner Emil Preetorius (1883-1973) sehr treffend formuliert:

„Das Bühnenbild ist kein Bild im üblichen Wortverstande, es ist Grund und Rahmen für das bewegte Spiel von Menschen und mit ihm zusammen ein Erscheinungswandel. Daher rührt es, daß alle Wiedergaben des Bühnenbildes als Entwurf, Modell oder Szenenaufnahme unzureichend bleiben [...].“<sup>5</sup>

Bei den schriftlichen Überlieferungen besteht das Problem der großen Subjektivität der zumeist nur wenigen erhaltenen Quellen. Eine große Anzahl des bildlichen und schriftlichen Materials zu Slevogts Theaterschaffen, wie Bühnen- und Rollenfotos oder Regieanweisungen und Slevogts geschäftliche Korrespondenz mit Theaterhäuser, wurden durch die Zerstörung von Archiven der Theaterhäuser in

---

<sup>2</sup> Lothar Schöne, Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik, Darmstadt 1995, S. 1.

<sup>3</sup> Leonhard M. Fiedler. Max Reinhardt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 7.

<sup>4</sup> Zum Thema Theaterkritiken vgl. Schöne 1995, S. 1-5.

<sup>5</sup> Emil Preetorius. Das Szenische Werk, Berlin/Wien 1944, S.7.

Berlin und Dresden, mit denen Slevogt zusammenarbeitete, im Zweiten Weltkrieg vernichtet. Da es sich bei Bühnenbildentwürfen, Bühnenmodellen und Kostümskizzen ja eigentlich um „Gebrauchsgegenstände“ handelt, die lediglich als Vorlage dienten, um dann von professionellen Bühnenbildnern auf der Bühne umgesetzt zu werden, wurde ihnen häufig ein eher geringer Wert als Kunstwerk zugestanden.<sup>6</sup> Bei Slevogt ist jedoch anders. Aus dem Nachlass des Künstlers, der sich seit 2014 im Landesmuseum Mainz befindet, sowie aus weiteren Archiven und Museen, wie der Houghton Library der Harvard University, Theatermuseum Wien und Saarland Museum in Saarbrücken, sind Zeichnungen und Skizzen erhalten, die Zeugnis geben von seiner Bühnenbildnerischen Tätigkeit. Was jedoch fehlt, sind die nach Slevogts Entwürfen ausgeführten Bühnenmodelle<sup>7</sup> und Werkstattskizzen sowie schriftliche Aufzeichnungen der Werkstattmitarbeiter. Auch konnten lediglich zwei Regiebücher zu den von Slevogt bearbeiteten Inszenierungen gefunden werden. Originalkostüme oder originale Bühnenbilder sind - falls überhaupt vorhanden - nur in Schwarz-Weiß-Fotografien überliefert. Zur den in zeitgenössischen Quellen nur vereinzelt, kurz erwähnten Inszenierungen „Der Richter von Zalamea“ von Pedro Calderón de la Barca oder „Elga“ von Gerhart Hauptmann, für die Slevogt ebenfalls Bühnenbilder entwarf, fehlt sämtliches Bildmaterial. Nähere Informationen zu diesen Inszenierungen existieren nicht mehr. Sehr gut dokumentiert ist hingegen Slevogts Mitwirkung bei „Die Lustigen Weiber von Windsor“ von Shakespeare und „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann im Jahr 1904 sowie bei Mozarts „Don Giovanni“ im Jahr 1924.

---

<sup>6</sup> Ausst. Kat., Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert, Schirn Kunsthalle, Ausst. v. 1. März bis 19. Mai 1986, Frankfurt 1986, S. 10.

<sup>7</sup> Es sind nur zwei Bühnenmodelle zur „Don Giovanni“-Inszenierung von 1924 bekannt.

## 1.2 Literaturbericht

Die Beziehung zwischen Bühnenbild und bildender Kunst wurde in der Literatur bereits mehrfach ausführlich behandelt.<sup>8</sup> So liefert schon Kurt Scheidig 1923 in seiner Dissertation „Das Bühnenbild und sein Zusammenhang mit der bildenden Kunst in entwicklungsgeschichtlicher Darstellung“ einen umfangreichen Überblick über die Bühnenbildgeschichte und deren Beeinflussung durch die bildende Kunst seit dem Mittelalter.<sup>9</sup>

Franzjoseph Janssen gibt 1957 in seinem grundlegenden Werk „Bühnenbild und bildende Künstler. Ein Beitrag zur Geschichte des modernen Bühnenbildes in Deutschland“ einen sehr guten Überblick über die Entwicklung in Deutschland.<sup>10</sup>

Klaus Dietz fasst 1958 in seiner Diplomarbeit „Studien zum Bühnenbild an der Wende vom 19. Zum 20. Jahrhundert“ die Entwicklung des Bühnenbildes im deutschsprachigen Raum um die Jahrhundertwende zusammen.<sup>11</sup>

Peter Mertz widmet sich 1959 mit seiner Dissertation „Das Bühnenbild der Zwanziger-Jahre unseres Jahrhunderts im deutschen Sprachraum“ der Bühnenbildgeschichte nach dem 1. Weltkrieg und führt darin u.a. ebenfalls Bühnenbilder bildender Künstler an.<sup>12</sup>

Über die Arbeit bildender Künstler, die Bühnenausstattungen im 20. Jh. entwerfen, liegen zudem zwei umfangreiche und reich bebilderte Werke von Henning Rischbieter, „Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert – Maler und

---

<sup>8</sup> Aufgrund der Vielzahl an Literatur zum Thema „bildende Kunst und Theater“ werden hier nur ausgewählte Publikationen angeführt. Auf weitere verwendete und ausgewertete Literatur wird im Literaturverzeichnis dieser Arbeit hingewiesen.

<sup>9</sup> Kurt Scheidig, Das Bühnenbild und sein Zusammenhang mit der bildenden Kunst in entwicklungsgeschichtlicher Darstellung, Diss. Würzburg 1923.

<sup>10</sup> Janssen, Franzjoseph, Bühnenbild und bildende Künstler. Ein Beitrag zur Geschichte des modernen Bühnenbildes in Deutschland, phil. Diss., München 1956, Frankfurt 1957.

<sup>11</sup> Klaus Dietz, Studien zum Bühnenbild an der Wende vom 19. Zum 20. Jahrhundert, Diplomarbeit Leipzig o.J. (1958).

<sup>12</sup> Peter Mertz, Das Bühnenbild der Zwanziger-Jahre unseres Jahrhunderts im deutschen Sprachraum, Diss. Wien 1959.

Bildhauerarbeiten für das Theater“ aus dem Jahr 1968<sup>13</sup> sowie der Ausstellungskatalog „Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert“<sup>14</sup> aus dem Jahr 1986 vor. Beide geben erstmals einen guten Überblick über das Thema.

Von Sabine Bongartz wurde 1985 eine Dissertation mit dem Titel „Bühnenkostüm und bildende Kunst im frühen 20. Jahrhundert“ vorgelegt.<sup>15</sup> Sie gibt erstmals einen guten Überblick über Kostümentwürfe, die von bildenden Künstlern fürs Theater geschaffen wurden.

Verena Zimmermann setzt sich 1987 in ihrer Dissertation „Das gemalte Drama. Die Vereinigung der Künste im Bühnenbild des deutschen Expressionismus“ mit dem Einfluss des deutschen Expressionismus auf das Bühnenbild auseinander.<sup>16</sup> Johanna Werkmeister untersucht 1997 den Einfluss bildender Kunst auf Wagner-Inszenierungen nach 1945.<sup>17</sup>

Zudem sind einige Studien zu Bühnenbildentwürfen einzelner Künstler erschienen. Einige sollen hier kurz erwähnt werden: So widmet sich Birgit Ahrens 2001 dem umfassenden Theaterwerk von Emil Orlik.<sup>18</sup> Sabine Vogel untersucht 1983 in ihrer Dissertation Picassos Theaterarbeiten für die Ballets Russes.<sup>19</sup> Michaela Mazurkiewicz-Wonn beschäftigt sich 1994 mit den Theaterzeichnungen von Oskar Kokoschka, wobei ihr Hauptaugenmerk hierbei auf den Arbeiten zur Zauberflöte liegt.<sup>20</sup> Beate Reifenscheid widmet sich 1996 ausführlich dem Bühnenschaffen Marc

---

<sup>13</sup> Henning Rischbieter u. Wolfgang Storch, Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert – Maler und Bildhauerarbeiten für das Theater, Velber bei Hannover 1968.

<sup>14</sup> Ausst. Kat. Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert, Schirn Kunsthalle, Ausst. v. 1. März bis 19. Mai 1986, Frankfurt 1986.

<sup>15</sup> Bongartz, Sabine, Bühnenkostüm und bildende Kunst im frühen 20. Jahrhundert. Diss. Phil. München 1985.

<sup>16</sup> Verena Zimmermann, Das gemalte Drama. Die Vereinigung der Künste im Bühnenbild des Expressionismus. Phil. Diss. Aachen 1987.

<sup>17</sup> Johanna Werckmeister, Bühne und bildende Kunst. Visualisierungskonzeptionen für Musikdramen Richard Wagners seit 1945, phil. Diss., Marburg 1994.

<sup>18</sup> Birgit Ahrens, Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit. Emil Orlik (1870-1932) und das Theater, (Diss. Kiel) Kieler Kunsthistorische Studien N. F., Bd. 1, Kiel 2001.

<sup>19</sup> Sabine Vogel, Pablo Picasso als Bühnenbild- und Kostümentwerfer für die Ballets Russes, Diss. Univ. Köln, 1983.

<sup>20</sup> Michaela Mazurkiewicz-Wonn, Die Theaterzeichnungen Oskar Kokoschkas. Phil. Diss. 1992 Saarbrücken, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 87, Hildesheim/Zürich/New York 1994.

Chagalls in ihrer Publikation „Chagall und die Bühne“.<sup>21</sup> Von Thomas Völlmar liegt zudem eine Dissertation zu den Bühnenbild- und Theaterentwürfe des Architekten Fritz Schumachers vor.<sup>22</sup>

Einem besonderen Phänomen, nämlich dem Maler, der selbst Theaterstücke verfasst, widmet sich Thomas Schober. In seiner Dissertation „Das Theater der Maler“ setzt er sich mit den dramatischen Werken von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer auseinander.<sup>23</sup> Auch Donata Kaman behandelt in ihrer Dissertation „Theater der Maler in Deutschland und Polen“ aus dem Jahr 1999 neben Dramen von Polnischen Künstlern auch literarische Theaterarbeiten von Kokoschka, Kandinsky und Schlemmer.<sup>24</sup>

Die Bühnenbildentwürfe von Max Slevogt werden in der Literatur größtenteils nur sporadisch erwähnt. Zumeist beziehen sich Berichte über Slevogts Theaterarbeiten auf Portraits des portugiesischen Sängers Francisco d'Andrade, seine „Randzeichnungen zur Zauberflöte“ oder die Lithographie-Mappe der „Don Giovanni“-Bühnenbildentwürfe.

Die vorhandene Literatur über die Bühnenbildentwürfe von Max Slevogt stellt sich somit sehr uneinheitlich dar. Es fällt auf, dass ein starkes Ungleichgewicht in der literarischen Behandlung der einzelnen Bühnenbildentwürfe besteht. Die Bühnenarbeiten Slevogts zu Mozarts „Don Giovanni“ sind wesentlich ausführlicher dokumentiert, als es bei allen anderen Bühnenbildentwürfen der Fall ist.

Bei der Durchsicht der Literatur hat sich gezeigt, dass Slevogts Beziehung zur Musik, besonders der von Mozart, und seine zu diesen musikalischen Themen entstandenen Werke, einen weitaus größeren Anteil ausmachen als seine

---

<sup>21</sup> Beate Reifenscheid, Chagall und die Bühne, Bielefeld 1996.

<sup>22</sup> Völlmar, Thomas: Bild-Bühne-Architektur. Fritz Schumachers Entwürfe für das Theater 1899-1920, Berlin/Wildeshausen 2009.

<sup>23</sup> Thomas Schober, Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer, Phil. Diss. Freie Univ. Berlin 1993, gedruckt Stuttgart 1994.

<sup>24</sup> Donata Kaman, Theater der Maler in Deutschland und Polen, Diss. Erlangen 1999, Münster 2001.

bühnenbildnerischen Tätigkeit. In dem 1956 erschienen Katalog zur Ausstellung „Mozart und Slevogt“ in Homburg/Saar bietet Hans-Jürgen Imiela in seinem Beitrag „Slevogt und Mozart“ einen guten Überblick über Slevogts Beschäftigung mit den beiden Opern „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“. Der Katalog enthält weiterhin einen Aufsatz von Wilhelm Weber, der sich mit der Beziehung zwischen Musik und bildenden Kunst, und hierbei auch mit Slevogts Verhältnis zur Musik, beschäftigt.

Anlässlich einer Ausstellung „Mozart und Slevogt“ im Rahmen des 15. Deutschen Mozart-Festes 1966 in Zweibrücken wurden Werke aus der Sammlung Kohl-Weigand und dem Nachlass des Künstlers zu dem Thema gezeigt. Hierzu entstand ein kleiner Ausstellungskatalog.<sup>25</sup> Der Ausstellungskatalog „Muse Mozart“ aus dem Jahr 2006 gibt eine gute, aber nur kurze Übersicht über Slevogts Beschäftigung mit Themen zur „Zauberflöte“ und „Don Giovanni“.<sup>26</sup> Der Ausstellungskatalog „Slevogt und Mozart – Bild und Musik“ aus demselben Jahr vermittelt einen kurzen Überblick über Slevogts Illustrationen zu den Opern „Don Giovanni“ und „Zauberflöte“.<sup>27</sup>

Ebenfalls einen kurzen Überblick über Slevogts Beschäftigung mit Theaterthemen vermittelt ein Artikel der Autorin „Slevogt und die Welt der Bühne“ in dem 2009 erschienenen Ausstellungskatalog „Mit Phantasie und Schöpferlaune“.<sup>28</sup>

In Janssens bereits erwähnter Untersuchung „Bühnenbild und bildende Künstler“ werden die verschiedenen Bühnenbildentwürfe Max Slevogts erstmals zusammen behandelt, wenn auch nicht vollständig.<sup>29</sup> So bleiben Slevogts Entwürfe zur „Zauberflöte“ unerwähnt. Sibylle Grögers 1964 erschienener Aufsatz „Max Slevogt

---

<sup>25</sup> Mozart und Slevogt. Ausstellung aus Anlaß des 15. Deutschen Mozart-Festes in Zweibrücken, darin: Wilhelm Weber, Max Slevogts bildnerische Interpretationen Mozartscher Musik.

<sup>26</sup> Muse Mozart. Bühnenbildentwürfe, Illustrationen, Interpretationen. Slevogt, Chagall, Hrdlicka, Grochowiak, Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz, vom 05.11.2006–21.01.2007, Freiburg 2006.

<sup>27</sup> Slevogt und Mozart – Bild und Musik. Illustrationen zu den Opern „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“, Saarländermuseum Saarbrücken 11. Februar – 02. April 2006, hrsg. v. Ralph Melcher

<sup>28</sup> Carola Schenk, Slevogt und die Welt der Bühne, in: Mit Phantasie und Schöpferlaune. Max Slevogt als Graphiker und Illustrator. Hrsg. v. Franz Niehoff, Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 27, Museen der Stadt Landshut, Museum im Kreuzgang, 4. April-19. Juli 2009, S. 85-95.

<sup>29</sup> Janssen 1957, S. 41-52.

und die Zauberflöte von W. A. Mozart“ wiederholt bezüglich Slevogts „Zauberflöten“-Bühnenbildern im Prinzip lediglich Guthmanns Darstellungen.<sup>30</sup>

Hans-Jürgen Imiela hat sich in seiner 1968 erschienenen, grundlegenden Werkmonographie über Slevogt in der Vergangenheit am ausführlichsten mit dem Thema beschäftigt.<sup>31</sup> Im Anhang seiner Monografie bietet eine Auflistung der einzelnen Bühnenbildentwürfe einen guten Überblick über das vorhandene Material. Diese Übersicht der Bühnenbildentwürfe ist die bisher immer noch ausführlichste und am genauesten recherchierte.

Zugleich widmen sich Henning Rischbieter und Wolfgang Storch in der bereits erwähnten Publikation „Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert“ Slevogts Bühnenbildentwürfen.<sup>32</sup> Jedoch beziehen sich deren Angaben hauptsächlich auf die bereits von Imiela 1968 zusammengetragenen Informationen.

Anlässlich der Mozartwoche der Deutschen Oper am Rhein wurden 1970 vier der „Zauberflöten“-Entwürfe von Slevogt in der Ausstellung „Mozart und das Theater“ des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Köln gezeigt.<sup>33</sup> Das Katalogheft bildet jedoch nur einen einzigen der gezeigten Entwürfe ab und verzichtet ganz auf Erläuterungen.

1984 wurden Slevogts Szenenentwürfe zur „Zauberflöte“ von Friedrich Dieckmann in dessen ausführlicher Dokumentation „Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift“ beiläufig erwähnt.<sup>34</sup> Dieckmanns Arbeit befasst sich hauptsächlich mit der die „Zauberflöte“ betreffenden Graphik, gibt aber auch einen guten Überblick über die weitere Beschäftigung Slevogts mit der

---

<sup>30</sup> Gröger, Sibylle: Max Slevogt und die Zauberflöte von Mozart, in: *Anschauung und Deutung*, Berlin 1964, S. 72. Vgl. Johannes Guthmann, *Schöne Welt. Wandern und Weilen mit Max Slevogt*, Berlin 1948, S. 179-180.

<sup>31</sup> Imiela 1968, S. 275, mit einer Auflistung der gesamten Entwürfe in Anm. 2, 444.

<sup>32</sup> Rischbieter 1968, S. 28 sowie S. 294-295.

<sup>33</sup> *Ausst. Kat. Mozart und das Theater*, Ausst. des Inst. für Theaterwissenschaft der Univ. Köln zur Mozartwoche der Deutschen Oper am Rhein. Städt. Kunsthalle Düsseldorf, 21. Jan-18. Febr. 1970, u. Wilh. Lembruck Museum der Stadt Duisburg, 4. April-3. Mai 1970, Abb. S. 25, Nr. 149, S. 56.

<sup>34</sup> Friedrich Dieckmann, *Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift*, Frankfurt a. M. 1990, (1. Aufl. 1984, 2. Aufl. 1990), S. 325, Anm. 2, S. 350.

„Zauberflöte“. Dieckmann bezieht sich in seiner Erwähnung der Bühnenedwürfe jedoch ausschließlich auf die Slevogt-Monographie Hans-Jürgen Imielas.

Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Bühnenedwürfen Max Slevogts sind als schriftliches Material einige Selbstzeugnisse, überwiegend in Form von Briefen<sup>35</sup>, aber auch wenigen öffentlichen Äußerungen<sup>36</sup> überliefert. Einige wichtige Briefe, die Slevogt seinem Freund Johannes Guthmann geschickt hatte, wurden von Hans Jürgen Imiela 1960 publiziert.<sup>37</sup> Guthmann hat einige Jahre nach dem Tod Slevogts seine Erinnerungen in den Bänden „Schöne Welt“<sup>38</sup> und „Goldene Frucht“<sup>39</sup> niedergeschrieben.

Als grundlegend für die Bearbeitung der Bühnenedwürfe Max Slevogts für „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“ ist – neben der Slevogt-Monographie von 1968 – der Katalog anzusehen, den Hans-Jürgen Imiela und Berthold Roland 1991 anlässlich der Ausstellung „Slevogt und Mozart. Werke von Max Slevogt zu den Opern ‚Don Giovanni‘ und ‚Die Zauberflöte‘“ herausgegeben haben.<sup>40</sup> Er enthält zahlreiche Bühnendekorationsentwürfe und weitere Arbeiten zu den beiden Mozartopern und bietet bislang die vollständigste Zusammenstellung der Slevogtschen „Don Giovanni“- und „Zauberflöten“-Arbeiten. Imiela erwähnt zudem bisher nicht zugängliche Korrespondenz zum Zustandekommen der „Don Giovanni“-Inszenierung aus dem Nachlass Slevogts.

Im Jahr 1992 erschien anlässlich der Slevogt-Retrospektive „Max Slevogt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen“ in Saarbrücken und Mainz ein umfangreicher und reich

---

<sup>35</sup> Ein Großteil des schriftlichen Nachlasses von Max Slevogt befand sich bis 2011 in dessen ehemaligen Wohnsitz auf Neukastel und konnte für das Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz in Speyer erworben werden. In einen Teil wurde der Autorin 2012 in Zuge einer Sichtung in Speyer freundlicherweise Einsicht gewährt.

<sup>36</sup> Max Slevogt, Meine Inszenierung des Don Giovanni, in: Melos, Zeitschrift für Musik, IV, 1924, Heft 3, S. 173-176.

<sup>37</sup> Max Slevogt, an Johannes Guthmann. Briefe von 1912-1932, hrsg. von Hans-Jürgen Imiela, St. Ingbert-Saar, 1960.

<sup>38</sup> Guthmann 1948. Eine erste Publikation Guthmanns über Slevogt entstand bereits 1920: Johannes Guthmann. Scherz und Laune. Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten, Berlin 1920.

<sup>39</sup> Johannes Guthmann, Goldene Frucht. Begegnungen mit Mensch, Gärten und Häusern, Tübingen 1955.

<sup>40</sup> Ausst. Kat. Slevogt und Mozart. Werke von Max Slevogt zu den Opern „Don Giovanni“ und die „Zauberflöte“, hrsg. von Hans-Jürgen Imiela und Berthold Roland, Schloss „Villa Ludwigshöhe“, Edenkoben und Landesmuseum Mainz, Mainz 1991.

bebildeter Ausstellungskatalog.<sup>41</sup> Dieser befasst sich u.a. ganz allgemein mit Slevogts Beziehung zur Musik und Oper und zeigt neben einigen Studien auch Bühnenbildentwürfe zu „Don Giovanni“ und „Tristan und Isolde“. Die Dekorationsentwürfe zur „Zauberflöte“ werden nur beiläufig erwähnt. Neues Material wird nur hinsichtlich der Bewegungsstudien zu „Don Giovanni“ geboten. Der Anhang weist jedoch die bisher ausführlichste Literaturliste zu den Theaterarbeiten auf. Zeitgleich wurde auf Neukastel in der Pfalz, dem ehemaligen Wohnsitz des Künstlers, die kleine Schau „Slevogt und das Musiktheater“ veranstaltet, welche um die Wandgemälde des Bibliotheks- und Musikzimmers arrangiert wurde.<sup>42</sup>

George Altman bildet 1953 erstmals in seiner Publikation „Theater Pictorial“ einen verschollenen Bühnenbildentwurf Slevogts zur Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ ab.<sup>43</sup>

In dem umfassenden Nachschlagewerk über internationale Bühnendekorationen des 20. Jahrhunderts „Theatrical Design in the Twentieth Century“ von W. Patrick Atkinson aus dem Jahre 1996 werden, wenn auch unvollständig, ebenfalls Bühnendekorationen Slevogts erwähnt.<sup>44</sup>

In dem 1996 erschienen Ausstellungskatalog „Mozarts Opern im Werk von Max Slevogt und Hans Meid“<sup>45</sup> findet sich eine ausführliche Behandlung der „Don Giovanni“-Dekorationen. Auch die Entwürfe zur „Zauberflöte“ werden kurz erwähnt. Es wird jedoch im Prinzip nur das Bekannte wiederholt.

---

<sup>41</sup> Ausst. Kat. Max Slevogt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, hrsg. Von Ernst-Gerhard Güse, Hans-Jürgen Imiela, Berthold Roland, Saarländermuseum Saarbrücken, Landesmuseum Mainz 1992, u. a. S. 28, S. 69, Anm. 62, S. 73, S. 121, Anm. 16, S. 126.

<sup>42</sup> Leider wurde zu dieser kleinen Ausstellung kein Katalog herausgebracht. „Slevogt und das Musiktheater“, Slevogthof/Neukastel, 31. Mai – 20. September 1992. Erwähnt wird diese Ausstellung von Dorothee Messerschmid, in: Kunstchronik 1993, Heft 46, S. 188.

<sup>43</sup> George Altman, (Ralph Freud, Kenneth Macgowan, William Melnitz): Theatre Pictorial, A History of World Theater as Recorded in Drawings, Paintings, Engravings and Photographs. University of California Press Berkeley/Los Angeles 1953, Abb. 325.

<sup>44</sup> W. Patrick Atkinson, Theatrical Design in the Twentieth Century. An Index to Photographic Reproductions of Scenic Designs, Westport (Connecticut) 1996, S. 172.

<sup>45</sup> Ausst. Kat. Mozarts Opern im Werk von Max Slevogt und Hans Meid, hrsg. von Internat. Stiftung Mozarteum Salzburg und Hans-Meid-Stiftung, Frankfurt a. M., mit Beiträgen von R. Angermüller, F.H. Franken u. H.-J. Imiela, Bad Honnef 1996.

Die Autorin hat sich 1999 mit ihrer Magisterarbeit „Die Bühnenbildentwürfe von Max Slevogt zu Mozarts ‚Zauberflöte‘“ erstmals umfassender mit Slevogts Bühnenbildentwürfen zur ‚Zauberflöte‘ beschäftigt.<sup>46</sup>

Bei der Betrachtung der Literatur wird deutlich, dass sich die o.g. Autoren bereits eingehend mit dem Thema bildende Künstler und deren Arbeiten für das Theater auseinandergesetzt haben. Auch wurde Slevogts Leidenschaft zur Musik und zum Theater bereits häufig in der Literatur behandelt. Zu Slevogts Bühnenbildentwürfen bieten die Slevogt Monographie aus dem Jahr 1968 sowie der Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1991 bisher das umfangreichste Material zu den Bühnenbildentwürfen Max Slevogts. Auf Slevogts Beschäftigung mit Wagners ‚Ring‘ sowie seine spannende Begegnung mit den beiden Theaterleitern Otto Brahm und Max Reinhardt wurden, außer bei Imiela 1968, bisher kaum eingegangen. Es zeigt sich also, dass zur Beschäftigung Slevogts mit dem Theater und zu seinen bühnenbildnerischen Arbeiten bislang eine umfassende Publikation fehlt. Diese Arbeit versucht, diese Lücke zu schließen und eine umfassende Darstellung über die bühnenbildnerische Tätigkeit Slevogts zu geben.

---

<sup>46</sup> Carola Schenk, ‚Die Bühnenbildentwürfe von Max Slevogt zu Mozarts ‚Zauberflöte‘, Magisterarbeit München 1999 (unveröffentlicht). Vgl. auch eine kurze Zusammenfassung in: Carola Schenk, Max Slevogt als Bühnenbildner. Die Bühnenbildentwürfe zu Mozarts ‚Zauberflöte‘, in: Weltkunst 73, 2003, S. 44-46.

## 2. Theater- und Künstlerszene im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Berlin

### 2.1 Die Künstlermetropole Berlin

Als Slevogt, gleich nach der Jahrhundertwende, München verlässt und sich Berlin zuwendet, hatte sich auch der kulturelle Schwerpunkt Deutschlands von München nach Berlin hin verlagert. War bis etwa 1900 München Deutschlands Kunstmetropole gewesen, zog es nun immer mehr Kunst- und Kulturschaffende, wie auch Slevogt, von München weg nach Berlin.<sup>47</sup> Max Liebermann verließ bereits 1884 die Stadt, 1901 folgten Max Slevogt und Lovis Corinth (1858-1925).

Münchens Kunstpolitik und besonders die Akademie hielten damals an ihren bisherigen künstlerischen Mustern fest und verschlossen sich weitgehend gegenüber modernen Strömungen.<sup>48</sup> In München herrschten unter dem mächtigen Einfluss von Lenbach Stagnation und ein verkrusteter Akademismus, der Reformen und persönliche Entfaltung kaum zuließ und viele Maler in ihrer künstlerischen Freiheit behinderte.<sup>49</sup>

Äußerungen von Hans Rosenhagen (1858-1943) zu diesem Thema fachten die Diskussion über die führende Rolle als Kunststadt in Deutschland zusätzlich immer wieder an. In seinem Artikel „Münchens Niedergang als Kunststadt“ verwies er auf den Wegzug vieler Künstler aus München nach Berlin und warf der Kunstpolitik Münchens vor, die Künstler der Münchner Secession nicht genug unterstützt zu

---

<sup>47</sup> Münchens Kulturbetrieb hatte seinen Höhepunkt in den 1890er Jahren. Es fanden die großen Ausstellungen im Glaspalast und Ausstellungen der Secession statt. Auch die beiden Wochenzeitschriften „Simplicissimus“ und „Jugend“ trugen zum kulturellen Austausch wesentlich bei.

<sup>48</sup> Vgl. hierzu auch: Frank Büttner, Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt, in: zeitenblicke 5 (2006), Nr. 2, [19.09.2006], URL: [http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner/index_html), URN: urn:nbn:de:0009-9-5617 (Stand: 23.02.15) (Absatz 1 u. 2).

<sup>49</sup> Vgl. hierzu auch Ausst. Kat. Max Slevogt. Neue Wege des Impressionismus, Landesmuseum Mainz 4. Mai – 12. Oktober 2014, München 2014, S. 19-24.

haben.<sup>50</sup> Auch Eduard Engels stellte die These vom „Niedergang Münchens als Kunststadt“ unter Künstlern und Kunstgelehrten zur Diskussion.<sup>51</sup>

Ein Grund für das kulturelle Aufstreben Berlins war neben dem Hauptstadtstatus auch ein Umbruch in der bürgerlichen Gesellschaft, der mit dem Aufbruch in die Demokratie einherging. Im Rückblick zeigt sich jedoch in der deutschen Kunststadt-Debatte, dass Berlin keineswegs kunstsinniger gewesen ist als München. München antwortete jedoch erst verspätet auf Berlins Kunstengagement, wie etwa mit der großen Ausstellung „München 1908“.<sup>52</sup>

Gerade diese Rivalitäten in der deutschen Kunst sowie die bestehende Konkurrenz der beiden Kunststädte waren es, aus denen ein anregendes Kunstklima in Deutschland entstand und von dem die Künstler letztendlich profitierten.

Das Kunst- und Kulturleben in Berlin um die Jahrhundertwende war stark durch die Hand des Kaisers geprägt. So erklärte Wilhelm II. in einer Rede am 18. Dezember 1901: „Eine Kunst, die sich über die von Mir [sic!] bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr.“<sup>53</sup> Die Königliche Akademische Hochschule für Bildende Künste und der Verein Berliner Künstler waren die Ausbildungsstätten für den kaiserlichen Kunstgeschmack. Der langjährige Vorsitzende beider Institutionen, Anton von Werner, sah seine Arbeit als „Pflege und Festhaltung des Schönheitsgedankens“.<sup>54</sup> Künstler, deren Werke diesem Kunstgeschmack nicht entsprachen, hatten es sehr schwer, öffentliche Aufträge zu erhalten. Auch in den jährlich stattfindenden Großen Berliner Kunstausstellungen im Glaspalast am Lehrter Bahnhof waren nur solche Künstler willkommen, deren Werke

---

<sup>50</sup> Hans Rosenhagen, Münchens Niedergang als Kunststadt, I. u. II., in: Der Tag, 143 v. 13.4.1901 u. 145 v. 14.4.1901. Vgl. hierzu auch: Kirsten Gabriele Schrick, München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945, Wien 1994, S. 75-76.

<sup>51</sup> Eduard Engels, Münchens Niedergang als Kunststadt. Eine Rundfrage, München 1902.

<sup>52</sup> Vgl. Büttner 2006, (Absatz 2).

<sup>53</sup> Zit. nach: Ruth Glatzer, Das Wilhelminische Berlin. Panorama einer Metropole, Berlin 1997, S. 194.

<sup>54</sup> Zit. nach Glatzer 1997, S. 195.

dem kaiserlichen Kunstideal entsprachen.<sup>55</sup> So waren Künstler in Berlin, die modernere Stilrichtungen vertraten, auf privates Engagement angewiesen. Im Februar 1892 gründeten in Berlin elf Maler die „Vereinigung der XI“<sup>56</sup>, die zum Ziel hatte, ihre Werke unzensiert im privaten Rahmen und ohne Festlegung auf einen Stil oder eine Kunstrichtung der Öffentlichkeit zu präsentieren und zu verkaufen.<sup>57</sup> So erklärt Richard Graul 1896:

„Als sie beschlossen, eine Ausstellung ihrer Arbeiten bei Schulte zu veranstalten, hatten sie kein Programm und keine tendenziösen Absichten. Was sie dazu veranlaßte, war die Erkenntnis, daß nur in kleinem Verein, in intimer Behaglichkeit Kunst wirklich genossen, wirklich verstanden werden könne.“<sup>58</sup>

Die „Elf“ stellte von 1892 bis 1898 im Kunstsalon von Eduard Schulte unter den Linden aus.<sup>59</sup> Aufgrund der zahlreichen, zumeist kritischen Presseberichte im Vorfeld war die erste Ausstellung der „Elf“ gut besucht.

In Berlin hatte der eigentliche „Kampf“ um die Moderne mit dem Skandal um eine Munch-Ausstellung im Jahr 1892 begonnen. Im November 1892 eröffnete Edvard Munch seine erste Ausstellung in Deutschland im Verein Bildender Künstler Berlin. Diese Ausstellung wurde nach lauten Protesten nur sieben Tage später geschlossen. Sie wurde für Munch zum Skandalerfolg und er beschloss, seine Werke weiter in kurzfristig angemieteten Räumen selbst auszustellen.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. Glatzer 1997, S. 195.

<sup>56</sup> Zur Vereinigung der XI vgl. Sabine Meister, Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin. Diss. Freiburg i.Br. 2005.

<sup>57</sup> Zu den elf Gründungsmitgliedern gehörten: Jacob Alberts (1860-1941), Hans Herrmann (1858-1942) Mitglied bis 1898, Ludwig von Hofmann (1861-1945), Walter Leistikow (1865-1908), Max Liebermann (1847-1935) George Mosson (1851-1933), Konrad Alexander Müller-Kurzwelly (1855-1914), Hugo Schnars-Alquist (1855-1939), Franz Skarbina (1849-1910), Friedrich Stahl (1863-1940) und Hugo Vogel (1855-1934).

<sup>58</sup> Richard Graul, Die XI, Pan, 1896, in: Glatzer 1997, S. 196.

<sup>59</sup> Vgl. Meister 2005, S. 15.

<sup>60</sup> Lovis Corinth erfasst die Situation nach dem Skandal treffend: „Den drei Parteien erwachsen aus dieser Fehde nur Vorteile: die Nummern oder Alten hatten einen Pyrrhussieg zu verzeichnen, indem sie das Ärgernis herauswarfen und einstweilen weitertuscheln konnten; die Jungen konnten ihren Haß gegen die Reaktion verstärken und sich in ein noch helleres Licht als Märtyrer der Kunst setzen, und das Karnickel, um den die ganze Balgerei ging, Edvard Munch, hatte den allergrößten Vorteil: er war

Aus der „Vereinigung der Elf“ trat 1898, sechs Jahre nach dem Münchener Vorbild, die Berliner Secession hervor.<sup>61</sup> Max Slevogt trat der Berliner Secession kurz nach seiner Übersiedelung nach Berlin bei und stellte auf der fünften Berliner Secessionsausstellung von 1902 sein Rollenportrait „Der Weiße d’Andrade“ dem Berliner Publikum vor.<sup>62</sup> In dieser Zeit, in der er München verließ und über Frankfurt nach Berlin übersiedelte, wird auch ein Bruch in seinem Werk erkennbar. Seine Palette hellt sich in diesem Moment deutlich auf und er lässt die akademisch-dunklen Farbtöne hinter sich.

Eine bedeutende Rolle im Berliner Kunstleben kam der Galerie Cassirer zu, die im Oktober 1898 von den Cousins Bruno und Paul Cassirer gegründet und 1901 von Paul Cassirer alleine weitergeführt wurde.<sup>63</sup> Die Galerie Cassirer nahm Slevogt kurz vor der Jahrhundertwende unter Vertrag und unterstützte ihn in seinem Bestreben nach Berlin umzusiedeln. In den jeweiligen Verlagen von Bruno und Paul Cassirer entstanden in der Folge zudem zahlreiche Mappenwerke und Bücher mit Illustrationen von Max Slevogt.<sup>64</sup>

---

urplötzlich der berühmteste Mann im ganzen Deutschen Reich.“ Lovis Corinth, Das Leben Walter Leistikows. Ein Stück Berliner Kulturgeschichte, Berlin 1910, zit. nach: Glatzer 1997, S. 198.

<sup>61</sup> Max Liebermann wurde zum Präsidenten, Paul Cassirer zum Geschäftsführer und Walter Leistikow zum ersten und Lovis Corinth zum zweiten Schriftführer gewählt. Seit 1908 begannen jedoch internen Schwierigkeiten, die schließlich zu mehreren Abspaltungen führten. Zur Entstehung der Berliner Secession vgl. u.a.: Peter Paret, Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1983, S. 93-136. Zu Slevogt und der Berliner Secession vgl. S. 138-152. Vgl. auch Reimar F. Lacher, Aufstieg und Niedergang der Berliner Secession, in: Ausst. Kat. Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie, Ausst. Köln/Edenkoben/Konstanz 2013/2014, S. 21-31

<sup>62</sup> Vgl. u.a. Ausst. Kat. Wuppertal 2005, S. 156 sowie Schenk 2005, S. 150.

<sup>63</sup> Zu Paul Cassirer vgl. die umfangreiche Publikation: Rahel E. Feilchenfeldt u. Thomas Raff (Hrsg.). Ein Fest der Künste. Der Kunsthändler als Verleger, München 2006.

<sup>64</sup> Bei Bruno Cassirer erschienen u.a. 1918 das Buch „Die Eroberung Mexicos von Ferdinand Cortes“ mit Lithographien, 1921 „HEKTOR“ mit Kreidelithographien zur Ilias, 1921 „Die tapferen Zehntausend“ mit Lithographien, 1921 „Die Inseln WAK WAK“ mit Kreidelithographien, 1924 die „Don Giovanni“-Mappe nach den Bühnenbildentwürfen für Dresden sowie 1927 „Macbeth“-Mappe mit Lithographien. Im Verlag Paul Cassirer erschienen u.a. 1916 in der Halbmonatszeitung „Der Bildermann“ zahlreiche Steinzeichnungen sowie 1920 die Radierungen „Randzeichnungen zu Mozarts Zauberflöte“. Vgl. Gerhart Söhn (Hrsg.), Max Slevogt. Das druckgraphische Werk. Mappen. Bücher. Zeitschriften, 1914-1933, Düsseldorf 2002.

Zur selben Zeit engagierte sich Hugo von Tschudi (1851-1911) enthusiastisch für den Ankauf von Gemälden der französischen Impressionisten, nachdem er 1896 zum Direktor der Nationalgalerie in Berlin berufen worden war. Dies brachte ihn jedoch in Konflikte mit Kaiser Wilhelm II. sowie mit Anton von Werner und Wilhelm Bode. Im Jahr 1909 verließ Tschudi schließlich resigniert Berlin und zog nach München, wo er zum Generaldirektor der staatlichen Gemäldesammlungen berufen wurde.

Wie auch viele andere Künstler und Schriftsteller gehörte Slevogt zu denen, die den Ausbruch des Ersten Weltkrieges am 1. August 1914 zunächst begrüßten. Viele Menschen empfanden den Krieg als eine Befreiung „aus der Stagnation des Lebens“ und als „eine Form von Sinngebung“.<sup>65</sup> Slevogt meldete sich zunächst freiwillig an die Westfront, um als „Schlachtenmaler“ seine Eindrücke festzuhalten.<sup>66</sup> Er kehrte jedoch schnell deprimiert zurück und verblieb die meiste Zeit des Krieges in Neukastel, da die Reisen nach Berlin immer beschwerlicher wurden.

Zwischen dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem Anfang der Weltwirtschaftskrise erlebte Berlin einen Aufschwung in vielen kulturellen Bereichen und wurde zu einer „kosmopolitischen Stadt“.<sup>67</sup> Wie in vielen anderen europäischen Metropolen, kamen auch in Berlin die Künstler, Theaterleute und Intellektuelle in Restaurants und Cafés zusammen. Das bedeutende unter ihnen wurde nach dem Ersten Weltkrieg das Romanische Café.<sup>68</sup> Hier traf sich die

---

<sup>65</sup> Schöne 1995, S. 31.

<sup>66</sup> Zu Slevogt im Ersten Weltkrieg vgl. Ausst. Kat. Im Banne der Verwüstung. Max Slevogt und der Erste Weltkrieg. Begleitheft zur Ausstellung Schloss Villa Ludwigshöhe, Edenkoben 13.04.-13.07.2014, verf. v. Gesa Bartholomeyczik.

<sup>67</sup> Vgl. Glatzer 2000, S. 254-255.

<sup>68</sup> Das Romanische Café in Berlin befand sich an der Ecke Tauentzienstrasse und Budapester Straße gegenüber der Gedächtniskirche und trug seinen Namen aufgrund des Neoromanischen Gebäudes, in dem es sich befand. Es trat nach dem Krieg das Erbe des legendären „Café Größenwahn“ an der Joachimsthaler Straße an, das nach dem Umzug in neue Räumlichkeiten 1913 an Bedeutung verlor. Das Romanische Café wurde 1916 von dem Kaufmann Karl Fiering eröffnet und etablierte sich bereits zwei Jahre später als beliebte Künstlerbegegnungsstätte. Vgl. hierzu Jürgen Schebera, Damals im Romanischen Café. Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanziger Jahre, (Erstausgabe Leipzig 1988) Neuausgabe, Berlin 2005, S. 40-44 sowie Schöne 1995 S. 44-48.

Bohème, um neue Ideen und Pläne zu diskutieren und Kontakte zu knüpfen. Jürgen Schebera berichtet, dass die Künstler nur im Einzelfall hierher kamen um zu arbeiten,

„viel wichtiger waren solche Treffpunkte, um mit den Dramaturgen der Berliner Bühnen über die Aufnahme eines Stückes zu verhandeln, von den Feuilletonredakteuren Aufträge für Artikel und Rezensionen zu erhalten oder mit Galerien Ausstellungen und Ankäufe zu vereinbaren.“<sup>69</sup>

Das Romanische Café wurde zu einer regelrechten Kunst- und Kulturbörse, denn neben Künstlern und Dichtern versammelten sich dort auch Verleger, Journalisten und Galeristen. Das Café hatte seine Glanzzeit in den 1920er Jahren.

Zu den Stammgästen des Lokals zählten neben dem Kunstverleger Bruno Cassirer auch Maler wie Max Slevogt, Max Liebermann, Emil Orlik und Rudolf Grossmann. Für sie war ein eigener „höchstreservierter“ Tisch im Haus bereitgestellt.<sup>70</sup> Gelegentlich stießen auch Otto Dix, Pechstein, Rudolf Levy und Lederer hinzu. Günther Birkenfeld, der als junger Schriftsteller selbst das Romanische Café besucht hatte, beschrieb die eigentliche Hässlichkeit des Cafés und erwähnt, dass dort „Slevogt, Orlik und Mopp täglich ihren Café tranken“.<sup>71</sup> Der berühmte Kulturtreff sei zudem „lieblos und ohne jede Stimmung“ gewesen.<sup>72</sup> Der Vorderraum, der „Nichtschwimmerbassin“ genannt wurde, durfte vom allgemeinen Publikum benutzt werden“.<sup>73</sup> Der rückwärtige Raum war den Kunstschaffenden vorbehalten.

Slevogts Freund Johannes Guthmann berichtet über Slevogts festen Platz an dem Künstlerstammtisch:

---

<sup>69</sup> Schebera 2005, S. 12.

<sup>70</sup> Nach Schebera soll Slevogt selbst den Stammtisch bereits 1917 eröffnet haben. Vgl. Schebera 2005, S. 50.

<sup>71</sup> Günther Birkenfeld: Wartesaal des Genius, in: Hans Ermann: Berliner Geschichten-Geschichte Berlins, Tübingen 1960, S. 437, auch in: Schebera 2005, S. 41.

<sup>72</sup> Walther Kiaulen, Berlin. Schicksal einer Weltstadt, Berlin (2. Aufl.) 1958, S. 233.

<sup>73</sup> Vgl. Schöne 1995, S. 46.

„Im Romanischen Café, wo sich allabendlich ein Kreis um ihn [Slevogt] sammelte, nicht um den Redenden als Mittelpunkt, sondern eben um den Zuhörenden, saß er gelassen da, die unentbehrliche Zigarre langsam und bedächtig zwischen den intelligenten Fingern drehend, und gehörte, wie es schien, vollkommen dem, der da mit einer Neuigkeit, einer Meinung, einem Anliegen, einer Sorge auf ihn eindrang.“<sup>74</sup>

Jedoch sei Slevogt auch ein „großartiger Erzähler“ gewesen, wie sich Georg Zivier erinnert: Wenn Slevogt

„gute Pointen zum Besten [gab], so ertönte ein Götterlachen vom Stammtisch der ‚Pinsel-Professoren‘ (wie ein Lümmel sie einmal genannt hat) und erstaunt drehten die Leute die Köpfe nach der sonst so reservierten Runde am Würdetisch.“<sup>75</sup>

So war Slevogt, wenn er in Berlin war und nicht in Neukastel weilte, im Romanischen Café ein vielgesehener Gast. Wenn er aus der Pfalz nach Berlin zurückkehrte, besuchte er gleich bei nächster Gelegenheit den Stammtisch, um sich über die Neuigkeiten in der Hauptstadt zu informieren. So erwähnt er seinen Besuch im Café kurz nach seiner Ankunft in Berlin in einem Brief an seine Frau: „Im Romanischen war ich gestern Abend, freudig begrüßt, und eben der übliche Quatsch.“<sup>76</sup>

Slevogt kam aber auch zum Arbeiten ins Romanische Café. So berichtet Karl Scheffler über die Zusammenkünfte von Slevogt mit dem Verleger Bruno Cassirer

---

<sup>74</sup> Guthmann 1955, S. 264 sowie Guthmann 1948, S. 62. Zit. auch in: Ausst. Kat. Edenkoben 2014, S. 71.

<sup>75</sup> Georg Zivier, Das Romanische Café, Berliner Reminiszenzen Bd. 9, Berlin 1965 (2. Aufl.), S. 22.

<sup>76</sup> Max Slevogt, Brief an seine Frau Antonie Slevogt, Sonntag Abend [Winter 1928], Nachlass Max Slevogt N 100, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben 2014, Nr. 34, S. 98-99.

während des „Faust“-Buchprojektes, die „in der Regel im Romanischen Café statt[anden]“.<sup>77</sup>

Besonders gerne ging Slevogt, wenn er in Berlin war, auch zu seiner Künstlervereinigung „SPOG“ im Hause des Zahnarztes Joseph Grünberg.<sup>78</sup> Hier trafen sich die vier Herren und probierten an der hochwertigen Kupferdruckpresse Grünbergs technische Möglichkeiten aus.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Vgl. Lothar Lang, *Impressionismus und Buchkunst in Frankreich und Deutschland*, Leipzig 1998, S. 99.

<sup>78</sup> Die Abkürzung „SPOG“ setzte sich aus den Anfangsbuchstaben der Nachnamen von Slevogt, Bernhard Pankok (1872-1943), Emil Orlik (1870-1932) und Joseph Grünberg (gest. 1932) zusammen.

<sup>79</sup> Vgl. Bernd Küster, „... nichts anderes als Augentiere“ – Max Slevogt, Robert Breyer und der deutsche Impressionismus, in: *Ausst. Kat. Würzburg 1998*, S. 35-36.

## 2.2 Die Theatermetropole Berlin

Anfang des 20. Jahrhunderts ist zu beobachten, dass sich nicht nur die Bedeutung der Kunstszene nach Berlin verlagert hatte. Fast gleichzeitig läuft auch Berlin als Zentrum für das Theater an Wichtigkeit Wien den Rang ab.

Zwischen den Jahren 1910 bis 1930 gehörte Berlin somit zu den Metropolen der Avantgarde abendländischer Kunst und Kultur. Die Anfänge des kulturellen Aufstrebens Berlins finden sich bereits im wilhelminischen Deutschland. Die modernen und revolutionären Ideen, die von der offiziellen Staatskunst im Kaiserreich zu unterdrücken versucht worden waren, führten in der liberalen Republik dann zu ihrer vollen Entfaltung. Dieser kulturelle Aufschwung steht im scheinbaren Widerspruch zur damaligen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung. Doch zog er gerade aus dieser seine intellektuelle Lebenskraft. Hinzu kam der Zuzug von Künstlern und Schriftstellern aus dem Ausland, die von der produktiven Atmosphäre in Berlin angezogen wurden. Berlin war schon immer eine Zuwanderstadt, die schöpferisch-kritische Geister anzog. Hier konnte frei diskutiert und debattiert werden. Genau dies war der Boden für intellektuelle und künstlerische Kreativität und für ein modernes Theater.

Noch um 1890 wurde in Berlin die von den Meinungen kommende historisch korrekt nachempfundene Bühnenausstattung, die zum Teil sogar wichtiger wurde als der Inhalt und Darbietung des Stückes selbst, auch am Hoftheater praktiziert.<sup>80</sup> Mit der Gründung des Deutschen Theaters 1883 bekam das Hoftheater jedoch Konkurrenz. Die jeweiligen Spielpläne, besonders die der Klassiker-Stücke, ähnelten sich zwar, doch das neue Theater legte Wert auf größere schauspielerische Qualität.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Vgl. auch Kapitel 3.1 in dieser Arbeit.

<sup>81</sup> Das Deutsche Theater wurde von den Schauspielern Ludwig Barnay, Friedrich Haase, August Förster, Siegwart Friedmann und dem Lustspielproduzenten L'Arronge gegründet. Später wurde letzterer zum alleinigen Leiter. Vgl. hierzu: Norbert Jaron u. Renate Möhrmann, u.a., Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914), Tübingen 1986, S. 17-18 sowie: Die Geschichte des „Deutschen Theaters“ von der Gründung des „Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters“ bis zum Ende der Reinhardt-Zeit – 1848-1933, in: Ruth Freydanck, Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945, Berlin 1988, S. 20-39.

Wenige Jahre später eröffneten im Jahr 1888 in Berlin zwei weitere Theater, das Berliner Theater<sup>82</sup> und das Lessingtheater<sup>83</sup>.

Wesentlich zu diesem Aufschwung der Berliner Theaterwelt trug die Gründung des Theatervereins „Die Freie Bühne“ bei.<sup>84</sup> Am 5. April 1889 traf sich in Kempinskis Weinlokal in Berlin eine Gruppe von Schriftstellern, Verlegern und Theaterkritikern, um den Verein „Freie Bühne“ ins Leben zu rufen.<sup>85</sup>

Dieser Zeitpunkt war für das deutschsprachige Theater der Beginn der Moderne. Die Gründung eines Theatervereins hatte u.a. den Vorteil, dass vor den Mitgliedern in einer geschlossenen Gesellschaft auch Stücke gespielt werden konnten, die sonst der Zensur unterlagen. Otto Brahm wurde zum Vorsitzenden des bald über 900 Mitglieder zählenden Vereins gewählt. Eröffnet wurde die „Freie Bühne“ am 29. September 1889 im zunächst für drei Monate angemieteten Lessingtheater<sup>86</sup> mit dem verbotenen Stück „Die Gespenster“ von Henrik Ibsen (1828-1906), das sofort zu einem unglaublichen Erfolg wurde. Nur kurze Zeit später folgte die spektakuläre Uraufführung von Gerhart Hauptmanns (1862-1946) „Vor Sonnenaufgang“ am 20.

---

<sup>82</sup> Das ehem. Walhalla-Theater wurde gegründet von Ludwig Barnay und weitergeführt von Oskar Blumenthal.

<sup>83</sup> Direktor des Lessingtheaters war ebenfalls Blumenthal. Vgl. Joachim Wilke, Das Lessingtheater in Berlin unter Oskar Blumenthal (1888-1898). Eine Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Theaterkritik, phil. Diss. Berlin 1958.

<sup>84</sup> Zur Entstehung der „Freien Bühne“ vgl. Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), Berliner Theater im 20. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 9-11, Gernot Schley, Die Theaterleitung der „Freien Bühne“, phil. Diss. Berlin 1966, Schöne 1995, S. 25-27 sowie Jaron/Möhrmann 1986, S. 20-26. Zu den Gründungsmitgliedern zählten u.a. Otto Brahm (1856-1912), Julius Elias (1861 - 1927), Samuel Fischer (1859 - 1934), Paul Jonas (1850 - 1916) Heinrich (1855-1906) und Julius Hart (1859-1930), Maximilian Harden, eigentl. Felix Ernst Witkowski, (1861-1927), Paul Schlenker (1854-1916), Julius Stettenheim (1831 - 1916) und Theodor Wolff (1868-1943). Die außerordentliche Machtposition Brahms führte jedoch relativ schnell zu internen Auseinandersetzungen unter den Gründungsmitgliedern, so dass einige sich aus dem Vorstand zurückzogen.

<sup>85</sup> Der erste Theaterverein dieser Art war das 1887 von André Antoine in Paris gegründete „Théâtre libre“. Auf diesen Verein, der sich hauptsächlich der naturalistischen Dramatik widmete, berief sich „Die Freie Bühne“ bei ihrer Gründung.

<sup>86</sup> Nach Auseinandersetzungen zwischen Brahm und dem Leiter des Lessingtheaters, Blumenthal, zog das Ensemble der „Freien Bühne“ in der folgenden Saison in das Residenztheater um.

Oktober 1889.<sup>87</sup> Diese Aufführung wurde zu einem großen Skandal und rief heftige öffentliche Diskussionen hervor und stärkte die Naturalisten.

Die Blütezeit der „Freien Bühne“ lag zwischen 1889 und 1893. Zu dieser Zeit erlangte der Bühnennaturalismus seinen Durchbruch. In den folgenden Jahren ging es jedoch unter wechselnder Leitung mit ihrer Bedeutung bergab.

Seit 1904 wurde das Lessingtheater unter der Leitung von Otto Brahm zum Wegbereiter des naturalistischen Theaters und förderte dabei besonders die Dramen Gerhart Hauptmanns.<sup>88</sup> Innerhalb nur weniger Jahre machte der Geschmack des bürgerlichen Theaterpublikums in Berlin einen grundlegenden ästhetischen Wandel durch.<sup>89</sup> Die naturalistische Dramatik wurde gewissermaßen „salonfähig“ und wirkte sich nun auch auf die bereits etablierten Bühnen aus.

Der „Freien Bühne“ folgten im Jahr 1890 zwei weitere Gründungen von Theatervereinen, die „Freie Volksbühne“<sup>90</sup> und die „Deutsche Bühne“, die jedoch bereits ein Jahr später wieder aufgelöst wurde. Weitere Vereine wie der „Akademische Verein für Kunst und Literatur“ und der „Akademisch-Literarischer Verein“ entstanden. Die von Martin Zickel, dem Vorsitzenden des Akademisch-Literarischen Vereins, und Paul Martin um 1900 gegründete „Sezessionsbühne“ sollte den Werken der Neuromantik und des Symbolismus den Weg bereiten. Den Vertretern dieser Richtung kam es dabei jedoch nicht mehr auf Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit der Darstellung an, sondern sie versuchten, „das Verständnis der menschlichen Existenz bis in metaphysische, gar mystische Sphären zu vertiefen“.<sup>91</sup>

Der Nachfolger Otto Brahms im Berliner Theaterleben wurde Max Reinhardt. Reinhardt kam als Schauspieler nach Berlin, dem Ruf Otto Brahms folgend. Er war

---

<sup>87</sup> Hierzu vgl. Wolfgang Leppmann, Ein Schnaps- und Zangenstück. Die Uraufführung von Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“, in: FAZ v. 28.10.1989 sowie Schöne 1995, S. 27.

<sup>88</sup> Vgl. auch Kapitel 3.1 in dieser Arbeit.

<sup>89</sup> Vgl. Jaron/Möhrmann 1986, S. 24.

<sup>90</sup> Vgl. Siegfried Nestriepke, Geschichte der Volksbühne, Teil 1, 1890–1914, Berlin 1930.

<sup>91</sup> Vgl. Christoph Funke u. Wolfgang Jansen, Theater am Schiffbauerdamm. Die Geschichte einer Berliner Bühne, Berlin 1992, S. 22.

in der Theaterwelt die schillerndste Persönlichkeit zur Zeit der Weimarer Republik. Reinhardt forderte die Abkehr vom Literaturtheater hin zum „Theatertheater“, zur Bühne als einer autonomen Kunstform.<sup>92</sup> Gegenüber seinem zukünftigen Dramaturgen Arthur Kahane äußerte er im Jahr 1902 den vielzitierten Ausspruch von seiner Vorstellung von Theater:

„Was mir vorschwebt, ist ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt. Das sie aus der grauen Alltagsmisère über sich selbst hinausführt, in eine heitere und reine Luft der Schönheit. Ich fühle es, wie es die Menschen satt haben, im Theater immer wieder das eigenen Elend wiederzufinden und wie sie sich nach helleren Farben und einem erhöhten Leben sehnen.“<sup>93</sup>

Um seine Vorstellungen zu verwirklichen, gründete Max Reinhardt 1900 im Berliner Café Metropol „Die Brille“, eine Art literarischen Stammtisch, dem u.a. auch Christian Morgenstern und Emil Orlik angehörten.<sup>94</sup> Der Erfolg der zunächst nur kleineren Aufführungen war unerwartet groß, so dass ein neuer Name dafür gesucht wurde. Bei der Namensfindung bezog man sich auf Goethes Ausspruch ein Name sei „Schall und Rauch“.<sup>95</sup> 1901 wurde Unter den Linden Max Reinhardts erstes Theater ebenfalls unter dem Namen „Schall und Rauch“ eröffnet.<sup>96</sup> Zu dieser Zeit war Reinhardt noch bei Brahm am Deutschen Theater engagiert. Bereits ein Jahr später wurde es in Kleines Theater umbenannt. Reinhardt entschied sich, das Ensemble Otto Brahms zu verlassen, um sich ausschließlich dem Kleinen Theater widmen zu können. Brahm war sehr enttäuscht und es kam zum Bruch der Freundschaft mit Reinhardt. Mit der Inszenierung von Maxim Gorkis „Nachtasyl“ gelang Reinhardt

---

<sup>92</sup> Vgl. Manfred Brauneck, Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Reinbek bei Hamburg (1982, 1986) 1993, S. 63-64.

<sup>93</sup> Arthur Kahane, Tagebuch des Dramaturgen, Berlin 1928, S. 115. Zit. auch bei: Fuhrich/Prossnitz 1987, S. 29. Zit. Reinhardts dort in das Jahr 1901 datiert.

<sup>94</sup> So berichtet Gusti Adler: „Neue Mitglieder wurden mit verbundenen Augen in den Saal geführt und bekamen dann eine Brille, durch die sie erst imstande waren zu sehen.“ Gusti Adler, ... aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt, München 1980, S. 46.

<sup>95</sup> Vgl. Jaron/Möhrmann 1986, S. 62.

<sup>96</sup> Vgl. Jaron/Möhrmann 1986, S. 63.

der große Durchbruch am Kleinen Theater. Aufgrund seines großen Erfolgs sah er sich nach einem zweiten Theater um.

Am 18. Februar 1903 übernahm Reinhardt als zweites Theater das Neue Theater am Schiffbauerdamm.<sup>97</sup> Reinhardt schaffte es, das Neue Theater innerhalb nur kurzer Zeit zur bedeutendsten Spielstätte in Berlin zu machen. Hier trat er nun auch offiziell als Regisseur auf.<sup>98</sup> Reinhardt suchte von nun an, bildende Künstler für die Bühnendekorationen zu gewinnen. Durch Vermittlung seines Mitarbeiters Felix Holländer bekam Reinhardt Kontakt zu Künstlern wie Max Slevogt, Lovis Corinth, Karl Walser und Emil Orlik.<sup>99</sup>

Reinhardt wollte, durch die Mitarbeit von bildenden Künstlern die Klassiker wie Shakespeare oder Schiller zu neuem Leben und zu neuer Qualität erwecken. Seine Inszenierung des „Sommernachtstraums“ im Januar 1905 mit dem erstmaligen szenischen Einsatz der Drehbühne, war einer seiner größten Erfolge.<sup>100</sup> Noch nie zuvor war Shakespeares „Sommernachtstraum“ „auf eine so sinnlich phantastische Weise, unter Ausnutzung aller Licht- und Raumeffekte“<sup>101</sup> zu sehen gewesen.

Im Jahr 1905 konnte Reinhardt auch das Deutsche Theater für sich gewinnen, musste jedoch hierfür die Direktion im Kleinen Theater und im Neuen Theater aufgeben.<sup>102</sup> Das Theater wurde umfassend modernisiert, und es wurden Drehbühne und Rundhorizont eingebaut. Mit dem „Käthchen von Heilbronn“ von Heinrich von Kleist wurde das Deutsche Theater neueröffnet.<sup>103</sup> Die kurz darauf folgende

---

<sup>97</sup> Zum Theater am Schiffbauerdamm vgl. Funke/Jansen 1992.

<sup>98</sup> Reinhardt trat jedoch nicht bei allen Inszenierungen selbst als Regisseur auf. So überließ er einige Inszenierungen im Neuen Theater Regisseuren wie Erich Paetel, Richard Vallentin, Hans Oberländer.

<sup>99</sup> Vgl. Kapitel 3.1 in dieser Arbeit.

<sup>100</sup> Vgl. Jaron/Möhrmann 1986, S. 64.

<sup>101</sup> Jaron/Möhrmann 1986, S. 64.

<sup>102</sup> Reinhardt gehörte bis Ende 1902 dem Ensemble des Deutschen Theaters unter Otto Brahm an. 1904 übernahm Paul Lindan von Brahm die Direktion des Deutschen Theaters, hatte jedoch nur wenig Erfolg. Ende 1905 war es Reinhardt möglich, das Deutsche Theater von L'Arronge zu übernehmen und schließlich zu kaufen. Dafür musste jedoch die Leitung im Kleinen Theater und im Neuen Theater abgeben. Vgl. Jaron/Möhrmann 1986, S. 65.

<sup>103</sup> Die Bühnenbildentwürfe stammen von Karl Walser. Vgl. Huesmann 1983, Nr. 276 sowie Schindler 1973, S. S. 212.

Inszenierung von Shakespeares „Kaufmanns von Venedig“ wurde Reinhardts zweiter großer Erfolg.<sup>104</sup>

Im Jahr 1906 eröffnete Reinhardt mit den Kammerspielen in Berlin ein weiteres Theater. Als Eröffnungsvorstellung hatte er eine Neuinszenierung von Ibsens „Gespenstern“ vorgesehen, für die er den Maler Edvard Munch gewinnen konnte.<sup>105</sup>

Das von dem Architekten Hans Poelzig (1869-1936) umgebaute Gebäude des ehemaligen Zirkus Schumann wurde als Großes Schauspielhaus Ende 1919 mit der Inszenierung der „Orestie“ von Aischylos von Max Reinhardt eröffnet.<sup>106</sup> Seine Erwartungen an das Theater wurden jedoch, wegen der wenigen geeigneten Stücke, des fehlenden Publikums sowie einer Überforderung der Schauspieler nicht erfüllt. Reinhardt verlässt daraufhin Berlin für mehrere Jahre, um nach Salzburg zu gehen.

Als Leopold Jessner (1878-1945) im Jahr 1919 das Staatliche Schauspielhaus übernahm, ging er ganz andere Wege als Reinhardt. Er verzichtete auf einen Bildillusionismus und arbeitete mit abstrakten, Treppenkonstruktionen.<sup>107</sup> Diese „Jessner-Treppe“, die er zusammen mit Emil Pirchan (1884-1957) konzipiert und in seiner ersten Berliner Inszenierung, dem „Wilhelm Tell“, verwendet hatte, führte zu einem Theaterskandal.

Begünstigt wurde die rasche Zunahme der Theaterhäuser in Berlin auch durch die Ausweitung der Gewerbefreiheit für das Bühnenwesen, so dass eine größere Konkurrenzsituation entstand.

---

<sup>104</sup> Die Bühnenbildentwürfe stammen von Emil Orlik. Vgl. Ahrens 2001, S. 82-90 sowie Huesmann 1983, Nr. 282.

<sup>105</sup> Vgl. Jaron/Möhrmann 1986, S. 65 sowie 67-68. Vgl. auch Kapitel 3.1 in dieser Arbeit.

<sup>106</sup> Vgl. Glatzer 2000, S. 265-266. Die Inszenierung von Hoffmannthals „König Ödipus“ in der Musikhalle München und kurze Zeit später im Berliner Zirkus Schumann steht für den Beginn „des Reinhardtschen Massentheaters“. Vgl. Jaron/Möhrmann 1986, S. 65.

<sup>107</sup> Vgl. Hans Knudsen, Aus der Geschichte des neueren deutschen Theaters, in: Martin Hürlimann, Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich/Freiburg i. Br. 1966, S. 689. Zu Jessner vgl. auch: Matthias Heilmann, Leopold Jessner - Intendant der Republik - Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen Tübingen 2005 (Diss. München 2005).

Seit 1930 ging es mit dem Theater in Berlin aber langsam bergab. Das nationalsozialistische Klima machte sich nun auch in Berlin breit. Bedeutende Theaterleiter wie Leopold Jessner oder Max Reinhardt verließen Berlin und Deutschland.

### **3. Bildende Kunst und Theater – Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst und Theater**

*„Das Auge sieht voller Einbildung, sieht voller Musik, Rhythmus und Trunkenheit.“<sup>108</sup>*

#### **3.1 Bildende Künstler und das Theater – Maler als Bühnenbildner zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland**

Max Slevogt steht mit seinen Bühnenbild- und Kostümentwürfen für das Theater in einer langen Tradition von bildenden Künstlern, die sich mit Bühnenausstattungen beschäftigt haben.<sup>109</sup> Besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt sich ein Trend, dass sich Maler intensiv mit dem Theater und Bühnendekorationen beschäftigen. Die gegenseitige Beeinflussung von Theater und dem Werk vieler Maler ist in dieser Zeit häufig zu beobachten.

Die künstlerische Verbindung von Bühne und bildender Kunst ist jedoch nicht ausschließlich ein Phänomen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sondern findet sich bereits im Mittelalter, wo Künstler bei den Aufführungen von Passionsspielen einbezogen wurden.<sup>110</sup>

In der italienischen Renaissance, als die Maler entdeckten, dass sie mittels perspektivischer Darstellung Raumillusionen erzeugen konnten, wurden nicht mehr

---

<sup>108</sup> Vorwort zur Slevogt-Ausstellung in der Preußischen Akademie der Künste zum 60. Geburtstag von Max Slevogt 1928, Abgedruckt u.a. in: Wirth 1964, S. 228-230 sowie Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 273.

<sup>109</sup> Vgl. hierzu u.a.: Janssen 1957, Dietz 1958, Peter Mertz 1959, Rischbieter 1968, Goldsmith-Reber 1981, S. 291-310, Ausst. Kat. Frankfurt 1986, Ausst. Kat. Stuttgart und Salzburg 1990, Simhandl 1993, Schenk 1999, darin: Exkurs: Maler als ‚Bühnenbildner‘ Anfang des 20. Jahrhunderts, S. 57-62.

<sup>110</sup> Vgl. hierzu: Karl Tscheuschner, Die Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen, in: Repertorium für Kunstwissenschaften, vol. 27 (1904) S. 289-307, 430-449, 491-510 sowie vol. 28 (1905) S. 35-58, 1905 - Hans Heinrich Borchardt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, (1. Aufl. 1935), Reinbek bei Hamburg 1969 - Hans Heinrich Borchardt, Theater und bildende Kunst im Wandel der Zeiten, Euphorion, Bd. 32, Stuttgart 1931, - Albert Rapp, Studien über den Zusammenhang der geistlichen Theater mit der bildenden Kunst im ausgehenden Mittelalter, München 1936 (Diss. 1932). Die spätmittelalterliche Simultanbühne weist Parallelen zur spätmittelalterlichen Tafelmalerei auf. Ihnen gemeinsam ist die Gleichzeitigkeit der Erzählung.

nur Tafelbilder geschaffen, sondern Räume „inszeniert“. Bereits Wolfgang Kemp hat dargelegt, dass „für und durch Bilderzählungen“ Räume geschaffen wurden, in denen sich die Figuren in den dargestellten Raum einfügten und eine Beziehung zu diesem erlangen.<sup>111</sup> Die Anfänge einer neuen Bildauffassung des Erzählens in Bildern um 1300 liegen bei Giotto.<sup>112</sup>

In der Renaissance arbeiteten in Italien Künstler und Architekten wie Brunelleschi, Leonardo da Vinci oder Michelangelo konkret an Theaterinszenierungen mit.<sup>113</sup>

Auch von Raffael und Giulio Romano ist überliefert, dass sie sich an der Gestaltung von Theateraufführungen beteiligt haben.<sup>114</sup> Das Teatro Olimpico in Vicenza von Andrea Palladio (1508-1580), das sich an den prunkvollen Fassaden der antiken römischen Theater orientierte und perspektivisch verkürzende Straßenfronten integrierte, wurde zum Vorbild für den gesamten europäischen Theaterbau des 16. und 17. Jahrhunderts.<sup>115</sup>

Im Barock wurde es üblich, dass Künstler bei den Festinszenierungen mitwirkten. So wurde in Wien 1668 die große Festoper „Pomo D’Oro“ mit Bühnendekorationen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707) inszeniert.<sup>116</sup> Auch von Gianlorenzo

---

<sup>111</sup> Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, S. 9. Kemp führt weiter an, dass „Erzählraum [...] durch Räume und durch Beziehungen zwischen diesen“ bestimmt wird, „durch die Beziehungen zwischen Innenräumen, zwischen Innenraum und Außenraum und zwischen Bildraum und Betrachtterraum“. „Erzählraum“ sei also mit „Bezugsraum“ gleichzusetzen. Kemp 1996, S. 9.

<sup>112</sup> Vgl. hierzu: Frank Büttner, *Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300*, Darmstadt 2013.

<sup>113</sup> So schuf Brunelleschi in Florenz eine Bühnenkonstruktion mit Himmelskugel, die von Engelsphären umkreist wurde. Auch Leonardo da Vinci entwickelte für eine Inszenierung in Mailand ein komplettes kreisendes Himmelssystem mit einzelnen Planeten. Vgl. Kurt Scheidig, *Das Bühnenbild und sein Zusammenhang mit der bildenden Kunst in entwicklungsgeschichtlicher Darstellung*, Diss. Würzburg 1923, S. 45. Borchardt 1969, S.76.

<sup>114</sup> Raffael schuf 1519 die Theaterdekorationen für die Erstaufführung von Ariosts (1474-1533) „Suppositi“. Vgl. Borchardt 1969, S. 105 und Scheidig 1923, S. 45. Giulio Romano (1499-1546) bemühte sich 1532 um die malerische Darstellung eines perspektivischen Bühnenbilds. Vgl. Borchardt 1969, S. 116. Wenige Jahre später entwarf Romano 1542 Kostüme „für die Komödien des Karnevals in Mantua“. Vgl. Borchardt 1969, S. 125.

<sup>115</sup> Heinz Bruno Gallée, *Das Szenenbild in der Geschichte des europäischen Theaters*, in: Rudolf Hartmann: *Oper. Regie und Bühnenbild heute*, Stuttgart u.a. 1977, S. 19.

<sup>116</sup> Ursprünglich sollte die Aufführung zu Ehren der Vermählung des Österreichischen Kaiserpaars, Kaiser Leopold mit Margaretha Theresia von Spanien, stattfinden. Da jedoch das neu zu erbauende Opernhaus noch nicht fertiggestellt war, verlegte man den Eröffnungstermin auf einen Geburtstag der

Bernini (1598–1680) ist bekannt, dass er für das Theater arbeitete.<sup>117</sup> François Boucher (1703-1770) beteiligte sich ebenfalls an Opern- und Ballettinszenierungen, für die er Bühnenbildentwürfe schuf.<sup>118</sup> Auch das Werk von Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) enthält mitunter starke Bezüge zum Theater.<sup>119</sup>

Im Barock wurde der Theaterarchitekt schließlich durch den Dekorationsmaler ersetzt. Die Bühne wurde tiefer und auf beiden Seiten der Spielfläche wurden perspektivisch gemalte Kulissen hintereinander gestellt.<sup>120</sup> Mit der Erfindung des beweglichen, auf Schienen fahrbaren oder später im Schnürboden aufgehängten und hochziehbaren Kulissensystems konnte die Bühne bis in die Tiefe bespielt werden und ein zügiger Szenenwechsel stattfinden.<sup>121</sup>

Die Familien Galli-Bibiena, Burnacini und später auch die Familie Quaglio waren in dieser Zeit führend in der Gestaltung des Bühnenbildes. Die ausgeprägte und phantasievolle Perspektivmalerei in dieser Zeit führte wertete die Theatermalerei im 17. und 18. Jahrhundert enorm auf. Allerdings führte dies häufig dazu, dass sie aus ihrer dienenden Funktion heraustrat, sich verselbstständigte und mit dem Inhalt des Theaterstücks oder der Oper nicht mehr viel verband.<sup>122</sup>

Die traditionelle und meist verwendete Guckkastenbühne bedeutet eine Trennung von Zuschauerraum und Bühne. Sie besteht aus seitlich Kulissen, darüber Soffitten und abschließendem perspektivisch gemaltem Prospekt.<sup>123</sup> Die Kulissen wurden aus bemalten Leinwänden gefertigt, die auf große Rahmen aufgezogen wurden. Diese

---

Kaiserin. Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1978. Bretter, die die Welt bedeuten, S. 78-82, Bongatz 1985, S. 56. sowie Ausst. Kat. München 2003, *Theatrum Mundi*, S. 134-136.

<sup>117</sup> Zu Berninis Beziehungen zum Theater vgl. u.a.: Robert Fahrner u. William Kleb, *The Theatrical Activity of Gianlorenzo Bernini*, *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, No. 1 (Mar., 1973), S. 5-14 sowie Genevieve Warwick, *Bernini: Art as Theatre*, New Haven 2012.

<sup>118</sup> Boucher schuf u.a. Bühnenbilder für Oper und Ballett, 1743 für das Ballett „Les Indes galantes“, 1744 lieferte er Entwürfe für die „Fêtes des chinoises“ von Noverre und 1746 Entwürfe zur Oper „Persée“ von Quinault und Lully, 1747 für das Opernballett „Athys“. Vgl. hierzu: Paul Zucker, *Die Theaterdekoration des Klassizismus. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes*, Berlin 1925, S. 8.

<sup>119</sup> Vgl. Christiansen, Keith: Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality, in: *The Art Bulletin*, Vol. 81, No. 4, Dez. 1999, S. 665-692.

<sup>120</sup> Vgl. Ausst. Kat. Wien 1993 (2. Aufl.), *Vom Bild zum Raum*, S. 5. Zum Theater des 17. und 18. Jahrhunderts in Europa vgl. auch: Ausst. Kat. *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, hrsg. v. Ulf Küster, Ausst. 24. Mai- 21. September 2003, Haus der Kunst München.

<sup>121</sup> Vgl. Ausst. Kat. Wien 1993, S. 5.

<sup>122</sup> Vgl. Galleé 1977, S. 20.

<sup>123</sup> Vgl. Eckert 1998, S. 19.

wurden auf der jeweiligen Bühnenseite nacheinander auf Schienen angebracht und konnten so bewegt werden. Die Soffitten bestanden ebenfalls aus bemalten Leinwandstücken.<sup>124</sup> Auch der Hintergrundprospekt wurde gemalt. Diese Konstruktion hatte den Vorteil, dass rasche Verwandlungen möglich waren. Ein Nachteil bestand darin, dass es durch die perspektivischen Verkürzungen zu optischen Verzerrungen kam.<sup>125</sup>

Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden aus dem Zusammenschluss einzelner Dekorationsmaler, zunächst in Paris, vereinzelt Theaterateliers, die die Ausstattung für die großen romantischen Operninszenierungen und historischen Theaterstücke schufen.<sup>126</sup> Etwas später schloss das Aufgabengebiet auch sämtliche Bühnendekorations-Aufträge mit ein. Die Theaterateliers waren durch ihre auf bestimmte Bereiche spezialisierten Mitarbeiter in der Lage, ein großes Spektrum an Aufträgen auszuführen. So waren einzelne Spezialisten jeweils dafür zuständig, Kostüme, Bühnendekorationen und Requisiten „historisch korrekt“ herzustellen.

Obwohl ein Großteil der im späten 19. Jahrhundert entstandenen Historienbilder an Theaterinszenierungen denken lässt, wehrten sich die meisten Maler des 19. Jahrhunderts gegen eine direkte Mitarbeit am Theater, da sie die Bühnenmalerei als Handwerk ansahen. Von Arnold Böcklin ist bekannt, dass er eine Mitarbeit an der Ausstattung der ersten „Parsifal“-Inszenierung in Bayreuth 1882 ablehnte, da er nicht als „Theatermaler“ herabgestuft werden wollte.<sup>127</sup> Auch Anselm Feuerbach (1829-1880) wehrt sich gegen eine Mitarbeit am Theater und spricht im Zusammenhang mit dem modernen Theater von

---

<sup>124</sup> Als Soffitten werden Deckenkulissen aus Stoff bezeichnet, die die Sicht auf den Schnürboden verhindert und u.a. zur Steigerung der Perspektive beitragen kann.

<sup>125</sup> Vgl. Eckert 1998, S. 19.

<sup>126</sup> Vgl. hierzu: Edith Ibscher, Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. Und 20. Jahrhundert, Diss. Frankfurt, 1972, S. 209.

<sup>127</sup> Vgl. u.a. Willy F. Storck, Die neue Bühnenbildkunst. Zur Ausstellung Moderner Theaterkunst in Mannheim, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 28. Bd., Jg. XVI, April 1913, S. 304, Janssen 1957, S. 8, Bongartz 1985, S. 19, Sebastian Preuss, Drama total, in: Weltkunst, Nr. 75, Juli 2013, S. 22 sowie Hans Heinrich Borchardt, Theater und bildende Kunst im Wandel der Zeiten, in: Euphorion, Bd. 32, Heft 2, Stuttgart 1931, S. 182.

„Dekorationsunfug“.<sup>128</sup> Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), mit architektonischen Fragen vertraut, bildete mit seiner intensiven Tätigkeit für das Theater eine Ausnahme. Er schuf Bühnenbildentwürfe für zahlreiche Inszenierungen. Seine Bühnenbildentwürfe, besonders die für „Die Zauberflöte“ 1816 in Berlin, wurden weltberühmt.<sup>129</sup>

Auch das Theaterspiel selbst wurde von der Malerei beeinflusst und nahm Zitate aus der Kunstgeschichte auf. So war die Bühnenästhetik des Dichters und Theaterleiters Franz Dingelstedt (1814-1881)<sup>130</sup> stark von der Historienmalerei des 19. Jahrhundert beeinflusst und er stellte Gemälde von Piloty, Cornelius, Kaulbach und Makart auf der Bühne nach.<sup>131</sup>

Das Theater des späten 19. Jahrhunderts befand sich in einer großen künstlerischen Sackgasse, da sich bei der Herstellung der Bühnendekoration kaum mehr auf den Inhalt des jeweiligen Theaterstückes bezogen wurde. Man benutzte vorrätige „Einheitsbühnenbilder“ mehrfach für verschiedenen Theaterstücke. Es ging meist nur noch um den mehr oder weniger qualitativ dargestellten geographischen Handlungsort auf der Bühne.<sup>132</sup>

Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen (1826-1914) versuchte dem „Bühnenbild von der Stange“ mit einer historisch korrekt nachempfundenen Bühnenausstattung entgegenzutreten. Er ließ die auf der Bühne dargestellten Orte und Geschehnisse so exakt wie möglich durch Illusionsmalerei anfertigen. Kostüme wurden originalgetreu geschneidert, Stoffe sogar nach historischen Vorlagen nachgewebt.<sup>133</sup> Diese

---

<sup>128</sup> Anselm Feuerbach, Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach, hrsg. v. Henriette Feuerbach, Berlin 1912 (26. Aufl.) S. 262. (Zit. nicht in: Daniel Kupper, Anselm Feuerbachs „Vermächtnis“. Die originalen Aufzeichnungen, Berlin 1992).

<sup>129</sup> Vgl. u.a. Angermüller 1988, S. 230, Paul Zucker, die Theaterdekoration des Klassizismus. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes, Berlin 1925, S. 20-22.

<sup>130</sup> Dingelstedt war von 1850 an Intendant des Münchner Hoftheaters, seit 1857 Generalintendant des Hoftheaters in Weimar. 1867 wurde er Direktor der Wiener Hofoper und erhielt 1871 die Leitung des Wiener Hofburgtheaters.

<sup>131</sup> Vgl. Borchardt 1931, S. 183, Sedlmayr 1988 S. 47, Janssen 1957, S. 8, Bongartz 1985, S. 21 sowie Grund 2002, S. 59-60.

<sup>132</sup> Vgl. Ibscher 1972, S. 209 sowie Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 14.

<sup>133</sup> Vgl. Bongartz 1985, S. 19.

akribische historische Genauigkeit reichte bis hin zur Echtheit der auf der Bühne verwendeten Möbel und Requisiten. Einheitsbühnenbilder oder bereits für andere Theaterstücke verwendete Dekorationen wurden auf seiner Bühne abgeschafft. Diese bis ins kleinste Detail reichende Genauigkeit in seiner Theaterarbeit brachte dem Herzog schließlich den abwertenden Begriff „Meiningerei“ ein. Trotz dieser Schwächen schuf der Herzog mit seiner realistischen Ausstattung entscheidende Voraussetzungen für den folgenden Naturalismus.

Um diese „Meiningerei“ zu überwinden verschrieb sich der Theaterleiter Otto Brahm (1856-1912) dem Naturalismus, zunächst in theoretischen Schriften<sup>134</sup> später auch in der Gründung von Theaterbühnen.<sup>135</sup> Der Naturalismus im Drama versuchte, die handelnden Personen möglichst „natürlich“ erscheinen zu lassen, so sprachen die Schauspieler umgangssprachlich Du, zum Teil sogar Dialekt, und vermieden eine übertriebene Gestik. Meist handelte es sich bei den Stücken um gesellschaftskritische Themen. Der naturalistische Aufführungsstil entsprach dem Inhalt und Stil des Theaterstückes. Die Gestik, Mimik, Sprache und Bewegung der Schauspieler sollten möglichst natürlich erscheinen, die Bühnenausstattung ebenso.<sup>136</sup> Jegliche Stilisierung wurde vermieden. Besonders Alltagsszenen wurden gerne dargestellt. Auch zeigt sich eine Bevorzugung von Innenräumen als dramatischem Handlungsort.<sup>137</sup> Die Szenenanweisungen der naturalistischen Dramatiker wurden zudem immer detaillierter. So schildert Gerhart Hauptmann, als einer der wichtigsten Vertreter des Naturalistischen Dramas, sehr genau, wie er sich die Darstellung des

---

<sup>134</sup> Vgl. Otto Brahm, Kritische Schriften über Drama und Theater, hrsg. v. Paul Schlenker, Berlin 1913 sowie Otto Brahm. Kritiken und Essays, hrsg. v. Fritz Martini, Zürich/Stuttgart 1964.

<sup>135</sup> Im von André Antoine (1858-1943) im Jahr 1887 in Paris eröffneten „Théâtre Libre“, einem Theaterverein, der in „Geschlossener Gesellschaft“ sozialkritische Stücke an der Zensur vorbei aufführen konnte, gelang der Durchbruch zum Naturalismus. Auf einem Gastspiel in Berlin im gleichen Jahr wirkte die Vorstellung auf einen jungen Theaterkritiker nachhaltig: Kurze Zeit später wurde Otto Brahm 1889 zum Leiter des in Berlin soeben gegründeten Vereins „Freie Bühne“ gewählt, der sich dem Naturalismus verschrieb. - Im Jahr 1897 gründete der russische Regisseur Konstantin Sergejewitsch Alexejew (1863-1938), der sich Stanislawski nannte, zusammen mit dem Dramaturgen, Dramatiker und Schauspiellehrer Nemirowitsch-Dantschenko das „Moskauer Künstlertheater“, das dem Naturalismus in Russland den Weg ebnete. Vgl. Wolfgang Greisenegger, Jede Gesellschaft hat das Theater, dessen sie wert ist, in: Ausst. Kat. St. Pölten 2003, S. 6.

<sup>136</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 19.

<sup>137</sup> Vgl. Dietz 1958, S. 17.

Handlungsortes und z.T. der Kostüme und Figuren auf der Bühne vorstellt. Solche detaillierten Anweisungen ließen dem Bühnenbildentwerfer wenig Freiheit zur eigenen Phantasie.

Dies hielt Brahm jedoch nicht davon ab, Erfahrungen mit Malern am Theater zu machen.<sup>138</sup> Für die Wiederaufnahme des „Florian Geyer“ 1904 von Gerhart Hauptmann sowie einer fast zeitgleichen Inszenierung des „Richter von Zalamea“ von Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) erklärte sich Max Slevogt bereit, Bühnenbildentwürfe zu liefern.<sup>139</sup> Im Jahr 1912 konnte Brahm Max Liebermann gewinnen, die Bühnendekorationen für eine einmalige Festaufführung des noch nicht veröffentlichten Dramas „Gabriel Schillings Flucht“ zu Ehren Gerhart Hauptmanns 50. Geburtstag zu entwerfen.<sup>140</sup>

Doch das vom Naturalismus geprägte Bühnenbild konnte sich auf lange Sicht nicht auf dem Theater halten.

In Deutschland war es neben Otto Brahm hauptsächlich Max Reinhardt (1873-1943), der Maler für seine Theater anwarb.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> Bei der Idee, Maler für das Theater zu engagieren, hatte sich Brahm von seinem Konkurrenten Max Reinhardt inspirieren lassen.

<sup>139</sup> Dass Max Reinhardt zeitgleich eine Inszenierung mit Slevogts Entwürfen auf die Bühne brachte, ärgerte Brahm sehr.

<sup>140</sup> Vgl. Janssen 1957 sowie S. 58-59, Bongartz 1985, S.47-48. Janssen erwähnt zu dieser Aufführung zwei Bühnenbildentwürfe Liebermanns, die 2007 und 2013 in deutschen Auktionen angeboten worden sind: „Landschaft an der Ostsee mit Kirchhof. Bühnenbildentwurf zu Gerhart Hauptmanns Drama Gabriel Schillings Flucht, Akt III, Öl auf Karton, 65 cm x 81 cm, Auktion 212, Karl & Faber., 25. Mai 2007, Lot 995 - „Strand mit Schuppen – Entwurf zu den Dekorationen zu Hauptmanns „Gabriel Schillings Flucht“, Akt I und V, 1912, Öl auf Papp. 65 x 81 cm, Auktion 211, Villa Griesebach, Lot 31. Mai 2013 sowie ein Pastell mit der Darstellung eines Gastzimmers für den IV. Akt, 31,3 x 49,8 cm, Auktion 2555, Christie's New York, 2. Mai 2012. Vgl. auch Rischbieter 1968, S. 287. – Im Jahr 1927 schuf Liebermann noch einmal Bühnenbildentwürfe zu Zuckmayers „Schinderhannes“ im Berliner Lessingtheater unter der Regie von Reinhard Bruck.

<sup>141</sup> Auch in Frankreich erfuhr die Theaterwelt starke Veränderungen. Der Dichter Paul Fort (1872-1960) gründete als Reaktion auf den Naturalismus 1890 in Paris das „Théâtre d'Art“ und rief Künstler auf, sich an den Inszenierungen zu beteiligen. Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 15, Bongartz 1985, S. 20, Edmund Stadler, Die Nabis in Paris und die Berliner Sezession, in: du, atlantis, 24. Jg., Nov. 1964, S. 2. Drei Jahre später führte der Regisseur Aurélien Lugné-Poe (1869-1940) diese Idee fort und eröffnete in Paris das "Théâtre de l'Œuvre". Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 16. Er ließ französische Maler wie Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Maurice Denis und Paul Sérusier Bühnenbilder und Kostüme entwerfen. Vgl. Janssen 1957, S. 12. Zu den Symbolisten in Frankreich, die Bühnenbilder fürs Theater schufen, vgl. Stadler 1964, S. 2-4. Serge Diaghilew (1872-1929)

Max Reinhardt, der als Schauspieler von Otto Brahm in Wien entdeckt und von ihm nach Berlin an sein Theater geholt wurde, emanzipierte sich im Laufe der Zeit von seinem früheren Förderer und löste sich vom Naturalismus.<sup>142</sup> Reinhardt begann, wie nun auch vereinzelt Brahm, von Malern Bühnendekorationen und Kostüme für seine Bühnen entwerfen zu lassen.<sup>143</sup> Reinhardt schwebte bereits im Spätsommer 1902 eine Zusammenarbeit mit Malern vor und er erklärte in einem Gespräch mit seinem späteren Dramaturgen Artur Kahane:

„Das Theater wird wieder zum festlichen Spiel werden, das seine eigentliche Bestimmung ist. [...] Ich kann Ihnen nicht sagen, wie ich mich nach Musik und Farbe sehne. Ich habe die Absicht, die besten Maler heranzuziehen, ich weiß, wie sie darauf warten und wie sehr sie die Sache des Theaters beschäftigt, und ich möchte, wie man für jede Regieaufgabe den geeigneten Regisseur sucht, jede Rolle mit dem geeignetsten Schauspieler besetzt, für jedes einzelne Werk den geeignetsten, womöglich den einzig geeigneten Maler ausfindig machen.“<sup>144</sup>

So konnte Reinhardt von etwa 1902/03 bis 1907 zahlreiche Maler für sein Theater gewinnen.<sup>145</sup> Von einer Mitarbeit Adolph von Menzels wird in der Literatur immer

---

knüpfte an das „Experiment“, Maler in seine Produktionen miteinzubeziehen, an die Arbeit von Lugné-Poe an. Seine „Ballets Russes“ traten erstmals 1909 in Paris auf. (Zu den „Ballets Russes“ vgl. John E. Bowlt in: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 40-50 sowie Sibylle Dahms, Die Ballets Russes und der Aufbruch in die Moderne, in: Ausst. Kat. St. Pölten 2006, S. 60-63.) Zunächst arbeitete Diaghilew ausschließlich mit russischen Malern zusammen (Hier sind beispielsweise Leon Bakst (1866-1924), Michail Larionov (1881-1964) und Nathalie Gontscharowa (1881-1962) zu nennen. Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 17, S. 40-50.) Er wandte sich dann aber auch an zahlreichen Künstlern der „Ecole de Paris“ wie Pablo Picasso (Vgl. Vogel 1983, Sabine Vogel, Pablo Picasso als Bühnenbild- und Kostümentwerfer für die Ballets Russes, Diss. Köln 1983 sowie Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 17, 26, sowie Abb. S. 238-247), Georges Braque, Joan Mirò, Giorgio de Chirico, Henri Matisse (Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 26-27) u.a. zu. Diesem Vorbild folgten weitere Theatermacher und Regisseure bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts. So gründete Rolf de Maré (1888-1964) 1920 die „Ballets Suédois“ im Théâtre des Champs-Élysées in Paris, für den Fernand Léger (1881-1955) beispielsweise 1921 das Ballett „Skating Rink“ ausstattete. (Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 27-28 sowie 90-97.) Für das „Théâtre des Arts“ von Jacques Rouché (1862-1957) arbeiteten ebenfalls zahlreiche bildende Künstler. Auch die beiden russischen Regisseure Wsewolod E. Meyerhold (1874-1940) und Konstantin S. Stanislawski (1864-1938) arbeiteten anfänglich mit Malern zusammen. (Vgl. Janssen 1957, S. 13.)

<sup>142</sup> Vgl. auch Kapitel 2.2 und 3.1 in dieser Arbeit.

<sup>143</sup> Vgl. u.a. Goldsmith-Reber 1981, S. 291-310.

<sup>144</sup> Kahane 1928, S. 119. Zit. auch bei: Fuhrich/Prossnitz 1987, S. 31. Dort wird der Ausspruch Reinhardts jedoch bereits in das Jahr 1901 datiert.

<sup>145</sup> Vgl. Otto G. Schindler, Bühnenbild- und Kostümentwürfe für Max Reinhardt, in: Maske und Kothurn, 19. Jg. Heft 3, 1973, S. 202-242. Neben Corinth, Slevogt und Munch arbeitete noch eine Vielzahl von Künstlern für Reinhardt, wie z.B. Karl Walser („Käthchen von Heilbronn“, 1905, Regie:

wieder berichtet, tatsächlich begutachtete er jedoch nur die historische Genauigkeit der Kostüme zu Lessings „Minna von Barnhelm“ und die Entwürfe stammen von Lovis Corinth.<sup>146</sup> Corinth schuf für Reinhardt für zahlreiche Inszenierungen hauptsächlich Figurinen und vereinzelt auch Bühnenbildentwürfe, wie 1902/03 für Oskar Wildes „Salome“ oder Maeterlincks „Pelleas und Melisande“.<sup>147</sup> Max Reinhardt konnte im folgenden Jahr auch Max Slevogt für seine Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ gewinnen.<sup>148</sup> Für die Aufführung von Hebbels

---

Max Reinhardt. Vgl. Stadler 1964, S. 3-4 sowie Schindler 1973, S. 212. – „Frühlingserwachen“, 1906, Regie: Max Reinhardt, vgl. sowie Schindler 1973, S. 215. – „Romeo und Julia“, Regie: Max Reinhardt, vgl. sowie Schindler 1973, S. 216-217.), Emil Orlik (Vgl. Birgit Ahrens, „Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit“. Emil Orlik (1870-1932) und das Theater, Kiel 2001) sowie Ernst Stern (Vgl. auch Kapitel 3.2 in dieser Arbeit).

<sup>146</sup> Adolf v. Menzel soll nach einigen Aussagen in der Literatur ebenfalls für Reinhardt 1904 Bühnenkostüme für Lessings „Minna von Barnhelm“ geschaffen haben. Bereits Janssen bezweifelt die tatsächliche konstruktive Mitarbeit von Menzel, der zu dieser Zeit bereits 88 Jahre alt war. Vgl. Janssen 1957, S. 27-28 sowie Bongartz 1985, S. 48-49 und Niessen 1958, S. 14. Auch der Schauspieler Eduard von Winterstein berichtet nur von einer Kostümprobe, bei der Menzel die fertigen Kostüme begutachtet habe, und geht davon aus, dass sich die Mitarbeit Menzels nur auf die Beurteilung der Kostümen, nicht aber dessen Urheberschaft bezog. Vgl. Winterstein 1967 (7. Auflage), S. 310-312. Die Entwürfe zur „Minna von Barnhelm“ wurden 1969 bei Sotheby's zusammen mit dem Reinhardt-Nachlass versteigert (Sotheby's London 15./16. Dez. 1969, Lot. 268-275). Dort kamen auch Entwürfe zu Shaws „Schlachtenlenker“ (Sotheby's London 15./16. Dez. 1969, Lot. 164-267.) zum Aufruf, die ebenfalls Menzel zugeschrieben wurden. Otto G. Schindler schreibt die Kostümentwürfe zur „Minna von Barnhelm“ sowie zum „Schlachtenlenker“ in seiner ausführlichen Aufstellung aus stilistischen Gründen Lovis Corinth zu. Sie seien im o.g. Auktionskatalog Sotheby's fälschlicherweise Menzel zugeschrieben worden. Vgl. Schindler 1973, S. 209-211.

<sup>147</sup> Vgl. Brigitte Marschall, u. Otto G. Schindler, Corinth und das Theater. Eine vergessene Beziehung, in: Weltkunst, 63 Jg., 2, 1993, S. 85-87, Rischbieter 1968, S. 28 Abb. 32, 33a u. b. - „Salome“, 1902/03, Regie: Max Reinhardt, vgl. vgl. Schindler 1973, S. 207, Janssen 1957, S. 33-34. Die Dekorationen zu „Salome“ entstanden nach Janssen in Zusammenarbeit mit Max Kruse. Vgl. hierzu auch Bongartz 1985, S. 29-39. Die Entwürfe gelten als verschollen. - „Pelleas und Melisande“, 1903, Regie: Max Reinhardt, vgl. Schindler 1973, S. 207, Ausst. Kat. Schirn 1986, S. 148, Abb. 15 u. 15a sowie Janssen 1957, S. 31. Die Bühnenbilder zu „Pelleas und Melsisande“ entstanden nach Janssen in Zusammenarbeit mit Theo Impekoven. Vgl. auch Bongartz 1985, S. 39-42. – „Hamlet“, 1903, Regie: Erich Paetel, vgl. Schindler 1973, S. 207-208. - „Elektra“, 1903, Regie: Max Reinhardt, vgl. Schindler 1973, S. 208, Janssen 1957, S. 35-37. sowie Bongartz 1985, S. 43-45. Auch hier arbeiteten Corinth und Kruse gemeinsam. - „So ist das Leben“, 1903, Regie Richard Vallentin, vgl. Schindler 1973, S. 208-209. – „Minna von Barnhelm“, 1904, Regie: Max Reinhardt, vgl. Schindler 1973, S. 209-210. - „Schwester Beatrix“, 1904 Regie: Max Reinhardt, vgl. Schindler 1973, S. 210-211. - „Der Schlachtenlenker“, 1904, Regie: Richard Vallentin, vgl. Schindler 1973, S. 211. - „Medea“, 1904 Regie: Hans Oberländer, vgl. Schindler 1973, S. 211. - „Kabale und Liebe“, 1904 Regie: Max Reinhardt, vgl. Schindler 1973, S. 211. - „König Ödipus“, Projekt 1904?, vgl. Schindler 1973, S. 211-212. - Nach fast 20jähriger Unterbrechung im Bereich des Theaterschaffens entwarf Corinth 1922 Dekorationen zu Goethes „Faust I“, jedoch nicht mehr für Reinhardt, sondern für Victor Barnowsky (1875-1952) am Lessingtheater Berlin. Für diese Inszenierung entwarf Corinth 16 Ölgemälde mit Faustszenen und 15 Aquarelle mit Kostümentwürfen. Vgl. Rischbieter 1968, S. 28.

<sup>148</sup> Vgl. Kapitel 5.2 in dieser Arbeit.

„Gyges und sein Ring“ im Jahr 1907 schuf Slevogt jedoch lediglich zwei nicht mehr auffindbare Zeichnungen, die er dem Bühnenbildner Ernst Stern, der auch die Bühnenbilder entwarf, zur Verfügung stellte.

Als Max Reinhardt die neuerbauten Berliner Kammerspiele 1906 eröffnete, beauftragte er mit Edvard Munch noch einmal einen namhaften Maler, Bühnenbilder zu einer Neuinszenierung von Henrik Ibsens „Gespenstern“ zu entwerfen.<sup>149</sup> Die von Munch entworfenen Dekorationen bildeten mit dem Theaterstück eine vollkommene Einheit, denn Munch erfasste mit seiner Malerei genau die Stimmung von Ibsens Theaterstück. Reinhardts langjährige und engste Mitarbeiterin, Gusti Adler, erinnert sich an die Aufführung: „Das Dunkel der Dekorationen von Edvard Munch führte in die Tiefe, Qual schrie daraus, krankhaft bleiche Gestalten gaben letzte Geheimnisse, ihre Schicksale preis.“<sup>150</sup>

Die von Reinhardt ausgewählten Maler hatten sich gelegentlich bereits mit dem jeweiligen Theater-Thema beschäftigt. So hatte Corinth kurz zuvor seine „Salome“-Gemälde geschaffen, die für viel Aufsehen gesorgt hatten.<sup>151</sup> Dass sich Slevogt vor seiner Zusammenarbeit mit Reinhardt bereits mit dem Thema „Lustige Weiber von Windsor“ beschäftigt hatte, ist eher unwahrscheinlich. Sein bekanntes Interesse an Theater und Musik sowie sein kurz zuvor geschaffenes Bildnis des Sängers d'Andrade in der Rolle des Don Giovanni, ließen ihn für diese Arbeit aber sicherlich geeignet erscheinen. Die Idee, den Maler Munch für die Ausstattung von Ibsens

---

<sup>149</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 53-57 sowie Bongartz 1985, S. 50-55, Niessen 1958, S. 17-18, Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 22-23. 1907 entwarf Munch für Reinhardt Entwürfe auch noch für eine Inszenierung von Ibsens „Hedda Gabler“. Vgl. Janssen 1957, S. 57, Rischbieter 1986, S. 10 sowie Bongartz 1985, S. 55.

<sup>150</sup> Adler 1980, S. 59.

<sup>151</sup> Mit seinem Gemälde „Salome“ von 1900 (erste Fassung 1899) hatte Corinth einen überwältigenden Erfolg. Salomé, 1899, Öl auf Leinwand, 76,2 x 83,5 cm, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Cambridge/MA sowie Salomé II, 1900, Öl auf Leinwand, 127 x 147 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig. Vgl. Horst Uhr, Lovis Corinth, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1990, S. 119-120. Tafel 12 sowie Lovis Corinth. Hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali und Barbara Butts, Ausst. Haus der Kunst München v. 4.5. – 21.07.1996 u. Nationalgalerie im Alten Museum, Berlin 2.08. – 20.10.1996, München 1996, S. 127-129 Nr. 30 u. 31.

Werk zu gewinnen, lag nahe, da Munch und Ibsen sich bereits kannten und Reinhardt ihre Werke als wesensverwandt ansah.

Max Reinhardt definierte auch die Rolle des Spielleiters auf dem Theater neu. Der Regisseur sorgte nicht mehr nur für einen geordneten Spielablauf, sondern war nun selbst schöpferisch und kreativ tätig. Hinzu kamen die Interpretation des Dramas sowie die Entdeckung der schauspielerischen Individualität. Der Mittelpunkt für Max Reinhardt war der Schauspieler, der durch sein Agieren im Bühnenraum die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum verwischt und als Vermittler zwischen Bühne und Zuschauerraum tätig ist.<sup>152</sup>

Bemerkenswert ist, dass sich Max Reinhardt in seinen Inszenierungen auf kein stilistisches Schema festlegte. Reinhardt probierte viele technische und stilistische Möglichkeiten der Bühne aus, hatte dabei aber keine dogmatischen Reformgedanken.<sup>153</sup> Für Reinhardt sollte die Bühne zum Erlebnisraum werden, einem Theater, „das den Menschen wieder Freude gibt“.<sup>154</sup>

Um die Jahrhundertwende vollzog sich also eine Bühnenreform, die erst durch die Abkehr vom Naturalismus möglich wurde.<sup>155</sup>

Der Schweizer Adolphe Appia (1862-1928) und der Engländer Edward Gordon Craig (1872-1966) forderten um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in ihren theoretischen Abhandlungen beide eine „Retheatralisierung“ des Theaters. Sie

---

<sup>152</sup> Vgl. Ahrens 2001, S. 17.

<sup>153</sup> Janssen 1957, S. 22-23.

<sup>154</sup> Max Reinhardt in einem Gespräch mit seinem späteren Dramaturgen Arthur Kahane (1901/1902), zit. nach Fuhrich/Prossnitz 1987, S. 29.

<sup>155</sup> Diese Bühnenreform beinhaltete nach Christopher Balme fünf zentrale Elemente: „1. Die Retheatralisierung des Theaters, die sich in der Abkehr vom logozentrischen, d.h. dem Dramentext verpflichteten Theater manifestiert und zu 2. einer Ausrichtung auf die Aufführung und zur Aufwertung des Regisseurs führt. 3. Die Szenographie, d.h. die visuellen Komponenten, Bühnenbild und Beleuchtung, erlangt einen neuen Stellenwert. 4. Das Interesse am Zuschauer als einer mitgestaltenden Komponente der Aufführung. Dieser Aspekt hat vor allem im Theaterbau Folgen. 5. Demokratisierungstendenzen in der Organisation. Das Volkstheater wird als Gegenpol zum bürgerlichen Unterhaltungs- und Bildungstheater hervorgehoben.“ Balme 1988, S. 12. Vgl. hierzu auch Schober 1994, S. 21-22 sowie Völlmar 2009 S. 17, Anm. 82, S. 209.

sprachen sich anstelle der zweidimensionalen und gemalten Bühnenbilder für einen dreidimensionalen Spielraum aus.

Appia verfasste um 1900 Reformschriften, ausgehend vom Werke Richard Wagners.<sup>156</sup> Mit seinen Abhandlungen „La Mise en scène du drame Wagnérien“<sup>157</sup> und „Die Musik und die Inszenierung“<sup>158</sup> erläutert er die ihm vorschwebende Bühnendekoration. Appia erkannte die Widersprüchlichkeit zwischen dem Anspruch von Richard Wagners Musikdramen und deren unzureichender Umsetzung.<sup>159</sup> Das bisher auch bei Wagner illusionistisch gestaltete Bühnenbild wich in Appias theoretischen Überlegungen und Entwürfen einem dreidimensionalen Raum mit plastischen Bauteilen, in dem sich der Schauspieler bewegt und der der jeweiligen musikalischen Stimmungen entsprechen sollte.<sup>160</sup> Hierbei spielte die Beleuchtung als Gestaltungsmittel eine bedeutende Rolle.

Nicht nur in Bayreuth war man für diese Neuerungen zur damaligen Zeit wenig aufgeschlossen. So wurden Appias Entwürfe aus dem Jahr 1896 zu „Tristan und Isolde“ von Cosima Wagner abgelehnt.<sup>161</sup> Erst unter dem Dirigenten Arturo Toscanini (1867-1957) wurden seine Entwürfe zu „Tristan und Isolde“ in Mailand 1923 auf der Bühne umgesetzt.<sup>162</sup> Appias Ideen hatten zu seinen Lebzeiten keinen Erfolg, was größtenteils daran lag, dass die technische Umsetzung erst Mitte des 20.

---

<sup>156</sup> Der Begriff des „Gesamtkunstwerkes“ wird in der Literatur sehr häufig benutzt und bezieht sich im allgemeinen Sprachgebrauch heute zumeist auf die generelle Verschmelzung verschiedener Kunstgattungen. Der Ausdruck selbst stammt von Richard Wagner (1813-1883), der ihn in seinen theoretischen Schriften erwähnt. Wagner selbst bezog den Ausdruck auf das Musiktheater und sah in der Vereinigung von Musik, Dichtung und bildender Kunst ein „Gesamtkunstwerk“. (Vgl. hierzu u.a. Hiß, Guido, Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000, München 2005.)

<sup>157</sup> Adolphe Appia, *La mise en scène du drame Wagnérien*, Paris 1895.

<sup>158</sup> Adolphe Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, München 1899.

<sup>159</sup> Vgl. u.a. Eckehart Nölle, *Bühnenbilder des 20. Jahrhunderts aus den Beständen des Theatermuseums München*, Ausst. Kat. Bamberg, 1974, (Seiten nicht durchnummeriert). Oswald Georg Bauer, *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*. Frankfurt/Berlin/Wien 1982, S. 227-229.

<sup>160</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 11 sowie Mertz 1959, S. 8-9.

<sup>161</sup> Vgl. Mertz 1957, S. 9. Vgl. auch: Edmund Stadler, *Adolphe Appia und Bayreuth*, in: *Der Fall Bayreuth. Theater unserer Zeit*, Bd. 2, Kritische Beiträge von Siegmund Skraup (u.a.), Basel/Stuttgart 1992, S. 41-85.

<sup>162</sup> Vgl. Brigitte Heldt, *Richard Wagner, Tristan und Isolde. Das Werk und seine Inszenierung*, Laaber 1994, S. 137.

Jahrhunderts leichter realisierbar wurde.<sup>163</sup> Er war mit seinen theoretischen Ideen seiner Zeit voraus. Seine Einfälle hatten jedoch in der Folge großen Einfluss auf die Bühnenbildgestaltung, besonders die für Wagner-Opern.

Auch der englische Regisseur, Schauspieler, Bühnenbildner, Grafiker und Theatertheoretiker Edward Gordon Craig (1872-1966)<sup>164</sup> lehnte den Naturalismus und Realismus ab und forderte in seinen Schriften etwa zeitgleich zu Appia eine dreidimensionale Bühne mit realem Bühnenaufbau, also keinem Bühnen-„Bild“, sondern einer Bühnenarchitektur.<sup>165</sup> Dieser zu erschaffene „Kunstraum“ sollte die vom Theaterstück ausgehende Stimmung und Atmosphäre wiedergeben. Craig entwickelte abstrakte geometrische Bühnenaufbauten, die sich miteinander verbinden ließen. Erste Inszenierungen 1903 in Weimar und 1906 in Dresden fanden wenig Anklang. Seine Entwürfe wurden gelegentlich in Ausstellungen gezeigt und Craig publizierte einige theoretische Schriften. Auf der Bühne verwirklicht, wurden sie aber lange nicht. Im Jahr 1908 reiste Craig auf Wunsch Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis (1863-1938) nach Moskau. Dort konnte er 1912 seine Ideen in einer Inszenierung des Hamlet verwirklichen.<sup>166</sup> In Deutschland kamen gemeinsame Projekte mit Max Reinhardt nicht zustande, da sich Craig wenig kompromissbereit zeigte. Wie sehr Reinhardt jedoch seine neuen Ideen schätzte, zeigt sich in der Inszenierung des „Wintermärchens“ zu den Emil Orlik die Bühnenbildentwürfe schuf.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> Sowohl Baustoffe aus leichtem Schaummaterial sowie sehr helle Lichtquellen waren in der Theaterpraxis erst Mitte der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts üblich. Vgl. hierzu: Martin Dreier, Adolphe Appia – Pionier der Inszenierung, in: Ausst. Kat. St. Pölten 2003, S. 40.

<sup>164</sup> Eigentl.: Edward Henry Gordon Godwin.

<sup>165</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 10, Mertz 1959, S. 9-11.

<sup>166</sup> Craig ging in seinen Reformideen nicht vom „Gesamtkunstwerk“ Wagners aus, sondern setzte sich hauptsächlich mit den Dramen Shakespeares auseinander.

<sup>167</sup> Vgl. Mertz 1957, S. 11 sowie Ahrens 2001, S. 91-96.

Auch August Macke (1887-1914) hat sich intensiv mit Bühnenbildern beschäftigt.<sup>168</sup> Macke wollte 1906, nachdem er von den Ideen Edward Gordon Craig erfahren hatte, selbst reformatorisch auf der Bühne tätig werden. Und so erklärt er, welche Freude er

„daran hätte, etwas ganz neues auf die Bühne zu bringen. Denn das ganze Theater ist heute stillos wie es nie war. Die Pappdekorationen und die gemalten Kulissen, alles, alles müßte verschwinden.“<sup>169</sup>

Ein weiterer Grund für Künstler, sich für das Entwerfen von Theaterdekorationen zu interessieren, war die Hinwendung zum Dekorativen im aufkommenden Jugendstil sowie die aus England kommende „Arts-and-Crafts“-Bewegung. In Deutschland schufen der Architekt Peter Behrens (1868-1940) und der Schriftsteller Georg Fuchs (1868-1949) eigene Reformideen, die vom Jugendstil beeinflusst waren. Georg Fuchs forderte eine räumliche Einheit von Schauspieler und Publikum. Ihm schwebte die Abschaffung der traditionellen Guckkastenbühne mit ihrer perspektivischen Hintergrundmalerei sowie der Rampe vor. An deren Stelle sollte anders als bei Appia und Craig, die von einer Raumidee mit Treppen und Podesten ausgingen, eine Reliefbühne mit nur sehr geringer Bühnentiefe treten.

Behrens und Fuchs wollten im 1908 vom Architekten Max Littmann (1862-1931) errichteten „Münchner Künstlertheater“ ihre Reformvorstellungen verwirklichen und eine räumliche Einheit von Schauspieler und Publikum herstellen. Seinem Namen folgend, sollten ausschließlich bildende Künstler mit dem Entwerfen von Bühnendekorationen beauftragt werden.<sup>170</sup> So schufen in München arbeitende Künstler wie Fritz Erler (1868-1940), Julius Diez (1870-1957) und Adolf Hengeler (1863-1927) für das Münchner Künstlertheater Bühnenbild- und Kostümentwürfe.<sup>171</sup> Da der erhoffte Erfolg ausblieb, löste sich der das Theater tragende Verein bereits ein Jahr nach der Eröffnung auf und verpachtet das Theater 1909 an Max Reinhardt.

---

<sup>168</sup> Zu Mackes Bühnenbildentwürfen vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 556 sowie Rischbieter 1968, S. 86, Abb. Nr. 36a-d, S. 37. Macke schuf u.a. Entwürfe für das „Krippenspiel“, „Rotkäppchen“, „Macbeth und „Leonce und Lena“.

<sup>169</sup> Brief Macke Juni 1906 aus Oberkassel, zit. nach Rischbieter 1968, S. 37.

<sup>170</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 69.

<sup>171</sup> Vgl. Dietz 1958, S. 42-45 sowie Janssen 1957, S. 71-75 (Erler), S. 76-77 (Hengeler), S. 78-81 (Diez).

Doch dieser fühlte sich auf der ungewöhnlich konzipierten Bühne beengt und zog nach seiner ersten Spielzeit in ein großes Nachbargebäude auf dem Ausstellungsgelände um, das ebenfalls eine Bühne besaß und als Musikhalle genutzt wurde. In dieser zum Arenatheater umgebauten Neuen Münchner Musikhalle, die als „Zirkus-Halbrund“ gestaltet war und in der 3.200 Zuschauer Platz fanden, inszenierte Reinhardt 1910 mit der Uraufführung von „König Ödipus“ von Sophokles in der Bearbeitung von Hofmannsthal seine erste Monumental-Inszenierung. Dabei bezog Reinhardt den Zuschauerraum in die Inszenierung mit ein, indem Schauspieler durch große Schneisen in den Parkettreihen auftreten konnten.<sup>172</sup>

Diese in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erfolgten Neuerungen innerhalb des Theaters entwickelten sich weitgehend zeitgleich mit den Reformbestrebungen in der Bildenden Kunst.<sup>173</sup> Ein wichtiger Faktor für die Theaterreform bestand in der erstmaligen Verwendung des elektrischen Lichts auf der Bühne in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts.<sup>174</sup> Mit dem elektrischen Licht als Gestaltungsmittel konnten Schattenspiele und Gegenlicht auf der Bühne erzeugt werden. Das elektrische Licht ermöglichte nun auch eine verschiedenfarbige Beleuchtung der Bühne, mit der stimmungsvolle Effekte erzielt werden konnten.<sup>175</sup>

Es hat sich gezeigt, dass das Bühnenbild sich im Verlauf der Bühnengeschichte immer wieder mit den Strömungen der jeweiligen Gegenwartskunst auseinandergesetzt hat. Die Vielfalt dieser Strömungen spiegelt sich besonders im Bühnenbild des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts wider. Zudem berief sich ein Großteil der Reformvorstellungen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf die Schaffung eines ganzheitlichen Kunstwerks, in dem die unterschiedlichen Künste vereint werden sollen.

---

<sup>172</sup> Vgl. Hiß 2005, S. 185.

<sup>173</sup> Vgl. Eleonora Louis in: Ausst. Kat. Salzburg 2006, Kunst auf der Bühne. Les grands Spectacles II, S. 8.

<sup>174</sup> Vgl. u.a. Schober 1994, S. 22.

<sup>175</sup> Vgl. Ausst. Kat. Salzburg 2006, S. 8.

### 3.2 Der von Max Reinhardt neu interpretierte Beruf des Bühnenbildners

Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt aufkommende Zusammenarbeit von Regisseuren mit bildenden Künstlern hat sich auf längere Sicht für das Theater nicht etabliert und blieb eher ein Ausnahmeprojekt. So waren die zweidimensional denkenden Maler häufig nicht in der Lage, an die dreidimensionale Umsetzung auf der Bühne im Detail zu denken und schufen ein „Bild“. Dies machte sich abgesehen von den technischen Schwierigkeiten, ein Gemälde auf eine dreidimensionale Bühne zu übertragen, mitunter auch im mangelnden Raumverständnis der Künstler-Entwürfe bemerkbar. Ein weiteres Problem bestand darin, dass die jeweiligen Maler zumeist nur die Entwürfe einreichten und zur weiteren Anfertigung der Dekorationen kaum hinzugezogen wurden. Dies führte dazu, dass es bei der Umsetzung der Vorlagen der „theaterfremden“ Künstler immer wieder zu (technischen) Problemen kam.

Reinhardt selbst stellte im Rückblick seine Zusammenarbeit mit Malern in Frage:

„Ich verpflichtete Maler mit berühmten Namen an meine Bühne und wollte die Illusion für das Publikum nahezu vollkommen machen. Damit erzielte ich aber einen gerade umgekehrten Effekt. Die Leute kamen, um auf meiner Bühne die echten Bäume zu betrachten.“<sup>176</sup>

Da die Zusammenarbeit mit den bildenden Künstlern zwar fruchtbar, mitunter aber auch kompliziert gewesen war, begann Reinhardt sich einen eigenen Bühnenbildner „heranzuziehen“.<sup>177</sup> So baut er seinen Mitarbeiter Ernst Stern als seinen Hausbühnenbildner auf.<sup>178</sup> Dieser war in der Anfangszeit als „Chef des Ausstattungswesens der Reinhardt-Bühnen“ zunächst damit betraut, eingereichte Entwürfe anderer bekannter Maler oder angewandter Künstler auszuführen. Etwas

---

<sup>176</sup> Max Reinhardt 1916, in: Hugo Fetting (Hrsg.): Max Reinhardt über Schauspielkunst, Berlin (Ost), 1973, S. 265, zit. nach Bongartz 1985, S. 60.

<sup>177</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 24.

<sup>178</sup> Vgl. u.a. Goldsmith-Reber 1981, S. 308-309.

später arbeitete er gemeinsam mit Walser, Orlik und Roller die Bühnenbildentwürfe aus. Lediglich den ausführenden Teil der Theaterdekorationen übernehmen zu können und nicht selbst kreativ tätig sein zu dürfen, missfiel Stern jedoch mit der Zeit immer mehr. Sterns Tätigkeit umfasste zum Teil zwar auch die Umsetzung seiner eigenen Arbeiten aber zunächst häufig auch die der Entwürfe der von Reinhardt an die Bühne geholten Maler. Offen gibt er zu, dass ihm „die Sache mit den anderen Malern nicht gefiel“.<sup>179</sup> Stern lernte in der Theaterpraxis dann auch sehr rasch: „daß Zeichnungen in vielen Fällen irreführend“ seien und zog „es vor, kleinere Modelle der Bühnenschauplätze zu bauen.“<sup>180</sup> Mit Hilfe dieser angefertigten Modelle war Stern in der Lage, abzuschätzen, ob seine „dekorativen Ideen praktisch ausführbar waren.“

Die Aufgabe des von Max Reinhardt geprägten Berufs des modernen Bühnenbildners vereinte somit sowohl die künstlerische Idee als auch deren praktische Durchführbarkeit und bestand ebenfalls darin, die Umsetzung der technisch durchdachten Entwürfe in den Werkstätten zu begleiten.<sup>181</sup> Seine Arbeit erfolgte in enger Abstimmung mit dem Regisseur sowie beim Musiktheater zusätzlich mit dem Generalmusikdirektor bzw. Dirigenten. Auch die Art und der Stil des zu inszenierenden Theaterstückes sowie der vorgegebene Handlungsortes und Handlungszeitraum sollten berücksichtigt werden. Das Bühnenbild steht aber immer auch in engem Zusammenhang mit dem Bühnentext, dem Schauspieler und der Beschaffenheit der Bühne.<sup>182</sup> Auch der Zuschauer selbst ist eingebunden.

---

<sup>179</sup> Ernst Stern. Bühnenbildner bei Max Reinhardt, Berlin 1983, S. 37.

<sup>180</sup> Stern 1983, S. 46.

<sup>181</sup> Vgl. u.a. Janssen 1957, S. 24. Nora Eckert weist darauf hin, dass „die Arbeit des „Nur“-Bühnenbildners [...], von Ausnahmen abgesehen, als nicht genuin künstlerisch bewertet, sondern unter dem häufig abwertend gemeinten Begriff des Kunstgewerbes eingeordnet“ wird. Vgl. Nora Eckert, Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 11.

<sup>182</sup> Vgl. u.a. Hans-Joachim Ruckhäberle, das Bühnenbild zwischen den Künsten, in: Volker Pfüller u. Hans-Joachim Ruckhäberle, Das Bild der Bühne, Berlin 1998, S. 12.

Der Bühnenbildner Emil Preetorius (1883-1973) erkennt die Problematik des Ausdrucks Bühnen-, „Bild“ und weist darauf hin, dass es seinen Namen zu Unrecht trage, da es in Wirklichkeit ein „Lebensraum [und] Wirkfeld agierender Menschen“ sei.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> Emil Preetorius, Das Bühnenbild, in: Geheimnis des Sichtbaren. Gesammelte Aufsätze zur Kunst, München 1963, S. 72.

### 3.3 Slevogt und das Theater

Für Max Slevogt hatten bewegte Bilder im Theater, besonders verbunden mit Musik, schon sehr früh eine ganz besondere Anziehungskraft. Bereits in seinen Münchner Jahren ging Slevogt häufig ins Theater, besuchte jedoch hauptsächlich Konzert und Opernaufführungen. Auch spätere Kinobesuche Slevogts sind überliefert. So berichtet sein langjähriger Arzt Janos Plesch (1878-1957), dass Slevogt sich immer wieder einen Afrikafilm angesehen habe, nur um eines bestimmten „Löwensprungs“ willen.<sup>184</sup>

In Slevogts Malerei tritt dieses theatralische Moment immer wieder auf, sei es als Theatermotiv selbst oder aber als „Inszenierung“ eines an sich nicht mit dem Theater in Verbindung stehenden Sujets.<sup>185</sup> Karl Scheffler stellt bereits im Jahr 1940 fest, dass Slevogt „das ganze Leben auf eine imaginäre Bühne“<sup>186</sup> empor gehoben und

---

<sup>184</sup> Vgl. János Plesch, Ein Arzt erzählt sein Leben, München/Leipzig/Freiburg i. Br. 1949, S. 281.

<sup>185</sup> So zeigt sich das Theatralische in Slevogts Werk in unterschiedlichsten Werken, die mit Theater an sich nicht in Verbindung stehen, wie „Der Verlorene Sohn“, „Geburt der Venus“ (1921 u. 1923) die Gemälde zum „Alexanderzyklus“ (1932) oder aber seinem letzten großen Werk, dem monumentalen „Golgatha“-Wandgemälde für die Ludwigshafener Friedenskirche (1932, zerstört). Slevogts „theatralische“ Fabulierfreude wird jedoch auch in Buchillustrationen zum „Lederstrumpf“, „Eroberung Mexicos von Ferdinand Cortes“ und „Die Inseln WAK WAK“ deutlich. Zu Slevogts Buchillustrationen vgl. auch: Monika Heffels, Die Buchillustrationen von Max Slevogt, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 2, 1960 – Eva Caspers, Paul Cassirer und die Pan-Presse. Ein Beitrag zur deutschen Buchillustration und Graphik im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1989 (Sonderdruck aus: Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 33) - Norbert Suhr, Max Slevogt als Graphiker, in: Ausst. Kat. Saarbrücken 1992, S. 75-93 sowie Lang 1998, S. 86-106. Auf das Theatralische ohne konkreten Theaterbezug weist ebenfalls Dominik Brabant in seinem Artikel „Welt als Bühne. Theatralität und Performanz in der Malerei Max Slevogts“ hin. Er stellt die Theatralik in Slevogts Malerei anhand der drei Werke „Ringerschule“, „Der Verlorene Sohn“ sowie des „Weißen d'Andrades“ dar und kommt zu dem Fazit, dass „Slevogts gemalte Szenerien [...] mit Vorliebe Handlungsspielräume aus[loten], deren Voraussetzungen in theatralen, bewusst herbeigeführten und inszenierten Situationen liegen, und die sodann durch die wirklichkeitskonstituierende Macht von performativen Handlungen in die Realität überführt werden.“ Dominik Brabant, Welt als Bühne. Theatralität und Performanz in der Malerei Max Slevogts“, eingereichtes Manuskript für: Wedekind, Gregor (Hrsg.): Blick zurück nach vorn. Neue Forschungen zu Max Slevogt, hrsg. von Gregor Wedekind in Verbindung mit der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Berlin: de Gruyter 2016 (Phoenix – Mainzer Kunstwissenschaftliche Bibliothek). Der Autorin wurde von Dominik Brabant freundlicherweise das eingereichte Manuskript vorab zur Verfügung gestellt.

<sup>186</sup> Karl Scheffler, Max Slevogt, Berlin 1940, S. 42.

„alles Leben in Szene“<sup>187</sup> gesetzt habe. Slevogt selbst sieht in seiner Malerei „auch das Erregte, das Dramatische, das Theater außerhalb des Theaters“<sup>188</sup>, wie er in seinem Vorwort für den Katalog der Ausstellung anlässlich seines 60. Geburtstags schreibt.

So lässt Slevogt beispielsweise das Gemälde „Auf dem Trifels“ (Abb. 1), eine hügelige Pfälzer Landschaft aus dem Jahr 1922, wie eine Bühnendarstellung erscheinen.<sup>189</sup>

Hinzu kommt Slevogts motivische Auseinandersetzung mit dem Theater, die u.a. Zirkusdarstellungen, Szenen von Faschingsbällen, Bühnen- sowie Tänzerinnendarstellungen umfasst.

Dem Theater in der Darbietung von Musik und Bewegung verwandt, jedoch um Exotik, Artistik und Tierdressuren erweitert, gehört auch der Zirkus zu einem beliebten Sujet der Maler nach 1900.<sup>190</sup> Eine undatierte Pastellzeichnung von Max Slevogt gibt einen Zirkusbesuch mit Tierakrobatik wieder.<sup>191</sup> Der rasche und flüchtige Duktus der Pastellkreide könnte ein Hinweis auf die Entstehung vor Ort im Zirkus selbst sein. In einer Kreidelithografie „Circus Fest der Freien Sezession“ (Abb. 2), die als Einladungskarte zum Zirkusfest der freien Sezession 1922 bestimmt

---

<sup>187</sup> Scheffler 1940, S. 60.

<sup>188</sup> Vorwort zum Ausstellungskatalog, Max Slevogt, Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen. Zu seinem 60. Geburtstag, Preußische Akademie der Künste, Oktober – November 1928, Berlin 1928, zit. nach: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 273.

<sup>189</sup> Der Blick wird auf ein von Gittern begrenztes, vom Abendlicht hell beleuchtetes Felsplateau gerichtet, auf dem sich einige Personen niedergelassen haben. Die hügelige Umgebung verliert sich bereits im Dunkel, das noch kräftige Abendlicht beleuchtet die Szenerie wie Scheinwerfer eine Bühne. „Auf dem Trifels“, 1922, Öl auf Leinwand, 76,5 x 96,5 cm, bez. u. l.: Slevogt 22, Max-Slevogt-Galerie, Villa Ludwigshöhe, Edenkoben, Geschenk v. Ilke u. Berthold Roland-Stiftung, Vgl. Sigrun Paas u. Roland Krischke, Max Slevogt in der Pfalz, München 2009 (2. Aufl.), S. 164, Imiela 1968, S. 438, Berthold Roland, Max Slevogt. Pfälzische Landschaften, München 1991, S. 150.

<sup>190</sup> Zu diesem Thema vgl. Roland Berger u. Dietmar Winkler, Künstler, Clowns und Akrobaten. Der Zirkus in der bildenden Kunst, Berlin (Ost) 1983. Slevogts Zirkusdarstellung wird darin nicht erwähnt.

<sup>191</sup> Im Circus, Pastellkreide auf velourbeschichteter Leinwand, H. ca. 41,5 x 46 cm, bez. u.l. M. Slevogt, Museen der Stadt Landshut, Dauerleihgabe der Bünemann Stiftung, Invnr. L 2008-6. Auktion 291 Ketterer, 07.12.2004, Lot 246. Lit.: Ausst. Kat. Landshut 2009, S. 110, Abb. S. 111. Leider ist nicht bekannt, welche Zirkusvorstellung Slevogt besucht hat und ob die Zeichnung zumindest zum Teil während der Vorstellung entstand.

war, hält Slevogt zahlreiche Akrobaten in Bewegung fest.<sup>192</sup> Die Darstellung nimmt das Zirkusmotiv auf und verbindet es in ihrer Funktion als Einladungskarte mit dem Thema „Künstlerfest“.

Slevogt besuchte in seiner Münchner Zeit häufig die Schwabinger Künstlerfeste sowie Kostüm- oder sogenannte Redouten Bälle. In diesem Zusammenhang dürfte 1896 auch sein unter dem Einfluss des Jugendstils stehendes Gemälde „Totentanz“ (Abb. 3) entstanden sein.<sup>193</sup> Das Gemälde zeigt im Vordergrund, dem Betrachter zugewandt, eine rothaarige Frau in einer weiten Drehung nach links, wie sie einen schwarz maskierten Mann ergreift und mit sich zieht.<sup>194</sup> Im Hintergrund ist der festlich erleuchtete Ballsaal mit Publikum zu sehen.

Auch drei Berliner Faschingsball-Darstellungen knüpfen thematisch an das Thema an.<sup>195</sup> Sie zeigen den seit ihrer Gründung 1898 jährlich stattfindenden Faschingsball der Berliner Secession in Berlin.<sup>196</sup> Auch Slevogt war als Mitglied des Vorstands der Berliner Sezession Gast auf diesen Bällen. Das Selbstbildnis mit Gattin „Bal paré“

---

<sup>192</sup> Circus Fest der Freien Secession, Kreidelithographien auf Büttchen, sign., 1922. 17 x 21,4 cm (Darstellungsgröße), nicht bei Söhn 2002 aufgeführt, Slg. Heinrich Stinnes (Sammlungstempel u. handschriftl. Notiz: "Einladungskarte zum Zirkusfest der freien Sezession Berlin Februar 1922. Probedruck auf Büttchen - nicht im Handel und Berliner Privatbesitz"). Prov. Kunstkontor Dr. Doris Möllers, Münster.

<sup>193</sup> Totentanz/Maskenball, 1896, Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. – Modellstudie zum „Totentanz“, um 1896, Bleistift auf Papier, 25,7 x 37,7 cm bez.: Johanna Gregg Rindermarkt 4/III, Rück.: Studie nach demselben Modell, ehem. Archiv Neukastel. Vgl. Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 25, Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 9 u. 16-17, S. 58-59 sowie Imiela 1968, S. 354, Anm. 35. Karl Voll weist bereits 1912 darauf hin, dass der „Totentanz“ im Zusammenhang mit Münchner Kostümbällen zu sehen sei. Vgl. Max Slevogt, 96 Reproduktionen nach seinen Gemälden mit einem Vorwort von Karl Voll, München/Leipzig 1912, S. 18.

<sup>194</sup> Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 16-17 sowie Imiela 1968, S. 354, Anm. 35.

<sup>195</sup> Faschingsball, Pastell, 1904, Standort unbekannt, Abb. in: Max Goering, Max Slevogt, Sechzig Bilder, Königsberg 1941 (o.J.), nicht durchnummeriert. - Faschingsball der Berliner Sezession, 1907, Öl auf Leinwand, 47,5 x 56 cm, bez. u.r.: Slevogt 1907, Privatbesitz, Ausst. Kat. Wuppertal 2005, S. 166, Abb. S. 167 (identisch mit: Faschingsball der Berliner Sezession I, Imiela 1968, S. 382, Anm. 8. Vgl. auch: Kunst und Künstler, 5, 1907, Abb. s/w, S. 345.) – Faschingsball der Berliner Sezession II (Salome), 1907, 33 x 44 cm, bez. u.r.: Slevogt (unleserl.) 07. Ehem. Slg. Fuchs. Vgl. Imiela 1968, S. 382, Anm. 8.

<sup>196</sup> Vgl. Ausst. Kat. Wuppertal 2005, S. 166. Auch Adolph von Menzel und Franz Skarbina stellten Berliner Ballfestivitäten dar. Tilla Durieux berichtet in ihren Erinnerungen vom „Ball der Sezession“, der bekannt gewesen sei „durch die schönen Frauen der Künstler und durch die originellen Kostüme, die man dabei sehen konnte, außerdem ließen es sich die jungen Maler nicht nehmen, in wochenlanger Arbeit die Wände der Festsäle auf das originellste zu bemalen.“ Durieux 1968, S. 55. Zit. auch in Ausst. Kat. Wuppertal 2005, S. 166, dort: Durieux 1954, S. 63.

(Abb. 4) aus dem Jahr 1904 zeigt das Künstlerehepaar beim Ball der Berliner Sezession in festlicher Robe und mit schwarzer Maske in den Händen.<sup>197</sup>

Große Bedeutung hatte für Slevogt auch die Darstellung von Bühnenansichten mit der Darbietung von Musikern und Sängern.<sup>198</sup> So entstand beispielsweise das Gemälde „Das Konzert“ nach einer Konzertaufführung im Münchner Odeon im Jahr 1889. Slevogt malte es nicht im Theater selbst, sondern bereitete es vor Ort anhand eines Blattes mit Vorzeichnungen vor.<sup>199</sup> Slevogt wählt eine schräge Ansicht aus der Proszeniumsloge aus. Dadurch ist es ihm möglich, sowohl den Pianisten mit Assistenten am Flügel im Bühnenhintergrund und die Sängerin auf dem vorderen Teil der Bühne als auch einen Teil des Publikums darzustellen. Das Publikum wird somit in die Darbietung bewusst integriert.<sup>200</sup>

In der aquarellierten Zeichnung „Die Disease“ / „Yvette Guilbert“ (Abb. 5) variiert Slevogt die Schrägansicht, indem er die Kabarettkünstlerin in ihrem Vortrag von der rechten hinteren Bühnenecke aus darstellt.<sup>201</sup> Der Betrachter nimmt die künstlerische Darbietung aus Sicht eines die Sängerin begleitenden Musikers im

---

<sup>197</sup> Pal paré – Selbstbildnis mit Gattin, 1904, Öl auf Leinwand, 180,6 x 70,5 cm, bez. u.l.: Slevogt 1904, Max-Slevogt-Galerie, Schloss Villa Ludwigshöhe, Inv.nr. SL 79. Lit. u.a.: Imiela 1968, S. 101-102, S. 380 Anm. 46, Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, Kat.nr. 63, Ausst. Kat. Wuppertal 2005, S. 95-96 sowie Ausst. Kat. Mainz 2014, Abb. 14, S. 64.

<sup>198</sup> Ein Großteil der bühnenbezogenen Darstellungen Slevogts bezieht sich auf musikalische Darbietungen. Trotz des musikalischen Bezugs werden sie in diesem Kapitel erwähnt, da bei ihnen die darstellerische Komponente überwiegt.

<sup>199</sup> Das Konzert, Öl auf Leinwand auf Pappe aufgezogen, 21,5 x 33,5 cm, bez. o.l. Slevogt, rücks. bez.: Erinnerung an das erste Auftreten der Alice Barbi im Münchner Odeon. Max Slevogt., Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Invnr. KM Slg. Wrede I, 3. Als Vorarbeit ist eine Tuschzeichnung mit Bewegungs- und Portraitstudien erhalten: Konzert, 1889, Federzeichnung mit brauner Tusche auf Papier, 13,1 x 20 cm, Niedersächsische Landesgalerie Hannover. Lit.: Ausst. Kat. Hannover 1999, S. 20-23, Nr. 1. Waldmann 1920, S. 107.

<sup>200</sup> Vgl. auch Ausst. Kat. Hannover 1999, S. 20-23.

<sup>201</sup> Die Disease / Yvette Guilbert, 29,8 x 43,8 cm, u.r. sign., Inv.nr. G16702, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln, Abb. in: Georg Jacob Wolf, Max Slevogt, in: Jugend 1923, Nr. 8, S. 230 sowie Elmar Buck, Vision, Raum, Szene. Gemälde, Graphik, Skulptur, Plakat, Foto, Film in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Universität zu Köln, Kassel 2001, Abb. S. 384. Yvette Guilbert (1865-1944) war für ihre ausdrucksstarke Vortragsweise bekannt. Sie wurde häufig, ebenfalls mit ihren langen Handschuhen, von Henri de Toulouse-Lautrec portraitiert.

Bühnenhintergrund wahr und blickt in die Gesichter des Publikums und in die Tiefe des Zuschauerraumes.

Mit dem Thema der Darstellung von schrägen Bühnenansichten aus einer seitlichen Loge steht Slevogt in der Tradition von Adolph von Menzel<sup>202</sup>, Honoré Daumier (1808-1879)<sup>203</sup> und Edgar Degas (1834-1917).<sup>204</sup> Auch Max Liebermann (1871-1935)<sup>205</sup> sowie der Dresdner Maler Robert Sterl (1867-1932)<sup>206</sup> haben sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts dieses Sujets angenommen und zahlreiche Konzertdarstellungen geschaffen.

Kurz nach seiner Umsiedelung nach Berlin trat der mit Slevogt befreundete Sänger Francisco d'Andrade (1859-1921) im Theater des Westens in Berlin in einer „Don Giovanni“-Inszenierung auf. Die zum Teil im Theater während der Aufführung entstandene Bühnenskizze „D'Andrade an der Rampe“ zeigt den Sänger seitlich von einer Loge aus gesehen.<sup>207</sup> Durch die schräge Ansicht wird die Tiefe des

---

<sup>202</sup> Adolph von Menzel, Théâtre du Gymnase in Paris, Öl auf Leinwand, 46 x 62 cm, bez. u.l. Menzel 1856/1856, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Vgl. Schenk 2005, S. 149-150.

<sup>203</sup> Vgl. u.a.: Honoré Daumier, Das Drama, Öl auf Leinwand, 97,5 x 90,4 cm, um 1860, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Inv. Nr. 8697 - Eine Theaterloge, um 1865 Öl auf Holz, 26,5 x 35 cm Hamburger Kunsthalle, Dauerleihgabe der Stiftung für die Hamburger Kunstsammlungen.

<sup>204</sup> Edgar Degas, „Le café-concert des ambassadeurs“, 1876/77, Musée des Beaux-Arts, Lyon sowie „Café-concert“, 1876/77, The Corcoran Gallery of Art, Washington. Vgl. Ausst. Kat. Hannover 1999, Anm. 4, S. 23.

<sup>205</sup> Zu den Konzertdarstellungen Liebermanns vgl. u.a.: „Das Konzert“, Öl auf Malkarton, auf Holz aufgezogen. (1923). ca. 27 x 43 cm, sign. u. dat. u.r., Eberle 1923/5., Ausst. "Max Liebermann, Werke aus Frankfurter Privatbesitz", Galerie Goldschmidt, Frankfurt a. M. 1927, Kat-Nr. 52, mit Abb., Provenienz: Privatslg. Frankfurt am Main (1927); Slg. Carl Neumann, Wuppertal-Barmen, Privatbesitz, München. Auktion Karl u. Faber Dez. 2013, Lot 521. – „Konzert in der Oper in Berlin“, Aquarell, 1919-1922, 23 x 29,8 cm (Blattgröße), u.r. sign. Auktion 254, Galerie Kornfeld, Bern, 14. Juni 2012 Lot 466, Prov. Slg. Julius Freund, im Auktionskatalog der Slg in der Galerie Fischer in Luzern am 21. März 1942 unter der Nr. 215 – „Konzert in der Oper (Concert at the opera)“, Öl auf Leinwand, 1923-1923, 52,5 x 75 cm, sign., Sotheby's London: Mittwoch, 9. Okt. 2002, Lot 005 – „Konzert in der Oper“, Öl auf Holz, 1923-1923, 40 x 50 cm, sign., Christie's London: 7. Okt. 1999 Lot 023 – „Konzert in der Oper“, Öl auf Papier, 1920, 49,8 x 75 cm, sign., Auktion Lempertz, 3. Dez. 1994, Lot 213A – „Sinfoniekonzert in der Staatsoper ‚Unter den Linden‘, Berlin“, Öl auf Holz, 1923, 19,9 x 28 cm, sign., Auktion Christie's London, 13. Okt. 1994, Lot 110 – „Konzert in der Berliner Oper“, Öl auf Holz, 1921, 41,9 x 50,8 cm, sign., Sotheby's New York, 17. Okt. 1991, Lot 132. Zu diesem Thema hat Liebermann ebenfalls Druckgrafiken geschaffen.

<sup>206</sup> Robert Sterl hat eine Vielzahl Bühnen- und Orchesterdarstellungen geschaffen. In zahlreichen Gemälden stellt er den Dresdner Dirigenten Ernst von Schuch (1846-1914) dar. Vgl. Birgit Dalbajewa (Hrsg.) Robert Sterl, Werkverzeichnis der Gemälde und Ölskizzen. Bearb. v. Kristina Popova, 2011.

<sup>207</sup> „D'Andrade an der Rampe“ (auch als „Die Champagner-Arie aus Don Giovanni“ oder „Bühnenskizze“ bezeichnet.), 1902, Öl auf Leinwand, 105 x 131,5 cm, bez. u.r.: Slevogt 1902,

Bühnenraums mit angedeuteten Kulissen und der Gestalt Leporellos erkennbar, der Sänger d'Andrade als „Don Giovanni“ im weißen Bühnenkostüm tritt an der Bühnenrampe stark hervor. Die nur wenig beleuchteten Musiker im Orchestergraben und einen Teil der gegenüberliegenden Proszeniumsloge kann Slevogt durch die gewählte Schrägsicht ebenfalls in die Gestaltung einbeziehen. Slevogt gelingt es, mithilfe der Schrägansicht in diesem Gemälde alle diese Bühnenbereiche mit einer starken Raumentiefe darzustellen.<sup>208</sup>

Zahlreiche Vorstudien zu diesem Gemälde belegen, dass sich der Maler sehr intensiv mit dem Motiv auseinandergesetzt hat.<sup>209</sup> Diese Kompositionen stellen Vorarbeiten

---

Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Inv.nr. KM Slg. Wrede I, 9. Lit.: Ausst. Kat. Hannover 1999, S. 44-46 - Ludwig Schreiner u. Regine Thimm, Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie in Hannover, Hannover 1990, Nr. 651 - Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 9-10, Abb. Nr. 2, S. 6 - Ausst. Kat. Wuppertal 2005, S. 156 - Imiela 1968, Abb. 33, S. 71 - Ausst. Kat. Homburg 1956, S. 24-26. Slevogts Freund Johannes Guthmann berichtet, dass dieses Gemälde zum Teil noch während der Aufführung entstand. Vgl. Guthmann 1920, S. 90. Zit. auch in: Ausst. Kat. Hannover 1999, S. 44.

<sup>208</sup> Vgl. Imiela in: Ausst. Kat. Homburg 1956, S. 25 sowie Ausst. Kat. Hannover 1999, S. 44-45.

<sup>209</sup> Vgl. u.a.: Die Champagner-Arie, 1902, Federskizze, 11,5 x 15,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 174, Abb. Nr. 137, Ausst. Kat. Hannover 1999, S. 44, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 10, Abb. 6. - Die Champagner-Arie, 1902, Bleistift auf Papier, 15,6 x 20,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 174, Abb. Nr. 138, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 11, Abb. Nr. 7. - „Francisco d'Andrade als Don Giovanni auf der Bühne (Figurenstudie)“, 1902, auf der Rückseite eines Telegramms v. 19. Januar 1902, Feder auf Papier, 24,4 x 20,6 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 174, Abb. Nr. 139, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 12, Abb. Nr. 8 u. 9. - Don Giovanni (Figurenstudie vor dunklem Hintergrund), 1902, Feder auf Papier (auf der Rückseite eines Briefes von Nini Slevogt, darauf eine weitere Figurenstudie), 17,7 x 11,4 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 176, Abb. Nr. 141, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 13, Abbr. Nr. 11 u. 12. - Francisco d'Andrade als Don Giovanni (Figurenstudie und Kopfstudie), 1902, Vorder- und Rückseite eines Briefumschlages mit Poststempel v. 17. Februar 1902, Feder auf Papier, 12 x 9,4 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 176, Abb. Nr. 142, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 14, Abb. Nr. 13 u. 14. - Francisco d'Andrade als Don Giovanni (Kopfstudie), 1902, auf der Vorderseite eines Briefumschlages mit Poststempel v. 22. Februar 1902, Bleistift auf Papier, 12,5 x 15,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 177, Abb. Nr. 143, Ausst. Edenkoben/Mainz 1991, S. 15, Abb. Nr. 18. - Skizze zur „Champagnerarie“ I, 1902, auf einer Telegrammpostkarte mit Auslieferungstempel v. 30. März 1902, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 177, Abb. Nr. 144. - Skizze zur „Champagnerarie“ II, 1902, Feder auf Papier, 14,5 x 13,2 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 178, Abb. Nr. 145, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 16, Abb. Nr. 20. - Skizze zur „Champagnerarie“ III, 1902, Feder auf Papier, 19 x 15,4 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 178, Abb. Nr. 146, Ausst. Kat.

zum „Weißen d’Andrade“ (Abb. 6) dar, dem berühmten Rollenportrait des portugiesischen Tenors, das ursprünglich als monumentales 5 Meter breites Bühnengemälde angedacht war.<sup>210</sup> Slevogt entschied sich jedoch bei der Ausführung des Gemäldes dafür, das Hauptaugenmerk auf die Darstellung des Sängers d’Andrade in seiner Rolle als „Don Giovanni“ zu richten, und wechselte vom Quer- zum Hochformat.<sup>211</sup> Deshalb änderte er die Komposition grundlegend und stellte den Sänger lebensgroß dar.<sup>212</sup> Dieses wohl berühmteste Gemälde Slevogts mit Theaterbezug wurde kurz danach auf der 5. Kunstausstellung der Berliner Sezession ausgestellt und bescherte ihm als Berliner Neubürger einen großen Erfolg. Spätestens seit dieser Zeit war der Name Max Slevogt eng dem Theater verbunden.<sup>213</sup>

In Slevogts Gemälden von Tänzerinnen verbindet sich das Moment der Bewegung mit dem der Musik.<sup>214</sup> Die frühen Darstellungen von Tänzerinnen in Tanzbewegung stehen eindeutig unter dem Einfluss des Jugendstils und dem zu dieser Zeit entstehenden modernen Ausdruckstanz von Tänzerinnen wie Loï Fuller (1862-1928), Isidora Duncan (1877-1927) sowie Mary Wigman (1886-1925).<sup>215</sup> Die Schleiertänze von Fuller wurden durch Lichteffekte und fluoreszierende Stoffe in ihrer Wirkung noch gesteigert.<sup>216</sup> Bewegungsstudien Slevogts von Schleiertänzerinnen aus dem

---

Edenkoben/Mainz 1991, S. 17, Abb. Nr. 23. – Proportionsstudie zur „Champagnerarie“, 1902, Bleistift auf Papier, 23 x 14,5 cm, auf der Rückseite einer Rechnung, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 179, Abb. Nr. 148, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 17, Abb. Nr. 25. - sowie drei Ölskizzen: Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben Mainz 1991, S. 12, Abb. Nr. 10, S. 14, Abb. Nr. 15 und 16.

<sup>210</sup> Das Champagnerlied (auch genannt: Der weiße d’Andrade oder Champagnerarie), 1902, Öl auf Leinwand, bez. u.r.: Slevogt 02, 215 x 160 cm, Staatsgalerie Stuttgart Inv. Nr. 1123. Lit. Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 175, Abb. 140; Ausst. Wuppertal 2005, Nr. 72, S. 149-150; Ausst. Kat. Mainz 1992, Abb. Nr. 54; Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Abb. S. 2; Imiela 1968, S. 73-80, Abb. 36, S. 75, S. 370, Anm. 1.

<sup>211</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 73-80.

<sup>212</sup> Vgl. Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 171.

<sup>213</sup> Slevogt stellte d’Andrade in zahlreichen weiteren Rollenportraits dar. Vgl. hierzu: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 171-185, Schenk 2005, S. 148-152. Ausst. Kat. Wuppertal 2005, S. 156-161.

<sup>214</sup> In diesem Kapitel kann nur auf einige von Slevogts Tänzerinnendarstellungen eingegangen werden. Zu Slevogts Tänzerinnen- und Schauspielerrollenportraits sowie Schauspieler- und Musikerportraits vgl. Schenk 2005, S. 147-155, Ausst. Kat. Wuppertal 2005, S. 156-169, Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 60-95, Ausst. Kat. Chemnitz 2011, S. 19-21, 30-31, 34-35, 40-41, 50-51, 68-69, 78-79 sowie Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 156-185.

<sup>215</sup> Vgl. Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 149.

<sup>216</sup> Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 12.

Jahr 1895 (Abb. 7) zeigen Slevogts intensive Beschäftigung mit dem Thema.<sup>217</sup> Ob Slevogt die Tänzerin Loï Fuller auf der Bühne selbst gesehen hatte, ist nicht belegt. Auch Slevogts „Tänzerinnen-Triptychon“ und deren Vorzeichnungen aus demselben Jahr sind durch ihre Bewegungen und Lichtreflexe auf den dünnen Stoffen von den Schleiertänzen inspiriert.<sup>218</sup>

Das Gemälde „Tanz der Salome“ aus dem Jahr 1895 ist ebenfalls in diesem Zusammenhang zu sehen.<sup>219</sup> Der Körper der aufreizend tanzenden Salome ist dem Betrachter direkt zugewandt. Er wird von einem dünnen, durchsichtigen Schleier bedeckt, den die Tänzerin mit erhobenen Armen in Bewegung bringt. Im

---

<sup>217</sup> Zwei Bewegungsstudien einer Schleiertänzerin, 1895, Buntstift in Blau und Braun auf Papier, 20,9 x 33,1 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Mainz 2014, Abb. Nr. 115, S. 150 sowie Figurenstudie Schleiertänzerin II und Kinderköpfchen, Bleistift auf Papier, 39,5 x 290 cm, oben beschnitten. Vgl. Ausst. Kat. Mainz 2014, Abb. Nr. 116, S. 150, Imiela 1968, S. 354, Anm. 34.

<sup>218</sup> Tänzerin in Silber, 1895, Öl auf Leinwand, 78,5 x 65,3 cm, bez. o.r.: Slevogt 1895, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. 78 / 217. Lit. Imiela 1968, S. 353-354, Anm. 32, Ausst. Saarbrücken 1992, S. Abb. Nr. 6, Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 54-55 u. S. 54-55, Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 153, Abb. Nr. 117. – Tänzerin in Grün, 1895, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, verschollen. Lit.: Imiela 1968, S. 33-34, S. 353-354, Anm. 32, Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 12-16 u. 54, Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 153, Abb. Nr. 118. – Tänzerin in Gold, 1895, Öl auf Leinwand, auf Hartfaserplatte aufgezogen, 78,5 x 65,3 cm, bez. u.l.: Slevogt, Max-Slevogt-Galerie, Schloss Villa Ludwigshöhe, Inv.Nr. SL 59. Lit. u.a.: Imiela 1968, S. 32, S. 353, Anm. 32, Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, Abb. Nr. 25, Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 54-57, Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 152-153, Abb. Nr. 119. – Vorarbeiten hierzu: Rahmenentwurf zum Triptychon „Tänzerinnen“, 1895, Bleistift auf Papier, 19,2 x 24 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 154, Abb. Nr. 120, Schleiertänzerin im Varieté, 1895, Feder auf Papier, 20,8 x 33 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 154, Abb. Nr. 121, Schleiertänzerin/Figurenstudie zum Triptychon „Tänzerinnen“, 1895, Feder auf Papier, 28,5 x 22,3 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 155, Abb. Nr. 122, Skizze einer Ausdruckstänzerin (Ruth St. Denis), Bleistift auf Papier, 27,7 cm x 11,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 155, Abb. Nr. 123, Zwei Figurenstudien zum Triptychon „Tänzerinnen“, 1895, Feder auf Papier, 12,3 x 16,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Lit.: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 155, Abb. Nr. 124.

<sup>219</sup> Tanz der Salome, 1895, Öl auf Holz, 69 x 100 cm, ehem. Slg. Eduard Graf Raczinsky, (in der deutschspr. Lit. als verschollen angegeben), Das Gemälde wurde von November 1997 bis März 1998 in Posen, Polen ausgestellt: Kat. Galeria Rogalińska Edwarda Raczynskiego: Muzeum Narodowe w Poznaniu, Nov. 1997 – März 1998, Taf. 54, Katnr. 382, S. 194-195. Lit. Voll 1912, Taf. 12, Imiela 1968, S. 34 u. S. 354, Anm. 34, Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 50-51. – Tanz der Salome, Skizzenblatt, 1895, Feder auf Papier, 28,5 x 22,5 cm. ehem. Archive Neukastel, Lit.: Imiela 1968, S. 354, Anm. 34, Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 50. - Tanz der Salome, Skizzenblatt mit Bewegungsstudie, 1895, Bleistift auf Papier, 39,5 x 29 cm, ehem. Archive Neukastel, Lit.: Imiela 1968, S. 354, Anm. 34, Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 50. - Tanz der Salome, Skizze zur Gesamtkomposition, 1895, Tuschfeder auf Papier, aquarelliert, 14,2 x 22,5 cm, ehem. Archive Neukastel, Lit.: Imiela 1968, S. 354, Anm. 34, Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, Abb. Nr. 254, Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 50-51.

Hintergrund der als Bühne dienenden Terrasse beobachtet ein lüsternes Publikum den Tanz der Salome. Die im Zusammenhang mit den „Ali Baba“-Improvisationen stehenden Zeichnungen um das Jahr 1903 zu „Morgianes Tanz“ (Abb. 8) und ihre Varianten greifen ebenfalls dieses Tanzmotiv mit Schleier auf.<sup>220</sup>

Neben diesen thematisch mit Bühne und Theater verbundenen Werken Slevogts stehen die im konkreten Theaterbezug stehenden Bühnenbild- und Kostümentwürfe des Malers für Sprechtheater und Oper.

---

<sup>220</sup> Morgianes Tanz (Ali Baba und die vierzig Räuber“), um 1898-1903 Gouache, Aquarell, Tusche, Deckweiß auf Papier, 29,7 x 21 cm, Inv. Nr. NI 1045, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Zahlreiche Zeichnungen entstanden im Zusammenhang mit dem bei Bruno Cassirer 1903 (1. Aufl.) erschienenen Band „Ali Baba und die vierzig Räuber – Improvisationen von Max Slevogt“. Vgl. Imiela 1968, S. 368-369, Anm.4, Nr. 36 u. 37 sowie Ausst. Kat. Edenkoben 2007, S. 64.

## 4. Bildende Kunst und Musik - Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst und Musik

„... weil mir Auge und Ohr im künstlerischen Sinne nicht verschiedene Organe sind.“<sup>221</sup>

### 4.1 Bildende Künstler und Musik

Die Wechselbeziehungen zwischen bildender Kunst und Musik sind ein sehr weitreichendes Thema, das in der Literatur bereits eingehend behandelt worden ist.<sup>222</sup>

Bis ins 18. Jahrhundert beschränkten sich die Maler hauptsächlich auf die bildnerische Darstellung von musikalischen Motiven. Es finden sich in der Malerei musikalische Anklänge durch die Darstellung von Musikinstrumenten, musizierender oder singender Figuren oder Motive, die musikalische Thematik symbolisieren. Seit der Romantik entdeckte die Malerei jedoch auch die Möglichkeit einer Übertragung musikalischer Töne, Rhythmen und Strukturen in die Malerei. So versuchte Philipp Otto Runge (1777-1810) in seinem Gemälde „Lehrstunde der Nachtigall“ 1802-1805 in mehreren Fassungen sein figürliches Motiv der Psyche, die Amor das Flötenspiel beibringt, kompositorisch und strukturell wie eine

---

<sup>221</sup> Aus einem Brief Max Slevogts an Karl Scheffler, in: Scheffler 1940, S. 42.

<sup>222</sup> Vgl. hierzu u.a.: Jörg Jewanski u. Hajo Duchting: Musik und bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen-Berührungen-Beeinflussungen, Kassel 2009. In dem Kapitel „Bildende Künstler als Musiker“, S. 25-28 wird u.a. auf Arnold Böcklin, Lyonel Feininger, Paul Klee und viele weitere eingegangen. – Vgl. auch Hans-Dieter Mück, Mozart in Art 1900-1990. Bemerkungen zu einer Ausstellung, in: Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert, Salzburg/Anif 1991, S. 401-406. Andrea Gott dang widmet sich in ihrer Habilitationsschrift umfassend den unterschiedlichen Verflechtungen von Malerei und Musik: Andrea Gott dang, Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum, 1780-1915, Berlin/München 2004. Vgl. u.a. auch Werner Haftmann. Musik und moderne Malerei, (verfasst für „musica viva“, hrsg. v. K. H. Ruppel, München 1958), in: Werner Haftmann: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960, S. 273 sowie Jörg Zimmermann, Wechselbeziehungen zwischen den Künsten: Bemerkungen zur Musikalisierung der Malerei im Kontext einer Ästhetik der Moderne, in: Neue Zeitschrift für Musik, Heft 6, Nov. 1993, S. 4, Ausst. Kat. Vom Klang der Bilder, hrsg. v. Karin v. Maur, 6. Juli – 22. September 1985, Staatsgalerie Stuttgart, München 1985.

musikalische Fuge aufzubauen.<sup>223</sup> Seinen Tageszeiten-Zyklus gestaltet er hingegen in Form einer Symphonie.<sup>224</sup> Etwa fünfzig Jahre später teilte 1852 Moritz von Schwind (1804-1871) das Gemälde „Eine Symphonie“, das als Entwurf für ein Wandgemälde eines Musikzimmers gedacht war, erzählerisch in vier Sätze einer Symphonie ein.<sup>225</sup>

Die Reihe von Malern, die sich in ihren Gemälden auf verschiedenste Art und Weise auf Musik beziehen, ist lang. Sie führt im deutschsprachigen Raum neben den beiden bereits erwähnten Malern Runge und Schwind weiter über Arnold Böcklin (1827-1901) und Anselm Feuerbach (1829-1880), Gustav Klimt (1862-1918) bis hin zu Wassily Kandinsky (1866-1944) und Paul Klee (1879-1940), und ließe sich noch weiter fortsetzen.

Bei einigen bildenden Künstlern spielte auch ihre eigene musikalische Begabung eine wichtige Rolle, wie beispielsweise für Maler wie Angelika Kauffmann (1741-1807)<sup>226</sup>, Paul Klee (1879-1940)<sup>227</sup>, Lyonel Feininger (1871-1956)<sup>228</sup> und auch Max Slevogt.

---

<sup>223</sup> „Die Lehrstunde der Nachtigall“, 2. Fassung 1805, Öl auf Leinwand, 104,5 x 85,5 cm, Hamburger Kunsthalle. Vgl. hierzu u.a. Ausst. Kat. Stuttgart 1985, S. 4-5, Ausst. Kat. Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik, hrsg. v. Markus Bertsch, Jenns Howoldt u. Andreas Stolzenburg, Hamburger Kunsthalle, 3. Dezember 2010 – 13. März 2011 und Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 13. Mai 2011 bis 4. September 2011, S. 120-127, Gott dang 2004, S. 171-178, Frank Büttner, Philipp Otto Runge, München 2010, S. 38-43.

<sup>224</sup> Vgl. Gott dang 2004, S. 178-181.

<sup>225</sup> „Eine Symphonie“, 1852, Öl auf Leinwand, 168,8 x 100 cm, Neue Pinakothek, München, Inv.nr. WAF 1017. Schwind ließ sich von Beethoven zu diesem Gemälde anregen („Fantasie für Clavier, Orchester und Chor“ von Beethoven op. 80). Vgl. Ausst. Kat. Stuttgart 1985, S. 5. Gott dang 2004, S. 263-264.

<sup>226</sup> Angelika Kauffmann erhielt zunächst eine Ausbildung als Sängerin und Malerin. Schließlich entscheidet sie sich für die Malerei. In ihrem Gemälde „Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Malerei und Musik“ hat sie ihre Ambivalenz bei dieser Entscheidung Ausdruck verliehen. „Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Malerei und Musik“, 1792, 151 x 212 cm Pusckin Museum, Moskau Inv.Nr. 1376. Vgl. Angelika Kauffmann, Ausst. Kat. Anlässlich der Ausstellung Angelika Kaufmann 1741-1807 Retrospektive, Kunstmuseum Düsseldorf, 15. November 1998-24. Januar 1999, Haus der Kunst München, 5. Februar – 18. April 1999, Bündner Kunstmuseum Chur, 8. Mai – 11. Juli 1999, hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Ostfildern-Ruit 1998, S. 21 u. S. 235-237.

<sup>227</sup> In Klees Leben spielte die Musik eine zentrale Rolle. Er spielte selbst Geige und es fiel ihm zunächst schwer, sich zwischen der Musik und der Malerei als Beruf zu entscheiden. Vgl. Ausst. Kat. Stuttgart 1985, S. 422-429.

<sup>228</sup> Lyonel Feininger erhielt zunächst eine musikalische Ausbildung, wandte sich aber nach seiner Übersiedelung nach Deutschland der Malerei zu. Vgl. Ausst. Kat. Stuttgart 1985, S. 331-332.

Aber auch enge Freundschaften zwischen Malern und Musikern spiegeln sich häufig auch in den Werken der Maler wider. So prägte die Freundschaft mit dem Komponisten Franz Schubert (1797-1828) beispielsweise Schwinds Werk nachhaltig.<sup>229</sup> Dies trifft ebenso für die Gemälde Kandinskys und seine enge Beziehung zu dem Komponisten Arnold Schönberg (1874-1951) zu.<sup>230</sup> So hat auch die Freundschaft Slevogts mit dem Sänger Francisco d'Andrade großen Einfluss auf sein Werk gehabt und zeigt sich in den Rollenportraits und den „Don Giovanni“-Darstellungen.

Eine immer wieder herausgestellte Wesensverwandtschaft zwischen Malerei und Musik spiegelt sich auch in Wortverbindungen dieser beiden Kunstgattungen wider. So werden in der bildenden Kunst Begriffe wie „Farb-Klänge“, „Bildkomposition“ oder „Farbton“ verwendet, im Bereich der Musik hingegen spricht man gerne von „Klang-Farben“, „Kolorit“ oder „Tonmalerei“.<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Vgl. Ulrike Olbrich, Moritz von Schwind und die musikalische Bilddichtung, in Ausst. Kat. Moritz von Schwind, Meister der Spätromantik, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe und Museum für bildende Kunst Leipzig, 1996/97, Ostfildern-Ruit 1996, S. 76-84. So hat Schwind Entwürfe für ein „Schubert-Zimmer“ geschaffen: „Skizzenbuch zum Schubertzimmer“, 1835, Museum Oskar Reinhart, Winterthur. Zu Schwind und Mozart vgl. u.a. Ausst. Kat. Moritz von Schwind. Zauberflöte, Wien 2004. Der Entwurf für eine „Beethovenwand“ wurde für das Gemälde „Eine Symphonie“ verwendet: „Eine Symphonie“, 1852, Öl auf Leinwand, oben Halbkreisbogen, 168,8 x 100 cm, bez.: Schwind inv. (im Mittelbild u.), München Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek. Als Gegenstück war „Die Zauberflöte“ Mozarts gedacht, erhalten als Aquarellentwurf. „Die Zauberflöte“, unvollendeter Entwurf, um 1852, Aquarell über Bleistift auf gelblichem Papier, 54,8 x 36,6 cm, unbez., Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett; Ausst. Kat. Karlsruhe/Leipzig 1996, S. 190, Abb. 294. (Dieser Entwurf diente später als Grundlage zur Ausmalung der Loggia der Wiener Oper.) Angemerkt sei, dass der „Einzug des Sarastro“ hier bereits vorgebildet ist und dem in Slevogts „Zauberflöten“-Arbeiten sehr ähnlich ist.

<sup>230</sup> Vgl. Ausst. Kat. Stuttgart 1985, S. 356-357.

<sup>231</sup> Vgl. Mück 1991, S. 401 sowie Gott dang 2004, S. 35.

## 4.2 Slevogt und die Musik – Anregungen und Einflüsse

Slevogts Mutter, Caroline von Slevogt (1840-1913), war der Musik und dem Theater gegenüber sehr aufgeschlossen und förderte bereits früh die künstlerische Entfaltung ihres Sohnes.<sup>232</sup>

Die ersten Lebensjahre Slevogts waren nach der Trennung der Eltern 1869 durch häufige Umzüge geprägt.<sup>233</sup> Mit sechs Jahren zog Slevogt nach Würzburg um. Neben ersten Zeichenstunden bei Ludwig Prechtlein (1817-1890), einem Studienfreund von Moritz von Schwind, wurde Slevogt dort durch zahlreiche gemeinsame Konzert- und Opernbesuche von seiner Mutter an die Musik herangeführt.<sup>234</sup>

Kurz nachdem Slevogt die Schule in Würzburg mit dem „Zeugnis über die wissenschaftliche Befähigung für den einjährig freiwilligen Dienst“<sup>235</sup> 1884 abgeschlossen hatte, siedelte er nach München um und schrieb sich kurz darauf, erst sechzehnjährig, in der Akademie ein.

Der Dichter Hanns von Gumppenberg (1866-1928), der Slevogt während dessen Studienzeit an der Akademie der bildenden Künste in München kennengelernt hatte, berichtet in seinen Lebenserinnerungen, dass er häufig zu Slevogt

„auf seine einsame Stube [kam], um mit ihm künstlerische Ideen auszutauschen. Ein trefflicher Klavierspieler von ungewöhnlichem musikalischen Verständnis, pflegte er mir dann aus seinem und meinem Liebling Chopin vorzuspielen, auch zeigte er mir seine ersten zeichnerischen Kompositionen, die allerlei Gedanken-

---

<sup>232</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 11 sowie Lauter in: Ausst. Kat Würzburg 1998, S. 15. Imiela berichtet, dass die Mutter von der „Tristan“- Uraufführung Wagners 1865 tief beeindruckt gewesen sein soll. Zu Slevogt und die Musik vgl. auch Schenk 1999, S. 24-27.

<sup>233</sup> Zur Kindheitsgeschichte Max Slevogts vgl. Imiela 1968, S. 11-13 sowie Anm. 1-14, S. 345. Imielas Ausführungen von 1968 stützen sich u.a. auf schriftliches Archivmaterial der Familie Slevogt, ehem. Nachlass Neukastel, Vgl. Anm. 2, S. 345.

<sup>234</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 13.

<sup>235</sup> Imiela 1968, S. 14. Zu den ersten Studienjahren in München vgl. Anm. 1-3, S. 346 sowie Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 17-18.

und Gefühlswelten, namentlich auch seine Auffassung von dem Stimmungs- und Ideengehalt klassischer Musikwerke mit vornehmem Pathos in reich bewegten visionären Gruppen zum Ausdruck brachten.“<sup>236</sup>

Leider führt Gumpfenberg nicht aus, um welche Arbeiten Slevogts genau es sich hier handelt. Wahrscheinlich bezieht er sich aber auf Federzeichnungen aus den Jahren 1886-1888, die Titel tragen wie „Schumann-Sonate“ „Beethoven-Sonate“ oder „Chopin Präludien“. Diese Zeichnungen stellen Slevogts erste erhaltene Arbeiten mit musikalischem Sujet dar.<sup>237</sup> Die im Breitformat angelegte Tuschzeichnung „Schumann-Sonate“ aus dem Jahr 1886 (Abb. 9), sowie die „Chopin-Ballade“ (Abb. 10) und „Chopin-Praeludien“ aus dem Jahr 1888 zeigen einen architektonischen Aufbau, in den Notenlinien sowie figürliche Darstellungen, in die Musikthemen integriert sind. Diese Tuschzeichnungen lassen auf Anregungen aus Moritz von Schwinds Werk schließen.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Hanns von Gumpfenberg, Lebenserinnerungen. Aus dem Nachlass des Dichters, Berlin/Zürich 1929, S. 121-122. Zit. auch in Imiela 1968, S. 346.

<sup>237</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 15, Anm. 9, S. 346, sowie Imiela 1996 S. 9-10 (folgende Angaben aus Anm. 9 entnommen): „Schumann-Sonate“, 1886, Feder u. Tusche auf Papier, 21 x 33,1 cm, bez. u.r. 16. X. 86, ehem. Nachlass Neukastel, verbleib unbekannt, Imiela 1968, Abb. 111, S. 290 – „Schumann-Sonate“, 1886, Feder und Tusche auf Papier, 32,9 x 23 cm, vgl. Imiela 1968, S. 346 – „Chopin, Präludien“, 1886, Feder und Tusche 32,9 x 23 cm, vgl. Imiela 1968, S. 346 – „Chopin, opus 28.25“, 1886, Feder, 13 x 10 cm, vgl. Imiela 1968, S. 346 – „Beethoven Sonate“, 1886, Feder und Tusche, 33,5 x 19,5 cm, bez. 10.XT. 86 (Rückseite: Studie zu „Chopin-Prélude“), vgl. Imiela 1968, S. 346 – „Chopin-Prélude“, 1887, Bleistift, 33,2 x 21 cm, bez. 4. IX. 87. Vgl. Imiela 1968, S. 346 – „Entwurf Chopin-Ballade III“, 1888, Feder und Bleistift auf Papier, 21,4 x 11,7 cm. Vgl. Imiela 1968, S. 346, Anm. 9, u. S. 290, Abb. 112. – „Chopin-Ballade III op. 47“, Feder und Tusche, 33 x 26 cm (hierzu 4 Detailskizzen) Vgl. Imiela 1968, S. 346 – „Entwurf Chopin-Ballade III“, 1888, Feder, 36,5 x 21,5 cm, bez. u.r. Juni 88, ehem. Nachlass Neukastel, Vgl. Imiela 1968, S. 346 – „Chopin-Ballade III op. 47“, Feder und Aquarell, 27 x 20,5 cm, bez. Ballade III op. 47 Chopin, ehem. Nachlass Neukastel, Vgl. Imiela 1968, S. 346. – Im Ausst. Kat. Mainz 2014 werden zwei weitere Federzeichnungen mit musikalischer Thematik aus dem Nachlass des Künstlers aufgeführt: „Geigenspieler“, dat. u.r. 24.VIII.86, Feder auf Papier, 21,2 x 13,5 cm, Slevogt-Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Ausst. Kat. Mainz 2014, Abb. 91 sowie „Schiffbrüchige Musiker“ dat. u.r. 20.VIII 86, Feder aquarelliert auf Papier, 17,7 x 19,5 cm, Slevogt-Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Ausst. Kat. Mainz 2014, Abb. 92.

<sup>238</sup> So erinnert Slevogts „Schumann-Sonate“ aus dem Jahr 1886 an die um 1860 entstandene „Erlkönig“-Darstellung Schwinds. Vgl. Ausst. Kat. Moritz von Schwind. Zauberflöte. Österreichische Galerie Belvedere, 14. Juli bis 26. September 2004, hrsg. v. Brigitte Hauptner, S. 42-43. Auch Slevogts „Chopin-Praeludien“ und „Chopin-Balladen“ sind sicherlich von Schwinds „Symphonie“ angeregt worden. Vgl. Ausst. Kat. Wien 2004, S. 52, Ausst. Kat. Karlsruhe/Leipzig 1997, S. 188-190. Vgl. hierzu auch Imiela 1968, S. 15.

Zunächst soll Slevogt die romantische Musik Robert Schumanns und Frédéric Chopins angesprochen haben, später fand er auch Zugang zur Musik Johann Sebastian Bachs.<sup>239</sup>

Eine weitere frühe Beschäftigung mit musikalischen Themen sind die Skizzen zu „Das Leben eines Eskimos“ (Abb. 11), einer geplanten Graphik-Folge, zu der Richard Strauss die Begleitmusik schreiben sollte, aus dem Jahr 1889.<sup>240</sup> Hier ließ sich Slevogt nicht von der Musik selbst inspirieren, sondern seine Zeichnungen sollten die Vorlage für eine Vertonung durch Strauss werden.

Eine für Slevogt sehr bedeutende Begegnung war der Auftritt seines späteren Freundes Francisco d'Andrade als Don Giovanni 1894 in München. Bei der Aufführung war der Dirigent Hermann Levi (1839-1900) sehr überrascht, als plötzlich der Gast-Tenor das Tempo während der Arie im 1. Akt bestimmte und immer schneller sang.<sup>241</sup> Der Dirigent war vom Temperament des Sängers so begeistert, dass er seinen Taktstock zu Boden warf und Beifall klatschte. Daraufhin begann ein Wettkampf zwischen dem Dirigenten mit seinem Orchester und dem Sänger. Guthmann überliefert diese Begebenheit:

---

<sup>239</sup> Darauf folgten Wagner und schließlich Mozart. Slevogt erklärt seinen späten Zugang zur Musik Wagners und Mozarts damit: „Ich näherte mich Mozart in meiner Jugend viel langsamer als anderen Komponisten, weil ich eine gewisse Leidenschaftlichkeit zu vermissen glaubte und selbst höchst romantisch gestimmt war.“ Wichert 1920, S. 108, auch zit. in: Müller-Blattau 1966, S. 12-13. Vgl. auch Imiela 1986, S. 15.

<sup>240</sup> Dieser gemeinsame Plan kam jedoch nicht zur Ausführung. Weitere Informationen zu diesem Projekt sind in der Literatur kaum zu finden. Vgl. Guthmann 1920, S. 114-45, Imiela 1968, S. 17, Anm. 12, S. 347, (Angaben dort entnommen): „Die Liebe eines Eskimos“, 1889: Der Eskimo zieht die mit der Schlinge an den Füßen gefesselte Frau an sich heran, Feder und Tusche auf Papier, 21 x 24,7 cm, bez. 1889 – Die Frau, im Wassertümpel vom Eskimo gefangen, und einige Einzelskizzen, Feder auf Papier, 24 x 25,5 cm – Bewegungsskizzen des ziehenden Eskimos, Feder auf Papier, 10 x 10,5 cm – Mehrere Skizzen der Szenen von Verfolgung und Gefangennahme, Feder auf Papier, 15,5 x 17 cm – Der Eskimo gleitet in den Tümpel zur Frau hinab, Feder auf Papier, laviert, 14,2 x 19,5 cm – Der Eskimo trägt die gefangene Frau, Feder auf Papier, laviert, 12,2 x 10,8 cm – Der auf einem Felsen sitzende Eskimo, Feder auf Papier, laviert, 8,5 x 8 cm – Der liegend wartende Eskimo, Feder auf Papier, 6 x 14,5 cm – Mehrere Szenen des Zyklus auf einem Blatt, Feder und Pinsel auf Papier, 21 x 18,2 cm, Imiela 1968, Abb. 113, S. 290. Die Blätter befinden sich heute im Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz.

<sup>241</sup> Vgl. Guthmann 1948, S. 66-67 – Ulrich Weitz in: Ausst. Kat. Mozart in Art 1900-1990. Eine Ausstellung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg und der Bayerischen Vereinsbank München, Stuttgart 1990, S. 20 -Schenk 2005, S. 148-149.

„Am begeistertsten war Slevogt. Er hatte nicht nur in der Vollendung dieser Sangeskultur – Mozart mit italienischer Sangeskultur! – geschwelgt, er hatte in dieser bisher auf deutschen Bühnen unbekanntem Eleganz des Wuchses und der Gebärde den beispiellosen Triumph des geborenen Operngenies erlebt.“<sup>242</sup>

In den Jahren danach entstand eine enge Freundschaft Slevogts mit dem portugiesischen Sänger, dem er in zahlreichen Portraitstudien, Sängerportraits und schließlich auch in seinen Bühnenarbeiten für die Dresdner Staatsoper ein Denkmal gesetzt hat. Slevogts enger Freund Johannes Guthmann glaubt, dass die Oper „für Slevogt die ihm liebste Kunstform des Theaters, der Musik gewesen, ja wer weiß, durch die Freundschaft mit D’Andrade vielleicht erst geworden“<sup>243</sup> sei.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für Slevogts musikalische Entwicklung war auch die Begegnung des Siebzehnjährigen mit dem Münchner Kritiker und Musikhistoriker Theodor Goering (1844-1907) im Jahr 1885. Slevogt selbst berichtet, wie sich der bekannte Musikkritiker vom Klavierspiel des jungen, erst kürzlich in die Pilotystrasse in München umgezogenen Slevogt in dessen Mittagsschlaf gestört fühlte:

„Ich hatte ein Zimmer unter ihm bezogen und fühlte mich, nach Kenntnis seiner Stellung im Münchner Musikleben, durch seine ‚klassische‘ Nähe plötzlich genötigt, Mozartsche Sonaten zu spielen. Da klingelte es, und herein stürmte ohne anzuklopfen Goering: ‚Sie spielen da eine Stelle nach Ihrer Ausgabe immer falsch – und die muß so heißen: (Korrektur mit Bleistift) – überhaupt will ich Ihnen die Sonate einmal vorspielen – (folgt etwas nervös, aber eindringlich sein Spiel) [...]‘.<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> Guthmann 1948, S. 67. Vgl. auch: Guthmann 1955, S. 266 sowie Imiela in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 7.

<sup>243</sup> Guthmann 1948, S. 67.

<sup>244</sup> Max Slevogt, Theodor Goering, in: Süddeutsche Monatshefte 4, 1907, Bd. 2, Juli-Dezember, S. 496.

Nachdem er Slevogt darauf hingewiesen hatte, dass er durch das Klavierspiel seine Mittagsruhe gestört habe, lud er ihn eines Abends zu sich ein.

„So begann unsere Freundschaft und viele, viele Abende habe ich bei ihm verbracht. Er pflegte mir dann vorzuspielen, Bach, Mozart, Beethoven, einiges von Händel und wenig von Wagner.“<sup>245</sup>

Diese Freundschaft hielt bis zum Tode Goerings 1907 an. Goering und dessen Freund, der Musikschriftsteller Paul Marsop (1856-1925) machten es sich nun zur Aufgabe, Slevogt intensiver an die Musik heranzuführen und ihm häufig Freikarten für Konzerte und Opern zur Verfügung zu stellen.<sup>246</sup> Goering hielt viel von dem Urteil des jungen musikinteressierten Malers. Häufig veröffentlichte er Slevogts Kritik unter dem Titel: „Ein Freund schrieb mir“.<sup>247</sup>

Johannes Guthmann berichtet, dass während solcher Aufführungen, „wenn Anspannung seines ganz auf die strenge Atelierarbeit eingestellten Geistes nachließ und die Zaubertöne schmeichelnd über die Haut seiner Seele glitten“, Slevogts Drang nach „freiem Phantasieschalten“ wieder aufkam und er die Programmzettel der Aufführung mit kleinen Skizzen versah.<sup>248</sup> Ein solcher mit Karikaturen versehener Theaterzettel ist aus dem Jahr 1896 erhalten. Slevogt besuchte am 19. April 1896 eine Inszenierung der „Götterdämmerung“ im Nationaltheater München, auf dessen Theaterzettel er, wahrscheinlich noch während der Aufführung, mit der Feder rasch einige Skizzen und Karikaturen zeichnete.<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> Slevogt 1907, S. 496. Vgl. auch Guthmann 1920 S. 54, Imiela in: Ausst. Kat. Homburg 1956, S. 23 sowie Imiela 1968, S. 15.

<sup>246</sup> Vgl. Guthmann 1920, S. 56. Paul Marsop war u.a. Begründer mehrerer deutschen Musikbibliotheken, u.a. in München am Salvatorplatz (gehört heute zum Literaturmuseum München).

<sup>247</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 33, Anm. 29, S. 353.

<sup>248</sup> Vgl. Guthmann 1920, S. 56.

<sup>249</sup> Theaterzettel mit Karikaturen, 1896, Tuschkreide und blaue Kreide, bedrucktes Papier, 19 x 13,9 cm (21,2 x 15,5 cm Blattgröße), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Scheffler 1940, Abb. S. 16, Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, Abb. 255 u. S. 480. Mit dem Inhalt der Oper hatten diese Skizzen jedoch wenig zu tun: Slevogt zeichnet u.a. sich selbst, wie er Nini, die er zwei Jahre später heiratete, küsst. Karl Voll ist u.r. abgebildet.

Als Gelegenheitsarbeiten entstanden, neben seiner eigentlichen künstlerischen Arbeit, beispielsweise auch kleine Skizzen mit musikalischem Inhalt. So berichtet Walter Petzet (1866-1941), dass er Slevogt einmal eine Sonate Schumanns vorgespielt und ihm Slevogt kurze Zeit später eine Skizze geschenkt habe, die Robert und Klara Schumann zeigte, wie sie durch die Nacht fliegen „zum Licht, geleitet vom Genius der Musik“.<sup>250</sup> Eine weitere Skizze bildete einen „Pegasus, der statt der Flügel einen Konzertflügel auf dem Rücken hatte, auf dem ein Pianist sich reitend betätigte“<sup>251</sup> ab.

Slevogts leidenschaftliche Beziehung zur Musik wurde so stark, dass er eine Zeitlang schwankte, ob er sich für die Malerei oder für die Musik entscheiden solle.<sup>252</sup> Der Pianist und Musiklehrer Walter Petzet war der Ansicht, dass Slevogt, wenn er „nicht der Große Maler und Graphiker geworden wäre, [...] er es in der Musik auch zu etwas Bedeutendem [hätte] bringen können“.<sup>253</sup> Sowohl Slevogts Klavierlehrer als auch sein Gesangslehrer Karl Erler (1858-1925) seien ebenfalls dieser Meinung gewesen.

Nicht nur Slevogts Verständnis von Musik hatte sich weiterentwickelt, auch seine gesangliche Begabung wurde deutlich. So wollte der Dirigent Hermann Zumpe (1850-1903) Slevogts Bariton „in einen Heldentenor“ umschulen.<sup>254</sup> Auch der in München lange Jahre am Königlichen Hof- und Nationaltheater tätige Dirigent Hermann Levi (1839-1900) habe Slevogts Musikverständnis geschätzt.<sup>255</sup>

---

<sup>250</sup> Walter Petzet, Slevogts Beziehungen zur Musik. Zum 60. Geburtstage des Künstlers am 8. Oktober 1928, in: Signale für die musikalische Welt, Berlin 3. Oktober 1928 (Petzet 1928), S. 1139, auch in: Ausst. Kat. Mainz 1991, S. 151, dort Verweis auf: Leipziger Neueste Nachrichten, 7. Oktober 1928. Der Verbleib der Skizze ist unbekannt.

<sup>251</sup> Petzet 1928, S. 1139. Der Verbleib der Skizzen ist ebenfalls unbekannt.

<sup>252</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 33.

<sup>253</sup> Walter Petzet, Slevogts Beziehungen zur Musik. Zum 60. Geburtstage des Künstlers am 8. Oktober 1928, in: Signale für die musikalische Welt, Berlin 3. Oktober 1928 (Petzet 1928), S. 1139, auch in: Ausst. Kat. Mainz 1991, S. 151, dort Verweis auf: Leipziger Neueste Nachrichten, 7. Oktober 1928.

<sup>254</sup> Guthmann 1920, S. 58. Auch: Guthmann 1948, S. 66. Vgl. auch Guthmann 1955, S. 265. Zumpe leitete von 1895 bis 1897 die zunächst unter dem Namen „Kaim-Orchester“ bekannten Münchner Philharmoniker.

<sup>255</sup> Guthmann 1948, S. 66.

Nach begonnenem Gesangsunterricht, entschied sich Slevogt jedoch beruflich endgültig für eine Malerlaufbahn.

Die zahlreichen persönlichen Kontakte zu Musikern finden in den folgenden Jahren ihren Widerklang in diversen Bildnissen von Persönlichkeiten aus dem Musikleben.<sup>256</sup> Dabei spielen insbesondere die Portraits des portugiesischen Sängers Francisco d'Andrade eine bedeutende Rolle, zu dem Slevogt wie bereits erwähnt, eine tiefe Freundschaft entwickelte.<sup>257</sup> Des Weiteren entstanden Portraits des Pianisten und Komponisten Conrad Ansoerge (1862-1930)<sup>258</sup>, des Geigers Andreas Weißgerber (1900-1941)<sup>259</sup>, der Pianistin Frieda Kwast-Hodapp (1880-1949)<sup>260</sup> sowie des Musikkritikers Theodor Goering (1844-1907).<sup>261</sup>

---

<sup>256</sup> Vgl. Petzet 1928, S. 1139.

<sup>257</sup> Vgl. Ausst. Kat. Wuppertal 2005, S. 156-161, Schenk 2005, S. 148- 152, Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 171, Imiela 1968, S. 69-76.

<sup>258</sup> Bildnis des Musikers Conrad Ansoerge, 1915, Öl auf Leinwand, 116 x 90 cm, bez. u.r.: Slevogt 1915, Bremer Kunsthalle Invnr. 72-1915-3. Lit. u.a.: Alten v. 1926, Abb. s/w 81, S. 68, Scheffler 1940, S. 70 Abb. s/w, Waldmann 1923, S. 187, Imiela 1968, S. 203, Abb. S. 194., Ausst. Kat. Bremen 1968, S. 42, Nr. 2, Abb. S. 50. - 2 Studien hierzu: I, bez. o.r.: Slevogt 15 u. II.: Pappe, bez. o.r.: Slevogt 8. Juni 15, Der Verbleib der beiden Studien ist unbekannt. Vgl. Imiela 1968, S. 419, Anm.2. - „Conrad Ansoerge am Klavier“, Öl auf Leinwand, 1912, Maße Höhe 24 in.; Breite 32 in. / Höhe 61 cm.; Breite 81,4 cm, bez. o.r.: Ansoerge 1. Juli 1912 M. Slevogt. Prov. Karl Zimmer, Erlangen, 1925 Auktion Paul Cassirer und Hugo Helbing in Berlin, 3./4. März 1925, Nr. 133, Slg. Leo Smoschewer (um 1870-1938), 1939 durch die NS-Regierung beschlagnahmt. 1940 Verkauf an die Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 3794, 2004 an die Nachkommen Else u. Leo Smoschewers restituiert. Auktion Sotheby's London, 9. Febr. 2005, Lot 515. Lit.: Imiela 1968, S. 129, S. 203 u. S. 385-356. Abb. auch in: Frank Auffermann (Hrsg.) u. Miriam-Esther Owesle, „Neu-Cladow und nichts anderes!“ Johannes Guthmanns Traum vom Arkadien an der Havel. Edition Neu-Cladow, Bd. 1, Berlin. Imiela datiert den Ankauf durch die Österreichische Galerie Wien in das Jahr 1928. Das Gemälde ist während Slevogts Aufenthalts bei Johannes Guthmann in Neu Cladow entstanden. - Auch Corinth hat Ansoerge portraitiert: „Portrait des Pianisten Conrad Ansoerge“, 1903, Öl auf Leinwand, 141 x 125 cm, Lenbachhaus München. Seit 1976 Dauerleihgabe der Münchener Secession. Vgl. hierzu: Imiela 1968, S. 203. – Zudem wird bei „Lost Art Koordinierungsstelle Magdeburg“ ein Gemälde „Conrad Ansoerge“ aufgeführt (ohne Abb. und Maße), Lost Art-ID 278641, Inv.Nr. B.I. 540.

<sup>259</sup> Der Geiger Andreas Weißgerber, 1922, Öl auf Pappe auf Leinwand, 55,2 x 41,3 cm, sign. u. dat. u.r.: Slevogt / 22, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarlandmuseum Saarbrücken, Invnr. KW 29 G, Lit.: Imiela 1968, S. 246, S. 432, Anm. 4, Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, Abb. s/w Nr. 155, S. 462, Ausst. Kat. Chemnitz 2011, S. 68 Abb. Nr. 23, S. 69, S. 147. Bei Imiela Verweis auf das „Paganini“-Gemälde von Delacroix aus dem Jahr 1832, welches 1907 bei Paul Cassirer ausgestellt gewesen ist.- Der Geiger Andreas Weißgerber, 1922, Öl auf Holz, 70 x 55 cm, bez. u.l. Slevogt 1922, Privatbesitz, Lit.: Querschnitt V, 1925 vor S. 721 Abb.: Imiela 1968, S. 246-247, S. 432, Anm. 4, Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, S. 462, Abb. 156 s/w. - Bildnis des Geigers Andreas Weißgerber, Kaltadelradierung, sign. u. num. 24/75, 15 x 10 cm (Blattgröße 35,2 x 25,5 cm), nicht bei Sohn 2002 verzeichnet, Prov. Slg. Kohl-Weigand, St. Ingbert, Privatbesitz Saarland, Kunstkontor

Slevogt war als Pianist und Sänger in seinem Freundes- und Bekanntenkreises sehr geschätzt und initiierte in Neukastel oder bei Freunden ganz spontane Musikabende.<sup>262</sup> Zahlreiche Zeitgenossen berichten von Slevogts musikalischen Darbietungen im privaten Kreise. Sein Freund Johannes Guthmann berichtet von solch einem Abend:

„Ist dann auch er dem Fremden Freund geworden und fühlt sich durch nichts beengt, dann kann es geschehen, daß er noch ans Klavier geht. Irgend etwas in ihm blieb diesen Abend vielleicht unausgefüllt, daher unerlöst – und er bedarf noch der Musik. [...] Aber in seinem Klavierspiel, wenn er sich den Auszug aus dem ‚Don Giovanni‘ oder aus der ‚Götterdämmerung‘ hineinlebte und dem starken Gefühl dabei von Zeit zu Zeit mit seinem vollen Bariton mitsingend Nachdruck gab, schwang etwas mit, was nicht mehr Mozart, nicht mehr nur Wagner war, ein Wetterleuchten, ein phantastisches, aus der Tiefe der eigenen Genialität heraus. [...]“<sup>263</sup>

Slevogt sei in seiner leidenschaftlichen musikalischen Interpretation völlig aufgegangen und sie habe befreiend auf ihn gewirkt.<sup>264</sup> Diese Musikdarbietungen

---

Dr. Doris Möllers, Münster. Weißgerber wurde auch von Liebermann und Corinth dargestellt. Vgl. Imiela 1968, S. 246.

<sup>260</sup> Frau Kwast-Hodapp, Öl auf Pappe, 1924, 49,5 x 36,8 cm, Prov.: Slg. Georg Schäfer, Schweinfurt, Auktion Neumeister Kunstauktionen, 25. Febr. 2005, Lot 712.

<sup>261</sup> Prof. Goering am Flügel, 1892, Öl auf Leinwand, 45 x 65 cm, Museum im Kulturspeicher Würzburg, Invnr. E 6747. Lit.: Scheffler 1940, S. 19, Abb. s/w, Waldmann 1923, Abb. s/w S. 33, Ausst. Kat. Würzburg u.a. 1998, S. 24-25, S.112, Nr. 73, Imiela 1968, S. 27, S. 350, Anm. 5, Ausst. Kat Saarbrücken 1992, Abb. S. 499, Ausst. Kat. Hagen 1952, Nr. 9.

<sup>262</sup> So waren beispielsweise am 6. Januar 1930 der Pianist Bruno Eisner und seine Frau zu Gast in Neukastel, und es wurde gemeinsam musiziert. Vgl. Slevogt 1912-1932, Postkarte an Johannes Guthmann v. 6. Januar 1930, S. 63.

<sup>263</sup> Johannes Guthmann, Abends mit Slevogt, in: Ausst. Kat. Max Slevogt. Der Graphiker und Illustrator, Pfälzischer Kunstverein Speier [sic!], Speyer 1927, S. 10-11. An einer anderen Stelle erinnert sich Guthmann: „Und dennoch drängte es ihn, wenn er sich stark und mitteilnehmend fühlte, sich musizierend Luft zu machen. [...] Traf's sich, daß ein geeigneter Begleiter da war, war's ihm recht. So stand ihm eines Abends in Neu Cladow der musikalische Gusto nach ‚Carmen‘. [...]“ Guthmann 1948, S. 69. Zit. auch in: Auffermann/Owesle 2014, S. 58. Slevogt sang, begleitet vom Klavier, die gesamte Oper.

<sup>264</sup> Johannes Guthmann betont die Leidenschaft, mit der Slevogt in der Musik Wagners aufgeht am Beispiel der Klavierinterpretation des Malers: „Wenn er sich die Siegfried- und Brünnhilden-Szene des Vorspiels und Siegfrieds Rheinfahrt spielt, ist die seelische Kraft, die da nach letzter Befreiung

fanden meist ganz spontan aus der Laune des Malers heraus statt.<sup>265</sup> Walter Petzet berichtet, dass Slevogt „eine ganze Nacht hindurch ‚Tristan‘ am Klavier phantasieren“<sup>266</sup> konnte.

Auch der Aachener Intendant Heinrich K. Strohm (1895-1959), mit dem Slevogt besonders in den letzten Lebensjahren während seiner Kuraufenthalte in Kontakt stand, bestätigt das stark von der Musik geprägte Leben Slevogts.<sup>267</sup> Während seiner Aufenthalte in Berlin oder seinen Kurbesuchen in Aachen nutzte er jede Gelegenheit, Theater-, Konzert- und Opernveranstaltungen zu besuchen.<sup>268</sup> Sogar kurz vor seinem Tod reiste der schwerkranke Slevogt noch mit seinem Sohn nach Stuttgart, um eine Neuinszenierung von Wagners „Rienzi“ zu erleben, „den er seit Jahrzehnten nicht mehr gehört hatte [...]“.<sup>269</sup>

---

drängt, von explosiver Gewalt und nur widerwillig und beinahe unheimlich flicht sie am Ende in dem leisen Memento der Akkorde des Tarnhelm-Motivs sich wieder zurück. Technisch meistern andere solch einen Wagner wohl besser, aber was ergreift, ist gerade die sich darin entwirkende Gefühlsmacht [...]“ Guthmann 1920, S. 138-139.

<sup>265</sup> Ein weiterer Zeitzeuge weiß von Musikabenden auf Neukastel zu berichten: „Als der Sohn sagt: ‚Ach Papa, spiel uns doch ein bissl was‘, da erscheint in den Augen [Slevogts] ein neuer Ausdruck. [...] Und als er jetzt vor dem Flügel sitzt, da versinkt rings um ihn die Welt, da geht er völlig auf in den feurigen Klängen der Carmen. Atemraubend reißt die Ouvertüre die Hörer mit sich fort, Blatt um Blatt folgt, wie nur er zu spielen versteht. Als die Carmen zu den Kastagnetten greift, da tanzt die Tochter des Hauses den Verführungstanz der Zigeunerin, und als Eskamillo die Schmuggler zum Stierkampf lädt, da schmettert der gewaltige Brustkasten des Künstlers das Torerolied, daß man die eigenen Stimmbänder mitschwingen fühlt.“ Walter Hartmut: Auf Neukastel, in: Ausst. Kat. Speyer 1927, S. 30.

<sup>266</sup> Petzet 1928, S. 1139. Er sei später einmal mit einer Partitur zu Petzet gekommen und habe verkündet: „Und hier habe ich etwas ganz Feines!“ Es habe sich dabei um Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ gehandelt.

<sup>267</sup> „Ich erinnere mich kaum, in seiner patriarchisch gehaltenen Berliner Wohnung zu Gast gewesen zu sein, ohne daß bei ihm musiziert wurde. Mir steht noch heute der letzte Abend klar vor Augen, als ich in später Abendstunde wieder in sein Haus kam, wo er zu einer musikalischen Unterhaltung einige Freunde geladen hatte. [...]“ Heinrich K. Strohm in: Programmheft des Stadttheaters Aachen, 1932/33, Nr. 4, S. 44.

<sup>268</sup> So besuchte Slevogt während seines Neapelaufenthaltes 1914 (?) Verdis „Ballo in maschera“ im Teatro San Carlo. Vgl. Guthmann 1948, S. 68-49. Slevogt berichtete seinen beiden Begleitern, die die Aufführung nicht gesehen hatten, von diesem Abend. Slevogt war sehr beeindruckt und erzählt amüsiert von dem zierlichen Tenor mit seinem gewaltigen, fast erdrückendem Kostüm: „Slevogt griff nach einem Blatt Papier, die Mißgestalt zu skizzieren. Dazu sang er den berühmten Part des Riccardo [...]. Die Einsicht, trotz aller stimmlichen und dramatischen Begabung nicht selber auf der Bühne stehen zu sollen, hatte alles Schmerzliche für ihn verloren.“ Guthmann 1948, S. 69.

<sup>269</sup> Vgl. Guthmann 1948, S. 192.

Dabei regte ihn der literarische Stoff eher nur am Rande an. Es war die Musik selbst und deren dramatischer Ausdruck, besonders die Musik Wagners und Mozarts, die Slevogt inspirierten. Hans-Jürgen Imiela stellt fest, dass Slevogt keinen Interpreten mehr für Mozarts Musik benötigte, sondern diese Funktion selbst übernommen habe.<sup>270</sup> In diesen Konzerten und Opernaufführungen zeichnete er oft kompositionelle Einfälle, die ihm während der Aufführung kamen, sofort nieder. Die Musik war es, die ihn stimulierte und seine Phantasie anregte.

Während seiner Kuraufenthalte in Aachen besuchte er fast jede Aufführung des Stadttheaters und des Kurtheaters. Der Aachener Intendant Strohm berichtet, dass Slevogt den Aachener Dirigenten Paul Pella (1892-1965) sehr geschätzt und sich mit ihm „häufig eingehend über musikalische Auffassungen“<sup>271</sup> ausgetauscht habe. Weiterhin berichtet er, dass Slevogt seine bevorzugten Opern sehr genau kannte. Strohm hielt sehr viel von Slevogts musikalischem Urteil und so war er sehr an Slevogts Meinung zur seiner „Wozzeck“- Inszenierung 1930 in Aachen interessiert.<sup>272</sup> Strohm sah „kaum einem Urteil mit solcher Erwartung entgegen als dem Max Slevogts“, da er sich nicht sicher, war, wie Slevogt zu Alban Bergs (1885-1935) Musik und der Inszenierung stehen würde:

---

<sup>270</sup> Vgl. Imiela 1956, S. 35. Vgl. auch Schenk 1999, S. 26.

<sup>271</sup> Strohm 1932, S. 44.

<sup>272</sup> Die Inszenierung der Oper „Wozzeck“ von Alban Berg fand im Aachener Stadttheater am 21. Februar 1930 unter der musikalischen Leitung von Paul Pella (eigentl. Abraham Morgenstern) (1892–1965) und unter dem Intendanten Heinrich K. Strohm statt. Weitere Aufführungen in Aachen fanden im März 1930, im Juni anlässlich des „Niederrheinischen Musikfestes“ sowie im September desselben Jahres statt. Wann genau Slevogt die „Wozzeck-Inszenierung“ besuchte ist nicht gesichert. Am 27. August 1930 schrieb Strohm an Slevogt und warb für einen Besuch in Aachen, denn er kenne „eine ganze Reihe von Fällen ausgezeichneter Heilwirkung“. Damit spielt er auf die bevorstehende „Wozzeck“-Inszenierung an. Am 1. September 1930 schrieb er an Strohm und bezieht sich möglicherweise auf die „Wozzeck-Inszenierung“ im September: „[...] Es ist mir sehr leid, daß wir nicht schon am 7. [September] zu der Festaufführung kommen kö[nen]. Sie hätte mich, besonders da ich die Berliner Aufführung verbummelt habe, sehr interessiert!! - [...]“ Vgl. Brief v. 1. September 1930 von Slevogt an Strohm, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Autogr. 56/7 Slevogt an Strohm 1.9.1930. Bei der „die Berliner Aufführung“ bezieht sich Slevogt wahrscheinlich auf die Uraufführung, die am 14. Dezember 1925 unter der musikalischen Leitung von Erich Kleiber (1890-1956) in der Staatsoper Unter den Linden in Berlin stattfand.

„Aber ich werde nie die Begeisterung vergessen, mit der der damals 62jährige in der Pause und vor allen Dingen am Schluß der Aufführung zu mir kam und seiner Hingerissenheit und seiner Erschütterung durch dieses Werk Ausdruck verlieh. Er, der vielen Experimenten sowohl mancher Operninszenierungen mit ungewöhnlicher Schärfe, wenn auch mit mildem Lächeln, ablehnend gegenüberstand, erkannte doch mit dem sicheren Urteil des Künstlers, daß Alban Berg eine musikalische Persönlichkeit ist, die etwas kann und zu sagen hat.“<sup>273</sup>

Slevogt äußert sich in einem Brief an seine Frau mit gemischten Gefühlen zu dieser Inszenierung:

„Die Aufführung war, abgesehen davon, daß es eine Irrenhausangelegenheit mit manchen bedeutenden Momenten ist, eine Musik quasi im Hohlspiegel verzerrt, mit ebenfalls einigen wundersamen Stellen einer neuen Stimmung – also sehr anstrengend, atonal u. auf die Nerven gehend – überraschend gut u. eindrucksvoll, ausgezeichnet geleitet, vorzügliche Bühnenbilder!!! Also bester Eindruck eines tatsächlich ernst Genusses, den ich mir aber als ‚alter Heide‘ nicht so bald wieder leisten würde.“<sup>274</sup>

Hiermit wird deutlich, dass trotz Slevogts Skepsis gegenüber moderner Operninszenierungen, er sich neuen Entwicklungen nicht vollständig verschloss.

Das musikalische Verständnis, dass Slevogt dem Werk Mozart entgegenbrachte, drückt sich besonders deutlich in seinen zahlreichen Arbeiten zu den beiden Opern

---

<sup>273</sup> Strohm 1932, S. 42-44, auch in Willi Reich, Max Slevogt und die Musik. Mit einem Brief des Maler, in: Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 7/8, Mainz 1962, S. 329.

<sup>274</sup> Zit. nach Imiela 1968, S. 276. Lt. Imiela soll der Brief von Anfang September 1930 stammen. (Ohne Verweis) Der Verbleib dieses Briefes ist unbekannt. In dem Brief vom 1. September 1930 bedauert Slevogt noch, dass er voraussichtlich nicht zur „Festaufführung“ kommen kann. Doch die Ausführungen Strohm zeigen, dass Slevogt die Aufführung im September kurzfristig doch noch besuchen konnte. In einem weiteren Brief an Strohm vom 27. September 1930 bedauert Slevogt die überstürzte Abreise von Aachen und den Abbruch seiner Kur: „[...] erst spät am Abend erhielt ich das Telegramm, daß unsere ‚Weinlese‘ schon auf den 25. Festgesetzt sei. So war es mir nicht mehr möglich, Sie noch anzurufen, - wir haben in aller Eile gepackt u. Aachen morgens 7h verlassen [...].“ Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Autogr. 56/9 Slevogt an Strohm 27.9.1930.

„Die Zauberflöte“ und „Don Giovanni“ aus, auf die noch ausführlicher eingegangen wird.<sup>275</sup>

Slevogts Verhältnis zu Wagners Musik erfuhr seit seinem Bayreuth-Besuche im Jahr 1924 eine neue Qualität (Abb. 12)<sup>276</sup>. Zurück in Neukastel setzte er seine Bayreuther Eindrücke sofort auf den Wänden des soeben fertiggestellten Musiksaals um.<sup>277</sup> In der Folge entstanden durch die intensive Beschäftigung mit Wagners Opern auch die Bühnenbildentwürfe zu „Tristan und Isolde“, und „Walküre“ in den Jahren 1931/32.<sup>278</sup> In einem Brief aus dem Oktober 1931 an den befreundeten Pianisten Bruno Eisner (1884-1978) begründet Slevogt sein besonderes Empfinden für Wagner:

„Wagners Natur ist vielleicht nicht so rein wie die Mozarts und Beethovens – das stört mich nicht – er ist mir dadurch verwandter und durch ihn erst glaubte ich Mozart besser zu verstehen. Ich denke zunächst an die Bühne, Dramatik natürlich, die doch eine Verbindung von Dichtung und Musik bleiben wird. ... der erste von den Großen, der das Orchester überlaufen lässt.“<sup>279</sup>

Die musikalischen Werke der beiden Komponisten Mozart und Wagner sollten ihn in seinem gesamten weiteren Schaffen begleiten.

Es zeigt sich bei der Betrachtung von Slevogts Œuvre, dass Musik sein Werk in besonderem Maße geprägt hat. So wird bereits in seinem Frühwerk eine Beschäftigung mit der Musik Beethovens, Chopins und Schumanns, auch durch das Werk Moritz von Schwinds, deutlich. Slevogts intensiven Kontakte zu Musikern und Dirigenten zeigen deutlich, dass für ihn der Austausch mit Fachleuten sehr wichtig

---

<sup>275</sup> Vgl. Kapitel 6.1 in dieser Arbeit.

<sup>276</sup> Slevogt reiste Mitte August nach Bayreuth, wo zum ersten Mal nach dem Ersten Weltkrieg wieder die Festspiele stattfanden. Eine Skizze aus einem Skizzenbuch entstand während des Besuchs: Max Slevogt, Skizze vom Bayreuth-Besuch August 1924, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 22v, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz

<sup>277</sup> Vgl. Guthmann 1948, S. 142 sowie Imiela 1968, S. 226-237.

<sup>278</sup> Vgl. Kapitel 6.2 in dieser Arbeit.

<sup>279</sup> Zit. nach Guthmann 1948, S. 142. Brief von Slevogt an Bruno Eisner v. 22. Oktober 1931.

war und diese wiederum an seiner Meinung interessiert waren. Es wird ebenfalls deutlich, wie sehr die Musik Mozarts und Wagners Slevogts bildnerisches Schaffen in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens geprägt hat. Das trifft nicht nur für die Thematik, sondern auch auf den stimmungshaften, rhythmischen Duktus sowohl in seinem graphischen Werk, wie beispielsweise den wie den „Randzeichnungen zur Zauberflöte“, als auch in den figürlich-thematischen Wandgemälden in seinem Musiksaal zu.

## 5. Die Bühnenbildentwürfe von Max Slevogt fürs Sprechtheater

Der früheste konkrete Theaterversuch Slevogts in Form einer ersten Bühnendekoration fand nach Überlieferung von Johannes Guthmann um 1886 in Garmisch statt. Demnach habe Slevogt für das Schmierentheater eines „Direktors“ Mosbacher ein „schnaubendes Ross“ mit „Blitz und Dampf aus den Nüstern“ gemalt.<sup>280</sup> Dieses sei ausgeschnitten und vor einen Tisch mit darauf stehendem Stuhl gelehnt worden. Oben auf den Stuhl habe sich Mosbacher mit seiner Frau gesetzt und seien darauf „galoppiert“. Der darauffolgende Applaus sei gewaltig gewesen und man habe Slevogt sofort engagieren wollen.

Dieses Ereignis hatte jedoch keine weiteren Bühnenambitionen Slevogts in seiner Münchner Zeit zur Folge.<sup>281</sup>

### 5.1. Bühnenbildentwürfe für Otto Brahm

#### 5.1.1 Max Slevogt und Otto Brahm

Slevogts Bühnenbildnerische Tätigkeit begann im Jahr 1904 mit zwei fast zeitgleichen Theaterprojekten für Otto Brahm (1856-1912): einer Neuinszenierung des „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann (1862-1946) sowie einer nur wenig dokumentierten Inszenierung des „Richter von Zalamea“ von Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

Sowohl die Inszenierung selbst als auch die Mitarbeit Slevogts zum „Richter von Zalamea“ werden in der Literatur meist nur in einem Satz erwähnt.<sup>282</sup> Leider sind

---

<sup>280</sup> Vgl. hierzu Guthmann 1948, S. 169-170.

<sup>281</sup> Eine Ausnahme bilden seine 1895 auf Anregung von Richard Strauss (1864-1949) eingereichten Kostümentwürfe für die Neuinszenierung von Mozarts „Titus“ am Münchener Nationaltheater, die jedoch nicht zur Ausführung kamen. Vgl. hierzu Kapitel 6.1.1 in dieser Arbeit.

weder Entwürfe und Skizzen noch Bühnenfotografien zu dieser Aufführung überliefert. Hans-Jürgen Imiela fand im Nachlass von Max Slevogt auf Neukastel im Jahr 1968 lediglich eine Notiz, dass Slevogt „im Mai 1904, gleichzeitig mit den Bühnenedwürfen für ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘ solche für Otto Brahm’s Inszenierung des ‚Richter von Zalamea‘ geschaffen habe.“<sup>283</sup>

Die Premiere des „Richter von Zalamea“ fand am 7. September 1904 im Lessing-Theater in Berlin statt und war die zweite Inszenierung Brahm’s im neueröffneten Lessingtheater.<sup>284</sup> Slevogt schien zunächst vom Thema des Theaterstückes nicht überzeugt. Brahm jedoch versuchte, ihm den „Richter von Zalamea“ näher zu bringen.

„Die schwächere Wirkung, welche das Stück bei der ersten Lektüre auf Sie ausgeübt hat, wird glaube ich, bei weiterer Bekanntschaft eine Steigerung erfahren, und dem unmittelbaren Eindruck auf der Bühne, den Sie im Gedächtnis bewahrt hatten, wieder näher kommen.“<sup>285</sup>

In einem Brief vom 9. Mai 1904 beklagt sich Otto Brahm darüber, dass Slevogt sein Honorar für die Entwürfe zum „Richter von Zalamea“ gegenüber den nur kurz zuvor entstandenen Entwürfen für „Florian Geyer“ verdoppelt habe:

---

<sup>282</sup> Kurz erwähnt wird die Inszenierung bei: K. Boeser und R. Vatková: Max Reinhardt in Berlin, Berlin 1984, S. 62. - Vgl. auch: Werner Buth, Das Lessingtheater in Berlin unter der Direktion von Otto Brahm. Eine Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Theaterkritik, Diss. Berlin 1965, S. 27 und 92. - Guthmann 1920, S. 155. - Guthmann in einem Brief an F. J. Kohl-Weigand, aus dem Vorwort von: Slevogt 1912-1932, S. 5, hrsg. von Imiela. - Leonhard M. Fiedler, Max Reinhardt, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 47. - Paul Stefan, Gustav Mahlers Erbe. Ein Beitrag zur Neuesten Geschichte der Deutschen Bühne und des Herrn Felix von Weingartner, München 1908, S. 28. - Janssen 1957, S. 46-47., Anm. 26, dort als Quelle genannt: „Die Kunst“, Jahrg. XI, 1905, S. 22. - Max Epstein: Max Reinhardt, Berlin 1918, S. 86, Rischbieter 1968, S. 295.

<sup>283</sup> Imiela 1968, S. 373, Anm. 19. Detaillierte Informationen zur Inszenierung sind nicht überliefert. Es ist auch nicht bekannt, inwieweit Slevogt bei der Umsetzung der Bühnenbildentwürfe vor Ort war und mit den Werkstätten zusammengearbeitet hat.

<sup>284</sup> Vgl. Buth 1965, S. 27.

<sup>285</sup> Brief Otto Brahm an Slevogt, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Otto Brahm (Briefkopf Deutsches Theater zu Berlin) v. 17.5.1904.

„Eben kriege ich einen Brief von Slevogt, der für den Richter von Zalamea 2000 M verlangt, während er es beim Florian für 1000 machte. [...] diese Hochnehmerei ist mir doch zu arg, und da werde ich wohl auf den Slevogt verzichten müssen.“<sup>286</sup>

Brahm ärgerte die von Slevogt verlangte Summe und fragte vorsichtig bei dem Maler nach, ob er sich „mit einem Honorar von M 1500 für den Richter von Z.[alamea]“ einverstanden erklären würde.<sup>287</sup> Schließlich einigte man sich und Brahm berichtet in einem Brief vom 21. Juni 1904, „dass er [Slevogt] mit dem ‚Richter‘ fertig“<sup>288</sup> sei und fügt hinzu: „Der Brief [von Slevogt] klingt ein bisschen nach schlechtem Gewissen, wohl wegen des Reinhardt und des hohen Preises.“<sup>289</sup> Wenige Tage später erwähnt Brahm, dass sein Regisseur Emil Lessing ihm mitgeteilt habe, „dass die Slevogtschen Skizzen zum ‚Richter‘ sehr fein sind und dass er sich auf die Aufführung“ freue.<sup>290</sup>

Brahm war diese Inszenierung und Slevogts Mitarbeit anscheinend sehr wichtig, denn das Stück wurde „mit einem für Brahmsche Verhältnisse ungewöhnlichen Aufwand [...] inszeniert.“<sup>291</sup> Richard Strauss komponierte dazu eigens zwei

---

<sup>286</sup> Brief v. 9.5.1904 von Otto Brahm an Clara Jonas aus dem Otto Brahm Archiv der Akademie der Künste Berlin (AdK, Berlin) Otto Brahm-Archiv, Nr. 139.

<sup>287</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Otto Brahm (Briefkopf Deutsches Theater zu Berlin) v. 17.5.1904. Auf welches Gehalt sich Slevogt und Brahm schließlich verständigt hatten, ist nicht überliefert. Doch nicht nur die Gehaltsforderungen Slevogts missfielen dem Theaterleiter. Auch die öffentliche Bekanntgabe von Slevogts Mitarbeit am Neuen Theater unter Reinhardt verärgerte ihn. Vgl. 5.1.2 in dieser Arbeit.

<sup>288</sup> Brief v. 21.6.1904 von Otto Brahm an Clara Jonas, AdK, Berlin Otto Brahm-Archiv, Nr. 171.

<sup>289</sup> Brahm und Reinhardt konkurrierten zu dieser Zeit nicht nur um die Arbeit mit Slevogt. Zudem bemühte sich Reinhardt sehr intensiv um Gerhart Hauptmanns Stücke, was ihm sein früherer Förderer Brahm sehr verübelte. Vgl. hierzu auch den Brief von Brahm an Clara Jonas: „[...] Als Regisseur könnt ich ihn [Reinhardt] wohl brauchen, als Hausfreund nicht! [...]; und wem ich einmal so gründlich misstraue, der kann nie mein ‚Freund‘ wieder werden“. Brief v. 16.4.1904 von Otto Brahm an Clara Jonas, AdK, Berlin Otto Brahm-Archiv, Nr. 127. - Otto Brahm war auch sehr verärgert, als er kurz darauf erfuhr, dass Slevogt parallel zu den Arbeiten für ihn auch für Max Reinhardt arbeitete. Der erwähnte Brief Slevogts an Brahm ist nicht erhalten.

<sup>290</sup> Brief v. 26.6.1904 von Otto Brahm an Clara Jonas, AdK, Berlin Otto Brahm-Archiv, Nr. 175.

<sup>291</sup> Buth 1965, S. 27.

Lieder.<sup>292</sup> Doch blieb der Publikumserfolg des „Richter von Zalamea“ aus und die Inszenierung wurde „bereits nach acht Vorstellungen [...] wieder abgesetzt“.<sup>293</sup>

Nur einige Monate später, am 4. März 1905, wurde Gerhart Hauptmanns „Elga“ im Lessingtheater von Otto Brahm uraufgeführt.<sup>294</sup> Zwei Erwähnungen in der Korrespondenz von Gerhart Hauptmann mit Slevogt sowie Brahm belegen, dass Max Slevogt sich auch mit diesem Thema beschäftigt hat. In einem Brief von Gerhart Hauptmann vom 25. Januar 1905 aus Agnetendorf fragt dieser bei Slevogt an:

„Lieber Herr Slevogt, Brahm hat nun wohl schon von „Elga“ gesprochen. Es würde mich herzlich freuen, wenn Sie dafür ein Interesse finden könnten. Ich bedauere, schon von Berlin weg zu sein und also nicht mehr persönlich mit Ihnen eine Angelegenheit besprechen zu können. Schade! [...].“<sup>295</sup>

Hauptmann lud Slevogt ein, ihn in seinem schlesischen Domizil zu besuchen, räumte jedoch ein, dass er es verstünde, wenn er „zu viel eigene Launen im Kopf“ habe. In einem Brief vom 11. Februar 1905 berichtet Brahm Hauptmann von der kommenden Inszenierung von „Elga“:

---

<sup>292</sup> „Zwei Lieder aus Der Richter von Zalamea“, Entstehungsjahr: 1904, op. 96 (Trenner 211). Buth 1965 spricht von drei Liedern, die Strauss für Brahm komponiert habe. Vgl. Buth 1965, S. 27. Brahm erwähnt die Lieder von Strauss in einem Brief v. 16.7.1904: „Richard Strauss schreibt mir, dass er die kleinen?? Lieder zum ‚Richter‘ machen will.“ Brief v. 16.7.1904 von Otto Brahm an Clara Jonas, AdK, Berlin Otto Brahm-Archiv, Nr. 185.

<sup>293</sup> Buth 1965, S. 27. Auf S. 92 verzeichnet Buth jedoch elf Aufführungen in der ersten Spielzeit. Vgl. Buth 1965, S. 92.

<sup>294</sup> Buth berichtet von 64 Aufführungen in der ersten und 29 Aufführungen in der 2. Spielzeit. Vgl. Buth 1965, S. 31 u. 93.

<sup>295</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Gerhart Hauptmann, 25.1.1905. Imiela transkribiert den Brief irrtümlich auf den 25. Juni 1905. Vgl. Imiela 1968, S. 374, Anm. 24.

„Wir haben Mittwoch [15.2.] die Arrangier-Probe, die Aufführung soll am 4. März sein. Die Skizzen von Stutz-Slevogt sind sehr hübsch, und Impekoven ist schon mächtig an der Ausführung. [...].“<sup>296</sup>

Demzufolge hatte Slevogt Entwürfe oder zumindest Ideenskizzen angefertigt.<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> Brahm Hauptmann 1889-1912, S. 195. Der Maler und Karikaturist Ludwig Stutz (1865-1917) sowie der Bühnenmaler Leo Impekoven (1873-1943) übertrugen demnach Slevogts Ideen auf die Bühne. - Dem entgegen steht Peter Sprengels Hinweis auf eine „halbe Absage für die Ausstattung von Elga 1905“, die sich „auf einer undatierten Briefkarte an Hauptmann“ erhalten habe. (GH Br NI). Wahrscheinlich ist diese „halbe Absage“ im Zusammenhang mit den Bühnenbildentwürfen zu „Florian Geyer“ zu sehen. Vgl. hierzu: Peter Sprengel, Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie, München 2012, S. 776, Anm. 69.

<sup>297</sup> Leider sind keine Entwürfe erhalten, die sich Hauptmanns Theaterstück „Elga“ zuweisen ließen.

## 5.1.2 Zustandekommen der Neuinszenierung des „Florian Geyer“ und historische Fakten

Gerhart Hauptmann schrieb das Drama „Florian Geyer. Die Tragödie des Bauernkrieges“ in den Jahren 1894 und 1895.<sup>298</sup> Es handelt von den religiös, sozial und politisch motivierten Bauernkriegen, die in den Jahren 1524/25 überwiegend in Süddeutschland stattfanden.<sup>299</sup> Die Aufständischen, denen sich auch die Ritter Florian Geyer und Götz von Berlichingen angeschlossen hatten, versuchten mit Gewalt, soziale und politische Forderungen gegenüber den Feudalherren bei Adel und Kirche zu erwirken.

Die Uraufführung des Stückes fand am 4. Januar 1896 im Deutschen Theater in Berlin unter der Leitung von Otto Brahm statt.<sup>300</sup> Brahm hatte zunächst gezögert, das Stück auf die Bühne zu bringen und beanstandete die altertümelnde Sprache.<sup>301</sup> Hauptmann, der an Brahms Bühne vertraglich gebunden war, war darüber so ungehalten, dass er in Erwägung zog, zusammen mit dem ihm bereits lange bekannten Felix Hollaender (1867-1931)<sup>302</sup> ein eigenes Theater für die Aufführung des Stückes anzumieten.<sup>303</sup> Brahm erklärte sich schließlich bereit, das Drama zu inszenieren. Die Uraufführung von „Florian Geyer“ wurde allerdings ein großer Misserfolg. Das Stück fiel bei Publikum und Kritik durch.<sup>304</sup> Nur der Kritiker Alfred

---

<sup>298</sup> Zum Verständnis des Dramas vgl. auch: Andrea Melchior, Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“. Interpretation eines Dramas, Diss. Zürich 1979.

<sup>299</sup> Vgl. Sprengel 2012, S. 272-280.

<sup>300</sup> Im Herbst 1894 übernahm Otto Brahm die Leitung des Deutschen Theaters, bis er es 1905 an Max Reinhardt übergab, nachdem er selbst die Leitung des Lessingtheaters übernahm. Seit dieser Zeit widmete sich Brahm ausschließlich der praktischen Bühnenarbeit. Vgl. u.a. Oskar Seidlin, Otto Brahm, in: *The German Quarterly*, Vol. 36, Nr. 2, März 1963, S. 136. „Das ästhetische Programm, das er unermüdlich in Kritiken und Essays entwickelt hatte, [den „Naturalismus“] konnte er nun in die Praxis umsetzen. Jetzt konnte er dem immer noch skeptischen Publikum der Reichshauptstadt zeigen, warum er für Ibsen und Hauptmann gekämpft hatte.“ Seidlin 1963, S. 136.

<sup>301</sup> Vgl. Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 27 sowie Sprengel 2012, S. 271 u. S. 768, Anm. 113.

<sup>302</sup> Zur Biographie Felix Hollaenders vgl. Rudolf Novak, Felix Hollaender. Notizen zur Berliner Theatergeschichte der Reinhardt-Zeit, in: *Maske und Kothurn*, 19. Jg., Heft 3, 1973, S. 246-251 sowie Rudolf Novak, *Das epische Werk Felix Hollaenders*, Diss. Wien 1970.

<sup>303</sup> Vgl. Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 27. Hier werden fünf Briefe Hauptmanns an Hollaender v. 24.6.1895 sowie ohne Datum angeführt: (Deutsches Literaturarchiv/Schiller Nationalmuseum, Marbach a. N.; Acc. Nt. 65.562/1, 29-31 u. 33 sowie S. 60. Brisant daran war, dass Hollaender eng mit Max Reinhardt zusammenarbeitete.

<sup>304</sup> Vgl. Albert Scholz: Zur Bühnengeschichte von Hauptmanns „Tragödie des Bauernkrieges“, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht*, Vol. 35, No. 1, Januar 1943, hrsg. v. University of Wisconsin

Kerr äußert sich zu der Inszenierung weitgehend positiv.<sup>305</sup> Das Thema der Bauernkriege fand kurz vor der Jahrhundertwende wenig Zuspruch beim Publikum.

Nach dessen Misserfolg wurde „Florian Geyer“ acht Jahre lang nicht mehr aufgeführt.<sup>306</sup> Erst 1904 kam das Stück erneut auf die Bühne. Bereits ein Jahr zuvor hatten sich sowohl Max Reinhardt, und mit ihm dessen Dramaturg Felix Hollaender, als auch Otto Brahm um eine Wiederaufnahme des „Florian Geyer“ bemüht.

Hauptmann berichtet Brahm am 27.5.1903 in einem Brief, dass man bezüglich einer vielversprechenden Neuinszenierung des „Florian Geyer“ an ihn herangetreten sei.<sup>307</sup>

Felix Hollaender ersuchte demnach bei Hauptmann um die Freigabe des Stückes von Brahm, bei dem er 1895/1896 nicht zum Zuge gekommen war.<sup>308</sup>

Brahm reagierte umgehend auf den Vorstoß der Konkurrenz und schrieb am 29.05.1903 an Hauptmann:

„Ich habe den lebhaften Wunsch, Florian [Geyer] im Lessing-Theater bald aufzuführen, und bin auch bereit, diesen Wunsch in die Form einer Verpflichtung

---

Press. Darin werden auf S. 16 u.a. zitiert: Berliner Lokalanzeiger v. 5. Jan. 1896, in dem von einer „hohlen Puppenkomödie“ gesprochen wird. Alfred von Mensi, in der Münchener Allgemeinen Zeitung v. 9. Jan. 1896 hält das Stück für „eine Reihe von Lärm erfüllten Szenen“. Scholz gibt einen guten kurzen Überblick über die gesamte Bühnengeschichte des Dramas bis Ende der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts.

<sup>305</sup> Alfred Kerr, Die Welt am Montag. (Berliner Zeitung) v. 6. Jan. 1896, zit. bei Scholz 1943, S. 17.

<sup>306</sup> Vgl. Scholz 1943, S. 17.

<sup>307</sup> Brief Hauptmann an Brahm v. 27.5.1903, in: Brahm-Hauptmann 1889-1912, Nr. 140, S. 179-180: „[...] Zum zweitenmal tritt die Möglichkeit an mich heran, den Florian Geyer aufführen zu lassen. Es handelt sich diesmal nicht um die Unternehmung irgendeines Zirkel, sondern einer ständigen Bühne. Ich kann sie Dir nicht nennen, denn ich bin gebunden. Aber ich muß Dir sagen, daß etwas so Hoffnungsvolles und Aussichtsreiches sich mir bisher nicht geboten hat. Ich muß mir das eingestehen und kann, da bei mir künstlerisches Interesse und materielle Nötigung sprechen, die Sache unmöglich ohne weiteres übergehen. Sei so gut, lieber Brahm, Dich zu äußern! [...]“. Vgl. auch Abdruck des Autographs in: Ruth Freydank: Berliner Theater, Berlin 1987, S. 28-29. (Die erste Anfrage einer Wiederaufnahme des „Florian Geyers“ stammt aus dem Jahr 1901, als August Leffson, der Leiter des Akademisch-dramatischen Vereins, bei Hauptmann anfragte. Vgl. Sprengel 2012, S. 347.) – Nur einen Tag nach Brahms Schreiben vom 27.5.1903 berichtet Hauptmann auch seinem Anwalt Paul Simon Jonas: „Dagegen schwebt eine ‚Florian Geyer‘-Aufführung für Berlin, die so aussichtsreich ist, daß ich in Erwägung ernstlich eintreten und mit Brahm korrespondieren muß.“ Brief Hauptmann an Jonas 28.5.1903, in: Brahm-Hauptmann 1889-1912, Nr. 28, S. 257.

<sup>308</sup> Vgl. Sprengel in: Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 60 u. Anm. 137, S. 61 sowie S. 180. Es existieren vier Briefe Hollaenders an Hauptmann (v. Mai 1903, die restl. undatiert), die sich in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (SBPK) befinden: (SBPK: GH Br NL). Vgl. hierzu auch: Sprengel 2012, S. 346 sowie S. 776, Anm. 64.

zu bringen. [...]. Du könntest also m.E. der ständigen [...] [Bühne] abwinken; du weißt, es ist mit Holländern so'ne Sache [...].“<sup>309</sup>

Brahm vermutete sofort richtig, dass es sich bei der Offerte um Felix Hollaender und die Reinhardtsche Bühne handelte.<sup>310</sup> Da Hauptmann sich mit einer Antwort Zeit ließ, drängte Hollaender ihn in einem weiteren Brief zu einer Entscheidung:

„Lieber Gerhart Hauptmann, wie steht es mit dem Florian Geyer – die vierzehn Tage sind um, und nun möchten wir doch eine Entscheidung ob ja – oder nein, damit wir in jedem Falle wissen, woran wir sind. [...].“<sup>311</sup>

Hauptmann überlegte sich Hollaenders Angebot sehr genau, entschied sich schließlich jedoch zum einen aus Freundschaft, aber wohl hauptsächlich wegen seiner finanziellen Abhängigkeit als „Hausautor“ von Brahm, für dessen Angebot.<sup>312</sup> So schrieb Hauptmann am 19. Juni 1903 an Hollaender: „Brahm ist von so ernsthaften Absichten für den Florian Geyer beseelt, daß es meine Freundschaft für ihn nicht zuläßt, sie zu durchkreuzen“.<sup>313</sup>

---

<sup>309</sup> Brief Brahm an Hauptmann, v. 29.05.1903, in: Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 180, vgl. auch S. 61. Vgl. hierzu auch: Sprengel 2012, S. 347 sowie S. 776, Anm. 66.

<sup>310</sup> Reinhardt hatte Hauptmann bereits als Schauspieler bei Brahm während der Probenarbeit kennengelernt. So war Reinhardt auch für die Rolle als Rektor Besenmayer im „Florian Geyer“ 1896 vorgesehen. Vgl. Edda Fuhrich-Leisler, Gerhart Hauptmann und Max Reinhardt: Begegnungen, in: Jacobs/Warren 1986, S. 143-144.

<sup>311</sup> Brief Hollaender an Hauptmann, mutmaßlich Mitte Juni 1903 (vor 19.6.1903), Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (SBPK), GH Br NL A: Hollaender, Felix, 1, 32-33.

<sup>312</sup> Reinhardt hatte sich bereits 1895 im Wettbewerb mit Brahm für die Inszenierung des „Florian Geyer“ beworben. Vgl. Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 180. Hauptmann war 1904 eine vertragliche Verpflichtung eingegangen, bei der er sich auf zehn Jahre verpflichtete, dass alle Theaterstücke Hauptmanns, die in Berlin aufgeführt wurden, nur über Brahms Bühne inszeniert würden. Hauptmann ging auf diesen Vertrag ein, da er nach seiner Scheidung von seiner ersten Frau Marie und dem Bau seiner Villa in Agnetendorf die zugesicherten Einnahmen dringend benötigte. Für Brahm hingegen bedeutete der Vertrag eine Absicherung gegenüber der Konkurrenz von Max Reinhardt und für das soeben von ihm übernommene Lessingtheater. Dieser Vertrag sowie Brahms unnachgiebige Haltung, Ausnahmen zuzulassen, führte kurz vor dem Tod Otto Brahms schließlich zum Bruch mit Hauptmann. Vgl. hierzu Sprengel in Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 45-66.

<sup>313</sup> Brief. v. 19.6.1903 von Hauptmann an Hollaender, in: Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 61 sowie S. 180. (Deutsches Literaturarchiv/Schiller Nationalmuseum, Marbach a. N. Acc. Nr. 65.562/6). In einem weiteren Fall steht Hauptmann vor der Entscheidung, ein Angebot Reinhardts anzunehmen:

Im Januar 1904 wurden die Gespräche über die Neuinszenierung des „Florian Geyer“ mit Brahm konkreter. So wollte Hauptmann wissen, wer die Bühnenbilder entwerfen werde:

„Es sind noch 9 Monate bis zur Niederkunft des ‚Florian Geyer‘, aber ich möchte Dich doch daran erinnern und insbesondere fragen: welchen Künstler Du mit der dekorativen Durchbildung des Bühnenbildes betrauen wirst. In dieser Beziehung sich zu entscheiden, ist die Stunde nicht zu früh gewählt: denn Kunst braucht Zeit, ein Maler muß sich mit der Aufgabe lange beschäftigen können, und auch die Ausführung muß mit Muße geschehen. [...]“<sup>314</sup>

Zwischenzeitlich erhielt Brahms Mitarbeiter und Kunstkritiker Emil Heilbut (1861-1921) ein Antwortschreiben von Slevogt vom 1. Januar 1904. Slevogt reagierte auf dessen Angebot, Dekorationen für die Neuinszenierung des „Florian Geyer“ zu entwerfen, jedoch zunächst zögerlich. Ihm war anscheinend nicht ganz wohl bei dem Gedanken, Dekorationen für Brahms Bühne zu entwerfen, wo doch dessen Konkurrent Reinhardt bereits seit dem vergangenen Jahr eng mit Lovis Corinth zusammengearbeitet hatte und dies auch werbewirksam zu vermarkten wusste.<sup>315</sup> Slevogt antwortete diplomatisch:

---

Hollaender hatte im Sommer 1903 um „Ersatz“ für den nicht zustande gekommenen „Florian Geyer“ gebeten. (Vgl. Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 61, sowie Anm. 139: dort Verweis auf Brief Hollaender an Hauptmann, undat. SBPK: GH Br. NL.) Hauptmann lehnte am 25.7.1903 ab. (Vgl. Deutsches Literaturarchiv/Schiller Nationalmuseum, Marbach a. N.: Acc. Nr. 65.562/7). In einem Brief v. 21.11.1903 von Hauptmann an Brahm, erwähnt er die Freigabe des Stückes „Hannele“ gegenüber Brahm (vgl. Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 187 sowie Anm. S. 188), nachdem Hollaender wohl im Oktober 1903 noch einmal mündlich bei Hauptmann vorgesprochen hatte. (vgl. Brahm-Hauptmann 1889-1912, Anm. S. 188). Vgl. auch Sprengel 2012, S. 346.

<sup>314</sup> Brief Hauptmann an Brahm, v. 06.01.1904. Zit. nach: Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 188. Vgl. hierzu auch: Sprengel 2012, S. 347 sowie S. 776, Anm. 67.

<sup>315</sup> Corinth schuf für Reinhardt in den Jahren 1903-1904 zahlreiche Figurinen und Dekorationen für: „Salome“ von Oskar Wilde, „Pelleas und Melisande“ Maurice Maeterlinck, „Hamlet“ von William Shakespeare, „Elektra“ von Hugo von Hofmannsthal, „So ist das Leben“ von Frank Wedekind, „Minna von Barnhelm“ von G. E. Lessing, „Schwester Beatrix“ von Maurice Maeterlinck, „Der Schlachtenlenker“ von G. B. Shaw, „Medea“ von Euripides, „Kabale und Liebe“ von Friedrich v. Schiller, „König Ödipus“ von Sophokles. Zu Reinhardts Zusammenarbeit mit Corinth vgl. Otto G. Schindler: Bühnenbild- und Kostümentwürfe für das Theater Max Reinhardts, in: Maske und Kothurn, 19. Jg. 1973, Heft 3, S. 202-204 sowie 207-212. Vgl. auch Kapitel 3.1 in dieser Arbeit.

„Verehrter Herr Heilbut! So sehr es mich reizen würde, den Florian Geyer nach meinen Vorstellungen kostümlich u. szenisch beeinflussen zu können, - zumal Herr Hauptmann von einer historischen Gelehrsamkeit dabei gerne Abstand nehmen würde, wie Sie sagten – so komme ich doch über den äußerlicheren Umstand nicht weg, daß ich gewissermaßen von dem einen Theater gegen das andere d.h. gegen Corinth ausgespielt würde! U. dies ist mir so unsympathisch, daß dies peinliche Gefühl darüber gegen meine Lust dazu überwiegt. Nehmen Sie mir also bitte eine Absage nicht übel! Wenn ich aber hinter den Coulissen etwas Gutes wirken kann, so werde ich mich mit Vergnügen Herrn Hauptmann zur Unterstützung, zur Verfügung stellen, so weit es mir meine Zeit dazu erlaubt. Mit besten Grüßen u. herzlichen Glückwunsch zu 1904. Ihr Max Slevogt.“<sup>316</sup>

Slevogt deutet mit seiner Zurückhaltung den Wunsch an, dass sein Name nicht offiziell mit dem neuen Theaterprojekt Brahms in Verbindung gebracht werden soll, da er anscheinend nicht als Nachahmer Corinths, der eng mit der Reinhardt-Bühne zusammenarbeitete, gelten wollte.<sup>317</sup> Brahm antwortete auf Hauptmanns Brief bezüglich der Nachfrage, welcher Künstler die Dekorationen gestalten werde, umgehend und benutzte hierzu die Rückseite von Slevogts Schreiben an Heilbut:

„Lieber Gerhart, wie du siehst, sind wir schon auf dem Slevogt-Pfade weitergegangen. Zu einer Besprechung konnte es noch nicht kommen, weil S.[levogt] jetzt [...] sehr beschäftigt ist und um kurzen Aufschub bat.“<sup>318</sup>  
Hoffentlich gelangen wir zum Ziele. [...].“<sup>319</sup>

Kurz darauf ersuchte der Regisseur Emil Lessing (1857-1921) in einem Brief vom 17. Januar 1904 im Auftrag von Brahm Max Slevogt um ein Gespräch.<sup>320</sup>

---

<sup>316</sup> Brief Slevogt an Emil Heilbut v. 1.1.1904, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, GH Br NL A: Brahm, Otto, 2, 101, 100v, Bl. Vgl. auch Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 189.

<sup>317</sup> Ob zu dieser Zeit bereits Gespräche mit Max Reinhardt bezüglich der Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ stattgefunden hatten, ist nicht belegt.

<sup>318</sup> Wahrscheinlich gab es demnach noch einen weiteren Kontakt zu Slevogt in der Angelegenheit.

<sup>319</sup> Vgl. Brief Brahm an Hauptmann, v. 8.1.1904. Zit. nach: Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 188-189.

<sup>320</sup> „Sehr geehrter Herr Professor, Im Vorfeld [?] Ihrer Besprechung mit Herrn Dir. Brahm werde ich mir erlauben Sie am Dienstag nachmittags 5 - 6 Uhr aufzusuchen. Kommt Ihnen mein Besuch an diesem Tage nicht gelegen, so bitte ich höflichst mich zu benachrichtigen.“ Brief von Emil Lessing an

Brahm hatte sehr bald von der Kooperation Max Slevogts mit Reinhardt an den „Lustigen Weibern von Windsor“, die fast zeitgleich auf die Bühne kamen, gewusst. Im Mai 1904 schrieb Brahm sehr verärgert an seine Freundin und Frau seines Anwalts Paul Simon Jonas<sup>321</sup>, als er von der Veröffentlichung von Slevogts Namen in Bezug auf Reinhardts Inszenierung erfuhr:

„[...] Dass Slevogt als Illustrator und Inszenator für die ‚Lustigen Weiber‘ bei Reinhardt verkündet wird, hast Du wohl gesehen; ich war natürlich bass [sic!] erstaunt, um so mehr, als ich seinen Wunsch, nicht öffentlich genannt zu werden, streng respektiert habe. [...].“<sup>322</sup>

So hatte Brahm auch auf dem Theaterzettel der Premiere von „Florian Geyer“ Slevogts Namen, auf dessen Wunsch hin, nicht genannt.<sup>323</sup> Brahm war offensichtlich sehr enttäuscht von Slevogt, weil dieser etwa zeitgleich auch für den mittlerweile zu seinem Widersacher gewordenen Kollegen Max Reinhardt Bühnenbilder entworfen hatte und dieser dann auch noch mit des Künstlers Namen warb. So schrieb er zwei Tage später in einem weiteren Brief an Clara Jonas:

„[...] Also mit dem Verräter, dem Slevogt, ward ihr zusammen? Du wirst gewiss ein Wörtlein über R.[einhardt] mit ihm gesprochen haben und mir berichten. Ich habe jetzt erst den Wortlaut der ersten Notiz über Slevogt etc. [...] gelesen, ein

---

Slevogt v. 17.1.1904, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Auf der Rückseite befinden sich verschiedene Bleistiftskizzen von Slevogts Hand. Vgl. Imiela 1968, S. 374, Anm. 24.

<sup>321</sup> Paul Simon Jonas (1850-1916) war Freund und Anwalt Hauptmanns. Er war zudem Gründungsmitglied der Freien Bühne gewesen. Er handelte auch die Verträge von Hauptmann und Brahm aus. Die Verbindung Otto Brahms zu Clara Jonas ging über eine rein freundschaftliche Beziehung hinaus.

<sup>322</sup> Brief v. 14.5.1904 von Otto Brahm an Clara Jonas, AdK, Berlin Otto Brahm-Archiv, Nr. 144.

<sup>323</sup> Vgl. Abb. Theaterzettel v. 22. Okt. 1904, in: Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 295. Slevogt war die Unterlassung der Nennung seiner Mitarbeit in dieser Zeit offensichtlich sehr wichtig. So führte er 1907 durch den Anwalt Paul Jonas einen Rechtsstreit gegen Reinhardt, der sein (nur geringes) Mitwirken bei der Inszenierung „Gyges und sein Ring“ in den Kammerspielen, nicht auf dem Programmzettel veröffentlicht haben wollte. Vgl. Imiela 1968, S. 386, Anm. 7.

widerwärtiges Reclamemachen, alles dick aufgetragen – damit kann ich im Leben nicht concourir, und muß die Consequenzen tragen [...]“.<sup>324</sup>

Einen Tag später ließ Brahm in einem Brief an Slevogt seine Verärgerung und Enttäuschung durchblicken:

„[...] Dann kam noch die Notiz in den Zeitungen, dass Sie für das neue Theater [von Max Reinhardt] so stark tätig sein würden, die mich um deswillen doppelt befremdete, weil Sie ja ausdrücklich gewünscht hatten, Ihren Namen von unserer Seite nicht genannt zu sehen – ein Wunsch der von mir auch ängstlich respektiert worden ist, während Sie in jener Notiz sogar mit demjenigen Herrn gleichzeitig genannt werden, mit dessen Beziehung zum Namen Theater Sie gerade nicht hatten in eine Concurrenz treten wollen.“<sup>325</sup>

Die Neuinszenierung des „Florian Geyer“ sollte trotz Hauptmanns instabilen Gesundheitszustands auf jeden Fall noch im Oktober 1904 stattfinden. Brahm teilte Clara Jonas im Juli 1904 mit:

„[...] Den Geyer will er [Hauptmann] jedenfalls gespielt haben [...] auch wenn er fern bleiben muss. – Vielleicht geht es ihm bis dahin so ordentlich, dass er wenigstens zur Aufführung kommen kann, hoffe ich. [...]“.<sup>326</sup>

Aus weiteren Briefen geht hervor, wie schwierig die Terminfindung für ein Zusammentreffen Brahms mit Hauptmann war. Mitte August 1904 plante Brahm, der in Agnetendorf in Schlesien bei Hauptmann weilte, jedoch einen mehrtägigen Besuch Hauptmanns in Berlin:

---

<sup>324</sup> Brief v. 16.5.1904 von Otto Brahm an Clara Jonas, AdK, Berlin Otto Brahm-Archiv, Nr. 145.

<sup>325</sup> Brief Brahm an Slevogt, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Otto Brahm (Briefkopf Deutsches Theater zu Berlin) v. 17.5.1904. Es ist nicht auszuschließen, dass Slevogt mit seiner Verdopplung des Honorars und der zunächst ablehnenden Haltung gegenüber dem Inhalt des „Richter von Zalamea“ auf eine weitere Zusammenarbeit mit Brahm nicht so viel Wert legte.

<sup>326</sup> Brief v. 14.07.1904 von Otto Brahm an Clara Jonas, AdK, Berlin Otto Brahm-Archiv, Nr. 183.

„[...] Wir haben morgens von Florian endlich gesprochen und ausgemacht, dass er zur letzten Costümprobe (oder der Generalprobe) kommen soll, so dass er etwa 4 Tage in Berlin wäre – vorausgesetzt, dass nicht der Gang der Proben derartig ist, dass ich selbst es für nötig halte, ihn herbei zurufen: darauf habe ich ihm feierlichen Handschlag geben müssen! Es reizt ihn doch sehr, in alter Weise dabei zu sein [...].“<sup>327</sup>

Hauptmann war dafür bekannt, dass er die Proben in der Regel gerne selbst leitete. So berichtet der Schauspieler Eduard von Winterstein (1871-1961) in seinen Erinnerungen, wie stark Hauptmann seine szenischen Ideen in die Aufführung einbrachte:

„Es wäre undankbar [...] einen Mann zu vergessen, der auch, wenn nicht offiziell, als Regisseur fungierte, leider nur in seinen eigenen Stücken, das war Gerhart Hauptmann. Es war ein Erlebnis, ihn auf den Proben seiner Stücke zu beobachten.“<sup>328</sup>

Weiter berichtet Winterstein:

„Hauptmann war auf jeder Probe von Anfang bis zum Ende anwesend. Er führte die Regie allein und selbständig. Der Regisseur saß ratlos und untätig daneben und sah zu, wie ein anderer das tat, wozu er eigentlich da war. [...].“<sup>329</sup>

Auch Max Reinhardt berichtet, dass Hauptmann „fast immer selbst Regie führte. Ich sah damals zum ersten Mal einen Dichter Regie führen.“<sup>330</sup>

Aus den bereits erwähnten Krankheitsgründen konnte Hauptmann aber nur an den letzten Proben zur Neuinszenierung des „Florian Geyers“ teilnehmen.<sup>331</sup> Regie führte

---

<sup>327</sup> Brief v. 15.08.1904 von Otto Brahm an Clara Jonas, AdK, Berlin Otto Brahm-Archiv, Nr. 206.

<sup>328</sup> Eduard von Winterstein: Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte, Berlin 1967, S. 222.

<sup>329</sup> Winterstein 1967, S. 224.

<sup>330</sup> Reinhardt, zit. in: Adler 1980, S. 45. Vgl. auch Edda Fuhrich-Leisler, Gerhart Hauptmann und Max Reinhardt: Begegnungen, in: Jacobs/Warren 1986, S. 143.

offiziell Emil Lessing, wie fast bei allen Hauptmann-Stücken des Lessingtheaters.<sup>332</sup>  
Doch die Arbeit von Brahm's Regisseur war beschränkt. Peter Sprengel führt aus,  
dass die Aufgaben von Brahm's Regisseur

„sich primär auf das erstreckte, was gemeinhin mit einem gewiß nicht unproblematischen Begriff als ‚äußere Regie‘ bezeichnet wird: also auf Kostüm- und Kulissenfragen, das Arrangement auf der Bühne, die Organisation der Proben etc. [...]. Brahm's eigentlicher Anteil an den Inszenierungen moderner Stücke war die sogenannte ‚innere‘ oder literarische Regie: die Anleitung der Schauspieler bei der szenischen Interpretation des Stückes bzw. der einzelnen Figuren. [...]“<sup>333</sup>

Weitere Korrespondenz, „Florian Geyer“ betreffend, findet sich erst wieder Anfang Oktober 1904, bei der es um zerstörte Theaterdekorationen für die Inszenierung geht. Dies hatte eine Verschiebung der Premiere um eine Woche auf den 22. Oktober zur Folge.<sup>334</sup> Ein weiterer Brief vom 8. Oktober behandelt die Rollenbesetzung des Stückes und die Bearbeitung des Textes.<sup>335</sup>

Am 22. Oktober 1904 fand dann die Premiere statt.<sup>336</sup> Hauptmann war mit der Neuinszenierung des „Florian Geyer“ zufrieden.<sup>337</sup> In der ersten Spielzeit wurde das Drama 21 Mal aufgeführt.<sup>338</sup>

---

<sup>331</sup> Und so schreibt Hauptmann zwei Tage vor der Premiere, am 20. Oktober 1904, in sein Tagebuch: „Noch immer Florian Geyer-Proben [...]“ Gerhart Hauptmann. Tagebücher 1897 bis 1905. Hrsg. v. Martin Machatzke, Frankfurt a. M./ Berlin 1987, S. 393.

<sup>332</sup> Vgl. Sprengel in: Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 30.

<sup>333</sup> Sprengel in: Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 30.

<sup>334</sup> Vgl. Brief Jonas an Hauptmann v. 2.10.1904, „Wie ich heute von Brahm erfahre und Ihnen mitzuteilen gebeten werde, muß aller Wahrscheinlichkeit nach die Premiere des ‚Florian Geyer‘ doch eine Woche verschoben werden. Wie Sie wohl aus den Zeitungsberichten über den Brand im Dekorations-Schuppen ersehen haben, ist auch ein Teil der Dekorationen zum ‚Geyer‘ verbrannt, und die Wiederherstellung (insbesondere mehrerer Decken [?]) zieht sich, wie ich höre, in die Länge. [...]“ in: Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 258.

<sup>335</sup> Brief Brahm an Hauptmann v. 8.10.1904, vgl. Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 191-192.

<sup>336</sup> Zur Rollenbesetzung vgl. Theaterzettel der Premiere v. 22. Oktober 1904, Abb. in: Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 295.

<sup>337</sup> Hauptmann notiert drei Tage nach der Premiere in sein Tagebuch: „[...] Gespräch über Theater. Fl [orian] Geyer. [...] Rittner: Geyer, Bassermann: Tellermann, Reicher: Mönch, sowie der ganze Kreis mit wenigen Ausnahmen, bleibe unvergessen.“ Hauptmann 1897–1905, S. 393. Vgl. auch: Brief v. 28.10.1904 von Otto Brahm an Clara Jonas, AdK, Berlin Otto Brahm-Archiv, Nr. 208.

<sup>338</sup> Vgl. Buth 1965, S. 92.

Das Drama wurde von Brahm für die Neuaufnahme erheblich gekürzt.<sup>339</sup> Am Stil änderte Brahm, jedoch kaum etwas.<sup>340</sup> Das Vorspiel und der erste Teil der Wirtshausszene im 4. Akt fielen bei dieser Neuinszenierung weg.<sup>341</sup> Des Weiteren wurde im 5. Akt die Szene der „Auspeitschung der Bauern“ weggelassen, die bei der Uraufführung für Entrüstung beim Publikum geführt hatte.<sup>342</sup> Alles, was zum Verständnis des Dramas nicht unbedingt wichtig war, wurde gestrichen, darunter auch viele Nebenrollen.

Aber auch die verschlankte Neuinszenierung verhalf dem Stück nicht sofort zum erhofften Durchbruch, obwohl die Reaktion des Publikums bei der Premiere diesmal wesentlich positiver ausfiel. So berichtet Isodor Landau im Berliner Börsen Courier:

„Gleich nach dem 1. Akt brach ein tosender, von Zurufen begleiteter Beifall los, der nicht sowohl dem Eindruck der gerade aufgeführten Dichtung entsprach als der Wertschätzung und Liebe für den Dichter. Bis zum Schluß stand nicht eigentlich ‚Florian Geyer‘, sondern Gerhart Hauptmann mit seinem Lebenswerk zur Beurteilung. Das erklärt den weit über den stellenweise sehr starken Eindruck des Stückes hinausgehenden Beifall, erklärt die Ovationen, die gleichsam abseits vom eigentlichen Abenderfolg sich abspielten.“<sup>343</sup>

Während der Aufführung fiel in der Sterbeszene Tellermanns versehentlich vorzeitig der Vorhang.<sup>344</sup> Das Publikum habe sich jedoch dadurch nicht stören zu lassen und applaudiert. Hauptmann sei daraufhin auf die Bühne gelaufen und habe erklärt: „Der Vorhang ist zu früh gefallen. Er hat dadurch den Akt um seine Wirkung gebracht!“<sup>345</sup> Die Zuschauer hätten schließlich mit noch größerem Applaus darauf reagiert. Die Zeitschrift „Bühne und Welt“ merkt zu dem stürmischen Applaus an:

---

<sup>339</sup> Zur Neubearbeitung des Dramas vgl. u.a. den kritischen Bericht von Paul Goldmann: Vom Rückgang der deutschen Bühne. Polemische Aufsätze über Berliner Theateraufführungen, Frankfurt a. M. 1908, S. 55-66. Das Bühnenbild und Slevogts Mitarbeit finden darin jedoch keine Erwähnung.

<sup>340</sup> Vgl. Scholz 1943, S. 17.

<sup>341</sup> Zur Neubearbeitung und Kürzung des Stückes unter Brahm vgl. Buth 1965, S. 134.

<sup>342</sup> Vgl. Buth 1965, S. 134.

<sup>343</sup> Isodor Landau in: Berliner Börsen Courier v. 23.10.1904. Zit. nach: Buth 1965, S. 29.

<sup>344</sup> Vgl. Buth 1965, S. 29.

<sup>345</sup> Isodor Landau in: Berliner Börsen Courier v. 23.10.1904. Zit. nach: Buth 1965, S. 29.

„Es war der lärmendste äußere Erfolg, den wir seit langem in einem Berliner Theater erlebt haben. Aber ein feines Ohr konnte doch deutlich merken, daß die Begeisterung nicht von innen kam und nicht von dem gesamten Publikum geteilt wurde, daß der forcierte Applaus der Freunde eine Gesamtquittung über das bisherige Schaffen des Dichters, meinetwegen auch eine Anerkennung bedeuten sollte für den Mut, mit dem er das einst so lärmend und einmütig abgelehnte Stück von neuem dem Urteil des Publikums auf den Brettern unterstellte.“<sup>346</sup>

Für Alfred Kerr war die Inszenierung hingegen bis auf einige kritische Anmerkungen „ernstesten Lobes wert“.<sup>347</sup>

Als Hauptgrund für die anhaltende Ablehnung des Stücks kristallisierte sich das Thema an sich heraus. Es ließen sich mit den Ereignissen des etwa vierhundert Jahre zurückliegenden Bauernkrieges nur schwer Parallelen zur Gegenwart herstellen.<sup>348</sup> So sollte es noch Jahre dauern, bis das Publikum das Thema annahm: Scholz weist darauf hin, dass die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg

„das deutsche Volk sehend gemacht [hatten]. Die Tragödie des Bauernkrieges schien nicht mehr ein Stück verstaubte Geschichte zu sein, sondern unmittelbare Gegenwart.“<sup>349</sup>

Im September 1917 feierte das Drama in Frankfurt a. M. seinen ersten großen Erfolg.<sup>350</sup> In Berlin gelang schließlich mit einer Neuinszenierung im Schauspielhaus 1921 mit der Fokussierung auf die Hauptfigur endgültig der Durchbruch.<sup>351</sup>

---

<sup>346</sup> Bühne und Welt 1904/1905, Jg. 7, Heft 1, S. 125. Auf die Gestaltung des Bühnenbilds wird nicht eingegangen.

<sup>347</sup> Alfred Kerr, in: Der Tag, v. 25.10.1904, wiederabgedruckt in: Kerr 1893-1919, S. 204-207. Zit. S. 207. - Otto Brahm brachte 1907 noch einmal eine Inszenierung von Florian Geyer heraus, welche von Alfred Kerr auch gelobt wurde. Vgl. Alfred Kerr: Ich sage, was zu sagen ist. Theaterkritiken 1893-1919, hrsg. v. Günther Rühle, Frankfurt a. M. 1998, S. 853.

<sup>348</sup> Vgl. Scholz 1943, S. 17.

<sup>349</sup> Scholz 1943, S. 19.

### 5.1.3 Bühnenbildentwürfe für „Florian Geyer“

Das Vorspiel mit dem Handlungsort des bischöflichen Schlosses „Unserer Frauen Berg“, wie die Marienfeste in Würzburg hier bezeichnet wird, fiel in dieser Neuinszenierung weg. Dort hatten die Aufständischen dem Adel ihre Forderungen übermittelt: u.a. die Abschaffung der Abgabepflicht des „Zehnten“ und die Befreiung aus der Leibeigenschaft.

Die Marienfeste im Vorspiel sowie der letzte Schauplatz im 5. Akt, „Das Schloss zu Rimpar“, stellen die beiden Handlungsorte der „Konservativen“ dar und rahmten das Drama damit ursprünglich.<sup>352</sup> Die „Kapitelstube des Neu-Münsters zu Würzburg“ sowie die nun folgenden Handlungsorte „Kratzers Trinkstube zu Rothenburg“ und „Ratsstube zu Schweinfurt“ stellen die Orte der „Aufständischen“ dar.<sup>353</sup>

Auffällig ist, dass es sich bei den Schauplätzen des Dramas ausschließlich um geschlossene Räume handelt und vom Zusammentreffen der beiden gegnerischen Parteien nur berichtet, aber keine Schlacht tatsächlich gezeigt wird.<sup>354</sup>

Das Drama von „Florian Geyer“ in der Neuinszenierung von 1904 beginnt aufgrund des Wegfalls des Vorspiels somit im **Kapitelsaal des Neumünsters zu Würzburg**. Hier versammeln sich die Aufständischen des „Schwarzen Haufens“, denen sich auch der Reichsritter Florian Geyer angeschlossen hat und zu deren Anführer er geworden ist.<sup>355</sup> Auf einer Versammlung, zu der Abgesandte der Ritterschaft des Bischofs stoßen, verlangen die Aufständischen die Aufgabe der Marienfeste. Später

---

<sup>350</sup> Vgl. Scholz 1943, S. 18-20. In der Frankfurter Inszenierung wurden die bei der Uraufführung noch 61 Einzelrollen auf nunmehr 37 gekürzt. Das Stück wurde weiter stark verschlankt, das Vorspiel sowie auch die strittige Szene der Auspeitschung der Bauern im 5. Akt fielen weg. (Vorspiel und Auspeitschung fehlten bereits 1904 bei Brahm).

<sup>351</sup> Vgl. Scholz 1943, S. 19 u. 20.

<sup>352</sup> Vgl. Melchior 1979, S. 70.

<sup>353</sup> Vgl. Melchior 1979, S. 73.

<sup>354</sup> Eine Ausnahme bildet die (jedoch in dieser Inszenierung gestrichene) Szene der „Auspeitschung der Aufständischen“. Zum Verständnis der verschiedenen Handlungsorte gibt Andrea Melchior einen guten Überblick: Vgl. Melchior 1979, S. 70-78.

<sup>355</sup> Zur Bedeutung des Handlungsortes „Kapitelstube des Neu-Münsters zu Würzburg“ vgl. Melchior 1979, S. 74.

droht ein Streit um die Führerschaft der Aufständischen zwischen Florian Geyer und Götz von Berlichingen, den Geyer mit dem Vorschlag beendet, einen Rat einzuberufen.

Slevogt wurde ursprünglich sowohl für Entwürfe zu Kostümen als auch für Entwürfe zu Bühnenbildern zur Neuinszenierung des „Florian Geyer“ angefragt.<sup>356</sup> Überliefert sind jedoch nur die Szenenentwürfe.

Slevogts Bühnenbildentwurf zum ersten Akt von „Florian Geyer“ zeigt die Würzburger „Kapitelstube des Neumünsters“ (Abb. 13, Kat. Nr. 3.1.1), in der sich der disputierende Bauernrat versammelt hat.<sup>357</sup> Eine Bleistiftskizze (Abb. 14, Kat. Nr. 3.1.2) bereitet den Entwurf vor.<sup>358</sup>

Slevogt hielt sich sehr genau an Hauptmanns Szenenanweisung.<sup>359</sup> Er fügt auch die von Hauptmann erwähnten Personen in seinen Bühnenbildentwurf als Staffage ein. Der Blick des Betrachters wird von einem erhöhten Standpunkt in einen überwölbten Raum gelenkt. Die Rückwand wird von einer spitzbogigen Tür durchbrochen, die wiederum von übereinander angeordneten Sitzbänken flankiert wird. Vor dem linken

---

<sup>356</sup> Kostümentwürfe sind nicht überliefert. Vgl. Brief Slevogt an Emil Heilbut v. 1.1.1904, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, GH Br NL A: Brahm, Otto, 2, 101, 100v, Bl. Vgl. auch Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 189.

<sup>357</sup> Max Slevogt, Kapitelstube des Neu-Münsters zu Würzburg, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 1. Akt, 1904, Gouache über Kohle auf Papier, aufgezogen auf Karton und mit Passepartoutmaske versehen, 40,7 x 57 cm, Inv. Nr. KW 8586, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand. Vgl. Rischbieter 1968, Abb. 34b, Imiela 1968, S. 374, Anm. 24 sowie Janssen 1957, S. 46.

<sup>358</sup> 1. Akt: Kapitelstube des Neu-Münsters zu Würzburg, Bleistift auf Papier, bez. u.l.: „Ring (???) Tisch noch höher (?) Tür“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Imiela 1968, S. 374, Anm. 24. Maßangabe dort: 20,9 x 33,3 cm, Imiela beschreibt diese jedoch als „unbezeichnet“.

<sup>359</sup> Gerhart Hauptmann, Florian Geyer. Die Tragödie des Bauernkrieges. Erstveröffentlichung: Berlin 1896. Nachwort von Fritz Martini, Stuttgart 1994, S. 25: Szenenanweisung Gerhart Hauptmanns, Erster Akt: „Die Kapitelstube des Neumünsters zu Würzburg. In der Hinterwand eine Bogentür nach der Kirche. Rechts Fenster mit Nische. Im übrigen Chorstühle an den Wänden und ein langer leerer Tisch, von Stühlen umgeben, in der Mitte des großen Raumes. Martin ist beschäftigt, grüne Reiser anzunageln, welche Finkenmäuslin und Kunzlin aus einem Korbe ihm zureichen. Am Tisch sitzt Lorenz Löffelholz, ein nasses Tuch um den Kopf gewunden, und hat Schriften vor sich aufgehäuft. In einer Fensternische der Rektor Besenmeyer und Bezold, der Schultheiß von Ochsenfurt, die Vorgänge auf der Straße durchs offene Fenster beobachtend. Stephan von Menzingen, ein etwa vierzigjähriger Ritter in vollem Harnisch, sitzt nachlässig in einem der Chorstühle.“

Teil dieser an ein Chorgestühl erinnernden Bänke steht ein Tisch, an dem Lorenz Löffelholz, der Feldschreiber Florian Geyers, sitzt.<sup>360</sup> Auf einer Bank stehend ist die Figur des Martin damit beschäftigt, über dem Eingang eine Girlande anzubringen, die ihm von einem der beiden Boten, Finkenmäuslin oder Kunzlin, gereicht wird.<sup>361</sup> Auf der rechten Seite macht es sich der Ritter Stephan von Menzingen auf der untersten Bank bequem. Rechts im Vordergrund blicken in Seitenansicht Rektor Besenmeyer sowie der Schultheiß von Ochsenfurt, Bezold, aus dem Fenster auf die Straße hinab. Auf der linken Seite befindet sich eine weitere Tür mit darüber angedeutetem Fenster.

Der von Hauptmann geforderte „lange Tisch mit Stühlen“ findet sich bei Slevogt nur in der vorbereitenden Bleistiftzeichnung. Hier nimmt der gewaltige Tisch etwa Dreiviertel des Raumes ein. Scheinbar erwog Slevogt, den Tisch „noch höher“ zu gestalten, wie die Bezeichnung auf der Skizze nahelegt. Diese Pläne hat er in seinem farbigen Bühnenentwurf jedoch verworfen.

Die im Regiebuch Emil Lessings erhaltene Grundrisszeichnung des Kapitelsaals (Abb. 15, Kat. Nr. 3.2.1.1) zeigt, dass der Tisch auf der Bühne so wie im Farbwurf realisiert, jedoch auf die rechte Seite in die Nähe des Fensters hin verschoben wurde.<sup>362</sup> Lessing merkt in seiner Skizze an, dass „helle Sonne“ den Bühnenraum beleuchten und sie „r.[echts] heller als l.[inks]“ scheinen solle.

Da Slevogts Gestaltungsspielraum durch die genauen Szenenanweisungen Hauptmanns stark eingeschränkt wurde, blieb jedoch auch nicht sehr viel Raum für eigene Ideen.

Ein Vergleich mit dem historischen Kapitelsaal im Neumünster zu Würzburg ist durch die barocke Umgestaltung des originalen Kirchenbaus nicht mehr möglich.<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> Diese Anordnung der Sitzbänke fehlt in der erwähnten Bleistiftzeichnung.

<sup>361</sup> Slevogt hat anstelle der beiden in der Szenenanweisung geforderten „Girlandenhelfer“ nur eine der beiden Figuren dargestellt.

<sup>362</sup> Vgl. Kapitelstube, Grundrisszeichnung aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410.

<sup>363</sup> Vielleicht fühlte sich Slevogt aber aus seinen Kindheitstagen in Würzburg an die heutige Kiliansgruft des Neumünsters erinnert, die ebenfalls ein den Raum überspannendes Gewölbe besitzt. Ob Slevogt sie tatsächlich kannte, ist nicht belegt. Vgl. Jürgen Emmert, Würzburg, Neumünster, Kleine Kunstführer, Abb. S. 16-17, Kunstführer N. 247, Regensburg 2010 (Erstausg. 1937).

Die **Trinkstube in Kratzers Gasthaus in Rothenburg** dient in dem Drama sowohl für den zweiten als auch für den vierten Akt als Handlungsort für die Aufständischen.<sup>364</sup> Im zweiten Akt flieht Karlstatt vor dem Landsknecht Schäferhans in die Gaststube. Während des Tumults kommen Florian Geyer und sein Schwager von Grumbach, der sich erst kürzlich den Aufständischen angeschlossen hat, hinzu. Geyer erhält von der Magd Marei die Nachricht vom gescheiterten Sturm auf die Burg und distanziert sich vom Angriff der Bauern.<sup>365</sup>

Der vierte Akt spielt erneut in der Gaststube des Wirtes Kratzer. Karlstatt berichtet von den Gräueltaten sowohl der Bauern als auch deren Verfolger und bittet um Unterkunft. Florian Geyer kommt mit dem Rektor Besenmeyer und von Menzingen hinzu. Tellermann, der Feldhauptmann von Florian Geyer, kommt, schwer verwundet aus der Schlacht von Königshofen, hinzu und stirbt schließlich vor den Augen der anderen.

Brahm hatte für die Neuinszenierung im 4. Akt einige Szenen, die zum Verständnis des Stückes nicht unbedingt notwendig waren, gestrichen, um dem Stück mehr Schwung und Dramatik zu verleihen.<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Zur „Trinkstube in Kratzers Gasthaus in Rothenburg“ als Handlungsort im „Florian Geyer“ vgl. Melchior 1979, S. 74. Bei der Gaststätte handelt es sich nicht um einen historischen Ort. Der Name „Gratzer“ konnte in den Unterlagen des Stadtarchivs Rothenburg o. d. T., Büttelhaus, sowie dem Reichsstadtmuseum Rothenburg o. d. T. nicht nachgewiesen werden. An dieser Stelle sei noch einmal herzlich Frau Tarokic und Herrn Dr. Möhring für diese Information gedankt.

<sup>365</sup> Anweisungen Gerhart Hauptmanns, 2. Akt: „In der Trinkstube von Kratzers Gasthaus am Markte zu Rothenburg. Rechts Tür nach dem Flur, in der Hinterwand Fenster, die geöffnet den Blick auf den Markt und das Rathaus gewähren. Rechts vorn kleine Tür in ein Nebenstübchen. Wandbank und viele dichtbesetzte Tische. Ein Dudelsackpfeifer steht am Türpfosten. Alle Anwesenden, auch Kratzer, der Wirt, und die Kellnerin, blicken aufmerksam auf Besenmeyer, der um die schwarze Marei beschäftigt ist.“ Hauptmann – Florian Geyer 1994 (1896), S. 56.

<sup>366</sup> Vgl. Buth 1965, S. 135-136. Auf S. 135 führt er aus: „Am deutlichsten wird Brahms Bearbeitungswille in der Behandlung des 4. Aktes. Der erste Teil des Aktes hat zum Inhalt, daß es mit der Sache der Bäurischen zu Ende geht, denn schon sammelt sich unverhohlen im bäurischen Rothenburg die Gegenpartei. Eine lange Szene voll des Hin-und-Her der gegensätzlichen Meinungen, reine Zustandsschilderung. Brahm strich sie. Er ließ den Akt ruhig anlaufen. Kratzer verabschiedet einige Gäste, und sofort setzt das erregende Moment mit dem Auftritt des erschöpften Karlstatt ein. Die Szene zwischen Karlstatt und Kratzer wurde strichlos gespielt, weil es nach dem vorangegangenen großen Strich notwendig war, über die verzweifelte Lage der Bauern zu berichten. Rektor Besenmeyers und Menzingens Auftritt belebt die Handlung, wenn auch nur äußerlich, denn im folgenden Dialog kommt nichts Neues zur Sprache.“

Für das Bühnenbild der Rothenburger Gasthausszene (Abb. 16, Kat. Nr. 3.1.3) ist nur ein Entwurf Slevogts bekannt, der jedoch lediglich durch eine schwarz-weiß-Abbildung überliefert ist.<sup>367</sup> Slevogts Darstellung der Gaststube entspricht wieder in großem Maße den Vorgaben Gerhart Hauptmanns.<sup>368</sup> Der Raum der Trinkstube ist in zwei Bereiche unterteilt.<sup>369</sup> Im vorderen Bereich sitzt der Wirt auf einem Fass vor seinem Schanktisch und liest in der Bibel. Durch Stufen erhöht schließt sich ein hinterer Raumteil mit Fensterfront an. Dort sitzen mehrere Personen an einem Tisch ins Gespräch vertieft. Das rechte Fenster gibt den Blick nach draußen auf die Stadt Rothenburg frei. Der Raum ist von Slevogt perspektivisch so gestaltet, dass Dielenboden und Deckenbalken zwischen den beiden Fenstern fluchten.<sup>370</sup>

Der Bühnengrundriss aus Lessings Regiebuch zu dieser Szene (Abb. 17, Kat. Nr. 3.2.1.2) lässt die von Slevogt intendierte Zweiteilung des Raumes nicht mehr erkennen.<sup>371</sup> Auf der Bühne wurden zudem weitere Esstische aufgestellt und im Raum verteilt. Lessing sieht auch für dieses Bühnenbild Helligkeit und „Sonne!“<sup>372</sup> vor.

---

<sup>367</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 46-47, Abb. 26, S. 173. Dort Verweis auf W.F. Storck, *Moderne Theaterkunst*, Kunsthalle Mannheim 1913. Der Verbleib des Bühnenbildes ist ungeklärt. Ein s/w-Foto des Entwurfs findet sich im Abbildungsteil (Abb. 26) von Janssens Dissertation, der sich in der Bibliothek des Deutschen Theatermuseums in München befindet. Ob Janssen der Originalentwurf vorlag ist nicht belegt. Vorzeichnungen zu diesem Entwurf sind nicht überliefert.

<sup>368</sup> Anweisungen Gerhart Hauptmanns, 4. Akt: „In Kratzers Herberge am Markte zu Rothenburg. Zeit nach Mitternacht. Am geöffnetem Fenster stehen Markart Töppelin, genannt Bohnlein, Engelhart Goppolt, Leinenweber, Hans Kunrat, Hans Beheim, ein Maurer, und Christheinz, den Widerschein einer Feuersbrunst, davon der ganze Himmel gerötet ist, beobachtend. Um einen Tisch sitzen Jos Frankenheim, deutscher Schulmeister, Oswald Barchart, Ochsenhans und Kilian, der Harnischweber, sowie zwei Bürger. Kratzer, in der Nähe der Schenkstatt auf einem Fasse sitzend, hat eine Bibel auf den Knien und starrt nachdenklich hinaus. Neben ihm brennt ein Licht. Am Ofen sitzt, eifrig Brot essend, ein altes, ärmliches Ehepaar. Kläuslin, der Mann, ist ein Stelzfuß, er hat die Quintern neben sich liegen. Das Weib hält eine alte Harfe zwischen den Knien. Marei liegt schlafend unter der Bank.“ Hauptmann – Florian Geyer 1994 (1896), S. 103.

<sup>369</sup> Auch Janssen betont die Gliederung des Raumes. Vgl. die Szenenbeschreibung bei Janssen 1975, S. 46-47.

<sup>370</sup> Die jeweiligen Linien treffen sich nicht exakt in einem Fluchtpunkt, sie laufen zwischen den beiden rückwärtigen Fenstern zusammen.

<sup>371</sup> Trinkstube von Kratzers Gasthaus in Rothenburg, Grundrisszeichnung aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410.

<sup>372</sup> Weitere Erläuterungen auf der Grundrisszeichnung beziehen sich auf das Handeln der Figuren: „Kellnerin u. Kratz bedienen, gießen aus Krügen Wein ein, den sie am Schanktisch füllen. An allen Tischen Bürger“.

Der dritte Akt spielt im **Rathaus zu Schweinfurt**. Der schwer kranke Feldschreiber Löffelholz sitzt mit verbundenem Kopf an einem Tisch. Florian Geyer kommt in seine Rüstung gekleidet herein und es entbrennt ein Streit innerhalb des Aufständischen-Rats. Später wird die Botschaft übermittelt, dass die Bauern auch in Würzburg vernichtend geschlagen worden seien und Geyer macht sich mit seinen nur noch wenigen Anhängern auf den Weg nach Würzburg.

Für die Rathausszene (Abb. 18, Kat. Nr. 3.1.4) hat Slevogt einen schlichten, klar gegliederten Raum entworfen.<sup>373</sup> Eine Bleistiftskizze (Abb. 19, Kat. Nr. 3.1.5) legt die Komposition bereits fest.<sup>374</sup> Von erhöhter Ansicht wird der Blick zentralperspektivisch in die Ratsstube geführt.<sup>375</sup> Die linke Wand wird von zwei Fenstern durchbrochen. Weißhöhlungen, deren Wirkung sich im Laufe der Zeit durch das gebräunte Papier verstärkt hat, deuten die Fensterscheiben sowie das einfallende Licht auf den Wänden an. Diese sind im unteren Bereich mit Holztäfelungen verkleidet. Davor befinden sich fest verbaute Holzbänke. Rechts erkennt man eine größere, im Hintergrund eine kleinere Tür. An einem großen Tisch, im Mittelgrund des Raumes, sind zwei in Schwarz gekleidete Figuren zu sehen, die mit Lesen und Schreiben beschäftigt sind. Sie stellen Löffelholz und Satorius dar. Die Figur des lesenden Löffelholz‘ arbeitet Slevogt auf der Rückseite der Raumskizze für den Rathaussaal heraus.<sup>376</sup> Auf den Bänken verteilt sitzen vier weitere Gestalten. Auch hier hielt sich Slevogt in der Gestaltung des Bühnenraumes sehr genau an Hauptmanns Vorgaben.<sup>377</sup>

---

<sup>373</sup> Max Slevogt, Im Rathaus zu Schweinfurt, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 3. Akt, 1904, Gouache über Kohle auf Papier, rundum mit Papierstreifen eingefasst, 39,5 x 49,5 cm (mit Randstreifen), 35 x 44,7 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 8577, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand. Lit. Imiela 1957, Nr. 12A, S. 31, Janssen 1957, S. 46, Abb. 25, Imiela 1968, S. 374, Anm. 24.

<sup>374</sup> Skizze zu „Rathaus in Schweinfurt“, auf dem Doppelbogen eines Briefes von Emil Lessing an Slevogt v. 17.1.1904, Bleistift auf Papier, 9,5 x 14,5 cm (Briefbogen aufgeklappt: 22,5 x 29 cm), weitere Figurenskizzen auf der Rückseite, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Imiela 1968, S. 374, Anm. 24.

<sup>375</sup> Vgl. Imiela 1957, S. 31 sowie Janssen 1957, S. 46.

<sup>376</sup> Personenskizzen, zu „Rathaus in Schweinfurt“, auf dem Doppelbogen eines Briefes von Emil Lessing an Slevogt v. 17.1.1904, Bleistift auf Papier, 9,5 x 14,5 cm (Briefbogen aufgeklappt: 22,5 x 29 cm), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>377</sup> Anweisungen Gerhart Hauptmanns, 3. Akt: „In einem mittleren Zimmer des Rathauses zu Schweinfurt. Rechts Eingang in die große Ratsstube. Löffelholz, ein nasses Tuch um den Kopf

Der Bühnengrundriss zu dieser Szene aus Lessings Regiebuch (Abb. 20, Kat. Nr. 3.2.1.3) bestätigt die von Slevogt konzipierte Anordnung des Fensters auf der linken Seite und der beiden Türen. Der zentrale Tisch wurde leicht nach links verrückt und die von Slevogt vorgegebene, den gesamten Raum umlaufende Sitzbank wurde zu einer langen Bank unter dem Fenster verkleinert.<sup>378</sup>

Der fünfte und letzte Akt von Hauptmanns Drama spielt auf dem **Schloss des Ritters Grumbach zu Rimpar**. Grumbach, der Schwager Geyers, hat sich mittlerweile von den Aufständischen distanziert und lässt ein Mahl für die Ritterschaft ausrichten. Florian Geyer schleicht sich zusammen mit der Magd Marei in die Burg und bittet seinen Schwager um Unterschlupf. Doch seine eigene Schwester verrät Geyer an die Ritter. Marei wird erstochen und die Ritter fordern Florian Geyer auf, sich zu ergeben. Der mittlerweile in Grumbachs Diensten stehende Schäferhans kommt hinzu und erschießt Florian Geyer.

Auch im letzten Akt wurden von Brahm umfangreiche Streichungen vorgenommen. So ließ Brahm die umstrittene Szene der Auspeitschung der Bauern weg. In dieser „Auspeitschungsszene“ treffen in dem Hauptmannschen Drama zum einzigen Mal die verfeindeten Gruppen direkt aufeinander. In allen anderen Szenen wird von den Kämpfen nur berichtet, sie finden jedoch nicht auf der Bühne statt.<sup>379</sup>

Mit der Gestaltung des Schlussaktes hat sich Slevogt besonders intensiv beschäftigt. So sind neben einem farbigen Entwurf (Abb. 21, Kat. Nr. 3.1.6)<sup>380</sup> vier vorbereitende

---

gewunden, sehr blaß und kränklich, sitzt an einem Tische über Schriften. Sartorius ihm gegenüber. Einige Boten warten auf Bänken. Unter ihnen der alte Jude Jöslein.“ Hauptmann – Florian Geyer 1994 (1896), S. 83.

<sup>378</sup> Grundrisszeichnung zur „Rathausszene“, aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410.

<sup>379</sup> Zu den Streichungen im letzten Akt und deren Auswirkungen auf die Handlung vgl. Buth 1965, S. 134.

<sup>380</sup> Max Slevogt, Saal im Schloss zu Rimpar, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 5. Akt, 1904, Gouache über Kohle auf Briefumschlag, rundum mit Papierstreifen eingefasst, 44,3 x 58 cm (mit Randstreifen), 38,5 x 53,5 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 8587, Saarländisches Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand. Lit.: Imiela 1957, Nr. 13A, S. 31, Janssen 1957, S. 47, Abb. 27, Imiela 1968, Abb. 136, S. 299, Anm. 24, S. 374, Rischbieter 1968, Abb. 34b.

Bleistiftskizzen (Abb. 22-25, Kat. Nr. 3.1.7-3.1.10)<sup>381</sup> sowie eine Grundrisszeichnung (Abb. 26, Kat. Nr. 3.1.11)<sup>382</sup> erhalten. Eine weitere Grundrisszeichnung befindet sich im Regiebuch des Regisseurs Emil Lessing (Abb. 27, Kat. Nr. 3.2.1.4).<sup>383</sup>

Der Blick des Betrachters wird in einen Saal mit mächtiger Kassettendecke geführt, der durch zwei Holzsäulen in einen vorderen und hinteren Raum unterteilt ist.<sup>384</sup> Rechts im Vordergrund gehen die Ansätze eines aus einem mächtigen Pfeiler hervortretenden Gewölbes abrupt in die Kassettendecke über. Auch in diesem Szenenentwurf übernimmt Slevogt die von Hauptmann geforderten Details: Der Schlosssaal besitzt rechts zwei Türen, die hintere führt zu einem zusätzlichen Raum die vordere gibt den Blick in ein Treppenhaus frei.<sup>385</sup> Auch die beiden verschlossenen Türen auf der linken Seite übernimmt Slevogt aus Hauptmanns Szenenbeschreibung. Etwas freier fasst Slevogt die Gestaltung der Rückwand des Raumes auf: die von Hauptmann erwähnten „hohen Bogenfenster“ hat er in seinem

---

<sup>381</sup> Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen (Vorder- und Rückseite), Bleistift auf Papier, je 21 x 33 cm, unbez., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Imiela 1968, S. 374, Anm. 24. (Imiela spricht von zwei Doppelbögen).

<sup>382</sup> Max Slevogt, Saal im Schloss zu Rimpar, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 5. Akt, verso, 1904, Bleistift, rundum mit Papierstreifen eingefasst, 44,3 x 58 cm (Blatt mit Randstreifen), 38,5 x 53,5 cm (Darstellung), Aufkleber auf dem Karton: „Sendung von ... . Hanfstengel, München.. Empfänger: Herrn Professor Max Slevogt, Kunstmaler Berlin W 30, Mozartstraße 70 W, Inv. Nr. KW 8587, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand. - Es ist anzunehmen, dass auch diese Grundrisszeichnung von Slevogts Hand stammt. Eine genaue Übertragung des Bühnenbildentwurfs auf die Grundrisszeichnung ist schwierig, da einzelne Elemente nicht zugeordnet werden können.

<sup>383</sup> Grundrisszeichnung für die Szene im Schloss des Ritters Grumbach zu Rimpar, aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410.

<sup>384</sup> Vgl. auch Imiela 1957, S. 31 sowie Janssen 1957, S. 47.

<sup>385</sup> Anweisungen Gerhart Hauptmanns, 5. Akt: „Ein Saal im Schlosse zu Rimpar. Es ist Nacht, durch die hohen Bogenfenster schwacher Feuerschein. Rechts Tür zu einem zweiten Saal. Rechts ganz vorn Pforte von der Wendelstiege. An der Linkswand zwei verschlossene Eingänge. Vor Frau Grumbach, einer jungen, blassen Frau, steht Marei, ein Reiterknecht nicht weit davon.“ Hauptmann – Florian Geyer 1994 (1896), S. 124. - Janssen unterstreicht noch einmal die Raumaufteilung in Slevogts Entwürfen, welche die gleiche Gliederung aufweisen wie die Gasthausszene.

Vgl. Janssen 1957, S. 47.

Farbentwurf in eine Fensterfront in Form von vier großen rechteckigen Fenstern umgedeutet.<sup>386</sup>

Links mit dem Rücken zur Wand steht Florian Geyer. Er streckt sein Schwert mit der Rechten nach vorn und hält in der linken Hand eine zerfetzte Fahne.<sup>387</sup> Rechts sind vier Ritter vom Tisch aufgesprungen und wenden sich gegen Florian Geyer, einer davon mit erhobenem Schwert. Direkt vor dem Eingang zum Treppenhaus zielt der untreue Schäferhans, nur in Umrissen angedeutet, mit seiner Waffe auf Florian Geyer. Diese Komposition legte Slevogt bereits in einer der Bleistiftzeichnungen (Abb. 22, Kat. Nr. 3.1.7) fest, jedoch spiegelverkehrt.

Wie bereits in der Grundrisszeichnung aus Lessings Regiebuch zur Gasthausszene verzichtete der Regisseur auch hier auf die von Slevogt angedachte Zweiteilung des Bühnenraumes. Der von Slevogt entworfene weite Raum war aufgrund der geringeren Tiefe der Bühne so nicht realisierbar. Slevogts Anordnung der von Hauptmann geforderten Türen sowie die rückwärtigen Fenster wurden aber in der Zeichnung des Regisseurs übernommen.

Diese Szene, kurz vor der Ermordung Florian Geyers, hat Lovis Corinth in den bereits erwähnten Rollenportraits des Schauspielers Rudolf Rittner (Abb. 28, Kat. Nr. 3.2.2.1) festgehalten.<sup>388</sup> Sie zeigen den Schauspieler in dem wahrscheinlich von Slevogt entworfenen Kostüm.<sup>389</sup> Auch haben sich zwei Rollenfotos (Abb. 29, Kat. Nr. 3.2.2.2 u. 3.2.2.3) von Rudolf Rittner als Florian Geyer erhalten.<sup>390</sup>

---

<sup>386</sup> Auf einer der vier Bleistiftskizzen sind die großen Bogenfenster zu sehen.

<sup>387</sup> Vgl. hierzu auch Imiela 1968, S. 80-81.

<sup>388</sup> Die Ähnlichkeiten mit Manets „Jean Baptiste Faure als Hamlet“ aus dem Jahr 1877, Folkwang Museum Essen sowie Slevogts „Schwarzen d' Andrade“ aus dem Jahr 1903 wurden in der Literatur bereits häufig erwähnt. Vgl. u.a. Schenk 2005, S. 150-151, Ausst. Kat. München/Berlin 1996, S. 164, Abb. 62, S. 165 sowie Uhr 1996, S. 168-169.

<sup>389</sup> Da während der Vertragsverhandlungen nicht nur von Bühnenbildentwürfen, sondern auch von Kostümentwürfen die Rede war, ist davon auszugehen, dass Slevogt sich auch zu den Kostümen Gedanken gemacht hat. Kostümentwürfe zu dieser Inszenierung sind jedoch nicht mehr auffindbar. Vgl. Brief Slevogt an Emil Heilbut v. 1.1.1904, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, GH Br NL A: Brahm, Otto, 2, 101, 100v, Bl. Vgl. auch Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 189.

<sup>390</sup> Vgl. hierzu auch das Rollenfoto: Rudolf Rittner in seiner Paraderolle als namengebender Titelheld in Gerhart Hauptmanns Drama "Florian Geyer", im Bild festgehalten Geyers Todeskampf (um

Die Ehefrau Corinths, Charlotte Berend-Corinth (1880-1967), erinnert sich an die Entstehung des Gemäldes im Atelier ihres Mannes: „Stundenlang stand er [Rudolf Rittner] in der schweren Rüstung des Florian Geyer, das gezückte Schwert und die Lanzenfahne haltend, völlig unbewegt.“<sup>391</sup>

In der Person des Florian Geyer spiegelt sich der schreckliche Ausgang des Befreiungskampfes wider.<sup>392</sup> Durch die Streichungen im 4. Akt sowie die Auslassung der Auspeitschungsszene im 5. Akt hatte Brahm schließlich das Hauptaugenmerk auf die Aufständischen und besonders auf die Titelfigur Florian Geyer gelenkt.<sup>393</sup>

Slevogt hat sich der Darstellung „Florian Geyers“ noch einmal im Jahr 1932 anlässlich des 70. Geburtstages Gerhart Hauptmanns und der Uraufführung dessen „Vor Sonnenuntergang“ in einer Zeichnung „Der deutschen Zwietracht mitten ins Herz“ gewidmet.<sup>394</sup>

---

1905/06), Fotorechte: Thorsten Fels, Glückstraße 18, 86153 Augsburg. Rittner wurde 1906 von Lovis Corinth in dieser Rolle porträtiert: Lovis Corinth, Rudolf Rittner als Florian Geyer, 1906. Öl auf Leinwand, 180,5 × 170,5 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Inv. Nr. G 0267. Vgl. hierzu Imiela 1968, S. 80 u. 374, Ausst. Kat. München/Berlin 1996, S. 164-165, Abb. 62, Horst Uhr, Lovis Corinth, Berkley u. Los Angeles/Oxford 1990, Tafel 16 sowie S. 169-169, Schenk 2005, S. 150-151. Trotz des Erfolges habe Rittner sich direkt nach der Premiere auf dem gemeinsamen Heimweg bereits mit dem Gedanken sich von der Bühne zurückzuziehen befasst, berichtet Slevogts Arzt Janos Plesch. Vgl. Plesch 1949, S. 200.

<sup>391</sup> Charlotte Berend-Corinth, Lovis, München 1958, S. 107, zit. nach Ausst. Kat. München/Berlin 1996, S. 164.

<sup>392</sup> Imiela 1968, S. 81.

<sup>393</sup> Buth 1965, S. 136-137.

<sup>394</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 444-445. Anm. 9.

#### 5.1.4 Zusammenfassung

Die Bühnenbildentwürfe Max Slevogts zu Otto Brahm's Inszenierung des „Florian Geyer“ sind auch geprägt durch dessen Stil des „Naturalismus“.<sup>395</sup> Die dargestellten Räume der vier Entwürfe sind in Brauntönen gehalten und nur spärlich ausgestattet. Die ausführlichen szenischen Angaben Gerhart Hauptmanns wurden von Slevogt weitgehend bis ins Detail befolgt und ließen nur wenig Spielraum für eigene Ideen des Malers. Peter Sprengel bestätigt diesen Stil als für Brahm typisch: Die

„oberste Richtschnur des Brahm'schen Bühnenstils war die vollkommene Wirklichkeitsillusion, seine historische Leistung die szenische Wiedergabe des nüchternen Alltags bis ins kleinste Detail. Diese auf Authentizität erpichte Imitation der äußeren Realität begann bereits im Bühnenbild, das die zumeist ausführlichen Angaben der naturalistischen Dramen streng befolgte und dabei immer wieder denselben Raumtyp erzeugte: ein grau-braun getöntes, schwach beleuchtetes und – entsprechend der sozialen Thematik der Stücke – kärglich ausgestattetes Interieur.“<sup>396</sup>

Dass eine eigene „Handschrift“ des Regisseurs und auch des Bühnenbildners trotz dieser detaillierten Vorgaben Hauptmanns in einem begrenzten Umfang durchaus möglich gewesen wären, zeigen Emil Orlik's Bühnenbildentwürfe zu Gerhart Hauptmann's „Friedensfest“, welches jedoch unter Max Reinhardt inszeniert wurde.<sup>397</sup> Max Reinhardt reizte es, „aus diesen Grenzen ausubrechen und seine

---

<sup>395</sup> Vgl. hierzu Kapitel 3.1 sowie 7.1.1 in dieser Arbeit.

<sup>396</sup> Peter Sprengel in: Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 28. Auch Janssen hebt in Slevogts Entwürfen „die historisch getreue Akribie, mit der die Räume, ihre Ausstattung und die Kostüme dem Stil des Spätmittelalters nachgezeichnet sind“ hervor. Janssen 1957, S. 47.

<sup>397</sup> Vgl. hierzu Ahrens 2001, S. 129-132. Dort Verweis auf: Edda Fuhrich-Leisler, Gerhart Hauptmann und Max Reinhardt: Begegnungen, in: Max Reinhardt. The Oxford-Symposium, hrsg. Margaret Jacobs u. John Warren, Oxford 1986, S. 151.

eigene phantastische Vorstellungswelt zu realisieren“.<sup>398</sup> Brahm hingegen war dem Naturalismus verpflichtet und hielt sich sehr eng an die Vorgaben des Autors.<sup>399</sup>

---

<sup>398</sup> Fuhrich-Leisler 1986, S. 151.

<sup>399</sup> Aber auch Hauptmanns Werk war eng mit Otto Brahm verbunden. Hauptmann beschrieb diese Beziehung folgendermaßen: „Das Werk dieses Mannes war zum Teil mein Werk, und mein Werk war zum Teil dieses Mannes Werk.“ Otto Brahm, Kundgebungen zu seinem Gedenken, hrsg. v. Willy Simon, Berlin 1913, S. 6. Auch zitiert in: Seidlin März 1963, S. 131. Auch in: Seidlin, Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm, Berlin 1953, S. 9, sowie in Freydank 1988, S. 326.

## 5.2 Slevogt und Max Reinhardt

Fast zeitgleich mit den Theaterarbeiten für Otto Brahm schuf Max Slevogt, wie bereits erwähnt, auch für dessen Konkurrenten Max Reinhardt Bühnenbildentwürfe. Reinhardt arbeitete zu dieser Zeit mit vielen Malern zusammen, um seinen Inszenierungen neue Impulse zu geben. Dabei verstand er es auch, die Mitarbeit der bekannten Künstler werbewirksam zu vermarkten.<sup>400</sup>

Im Jahr 1904 erhielt Slevogt von Max Reinhardt den Auftrag, für die Komödie „Die Lustigen Weiber von Windsor“ von William Shakespeare Bühnenbilder und Kostüme zu entwerfen<sup>401</sup>. Es sollte jedoch trotz weiterer angedachter gemeinsamer Projekte Slevogts einzige konkrete Zusammenarbeit mit dem bekannten Theatermacher werden. Ursprünglich sei auch seine Mitarbeit zu Reinhardts Inszenierung von Friedrich Hebbels (1813-1863) „Gyges und sein Ring“, die am 2. Mai 1907 in den Kammerspielen Berlin Premiere hatte, geplant gewesen.<sup>402</sup> Doch sei Slevogt erkrankt<sup>403</sup>, so dass Reinhardts Mitarbeiter Ernst Stern die Bühnenbilder selbstständig entwarf.<sup>404</sup> Im Zusammenhang der mit Slevogt nicht abgesprochenen

---

<sup>400</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel 3.1 in dieser Arbeit.

<sup>401</sup> Die Komödie „Die Lustigen Weiber von Windsor“, Originaltitel „The Merry Wives of Windsor“, entstand etwa 1597 und soll in kürzester Zeit im Auftrag der Königin Elisabeth I. von William Shakespeare geschrieben worden sein. Die Königin soll bei der Aufführung von Shakespeares Drama „Heinrich IV“ so begeistert gewesen sein, dass sie dessen Hauptfigur Falstaff ein weiteres Mal, dieses Mal in Form einer Komödie, auf der Bühne sehen wollte. Tatsächliche Belege gibt es hierfür jedoch nicht. Vgl. hierzu u.a. Verner Arpe: Knaurs Schauspielführer, München/Zürich 1976, S. 89; Otto C. A. zur Nedden u. Karl H. Ruppel (Hrsg.): Reclams Schauspielführer, Stuttgart 1969, S. 104, 123. Frank Günther in: William Shakespeare, Die lustigen Weiber von Windsor. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther, München 2011, S. 246, 334. Das Stück wurde als Komödie auf deutschen Bühnen eher selten aufgeführt. Weitaus populärer sind die als Opern vertonten Versionen u.a. von Antonio Salieri (1799) und Otto Nicolai (1849) und Giuseppe Verdi („Falstaff“) (1893). Die Figuren der Komödie besitzen für sie spezifische Dialekte oder Akzente. Hierdurch und durch zusätzliche Wortspiele erzeugt der Dichter zusätzlich zur Handlung Komik. Vgl. Günther in: Shakespeare - Die lustigen Weiber von Windsor, S. 219.

<sup>402</sup> „Gyges und sein Ring.“ Eine Tragödie in fünf Akten, Premiere der Neuinszenierung war am 2. Mai 1907 an den Kammerspielen in Berlin. Regie führte Emil Milan (1859-1917). Als Schauspieler traten u.a. auf: Paul Wegener als Kandaules und Tilla Durieux als Rhodope. Vgl. Huesmann 1983, S. 340.

<sup>403</sup> Vgl. Lothar Georgi, Der Bühnenbildner Ernst Stern, Diss. FU Berlin 1971, S. 41. Eine Quelle für Slevogts Krankheit und Absage wird nicht angeführt.

<sup>404</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 386, Anm. 7 sowie Georgi 1971, S. 41-42, Anm. 38-40, S. 241. Drei Kostümentwürfe Ernst Sterns zu „Gyges und sein Ring“, 1907, aus dem Max Reinhardt Nachlass, befinden sich in der Houghton Library, Harvard College Library, HTC No. 6693, 6694, 6695. Vgl. hierzu auch: Schindler 1973, S. 218. Dort werden 4 Arbeiten Ernst Sterns erwähnt: Nr. 147 Karna.

Veröffentlichung seines Namens auf dem Theaterzettel für „Gyges und sein Ring“, sicherlich zu Werbezwecken, entstand, wie bereits erwähnt, ein größerer Disput zwischen Slevogt und Reinhardt, der sich nach Slevogts Beschwerde<sup>405</sup> im Mai 1907 zunächst in Stellungnahmen in der Presse niederschlug.<sup>406</sup> In den folgenden Monaten mündete der Disput in Anwaltskorrespondenz, in der Slevogt eine ausdrückliche Entschuldigung von Reinhardt forderte.<sup>407</sup> Slevogt wollte nicht, dass sein Name zu Werbezwecken missbraucht wird, obwohl er an der Inszenierung keinen Anteil hatte.

Im Jahr darauf, bemühten sich Reinhardt und Hollaender in einem Brief, die Angelegenheit endgültig beizulegen, da der Maler anscheinend noch immer verärgert war.

„Wir haben den aufrichtigen Wunsch, den alten Zwist im alten Jahre noch aus der Welt zu schaffen. [...] Seien Sie nicht länger böse und verstimmt auf uns. Wir

---

Blei, Gouache, 33 x 25,5 cm, Nr. 148. 2 weibl. Fig. Blei, Aquarell, Gouache, 33 x 27 cm, Nr. 149. 2 weibl. Fig. Kohle, 39,5 x 29,5 cm, sowie Nr. 150 2 weibl. Fig. Blei, Aquarell, Gouache, 33 x 37 cm.<sup>405</sup> Slevogt hatte Felix Hollaender noch vor der Premiere mitgeteilt, dass er seinen Namen nicht auf dem Theaterzettel veröffentlicht haben möchte. Daraufhin schrieb Arthur Kahane, der Dramaturg Reinhardts, an Slevogt einen Tag vor der Premiere, dass es für eine Änderung des Premierenzettels leider zu spät sei. Slevogts Namen würde man jedoch in den folgenden Aufführungen weggelassen. Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Arthur Kahane, mit Briefkopf des Deutschen Theaters, 1.5.1907.

<sup>406</sup> Georgi 1971, S. 41 schreibt hierzu: „Kurz nach der Premiere erschien im ‘Berliner Tagblatt’ eine von Bruno Cassirer (Anm. 38: Tagebuch, 6.5.1907) redigierte Erklärung Slevogts. Darin heißt es: ‚Professor Slevogt legt Wert darauf, festzustellen, daß das geistige Eigentum der erwähnten Dekorationen lediglich Herrn Stern zufalle‘ (Anm. 39: Berliner Tagblatt, 6.5.1907). Einen Tag später schob Slevogt eine zweite - persönliche - Stellungnahme nach: ‘Auf Wunsch eines persönlichen Freundes (Bruno Cassirer) habe ich für eine einzelne Szene und ein einzelnes Kostüm des Dramas ‘Gyges und sein Ring’ diesem Freunde eine Skizze ausgehändigt. Eine offizielle Tätigkeit habe ich ausdrücklich abgelehnt. Der Auftrag zur Ausführung der Dekorationen wurde dann seitens des Theaters meinem Kollegen Stern übertragen, der von meiner kleinen Skizze einen unwesentlichen Gebrauch gemacht hat.’ (Anm. 40: Berliner Tagblatt, 6.5.1907).“

<sup>407</sup> Vgl. Vier Briefabschriften, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100: Abschrift eines Briefes des Rechtsanwaltes Paul Jonas im Auftrage v. Slevogt an den Anwalt von Max Reinhardt Dr. Oscar Meyer, Berlin, 10 August 1907, Abschrift eines Briefes des Rechtsanwaltes Paul Jonas im Auftrage v. Slevogt an den Anwalt von Max Reinhardt Dr. Oscar Meyer, Berlin v. 30. November 1907, Abschrift eines Briefes des Rechtsanwaltes von Max Reinhardt Dr. Oscar Meyer, Berlin an Paul Jonas, Anwalt Slevogt v. 2. Dezember 1907, Abschrift eines Briefes des Rechtsanwaltes Paul Jonas im Auftrage v. Slevogt an den Anwalt von Max Reinhardt Dr. Oscar Meyer, Berlin v. 3. Dezember 1907.

haben einen so hohen Respekt vor Ihrer Persönlichkeit, daß wir niemals die uns trennenden Geschehnisse leicht aufnehmen. [...].“<sup>408</sup>

Reinhardt ist 20 Jahre später noch einmal auf Slevogt zugekommen, um bei ihm wegen Dekorationen für Shaws „Caesar und Cleopatra“ anzufragen. Slevogt lehnte, „trotz der Reklame, die es wäre“, ab.<sup>409</sup>

Im folgenden Jahr wandte sich Reinhardt noch einmal an den Maler, denn Slevogt erwähnt in einem Brief aus dem Jahr 1929 an Bruno Cassirer, dass in Berlin ein großes Projekt schwebt:

„Reinhardt möchte sein Theater a. Kurfürstendamm umbauen u. da wären 5 große Flächen, von 6 Metern zu 2,30 zu bemalen! – Ob es dazu kommt u. ob ich es selbst mit Hilfe der Schüler mir zutrauen darf? [...] Auf jeden Fall würde ich auf Leinwand malen, die aufzuspannen wären! [sic!] (Die Kletterei ist wohl endgültig für mich erledigt!).“<sup>410</sup>

Ob es zu diesem Projekt weitere Gespräche zwischen Slevogt und Reinhardt gab, ist nicht überliefert.

---

<sup>408</sup> Brief Max Reinhardt und Felix Hollaender an Max Slevogt, Berlin, 29. Dezember 1908, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben 2014, S. 36-37.

<sup>409</sup> Hans-Jürgen Imiela erwähnt eine Anfrage aus dem Jahr 1928 von Max Reinhardt an Slevogt, Bühnenbilder für George Bernard Shaws „Caesar und Cleopatra“ zu entwerfen. Vgl. Imiela 1968, S. 275. „Brief Slevogts an seine Gattin aus Marienbad vom 2. August 1928: ‚Das Berliner Theater fragt auch eben an, ob ich für die Aufführung von Shaws Cäsar u. Kleopatra mit Max Reinhardt die Dekorationen etc. machen wollte. Ich habe aber trotz der Reklame, die es wäre, keine Lust‘“. Imiela 1968, S. 444, Anm. 1.

<sup>410</sup> Brief Slevogt an Bruno Cassirer v. 7. Sept. 1929, in: Wirth 1964, S. 222. Vgl. auch Imiela 1968, S. 265, S. 441, Anm. 10. Ähnliche Aufträge für Wandfriese im Deutschen Theater und den Kammerspielen hatte Reinhardt bereits 1906/07 an Emil Orlik und Edvard Munch vergeben. Vgl. Ahrens 2001, S. 121.

## 5.2.1 Slevogts Beschäftigung mit Shakespeare

Slevogts beschäftigte sich mit Shakespeares Werken durchaus intensiv. Zu dem Schauspiel „Komödie der Irrungen“ schuf er zahlreiche Kostümentwürfe (Abb. 30, Kat. Nr. 6.2).<sup>411</sup> Ob sich diese Zeichnungen auf ein konkretes Theaterprojekt bezogen, ist zwar nicht nachweisbar, die große Anzahl der überlieferten Figurinen und deren detaillierte Beschreibungen lassen dies jedoch naheliegend erscheinen.<sup>412</sup>

---

<sup>411</sup> Imiela erwähnt einen „Klebeband mit 17 Kostümentwürfen zu Shakespeares ‚Komödie der Irrungen‘, entstanden im Herbst 1905.“ Vgl. Imiela 1968, Anm. 19, S. 373. Imiela gibt als Provenienz die „Slg. Kohl-Weigand, St. Ingbert“ und das Entstehungsjahr 1905 an. Ein Großteil des Nachlasses von Kohl-Weigand befindet sich heute im Saarland Museum Saarbrücken. Der bei Imiela erwähnte Klebeband ist dort jedoch nicht vorhanden. Die Kostümentwürfe sowie die Aufzeichnungen Slevogts liegen als Fotokopien von Fotos vor, die der Autorin von Hans-Jürgen Imiela 2000 zur Verfügung gestellt worden sind. Der heutige Verbleib der Arbeiten konnte nicht ermittelt werden. - Die handschriftlichen Ausführungen Slevogts zu den Figurinen lauten: „Erläuterung zu den Costümskizzen: 1) „Prolog: Gelbes Tuch; 2) Herzog: schwarzer Harnisch mit Gold.- Leib..... blau/seiden. Die (faltigen Hosen kastanienbrauner Sammet, grauseidene Strümpfe, - die hohe....., Ärmelspitzen wie auch der Turban écru,- die Bänderverzierung vielleicht blauer Panne (Samt) besser wie Seide.- der Turban rund ausgestopft, mit blauen Bändern (weißer Perleneinsatz) durchzogen. -3) Aemilie: Kopftuch fein weiß Battist, ..... schwarzer Chiffon, Oberkleid schwarz .... Unterärmel und Schuhe schwarz Samt, - weiße Einfassung u. Fütterung Wollstoff. - 4) Adriana: Mieder dunkelblauer Samt mit reicher Silberstickerei.- Ärmel hellerer Samt im gleichen Ton, vorher gefüttert.- .....tiefgolden, darüber hängend leichter durchsichtiger indischer Stoff, (bräunliche Blumen auf weißem Grund gemustert). Unterärmel u. über dem Mieder blaugrauer Chiffon im Tone passend. Barrett steife Form (Samt) auf der einen Seite mit silbernem ..... (mit Zwickel) überzogen.- 5) Luciana: Seidenbrokat mit Goldmuster, Mantel u. Ärmel mit rotem Atlas gefüttert, rote Samtschuhe, Stirnreif kleine Edelsteine,- 6) Courtisane: Kopfschmuck golden, langer ...grüner, mehr weißlicher Schleier,- Obergewand Atlas mit Perlen u. Silber kirschrot Tricot durchschimmernd, mit faltigem weißen Chiffon verschleiert. - .....elfenbeinweiß..... - 7) Antipholis: Grausilbernes Wams (Seide) mit farbigen Blumenstickereien, weißer kurzer Tuchmantel mit schwarzen langen Ärmeln (Goldbesatz). Kleiner grauer Filzhut mit Agraffen, - Seidenhosen u. Tricote. Schuhe .... braunes Leder mit weißen Atlasschleifen.-“. Weitere Kostümentwürfe (darunter direkte Vorzeichnungen zu „Luciana“ und „Antipholis“) sowie handschriftliche Notizen des Malers, die mit diesen Entwürfen in Verbindung gebracht werden können, befinden sich im GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>412</sup> Eine Inszenierung von „Die Komödie der Irrungen“ von Reinhardt oder Brahm konnte für 1905/1906 nicht nachgewiesen werden. Ob sich die Entwürfe auf eine spätere Inszenierung Max Reinhardts beziehen ist fraglich. Lorenz Stucki spricht von einer Reinhardt-Inszenierung der „Komödie der Irrungen“ im Jahr 1910, über die nur sehr wenig geschrieben wurde. „Dass die Inszenierung nirgends besprochen ist und anscheinend so wenig beachtet wurde, lässt darauf schliessen, dass sie als bedeutungslos empfunden wurde. Obschon sie es immerhin auf 57 Aufführungen brachte [...]“. Lorenz Stucki, Max Reinhardts Shakespeare-Inszenierungen. Diss. Wien, masch. Wien 1948, S. 132. Im Ausst. Kat. Berlin 1968 „Max Reinhardt und Shakespeare“ werden Figurinen zur „Komödie der Irrungen“ zu einer Inszenierung von 1910 von Ernst Stern erwähnt. Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1968, S. Nr. 27 (ohne Seitennummern). Zu dieser Zeit lag der Disput Slevogts mit Reinhardt, bei dem es um Slevogts Nennung auf dem Theaterzettel bei „Gyges und sein

Auch mit Shakespeares „Sommernachtstraum“ hat sich Max Slevogt beschäftigt, jedoch nicht als Theaterprojekt. Bereits 1889 bereitete der Maler mit einer Zeichnung und einer Ölskizze (Abb. 31) das Motiv für das 1921 entstandene Gemälde „Sommernachtstraum“ vor.<sup>413</sup> Ob sich Slevogt in diesen Gemälden von Shakespeare oder doch von Mendelssohn-Bartholdys Vertonung anregen ließ ist nicht überliefert. Slevogts Freund Johannes Guthmann erwähnt weiterhin ein Wandgemälde zu demselben Thema für einen Musiksaal.<sup>414</sup> Mit dem Thema „Sommernachtstraum“ lassen sich ebenfalls Aquarelldarstellungen mit Esels- und Elfenmotiv aus dem Jahr 1921 (Abb. 32) sowie aus dem Jahr 1929 (Abb. 33) in Verbindung zu bringen.<sup>415</sup>

Zu Shakespeares „Macbeth“ schuf Slevogt im Jahr 1927 einen Zyklus von 13 Lithografien<sup>416</sup> sowie die Darstellung des Königsmörders auf dem Deckenbild der Bibliothek in Neukastel.<sup>417</sup> Eine Aquarelldarstellung mit Macbeth und Banquo und

---

Ring“ ging, drei Jahre zurück. Vgl. hierzu auch Edmund Stadler, Reinhardt und Shakespeare 1904-1914. In: Shakespeare Jahrbuch 99, 1963, S. 97.

<sup>413</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 219, S. 423, Anm. 5 sowie kurze Erwähnung und s/w-Abb. der Ölskizze in: Ausst. Kat. Mainz 1972, (Seiten nicht durchnummeriert) sowie Paas/Krischke 2009, S. 55. - „Sommernachtstraum“, Feder auf Papier, 12 x 16 cm, um 1889, ehem. Nachlass Neukastel, „Sommernachtstraum“ Öl auf Pappe, 45,5 cm x 60,3 cm mit oberen halbrunden Abschluss, um 1889, Max-Slevogt-Galerie, Villa Ludwigshöhe, Edenkoben „Sommernachtstraum, IV, 1“, Öl auf Leinwand, 109,5 x 160 cm, 1921 sign. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a.M. Inv.Nr. SG 325. Vgl. auch Hildegard Hammerschmidt-Hummel, Die Shakespeare-Illustration (1594-2000), Wiesbaden 2003, Bd. 1 Abb. 158, S. 94., Bd. 2 S. 189, S.523-524.

<sup>414</sup> Es handelt sich hierbei um ein (zerstörtes) Wandgemälde „für ein Mitglied der Familie Mendelssohn im Musiksaal des Hauses Kempner, Berlin mit Ölfarben, aber in leichtester, spritzigster Aquarellmanier auf eleganten weißen Schleiflack gemalt.“ Guthmann 1948, S. 144. Eine Datierung oder weitere Erwähnungen sind nicht bekannt. Die Adresse des Wohnhauses der Familie Dr. Kempner war: Eichenallee 2, Berlin-Charlottenburg.

<sup>415</sup> „Sommernachtstraum: Zettel als Esel, umschwirrt von Elfen Titanias“, Aquarell und Bleistift auf Papier, sign., um 1921, 17 x 12 cm (Blattgröße 20,5 x 13,5 cm), Prov. Slg. Kohl-Weigand, St. Ingbert, Privatslg. Saarland, Kunstkontor Dr. Doris Möllers, Münster. – „Zwei Skizzen zum „Sommernachtstraum“, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Autogr. 1078, Galerie Ernst Arnold, Dresden/ Max Slevogt (1868-1932), 1 Br. an Max Slevogt, Dresden 8.6.1929, gez. ?. Verso zwei Aquarelle zu Shakespeare, Sommernachtstraum, gez. *Slevogt*, Quelle: Inlibris.

<sup>416</sup> Vgl. Sohn 2002, S. 85, Abb. Nr. 801-805 sowie Hammerschmidt-Hummel 2003, Bd. 1 S. 96, Abb. 159-164 und Bd. 3 u.a. S. 799, 805, 814, 815, 829, 840, 851, 855, 860. Vgl. auch Ausst. Kat. Chemnitz 2011, S. 90-91, Abb. S. 140-144. Exemplar aus: Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.nr. M 90-32a-l.

<sup>417</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 272.

den drei Hexen (Abb. 34), ist wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Grafik-Zyklus entstanden.<sup>418</sup>

Ein Gemälde zu Shakespeares „Sturm“ aus dem Jahr 1921 wird in der Literatur ebenfalls erwähnt.<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> „Macbeth“, Aquarell u. Bleistift auf Papier, um 1927, 19 x 19,3 cm, sign. u.l. u. betitelt u.r. „Macbeth“. Prov. Slg. Kohl-Weigand, St. Ingbert, dann Privatslg. Saarland, danach Kunstkontor Dr. Doris Müllers, Münster.

<sup>419</sup> „Ariel lenkt die Winde“, 1921, ehem. Slg. Johannes Guthmann, 1946 gestohlen. Vgl. Imiela 1968, S. 219 sowie S. 423-424, Anm. 5. Dort Verweis auf Abb. in: Breslauer Neueste Nachrichten, 19. Dezember 1943, Nr. 350, S. 5. – Eine Kreidelithographie, die nach 1914 entstanden sein dürfte ist ebenfalls mit dem Thema „Sturm“ in Verbindung zu bringen: Sturm, Kreidelithographie von der Zinkplatte auf festem Büttchen, signiert, nach 1914, 21 x 27 cm, Blattgröße 30 x 39,6 cm. Trockenstempel der Neukasteler Presse und von Bruno Cassirer, Prov.: Slg. Kohl-Weigand, St. Ingbert; Privatslg. Saarland, danach Kunstkontor Dr. Doris Möllers, Münster. Vgl. Imiela 1968, S. 219: „Den Einbruch überwirklicher Macht hat auch die zweite große Komposition Slevogts nach einem Shakespeareschen Thema zum Inhalt: ‚Der Sturm‘. Ariel lenkt die Winde so, daß das Schiff des Königs am Ufer strandet. Der weise Zauberer Prospero hat den schuldigen Bruder in seine Macht befohlen, damit er, sein Vergehen bekennd, verzeihen kann und als Zeichen seiner Zuneigung das Symbol der Herrschaft über die außermenschlichen Kräfte, den Zauberstab, zerbrechen.“ Ein Bezug zu Géricault und Delacroix ist hier sehr wahrscheinlich: Floß der Medusa" von Théodore Géricault (1791-1824), „Das Floß der Medusa“, 1818/1819, Öl auf Leinwand, 491 x 716 cm, Paris, Musée du Louvre, Paris sowie Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798--1863), „Die Dantebärke“, 1822, 189 x 246 cm, Musée du Louvre, Paris.

## 5.2.2 Die Erwähnung der Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ in der Literatur

Die Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ 1904 im Neuen Theater findet in der Literatur nur sehr wenig Berücksichtigung und wird in Abhandlungen über Max Reinhardts Shakespeare-Inszenierungen häufig überhaupt nicht<sup>420</sup> oder nur am Rande<sup>421</sup> erwähnt. Der Hauptgrund liegt darin, dass Max Reinhardt diese Shakespeare-Inszenierung seinem Regisseur Richard Vallentin überlassen hatte und diese Aufführung in der Literatur daher häufig noch nicht zu Reinhardts Shakespeare-Inszenierungen gezählt wird.<sup>422</sup> Lorenz Stucki spricht mangels Dokumenten von einer „anscheinend nicht sehr geglückten und nirgendwo beachteten, unwichtigen Inszenierung der ‚Lustigen Weiber von Windsor‘“.<sup>423</sup> Von Ernst Leopold Stahl werden die „Lustigen Weiber“ zumindest kurz, und zudem positiv „als fröhlicher Auftakt“ für das Neue Theater mit „köstlichen Figurinen und Bildern von Max Slevogt“ genannt.<sup>424</sup> Weiterhin erwähnt er, dass die Inszenierung in der Spielzeit 1904/05 etwa zwanzig Mal im Neuen Theater aufgeführt worden sei.<sup>425</sup>

Die Theaterkritiken geben nur wenig Hinweise.<sup>426</sup> So beschreibt Nobert Falk in der Berliner Morgenpost, dass „das Ganze [...] gelungen“ und „in einem reizvollen

---

<sup>420</sup> Von Tollini und Williams wird die Inszenierung in ihren umfangreichen Publikationen über die Shakespeare-Inszenierungen von Max Reinhardt nicht erwähnt. Vgl. Frederick Paul Tollini, *The Shakespeare productions of Max Reinhardt*, Mellen, Lewiston (u.a.) 2005. - Simon Williams, *Shakespeare on the German Stage, Vol. I, 1586-1914*, Cambridge (UK) 1990. – Auch Hortmann erwähnt die Inszenierung nicht. Vgl. Wilhelm Hortmann, *Shakespeare und das deutsche Theater im 20. Jahrhundert*, 2001. Es findet sich ebenfalls keine Erwähnung in dem umfassenden Werk von Hildegard Hammerschmidt-Hummel 2003.

<sup>421</sup> Vgl. u.a. Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen 2006, S. 56, Stadler 1963, S. 96.

<sup>422</sup> Auch die Hamlet-Inszenierung von 1903 im Neuen Theater unter der Regie von Erich Paetel wird in der Literatur noch nicht zu Reinhardts Shakespeare-Inszenierungen gezählt.

<sup>423</sup> Stucki 1948, S. 4.

<sup>424</sup> Vgl. Ernst Leopold Stahl, *Shakespeare und das Deutsche Theater*, Stuttgart 1947, S. 574.

<sup>425</sup> Vgl. Stahl 1947, S. 573.

<sup>426</sup> In der Hamburger Theatersammlung sind ca. 40 Theaterkritiken zu der Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ aus dem Oktober 1904, eingeklebt und gebunden im Folio-Format erhalten. An dieser Stelle sei noch einmal Fr. Dr. Michaela Giesing von der Universität Hamburg für die freundliche Überlassung von Fotoreproduktionen dieser Theaterkritiken gedankt.

szenischen Rahmen, der nach Entwürfen Max Slevogts mit großem Geschick hergestellt“<sup>427</sup> worden sei. In der Berliner Börsen Zeitung werden die Bühnenbilder, als „sehr geschmackvoll“ bezeichnet, sie hätten jedoch „zu sehr in das Secessionistische, fast in das Überbrettlmäßige“ tendiert.<sup>428</sup> Für Das Kleine Journal zogen „Bühnenbilder von einfacher Echtheit und oft packender Schönheit [...] vorüber.“<sup>429</sup>

---

<sup>427</sup> Norbert Falk, Berliner Morgenpost v. 22.10.1904.

<sup>428</sup> Berliner Börsenzeitung v. 22.10.1904.

<sup>429</sup> Das Kleine Journal v. 22.10.1904.

### 5.2.3 Das Zustandekommen der Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ und historische Fakten

Die Premiere der Neubearbeitung der „Lustigen Weiber von Windsor“ unter Max Reinhardt fand am 21. Oktober 1904 im Neuen Theater am Schiffbauerdamm in Berlin statt. In einem Brief Max Reinhardts an Berthold Held vom 21. Juli 1904 hält Reinhardt die „Lustigen Weiber von Windsor“ noch für „unverschiebbar!!“<sup>430</sup> Die Premiere fand schließlich doch sechs Wochen später als ursprünglich geplant statt. Angeblich soll ein Unfall der Schauspielerin Agnes Sorma die Ursache für die Verzögerung gewesen sein, welche die „Fluth“ spielen sollte.<sup>431</sup> Die Regie überließ er seinem Mitarbeiter Richard Vallentin (1874–1908). Reinhardt trat in dieser Inszenierung noch nicht namentlich als Regisseur auf, obwohl er schon zu dieser Zeit die wichtigsten regietechnischen Fragen selbst entschied.<sup>432</sup>

Das Regiebuch zu dieser Inszenierung ist erhalten.<sup>433</sup> Darin befinden sich neben zahlreichen handschriftlichen Anmerkungen auch einige Skizzen und Grundrisse zu den jeweiligen Bühnenbildern der Inszenierung. Die Zeichnungen zu den Bühnenbildern aus dem Regiebuch Vallentins sind eine wichtige Ergänzung, die zusammen mit Slevogts Entwürfen und den erhaltenen Szenenfotos beitragen, einen Eindruck der realisierten Bühnenbilder zu gewinnen.

---

<sup>430</sup> Hugo Fetting (Hrsg.): Max Reinhardt. Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern, Berlin (Ost) 1989, S. 93, auch in: Knut Boeser u. Renate Vatková (Hrsg.), Max Reinhardt in Berlin, Berlin 1984, S. 308.

<sup>431</sup> Vgl. Norbert Falk, Berliner Morgenpost v. 22.10.1904. Bei der verschobenen Premiere stand jedoch nicht Frau Sorma auf der Bühne, sondern Lucie Höflich. Auch in weiteren Kritiken wird auf das Fehlen der Schauspielerin Sorma hingewiesen, die infolge ihres Unfalls, sie brach sich während einer Probe einen Arm, ihre Rolle als Frau Fluth nicht spielen konnte. Vgl. Deutsche Zeitung, F.D. v. 23.10.04 sowie Berliner Börsen Zeitung v. 22.10.1904 u.a.

<sup>432</sup> Vgl. Sally McMullen, Sense and Sensuality: Max Reinhardt's early productions, in: Max Reinhardt. The Oxford Symposium, hrsg. v. Margaret Jacobs u. John Warren, Oxford 1986, S. 16-17. Vgl. auch den ausführlichen Brief an seinen Mitarbeiter Held. In: Fetting 1989, S. 93-102.

<sup>433</sup> Richard Vallentin, Regiebuch zu „Die Lustigen Weiber von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856. Maxim Vallentin war der Sohn von Richard Vallentin.

Ein Regiebuch beinhaltet wichtige Informationen zum Theaterablauf einer Theaterinszenierung. Dort finden sich neben dem Theatertext u.a. handschriftliche Bühnenskizzen, Stellung und Bewegungsablauf der Schauspieler, Verwandlungen und diverse Informationen zur Bühnentechnik. Im Vergleich zu den Regiebüchern anderer Regisseure waren z.B. Max Reinhardts Regiebücher besonders detailliert ausgearbeitet. So berichtet sein langjähriger Bühnenbildner Ernst Stern, dass

„dessen Regiebücher das Durchgearbeitetste sind, was man sich in dieser Art denken kann. [...] Am Anfang jeder Szene findet sich eine bis ins kleinste gehende Beschreibung der Dekoration, der meist Zeichnungen und immer ein Grundrißplan zur Erläuterung beigegeben sind, für jeden Neuauftretenden ist eine genaue Beschreibung des Kostüms vorhanden [...].“<sup>434</sup>

Max Reinhardt hatte sich bereits 1902 leidenschaftlich zu Shakespeare geäußert:

„Ich will Shakespeare spielen, und ich bin mir meiner Sache vollkommen sicher. [...] Man muß die Klassiker neu spielen; man muß sie so spielen, wie wenn es Dichter von heute, ihre Werke Leben von heute wären. Man muß sie mit neuen Augen anschauen, mit derselben Frische und Unbekümmertheit anpacken, wie wenn es neue Werke wären, man muß sie aus dem Geiste unserer Zeit begreifen, mit den Mitteln des Theaters von heute, mit den besten Errungenschaften unserer heutigen Schauspielkunst spielen. [...]“<sup>435</sup>

So gilt Reinhardt als Wiederentdecker der Dramen Shakespeares für das deutschsprachige Theater im 20. Jahrhundert.<sup>436</sup>

---

<sup>434</sup> Ernst Stern und Heinz Herald (Hrsg.), Reinhardt und seine Bühne, Berlin 1919, S. 20-21.

<sup>435</sup> Kahane 1928, S. 118-119. Auch zit. bei: Fuhrich, Edda u. Prossnitz, Gisela (Hrsg.), Max Reinhardt, „Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt...“. Eine Dokumentation. In Zusammenarbeit mit der Max Reinhardt-Forschungs- und Gedenkstätte, Salzburg/Wien, München/Wien 1987, S. 30.

<sup>436</sup> Vgl. Stadler 1963, S. 95.

Und so griff „Reinhardt [...] alles auf, was die Wirkung auf der Bühne erhöhte, was mithalf, seine szenische Vision einer dichterischen Vorlage zu realisieren.“<sup>437</sup> Auf der kreativen Ebene äußerte sich dies in der Einbeziehung von zahlreichen bildenden Künstlern.<sup>438</sup> Auch im Bereich der Bühnentechnik wurden neue Maßstäbe gesetzt. Für die Neuinszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ benutzte Reinhardt zum ersten Mal eine Drehbühne.<sup>439</sup> Sie wurde von Berthold Held (1868-1931), Reinhardts technischem Organisator, und dem Bühnenbildner Gustav Knina (um 1880-1920?) konstruiert und in der Zeit vom 16. bis zum 31. Juli 1904 von der Firma F. Gebauer rechtzeitig zu den Proben der „Lustigen Weiber von Windsor“ errichtet.<sup>440</sup> Reinhardt war die Drehbühne sehr wichtig und so schrieb er am 21. Juli 1904 an seinen Mitarbeiter Held einen sehr ausführlichen Brief mit Anweisungen für die kommenden Inszenierungen:

„[...] Was nun die Drehbühne anlangt, so soll sie unter allen Umständen gebaut werden. Aber es ist höchste Zeit! Ich begreife nicht, warum so lange mit dem Anschlag u. der Konstrukt. gezögert wird. Ich lege auf diese Drehbühne den allergrößten Wert und bitte, Dich ihrer sehr energisch anzunehmen. Ich erwarte zunächst postwendend den Kostenanschlag. So lange das ‚Theater‘ existiert, haben sich die Leute ‚vom Bau‘ gegen Neuerungen gewehrt. Das macht mich

---

<sup>437</sup> Gisela Prossnitz, Bühnenformen und Spielstätten bei Reinhardt, in Jacobs/Warren 1986, S. 68.

<sup>438</sup> Vgl. Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

<sup>439</sup> Die Drehbühne, die in Europa erstmals durch Carl Lautenschläger (1843–1906) 1896 im Residenztheater in München errichtet wurde, hat ihre Wurzeln im japanischen Kabuki-Theater des 18. Jahrhunderts. Zur Drehbühne vgl. u.a.: Carl Lautenschläger, Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater nebst Beschreibung einer vollständig neuen Bühnen- Einrichtung mit elektrischem Betrieb, München 1896 sowie Ernst von Possart, Welches System der Scenerie ist am besten geeignet für die Darstellung verwandlungsreicher, klassischer Dramen, insbesondere der Shakespeare'schen? Festvortrag, gehalten bei der Tagung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar am 23. April 1901, München 1901. Einen guten Überblick über die Geschichte der Drehbühne findet sich bei: Bri Newesely, Die Drehbühne. La Scene Tournante. The Revolving Stage. Entwicklung und Einsatz in Kunst und Betrieb, in: Bühnentechnische Rundschau, Jg.: 102, Sondernr., 2009, Seite 53-56. Eine kurze aber anschauliche Beschreibung zum Aufbau einer Drehbühne mit Zeichnungen bietet Ernst Stern in: Stern/Herald 1918/1919, S. 174-180.

<sup>440</sup> Den entscheidenden Hinweis, dass die Drehbühne tatsächlich rechtzeitig zum Probenbeginn zu den „Lustigen Weibern von Windsor“ fertiggestellt worden ist, verdanke ich Frau Petra Hübner, vom Archiv des Berliner Ensembles (Nachfolgetheater des Neuen Theaters am Schiffbauerdamms), die die Angaben schließlich in den Bauunterlagen des Theaters fand und der hier noch einmal herzlich gedankt sei. Der Drehbühnendurchmesser betrug 11 Meter.

nicht irre. [...] Also, ich verlasse mich auf Dich. Die Drehbühne steht funkelnagel fertig, wenn die Saison beginnt! [...].“<sup>441</sup>

Dass Slevogt bei seinen Entwurfsarbeiten nicht von vornherein von einer Drehbühneninszenierung ausging, lässt sich ebenfalls aus diesem Brief Reinhardts an Held schließen:

„Will [der Regisseur] Vallentin nicht damit arbeiten, so soll er es bleiben lassen. Ich will ihn, wenn ich's auch könnte, keineswegs zwingen. Er hat seine Pläne mit Slevogt ausgearbeitet und wenn die wesentlich darunter leiden sollten, wäre ich selbst dagegen. Die von Dir angegeb. Änderungen erschienen mir allerdings ganz unwesentlich. Ich bitte Dich, ihm das nun bis ins I-tipfelchen genau zu schreiben und genau, sauber u. deutlich aufzuzeichnen, alle Änderungen festzulegen und dann seine Entscheidung zu erbitten. Entscheiden soll er selbst. Er soll nachher nicht schimpfen dürfen. Nach der Entscheidung muß ein genaues Modell angefertigt werden und sofort mit der Arbeit begonnen werden. Hauptsache in der genauen Befolgung der Slevogt'schen Skizzen ist die genaue Nachahmung und Übertragung der Farben. Ich bin sehr für die Drehbühne, sowohl für ‚Lust. Weiber‘ als auch für ‚Kronprät.‘ [...].“<sup>442</sup>

Weiterhin fordert Reinhardt:

„Da diese Vorarbeit [ein Drehbühnenmodell] hier nicht möglich war, so soll Vall.[entin] seine Freiheit haben. Aber jedenfalls gib ihm eine genaue schöngezeichnete Einteilung. Ich werde auch noch in diesem Sinne an ihn schreiben.“<sup>443</sup>

---

<sup>441</sup> Brief Max Reinhardt an Berthold Held, 21. Juli 1904, zit. nach: Fetting 1989, S. 94, teilw. auch abgedruckt in: Funke/Jansen 1992, S. 53-54, auch in: Boeser/Vatková 1984, S. 308, in Marx 2006, S. 28 u. 30 sowie in Adler 1980, S. 50.

<sup>442</sup> Zit. nach: Fetting 1989, S. 94. Leider sind keine Aufzeichnungen von Berthold Held zu dieser Inszenierung erhalten. Das erwähnte Modell sollte gemäß den weiteren Anweisungen Reinhardts in dem Brief in der Zukunft bereits in die Entwurfsphase der Bühnendekorationen miteinbezogen werden.

<sup>443</sup> Zit. nach: Fetting 1989, S. 95.

Reinhardt wollte mit dem Einbau der Drehbühne einen Überraschungseffekt beim Publikum erzielen und schien verärgert, dass Informationen zu diesem Vorhaben bereits im Juli 1904 an die Presse gedrungen waren.<sup>444</sup>

In der Literatur finden sich widersprüchliche Aussagen zur Verwendung der Drehbühne bei der Neuinszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“. Zumeist wird die Drehbühne nur mit der spektakulären „Sommernachtstraum“-Inszenierung von 1905 in Verbindung gebracht, bei der sich „der Wald drehte“.<sup>445</sup> Laut Funke/Jansen wurde die Drehbühne im Sommer 1904 eingebaut und für die Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ zum ersten Mal verwendet. Sie sollte bei dieser Aufführung besonders zur Verkürzung der Umbauphasen dienen.<sup>446</sup> Laut Zeitungskritiken soll jedoch in der Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ das Szenenbild sehr häufig gewechselt und der Umbau relativ lange gedauert haben.<sup>447</sup> Es ist daher davon auszugehen, dass die Drehbühne zur Neuinszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ zwar fertiggestellt, jedoch zu diesem Zeitpunkt szenisch noch nicht im vollen Umfang eingesetzt worden ist.<sup>448</sup>

---

<sup>444</sup> „[...] Wer brachte diese Notiz in die Zeitung von der Drehbühne? Wann und wo stand sie? Sehr unangenehm und geradezu unbegreiflich. [...] Es soll *nichts*, absolut nichts von unserem Vorhaben verlauten.“ Brief Reinhardt an Held v. 21. Juli 1904, zit. nach Funke/Jansen 1992, S. 54.

<sup>445</sup> Heinrich Stümcke erwähnt in einem Zug mit dem „Sommernachtstraum“ auch die „Lustigen Weiber“, mit denen Reinhardt „durch nie geschauten szenische Effekte verblüffte.“ Heinrich Stümcke, Von den Berliner Theatern 1906/07, in: Bühne und Welt 9 (1907), S. 21-22. Zit. nach Marx 2007, S. 23. - Laut Julius Bab hat Reinhardt die Drehbühne erstmals für den „Sommernachtstraum“ 1905 verwendet. Vgl. Julius Bab, Das Theater der Gegenwart, Leipzig 1928, S. 124. Auch Wilhelm Hortmann erwähnt die Drehbühne nur im Zusammenhang mit der „Sommernachtstraum“-Inszenierung: „Der legendäre Wald auf der Drehbühne des Neuen Theaters in Berlin – sie setzte sich am 31. Januar 1905 zum ersten mal in Bewegung. [...]“ Hortmann 1998, S. 50. Auch Gisela Prossnitz gibt an: „Reinhardt hatte die Drehbühne erstmals in einer ‚Sommernachtstraum‘-Aufführung präsentiert.“ Gisela Prossnitz, Bühnenformen und Spielstätten bei Reinhardt, in Jacobs/Warren 1986, S. 70.

<sup>446</sup> Vgl. Funke/Jansen 1992, S. 44.

<sup>447</sup> Vgl. Paul Lerch in: Germania v. 23.10.1904, Deutscher Reichsanzeiger v. 22.10.1904, G. Z. in: Kreuz Zeitung v. 23.10.1904.

<sup>448</sup> So wird berichtet, dass Reinhardt „im Neuen Theater den Aufbau einer Drehbühne“ 1904 durchsetzte. Für den „Sommernachtstraum“ sei sie jedoch erstmals zum „dramaturgischen Einsatz“ gekommen. Vgl.: Es ist nicht die Welt des Scheins... Max Reinhardt über das Theater. Ein Begleitbuch zur Matinee ‚Ich glaube an ein Theater, das dem Schauspieler gehört‘ und zur Ausst. Max Reinhardt und das Deutsche Theater und Kammerspiele 1894-1914, hrsg. v. Deutschen Theater und Kammerspiele, Berlin 1993, S. 85. - Auch Peter Marx schließt sich dem an, dass Reinhardt die Drehbühne für den „Sommernachtstraum“ in Berlin einführte, „die bislang nur als Apparatur für schnellere Umbauten eingesetzt wurde. Reinhardt gab ihr eine dramaturgische Funktion [...]“. Vgl. Marx 2007, S. 19. - Julius Bab schreibt, dass „bei Titaniens Liebesfest [im Sommernachtstraum] [...]“

Diese Aussage wird ebenfalls gestützt durch die Tatsache, dass diese spektakuläre Neuerung einer Drehbühne auf Reinhardts Bühne in keiner der zahlreichen Theaterkritiken in der Berliner Presse für die „Lustigen Weiber“ erwähnt, bei der späteren Inszenierung des „Sommernachtstraumes“ jedoch besonders hervorgehoben wird. Ob dies an technischen Problemen oder an der Umsetzung von Slevogts Entwürfen, welche die technischen Neuerungen noch nicht berücksichtigt hatten, lag, kann heute nicht mehr eindeutig geklärt werden. Selbst die erhaltenen Szenenfotos sowie Bühnengrundrisse und Bühnenskizzen aus dem Regiebuch geben keine sichere Auskunft darüber, in welchem Umfang die Drehbühne szenische Verwendung fand.

Max Reinhardt erwähnt in seinem bereits erwähnten Brief an Held auch einen „Hauptvorhang“ für das Neue Theater, in dessen Zusammenhang der Name Slevogt fällt: „Hauptvorhang. Urgiere bei Cassirer die Skizze. (Slevogt)“.<sup>449</sup> Auch Otto Brahm erfuhr von einem neuen Theatervorhang, denn er schrieb wenige Tage später, „dass Slevogt auch einen Vorhang für R [einhardt] machen wolle“.<sup>450</sup> Ob es sich hierbei um einen Vorhang speziell für die Inszenierung der „Lustigen Weiber“ handelte oder für einen neuen Hauptvorhang für das Neue Theater generell, bleibt unerwähnt. Vielleicht sind zwei undatierte Entwürfe (Abb. 248 u. 249, Kat. Nr. 11.1 u. 11.2) Max Slevogts in diesem Zusammenhang zu sehen.<sup>451</sup>

---

die Szene mit dem Zug der Gestalten sich zu drehen [begann] – die szenische Neuerung der Drehbühne war zum ersten Mal in Funktion getreten!“ Vgl. Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870*, Leipzig 1928, S. 124. – Auch Edda Fuhrich und Gisela Prossnitz sind der Ansicht, dass die Drehbühne „erstmalig 1904 in der Neueinstudierung von Shakespeares ‚Die Lustigen Weiber von Windsor‘ verwendet [wurde] und kurz darauf, mit sensationellem Erfolg, in Reinhardts *Sommernachtstraum*-Inszenierung 1905“. Vgl. Fuhrich/Prossnitz 1987, S.51.

<sup>449</sup> Brief Max Reinhardts an Berthold Held vom 21. Juli 1904, in: Fetting 1989, S. 98, auch in:

Boeser/Vatková 1984, S. 310.

<sup>450</sup> Brief v. 26.07.1904 von Otto Brahm an Clara Jonas, AdK, Berlin Otto Brahm-Archiv, Nr. 194.

<sup>451</sup> Weitere Erwähnungen zu diesem Theatervorhang für Max Reinhardt sind nicht bekannt. Vgl.

Entwurf zu einem Theatervorhang, 23,4 x 29,4 cm, Gouache über Kreide auf Papier, undatiert, Widmungsdatum: 1921, bez. von fremder Hand auf dem Karton: „Entwurf zu einem Theatervorhang / Gesch. M.S. an August Croissant“, bez. o.l. Auf untergeklebtem Papierstückchen: „3“, Rückseite bez.: von fremder Hand: „Familie August Croissant gewidmet / von Prof. M. Slevogt. Weihnacht 1921, Inv.Nr. KW 328, Saarländisches Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand. – Entwurf für ein Bühnenbild (oder Theatervorhang?), Gouache auf Papier, 22,9 x 28,5 cm, undatiert, Inv. Nr. 341, Saarländisches Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand. Entweder handelt es sich um einen

## 5.2.4 Max Slevogts Bühnenbildentwürfe zur Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“

Die Komödie „Die lustigen Weiber von Windsor“ handelt vom Soldaten Sir John Falstaff, der mehreren Frauen gleichzeitig die Ehe verspricht, um sie um ihr Vermögen zu betrügen. Die jeweiligen Damen durchschauen jedoch seine Absicht und erzählen sich belustigt gegenseitig davon, so dass sein Vorhaben aufgedeckt wird.

Das Textbuch Shakespeares schreibt für die Gestaltung des Bühnenbildes zu den „Lustigen Weibern von Windsor“ kaum etwas vor. In den Szenenanweisungen sind meist nur die wechselnden Auftritte der einzelnen Personen knapp vermerkt.<sup>452</sup> Das im 19. Jahrhundert von Hermann Salomon Mosenthal (1821-1877) verfasste Libretto zur Oper „Die Lustigen Weiber von Windsor“ bietet hingegen zahlreiche Szenenbeschreibungen.<sup>453</sup> Die Vertonung der Oper stammt von Otto Nicolai (1810-1849). Da die Opernversion beim Publikum sehr viel beliebter und bekannter war als Shakespeares Original, ist davon auszugehen, dass auch Slevogt sie kannte, bzw. sich im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit den Bühnenbildern eventuell damit vertraut machte. So könnte Slevogt, aus Ermangelung von Bühnenanweisungen des Originals, auch die des Librettos für seine Arbeit mit den „Lustigen Weibern“ hinzugezogen haben. Bekannt waren in Theaterkreisen um die Jahrhundertwende die Londoner Inszenierungen der „Lustigen Weiber von Windsor“ von Sir Herbert Beerbohm Tree (1853-1917), in denen er selbst die Figur des „Falstaff“ spielte.<sup>454</sup> Giuseppe Verdis (1813-1901) Oper „Falstaff“, die das Shakespearesche Thema ebenfalls aufnimmt, wurde nach seiner Uraufführung 1893 in Mailand auf deutschen

---

Bühnenbildentwurf oder einen Entwurf zu einem Theatervorhang. Ob diese beiden Entwürfe tatsächlich mit Reinhardts Projekt von 1904 in Verbindung stehen, ist ungewiss. Stilistisch stehen sie dem Widmungsdatum 1921 näher. Ein Theaterprojekt um 1921 ist für Slevogt jedoch nicht überliefert.

<sup>452</sup> Vgl. Textbuch: Shakespeare - Die lustigen Weiber von Windsor.

<sup>453</sup> Zu den verschiedenen vertonten Versionen des Theaterstücks vgl. die Einleitung von: Wilhelm Zentner (Hrsg.), Otto Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor, Komisch-phantastische Oper in drei Aufzügen nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel von Hermann S. Mosenthal, Stuttgart 1990, (Zentner 1990) S. 3-7.

<sup>454</sup> Sehr bekannt war Beerbohm Trees Inszenierung zu Shakespeares „Sommernachtstraum“ am 10. Januar 1900 am Her Majesty's Theatre in London. Vgl. hierzu. Marx 2007, S. 22.

Bühnen um 1900 nur vereinzelt gespielt. Doch noch im selben Jahr der Uraufführung erfolgte eine große Tournee der Mailänder Scala, die mit vier Aufführungen im Juni in Berlin endete.<sup>455</sup> Eine weitere Tournee der Mailänder Bühne führte im folgenden Jahr im März nach München und Berlin.<sup>456</sup> Ob Slevogt eine dieser Aufführungen von Verdis „Falstaff“ besuchte oder Abbildungen davon kannte, ist nicht überliefert.

Max Reinhardt und sein Regisseur Vallentin zogen in ihrer Neuinszenierung von Shakespeares „Lustigen Weiber von Windsor“ von 1904 zahlreiche Szenen zusammen, um den Spielverlauf mit seinen unzähligen Schauplatzwechseln etwas zu beruhigen. Die Premierenkritik der National Zeitung v. 23.10.1904 spricht davon, dass sieben neue Dekorationen auf der Bühne geschaffen worden seien.<sup>457</sup> Dies wird auch von den sieben Zeichnungen im Regiebuch Vallentins bestätigt.

---

<sup>455</sup> Vgl. James A. Hepokoski, Giuseppe Verdi, Falstaff, Cambridge u.a. 1983, S. 56. Im selben Jahr waren Sammelbildchen der Firma „Liebig Extrakt“ mit Darstellungen dieser Oper in vielen Haushalten im Umlauf. Es handelt sich hier um Sammelbilder, die den Produktverpackungen von „Liebigs Fleischextrakt“/ „Liebigs Fleischextract“/ beigefügt wurden. Ähnlichkeiten mit Slevogts Darstellungen weisen diese Bildchen nicht auf.

<sup>456</sup> Vgl. Hepokoski 1983, S. 130.

<sup>457</sup> 1. „Gasse“ (Eine Straßenszene mit den Häusern von Fluth, Page und Gasthaus zum Hosenbände), 2. „Kneipe mit dem Stammtisch des dicken Ritters und einer Treppe, die zu seiner Behausung führt“, 3. „Zimmer des Dr. Cajus“, 4. „ein kurzer in Lauben eingeteilter Garten“, 5. „ein erhöhter von einer Mauer abgeschlossener Rasenplatz, wo das Duell zwischen dem französischen Doktor und dem Walliser Pfarrer stattfinden soll“, 6. „Ein Zimmer im Fluthschen Hause“, 7. „Walddekoration bei Windsor mit Hernes Eiche“, Vgl. Nationalzeitung v. 23.10.1904. Ein aquarellierter Bühnenbildentwurf befindet sich im Bestand des Saarland Museums Saarbrücken, weitere sind in der Theatersammlungen der Bibliothek der Harvard Universität erhalten, andere gelten als verschollen. Einige aquarellierte Figurinen befinden sich im Theatermuseum im Wien. Im Nachlass des Künstlers, der ehemals auf Neukastel aufbewahrt wurde, (seit 2104: GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.) sind zudem zahlreiche Bleistiftskizzen zu dieser Inszenierung erhalten. Weitere Korrespondenz zur Arbeit Slevogts für die „Lustigen Weiber von Windsor“ befindet sich in einem Teilnachlass Max Reinhardts in der Wienbibliothek im Rathaus in Wien. Vgl. Teilnachlass Max Reinhardt, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftenabteilung ZPH 989 Bestandssystematik, S. 152 , Archivbox 10, Nr. 3.1.28. „Papierumschlag beschriftet ‚Fall Sotheby‘; Erklärung Paul Rauchs, Hausangestellter der Reinhardts in Los Angeles, die 1951 (?) bei Sotheby’s London versteigerten Bühnenbildentwürfe und Regiebücher betreffend [...] Aus den Gedächtnisprotokollen Rauchs geht hervor, dass er im Jahr 1950 zahlreiche Bühnenbildentwürfe von Slevogt, Stern, Roller, Walser und Munch verkauft hat, alles, was er nicht selbst absetzen konnte, Rechtsanwalt Mahl übergab, der es wiederum 1951 bei Sotheby’s in zwei Auktionen versteigern ließ. [...]“ Eine Auktion bei Sotheby’s 1951 mit Bühnenbildentwürfen aus Reinhardts Nachlass konnte nicht nachgewiesen werden. Weiterhin wird auf Auktionen v. 10.7.1969 [Max Reinhardt. The Collection of the late Max Reinhardt, sold by order of his widow, Helene Thimig, Sotheby’s London, darunter befand sich auch der Kostümentwurf „Schmächtig und Schaal“, S. 304, Abb. 307] und

Zu Beginn des Stückes treffen der Friedensrichter Schaal<sup>458</sup>, dessen Neffe Schmächtig und der walisische Pastor Sir Hugh Evans zusammen und empören sich über das anstößige Verhalten des Sir John Falstaff, der in Windsors Umgebung sein Unwesen treibt.<sup>459</sup> Falstaff leugnet, im Gegensatz zu seinen Gefolgsleuten, seine Taten nicht und beginnt, die beiden verheirateten Frauen Fluth und Page<sup>460</sup> auf sich aufmerksam zu machen. Herr Schmächtig ist hingegen an der Tochter Frau Pages, Anne Page, interessiert.

Die erste Szene des ersten Aktes spielt sich auf einer von Häusern gesäumten **Straße** ab.<sup>461</sup> Hierfür schuf Slevogt einen Bühnenbildentwurf (Abb. 35, Kat. Nr. 4.1.3) sowie zwei Bleistiftskizzen (Abb. 36-37, Kat. Nr. 4.1.4 u. 4.1.5). Ob ein weiterer Entwurf, der eine enge Gasse zwischen zwei Häusern darstellt (Abb. 38, Kat. Nr. 4.1.6), ebenfalls als Vorarbeit oder Detailherausarbeitung dieser Szene zugeschrieben werden kann, ist unsicher.<sup>462</sup>

Der farbige Entwurf in Gouache über Kohle (Abb. 35, Kat. Nr. 4.1.3) zeigt eine Straßenszene, die links im Hintergrund von einer dunkelroten Mauer und rechts von einer Hausfassade begrenzt wird.<sup>463</sup> Diese Komposition wird in einer kleinen

---

16.12.1969 verwiesen [Sotheby's Auktionskatalog, London 16.12.1969, Catalogue of theatre designs from the collection of the late Max Reinhardt (Part II)].

<sup>458</sup> Schaal wird in einigen Übersetzungen auch als „Seichtl“ bezeichnet.

<sup>459</sup> Vgl. Shakespeare - Die lustigen Weiber von Windsor, I,1.

<sup>460</sup> Die Familie Page wird in der Übersetzung gelegentlich auch als „Reich“ bezeichnet.

<sup>461</sup> 1. Szene 1. Akt. Die originale Bühnenfassung sieht eine Straßenansicht für die Szenen I.1, II.1, III.2, IV.1 und weitere vor.

<sup>462</sup> Schmale Gasse, Bleistift, Aquarell, Gouache auf Karton, auf der Rückseite: Detailstudien und Bühnengrundriss, Blei, 32,5 x 50,5 cm, Schildchen mit Bez.: Nr. 72, unsign., MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University. Vgl. Schindler 1973, S. 212, Nr. 69. Freundlicherweise wurden mir Abbildungen von zwei Bühnenbildentwürfen sowie acht Figurinen aus der Harvard Theater Coll., Houghton Library zur Verfügung gestellt. Die Zuschreibung dieser Entwürfe zu Slevogt erfolgte anhand Schindlers Aufstellung (ohne Abb.) Vgl. Schindler 1973, S. 212.

<sup>463</sup> Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Bühnenbildentwurf, „Straße mit Mauer und Haus“, 1904, Gouache über Kohle auf Karton, 28 x 38 cm, bez.: Slevogt (u.r.), Inv. Nr. KW 8582, Saarländisches Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand. Versteigerung: 1920 bei Lepke in Berlin, Kat. 1856, Oktober, Kat. Nr. 92, Taf. 17, bei Graupe Berlin, Kat. 92, Alte und Neue Graphik, Nr. 26 Abb. Lit.: Imiela 1957, S. 31, Imiela 68, S. 373 Anm. 19. - Zwei Treppenstufen führen zu einer dunkelbraunen Eingangstür, zwei Fenster durchbrechen asymmetrisch das Mauerwerk. Vor der Hauswand ist rechts eine hellgrüne Bank aufgestellt. Der Malgrund, eine dicke Pappe, ist stark nachgedunkelt, so dass das Deckweiß als

Bleistiftskizze (Abb. 36, Kat. Nr. 4.1.4), die sich auf der Innenseite eines Briefumschlages befindet, vorbereitet.<sup>464</sup>

Ein erhaltenes Szenefoto (Abb. 39, Kat. Nr. 4.3.1.1) zeigt, dass dieser Entwurf auf der Bühne deutlich modifiziert worden ist.<sup>465</sup> Die Hausfassade mit Eingangstür und Treppenstufen sowie das vergitterte Fenster wurden auf die linke Bühnenseite gestellt, weitere Details des Hauses aber übernommen. Auch die Sitzbank und die Ziegelmauer finden sich wieder, der Gehweg fiel hingegen weg. Eine kleine Bleistiftzeichnung (Abb. 37, Kat. Nr. 4.1.5) lässt die Komposition des ausgeführten Bühnenbildes bereits erkennen.<sup>466</sup> In der rechten Bühnenhälfte wurde eine weitere Hausfront mit Fenstern, Eingangstür, Balkon und zusätzlicher Sitzbank eingefügt. Im Hintergrund ist ein kleineres Gebäude mit überdachter Eingangstür, kleinem Seitenerker und Kellertür zu sehen. Es handelt sich um das Gasthaus zum Hosenband, vor dem eine dritte Sitzbank und eine Straßenlaterne zu erkennen sind. Im Vordergrund ist ein Brunnen angedeutet.

In dieser auf der Bühne realisierten Straßenansicht wurden somit die Häuser von Fluth (links) und Page (rechts) sowie die Ansicht des Gasthauses zum Hosenband in nur einem Szenenbild zusammengefasst. Dies ermöglichte es, „mehrere Auftritte auf einem einzigen Schauplatz zusammenzuziehen und die Menschen bei dem, was sie sich mitzuteilen haben, schon mit wenigen Schritten auf einander stoßen zu

---

Weißhöhung heute deutlich stärker hervortritt als zur Zeit der Entstehung. Vgl. Imiela 1957, S. 31. Imiela kann den Entwurf nicht eindeutig einer bestimmten Szene zuordnen. Er schlägt folgende Szenen vor, die in Frage kämen: 1. Akt, 1. Szene, 2. Akt, 1. Szene, 3. Akt, 2. Szene, 4. Akt, 1. Szene, 5. Akt, 3. Szene.

<sup>464</sup> Straße mit Mauer und Haus, Detail aus: vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapissiererei und Kunststickerei Atelier, Berlin Friedrichstr., Poststempel vom 15.5.04 an Frau Prof. Max Slevogt, Berlin, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>465</sup> Szenefoto Straßenszene, Foto: anonym, o.J., Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin / V 71/ 895 c V.

<sup>466</sup> Straßenszene, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts. Im Victoria Zelt“, 40,6 x 17 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Ein Großteil der von Slevogt in der kleinen Musikzettel-Skizze festgelegten Komposition wurde im gebauten Bühnenbild realisiert. Eine Laterne sowie ein Balkon kamen hinzu. Die in Slevogts Skizze dargestellten Brunnen und Baum erscheinen im Szenefoto nicht.

lassen.“<sup>467</sup> Die Szene wurde also „an das Ende einer Sackgasse verlegt, die alle guten Bedingungen zu Klatschgeschichten und Intrigenspiel aufweist.“<sup>468</sup>

Eine Bühnenskizze (Abb. 40, Kat. Nr. 4.3.2.1) aus dem Regiebuch des Regisseurs Vallentins zeigt die Straßenszene im Grundriss.<sup>469</sup> Hier sind fast alle wichtigen Details des Szenenfotos aufgeführt und bezeichnet. So wird auch angegeben, dass es sich bei dem linken Gebäude um Fluths und beim rechten Gebäude um Pages Haus handelt. Der von Slevogt angedachte Brunnen ist in Vallentins Skizze noch enthalten, wurde im Szenenbild vermutlich aus Platzgründen und der besseren Übersichtlichkeit halber kurzfristig weggelassen.

In der ersten Wirtshausszene im **Gasthaus zum Hosenband** erzählt Falstaff seinen Gefährten Pistol und Nym<sup>470</sup>, dass er den beiden Ehefrauen von Fluth und Page Avancen machen wolle, um an das Geld der Ehemänner zu gelangen.<sup>471</sup> Falstaffs Begleiter weigern sich jedoch, Briefe anzüglichen Inhalts an die beiden Damen zu überbringen. Für die Szenen im „Gasthaus zum Hosenband“ sind ein aquarellierter Bühnenbildentwurf (Abb. 41, Kat. Nr. 4.1.7)<sup>472</sup> sowie ein Szenenfoto (Abb. 42, Kat. Nr. 4.3.1.2)<sup>473</sup> der Premiere vom 21.10.1904 erhalten. Eine kleine Bleistiftskizze (Abb. 43, Kat. Nr. 4.1.8) legt die Komposition in groben Zügen fest.<sup>474</sup> Zusätzlich haben sich zwei Grundrisszeichnungen (Abb. 44, Kat. Nr. 4.3.2.2 u. 45, Kat. Nr.

---

<sup>467</sup> Nationalzeitung v. 23.10.1904.

<sup>468</sup> Deutsche Zeitung v. 23.10.1904.

<sup>469</sup> Richard Vallentin, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, bez. Szene I / 1, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856.

<sup>470</sup> Nym wird in der Übersetzung gelegentlich als „Nimm“ bezeichnet.

<sup>471</sup> Shakespeare, Die lustigen Weiber von Windsor, I.3, (bei Vallentin: I.2).

<sup>472</sup> Im Gasthof zum Hosenband, Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 52, Janssen 1957, S. 44-45. Abb. 20 (ohne Abb. Ein Abbildungsband befindet sich in der Bibliothek des Deutschen Theatermuseums München). Der Verbleib des Entwurfes ist unbekannt.

<sup>473</sup> Szenenfoto Im Gasthof zum Hosenband, Stiftung Stadtmuseum Berlin / V 71 / 895 b V, Foto anonym, o.J., Repro: Friedhelm Hoffmann.

<sup>474</sup> Gasthausansicht, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts. Im Victoria Zelt“, 40,6 x 17 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

4.3.2.9) aus dem Regiebuch für den 1. Akt, 2. Szene und für den 4. Akt, 2. Szene erhalten.<sup>475</sup>

Der aquarellierte Bühnenbildentwurf (Abb. 41, Kat. Nr. 4.1.7) zeigt den Innenraum des „Gasthauses zum Hosenband“, in dem Falstaff auch ein Gastzimmer bewohnt.<sup>476</sup> Im Hintergrund ist ein mit einfachen Holzbohlen verkleideter Treppenaufgang mit Tür dargestellt, der in die oberen Räume zu Falstaffs Gastzimmer führt.<sup>477</sup> Auf der linken Seite des Raumes befindet sich der Eingang des Gasthauses von der Straße her, über dem ein kleines Fenster angebracht ist. Ein von Slevogt angedeuteter Lichtschein gelangt von draußen durch die geöffnete Tür in den Gastraum. Die Einrichtung des Raumes ist sehr einfach und bescheiden. Für ein Gasthaus oder eine Schenke ungewöhnlich, fehlen Tische, um Gläser und Krüge abzustellen. Auch findet sich außer der Eckbank keine weitere Sitzgelegenheit im Raum.<sup>478</sup>

Die Vorgaben Slevogts zu diesem Szenenbild wurden in einem hohen Maße auf der Bühne verwirklicht. Das Bühnenfoto (Abb. 42, Kat. Nr. 4.3.1.2) zeigt, dass der errichtete Bühnenraum nur in einigen Details von Slevogts Vorlage abweicht. So wurde der Szenenraum nicht rechteckig, sondern, wohl bühnentechnisch bedingt, mehreckig gestaltet. Weiterhin fällt auf, dass die in Slevogts Entwurf vorhandene Tür zum Treppenaufgang weggelassen wurde. Das kleine Fenster über der rechten Tür ist ein wenig in die Mitte verrückt worden. Zudem wurde das realisierte Bühnenbild um eine weitere Tür, rechts hinter der Eckbank, erweitert. Schließlich wurden Sitzschemel und Tische in Form von halben Fässern sowie ein Tisch mit Krügen hinzugefügt. Die beiden Grundrisskizzen (Abb. 44, Kat. Nr. 4.3.2.2 u. 45, Kat. Nr. 4.3.2.9) aus Richard Vallentins Regiebuch verdeutlichen die Anordnung der Raumelemente wie Treppe, Fenster und Türen in Aufsicht. Vallentin bezeichnet die

---

<sup>475</sup> Richard Vallentin, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, bez. Szene I / 2. sowie Szene IV / 2, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856.

<sup>476</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 44-45. Das Gasthaus wird häufig auch ohne Übersetzung als „Garter Inn“ bezeichnet.

<sup>477</sup> Im Mittelgrund vor dem Treppenaufgang steht eine Eckbank, an die sich rechts ein offener Kamin mit Gitter und herabhängendem großen Henkeltopf anschließt. Auf dem Sims stehen einige Gefäße, darüber hängt knapp unter der Decke ein Hirschgeweih.

<sup>478</sup> Janssen bemerkt hierzu: „Die sparsame Einrichtung der Schenke, die unverkleideten Bohlen der Decke und der Rückwand geben dem Zimmer einen einfachen, fast ärmlichen Charakter.“ Janssen 1957, S. 45.

vorgesehenen Dekorationselemente in seiner Skizze detailliert und erläutert die Szene zusätzlich.<sup>479</sup>

Für die weitere Wirtshausszene im vierten Akt enthält Vallentins Regiebuch ebenfalls eine Grundrisssskizze des Gastraumes mit Anmerkungen zu den Bewegungsabläufen der Schauspieler.<sup>480</sup>

Anhand des Bühnenfotos lässt sich eine relativ gleichmäßige Beleuchtung des Raumes erkennen. Der in Slevogts Entwurf angedachte starke Lichteinfall von der Außentür links zeigt sich im Szenenfoto nicht.

Im 1. Akt, 3. Szene unterhält sich Schmächtigs Diener Einfach<sup>481</sup> im **Hause des französischen Arztes Dr. Cajus** mit dessen Haushälterin Frau Hurtig<sup>482</sup>. Einfach möchte im Auftrag des Pastors Evans erreichen, dass Fr. Hurtig sich für seinen Dienstherrn bei der Tochter von Page einsetzt.<sup>483</sup> Als dies Dr. Cajus, der ebenfalls an Fräulein Page interessiert ist, erfährt, ist dieser so aufgebracht, dass er den Pastor zum Duell auffordern möchte.

Für das Bühnenbild zu dieser Szene ist kein Entwurf von Max Slevogt bekannt. Bei einem keiner Szene zugeschriebenem Bühnenfoto (Abb. 46, Kat. Nr. 4.3.1.3) dieser

---

<sup>479</sup> „Falst. hat neben sich eine Sekt[?]kanne u. Glas, sitzt auf der Kaminbank. Bard.[olph] Nym, Pistol sitzen links beim Würfelspiel [...]. Nym sitzt dahinter Bard.[olph] rechts, Pist. Links. Nym raucht Pfeife (Ton). Robin steht rückwärts vom Tisch und putzt Falst. Schwert. Nach einer Pause tritt der Wirt eilig herein links. Er wird von Falst. gerufen.“ Erläuterung Richard Vallentins zu seiner Grundrisssskizze im Regiebuch, 1. Akt, 2. Szene. Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856.

<sup>480</sup> „Der Vorhang geht auf. Falstaff läuft als altes Weib über die Bühne in sein Zimmer. [...].Tropf, der nun im Zimmer nach dem alten Weibe sucht. Kurz darauf der Wirt, der auf dem Weg zu Falstaffs Zimmer auf Tropf stößt.“ Falstaff sollte sich auf den Vorschlag von Frau Fluth hin Frauenkleider anziehen, damit er von Herrn Fluth nicht erkannt wird. Wieder durchgestrichen hat Vallentin seine Bemerkung: „dann öffnet Bardolph das Fenster zur Schenke rechts rückwärts unter der Treppe u. ruft: Herr Wirt! Herr Wirt!“ Unter der Grundrisssskizze befindet sich noch eine Skizze, in dem der Regisseur die Stellung der Schauspieler festlegt. Evtl. weist diese gestrichene Passage darauf hin, dass auf die Anbringung eines Fensters verzichtet worden ist. Vgl. Richard Vallentin, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856. Das Szenenfoto zeigt anstelle des Fensters schließlich eine Türe.

<sup>481</sup> „Einfach“ wird häufig auch als „Tropf“ oder ohne Übersetzung als „Simpel“ bezeichnet.

<sup>482</sup> Frau Hurtig wird gelegentlich auch als „Frau Quirlig“ bezeichnet. In der Originalfassung heißt sie „Mistress Quickly“.

<sup>483</sup> Im Originaltext handelt es sich um die Szene 1,4.

Aufführung mit der Ansicht eines Wohn- und Arbeitsraumes handelt es sich jedoch eindeutig um das Zimmer des französischen Arztes Dr. Cajus.<sup>484</sup> Die Zuschreibung zu dieser Szene wird durch eine Bühnenskizze (Abb. 47, Kat. Nr. 4.3.2.4) aus dem Regiebuch Vallentins bestätigt.<sup>485</sup>

Das Bühnenfoto zeigt einen einfachen Raum mit zwei Türen und einem großen, mit Butzenscheiben verglasten Fenster. In dessen Nische sind ein Tisch und ein Stuhl gerückt. In der rechten hinteren Ecke befindet sich ein Wandschrank, in dem sich einfach vor dem Hausherrn Dr. Cajus versteckt. Links davon hängt oben an der Wand ein ausgestopftes Krokodil, rechts ist an der Wand ein kleines Regalbrett mit Gläsern angebracht. Die Grundrisskizze in Vallentins Regiebuch bezeichnet alle Dekorationselemente des Bühnenbildes. Rechts an der Wand weist er auf ein „Skelett“ hin, welches im Bühnenfoto jedoch fehlt. Unter der Skizze gibt Vallentin mit einer kleinen, mit Pfeilen versehenen Zeichnung, die Stellung und Bewegungsabläufe der Schauspieler an.<sup>486</sup>

Auch für das Bühnenbild der 3. Szene des 2. Akts ist kein Entwurf Slevogts überliefert. In dieser Szene soll das Duell zwischen Dr. Cajus und Pastor Evans stattfinden, zu welchem letzterer allerdings nicht erscheint, da er vom Wirt absichtlich einen anderen Ort für das Duell mitgeteilt bekommen hat. Hinzu kommen der Wirt, Page, Schaal und Schmächtig.

Ein Szenenfoto ist ebenfalls nicht bekannt. Lediglich die Skizze in Richard Vallentins Regiebuch (Abb. 48, Kat. Nr. 4.3.2.5) gibt einen schwachen Eindruck von der Anordnung der Bühnenelemente.<sup>487</sup> Vallentin bezeichnet die Szene als

**Irrgarten.** In der Premierenkritik wird sie als **Ein kurzer in Lauben eingeteilter**

---

<sup>484</sup> Zimmer Dr. Cajus, Foto anonym, o. J., u. ohne Zuschreibung einer bestimmten Szene, Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin / V 71 / 895 a V.

<sup>485</sup> Richard Vallentin, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, bez. Szene I / 3, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856.

<sup>486</sup> „Rugby u. Huldig sind beim Aufräumen durch Tropf gestört worden.“ Richard Vallentin, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856. Rugby ist Dr. Cajus Diener.

<sup>487</sup> Richard Vallentin, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, bez. II / 3, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856.

**Garten** bezeichnet.<sup>488</sup> Die Grundrisszeichnung Vallentins zeigt im Bühnenmittelgrund drei Nischen, in der mittleren Mauervertiefung ist eine Bank aufgestellt. Nach hinten schließt sich ein Garten an, der von einer bewachsenen Mauer abgeschlossen wird. Auf der äußeren rechten und linken Seite hat Vallentin jeweils eine Figur auf einem Sockel vorgesehen. Auch hier erläutert der Regisseur die Szene wieder durch Anmerkungen.<sup>489</sup>

Evans und Einfach warten in der nächsten Szene, der 4. Szene des zweiten Akts, an **einem anderen Ort im Windsorpark** auf Dr. Cajus, um sich dem Duell zu stellen.<sup>490</sup> Schaal, Schmächtig und Page haben vom Wirt den Aufenthaltsort von Evans erfahren und eilen dorthin. Der Wirt, Dr. Cajus und Ruby folgen. Den beiden Kontrahenten werden die Waffen abgenommen. Als diese herausfinden, dass der Wirt sie hinters Licht geführt hat, um das Duell und den Tod einer der beiden Männer zu verhindern, beenden sie ihren Streit.

Dieses, in der Kritik ausdrücklich genannte Bühnenbild, wird in der weiteren Literatur nicht erwähnt.<sup>491</sup> Auch hier kann kein Bühnenfoto vergleichend hinzugezogen werden. Eine in Vallentins Regiebuch für diese Szene enthaltene Zeichnung (Abb. 49, Kat. Nr. 4.3.2.6) kann jedoch Aufschluss über das Aussehen der Bühnendekoration geben.<sup>492</sup> Vallentin skizziert einen Bach, über den rechts eine Brücke führt und auf dessen anderen, hinteren Uferseite ein großer Baumstumpf steht. Vergleicht man Vallentins Zeichnung mit einem Bühnenbildentwurf Slevogts (Abb. 50, Kat. Nr. 4.1.9), der von Janssen jedoch der Schlusszene zugeschrieben

---

<sup>488</sup> Vgl. Nationalzeitung v. 23.10.1904.

<sup>489</sup> „Rugby steht in mitten der Scene, er hält Caj. Mantel u. Hut. Cajus läuft dem rückwärtigen Gang zu u. irrt sich bei den beiden Einbuchtungen. - C. [ajus] rast auf u. ab mit gezücktem Degen. R.[ugby] immer ängstlich hinter ihm.“ Richard Vallentin, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, bez. II / 3, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856.

<sup>490</sup> Originaltext 3. 1. - Der Kritiker der Nationalzeitung beschreibt den Handlungsort als „ein erhöhter von einer Mauer abgeschlossener Rasenplatz, wo das Duell zwischen dem französischen Doktor und dem Walliser Pfarrer stattfinden soll.“ Vgl. Nationalzeitung v. 23.10.1904.

<sup>491</sup> Weder Janssen noch Imiela gehen auf das Fehlen eines Bühnenbildentwurfs für diese Szene ein.

<sup>492</sup> Skizze zum II. Akt, 4. Szene, bez. oben: „Zwielight..., Bach, Brücke“ bez. unten: „Sonne ist weg, Mondlicht tritt hell hervor und bleibt bis Schluß der Szene.“ Richard Vallentin, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856.

wird, fällt besonders die nahezu identische Darstellung des Baches mit einem ins Zentrum gerückten Baumstumpf auf.<sup>493</sup> Zieht man diesem Vergleich nun noch Vallentins Zeichnung für die Schlusszene (Abb. 59, Kat. Nr. 4.3.2.10) hinzu, zeigt sich, dass der Regisseur auch hier einen Bach mit Brücke und Baumstumpf, ergänzt durch einen mächtigen Baumstamm im Zentrum, für das Bühnenbild vorgesehen hat. Dies lässt den Schluss zu, dass die von Slevogt dargestellte Waldlandschaft auch für die 4. Szene des zweiten Aktes gedacht war.<sup>494</sup>

Die erste Szene des dritten sowie des vierten Aktes spielen in einem **Zimmer in Fluths Haus**.<sup>495</sup> Falstaff, der in die Falle gelockt werden soll, findet sich in Fluths Haus ein, um die Frau des Hausherrn zu treffen. Frau Page kommt hinzu und teilt mit, dass Herr Fluth auf dem Weg sei und zudem vom Herrenbesuch bei seiner Ehefrau erfahren habe. Falstaff muss sich nun in einem großen Wäschekorb verstecken, der später von Bediensteten hinausgetragen werden soll.<sup>496</sup> Für diese Szene ist ein nur in einer schwarz-weiß-Abbildung überlieferter Aquarell-Entwurf (Abb. 51, Kat. Nr. 4.1.10) von Max Slevogt bekannt.<sup>497</sup> Zwei Bleistiftskizzen<sup>498</sup>

---

<sup>493</sup> Janssen, beschreibt Slevogts Entwurf als „ein wildwucherndes Gestrüpp von Bäumchen, Sträuchern und Schilf. Jenseits des Baches, in der Mitte des Bildes, eine Wiese, an die sich der Wald anschließt. [...] Zwei krüppelige Baumstämmchen rahmen das Bild rechts und links ein; über die Rasenausbuchtung genau in der Mitte des Bildes führt die Perspektive zu dem Spiegelbild des Felsblockes im Bach [...]“. Janssen 1957, S. 45. Ob Janssen der Entwurf im Original vorlag ist nicht bekannt.

<sup>494</sup> Vermutlich sollte Slevogts Szenenentwurf ebenfalls für die Schlusszene gelten, für die dann der mächtige Eichenstamm ergänzt wurde.

<sup>495</sup> Originaltext 3. 3, u.a. 4. 4.

<sup>496</sup> Anschließend sollen die Bediensteten den Wäschekorb mit dem Schwerenöter in die Themse ausleeren.

<sup>497</sup> Zimmer in Fluths Haus, ehem. Slg. Helene Thimig, Wien, Abb. in: George Altmann, Theatre Pictorial, Berkley/Los Angeles 1953, Abb. 325, sowie Janssen 1957, S. 44, Abb. 19 (ohne Abb. Ein Abbildungsband befindet sich in der Bibliothek des Deutschen Theatermuseums München). Weitere Erwähnungen finden sich bei Imiela 1968, S. 373 Anm. 19, Rischbieter 1968, S. 295. Möglicherweise lässt sich der Entwurf „Zimmer mit Terrasse“ Entwurf, Öl auf Karton, 29,9 x 34 cm L 30 im Ausst. Kat. Berlin 1987-2, S. 10 Nr. 4.6.2, ohne Abbildung, diesem Bühnenbildentwurf zuordnen. Leihgeber dort (1987): William Wolf Melnitz, Los Angeles (1900-1989). Eine Bestätigung dieser Annahme konnte leider nicht erbracht werden.

<sup>498</sup> Ob zwei kleine Raumdarstellungen ebenfalls mit diesem Bühnenbild in Verbindung stehen, ist unklar. Die Raumkonzeption dieser beiden Bleistiftskizzen weicht deutlich von dem Aquarell-Entwurf ab. Eventuell handelt es sich bei den beiden Zeichnungen auch um den zeichnerischen Versuch, das Zimmer auf einer Drehbühne zu arrangieren. Die nach hinten hin spitz zulaufende Raumform könnte darauf hinweisen. Vgl. Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des

(Abb. 52, Kat. Nr. 4.1.11 u. 53, Kat. Nr. 4.1.12) und zwei Bühnengrundrisse in Vallentins Regiebuch (Abb. 54, Kat. Nr. 4.3.2.7 u. 55, Kat. Nr. 4.3.2.8) zu diesem Schauplatz ergänzen Slevogts Entwurf.<sup>499</sup> Slevogt hat den Raum sehr einfach gestaltet.<sup>500</sup> Die Wände zeigen keinerlei Dekoration, auch die Möbel sind schlicht. Links steht neben einer angedeuteten Tür eine riesige Standuhr, die fast bis zur Decke reicht.<sup>501</sup> Rechts sind ein Wandschrank mit Vorhang sowie ein Paravent zu erkennen. Im Vordergrund steht ein großer Wäschekorb mit Tragestangen, in dem sich Falstaff verstecken soll. Die Zimmerwand wird von einer Tür und zwei großen Fenstern durchbrochen. Dahinter schließt sich ein Nebenraum an, in dessen rückwärtige Mauer eine Tür und zwei weit oben angebrachte, vergitterte Fenster eingefügt sind. Die Einrichtung und Gestaltung des Zimmers zeigen nach Janssen „deutlich den Versuch, dem Schema einer historisierenden Szenerie auszuweichen und einen möglichst neutralen, historisch unbestimmbaren Schauplatz zu wählen.“<sup>502</sup> Die Zeitungskritik nach der Premiere hatte hierfür jedoch kein Verständnis:

„Gar zu ärmlich war der Raum ausgefallen, wo Falstaff zweimal in die Falle geht, zuerst in den Wäschekorb kriecht, dann, als altes Weib von Brenton verkleidet durchgeprügelt wird. [...] Slevogt führte uns aber in eine geradezu erbärmliche Umgebung ein, die sich nicht einmal sonderlich charakteristisch ausnahm [...]“<sup>503</sup>

---

„Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts. Im Victoria Zelt“, 40,6 x 17 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Detail aus: vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapissiererei und Kunststickerei Atelier, Berlin Friedrichstr, Poststempel vom 15.5.04 an Frau Prof. Max Slevogt, Berlin, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>499</sup> Richard Vallentin, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, bez. III / 1 sowie IV / 1, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856.

<sup>500</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 44.

<sup>501</sup> Bodenstanduhren tauchten erstmals Mitte des 17. Jahrhundert in England und zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland auf. Vgl. M. Vogel Horand u. Richard Mühe, Alte Uhren. Ein Handbuch europäischer Tischuhren, Wanduhren und Bodenstanduhren, München 1991 (5. Auflage), S. 43.

<sup>502</sup> Janssen 1957, S. 44.

<sup>503</sup> National Zeitung v. 23.10.1904.

Ein weiterer Kritiker war ebenfalls befremdet durch „die Dürftigkeit und Kahlheit in der Wohnung von Fluth, der doch ein so reicher und vornehmer Bürger ist. [...]“<sup>504</sup>

Slevogt hat den Entwurf für das Bühnenbild deutlich in drei Ebenen gegliedert: das Zimmer Fluths im Vordergrund, dahinter ein perspektivisch verkürzt dargestellter Nebenraum, an dessen Rückwand sich eine Tür und zwei Fenster befinden. Bereits Janssen attestiert Slevogt für diesen Entwurf ein ausgeprägtes szenisches Raumverständnis.<sup>505</sup> Die Raumskizze Richard Vallentins stimmt grundsätzlich mit Slevogts Entwurf überein. Die von Slevogt eingefügte Standuhr fehlt jedoch. Vallentin sieht zusätzlich vier Truhen vor. Die linke Tür bezeichnet er als „Kammerthür“. Sie war für den Spielablauf offenbar sehr wichtig, da sie auch in zwei Stellungs-Zeichnungen auftaucht. Die Skizzen Vallentins deuten an, dass diese Tür sich zur Zimmermitte hin mit einer Art Treppe ausklappen ließ. Im vierten Akt versteckt sich Falstaff dort als Frau Page auftaucht und vom sich nahenden Ehemanne berichtet. Dieses Mal soll sich der dicke Ritter in Frauenkleidern verkleidet aus dem Haus schleichen. Vallentins weitere Skizze, die einen Grundriss des Zimmers zeigt, bestätigt noch einmal Slevogts Raumeinteilung. Ein Bühnenfoto für diese Szene ist nicht überliefert, auch sind keine weiteren Vorzeichnungen oder Modelle bekannt.<sup>506</sup>

In Vallentins Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ wurden zahlreiche Szenen gestrichen. Der Kritik zufolge fehlten „zwischen seiner letzten und vorletzten Szene [...] sechs Szenen des Originals.“<sup>507</sup> Das erklärt auch den Wegfall der Szene im **Zimmer in Pages Haus**, in der Schmächtigt um Anne Page wirbt.<sup>508</sup> Slevogt scheint dennoch einen Bühnenbildentwurf (Abb. 56, Kat. Nr. 4.1.13) für diese nicht

---

<sup>504</sup> Berliner Börsen Courier v. 22.10.1904.

<sup>505</sup> Janssen 1957, S. 44.

<sup>506</sup> Das Bühnenbild für diese Szene wird jedoch in der National Zeitung v. 23.10.1904 erwähnt.

<sup>507</sup> Die Welt am Montag v. 24.10.1904.

<sup>508</sup> Im Originaltext: III/4.

realisierte Szene geschaffen zu haben.<sup>509</sup> Ein farbiger Entwurf, der von Otto Schindler der Szene in Fluths Haus zugeschrieben wurde, könnte von Slevogt stattdessen für die schließlich entfallene Szene im „Zimmer in Pages Haus“ geschaffen worden sein.<sup>510</sup>

Im letzten Akt kommt es zu einer dritten Verabredung von Falstaff mit Frau Fluth.<sup>511</sup> Falstaff erscheint als Jägergeist Herne mit Hirschgeweih auf dem Kopf verkleidet an der alten Eiche **im Park von Windsor**.<sup>512</sup> Dorthin treffen zunächst Frau Fluth und Frau Page, später auch der Pastor Evans mit als Elfen verkleideten Kindern sowie Cajus, Schmächtig und Fenton ein. Cajus entführt eine Elfe im grünen Kleid und Schmächtig eine Elfe im weißen Kleid, beide in der Annahme, es handele sich in Wahrheit um das Fräulein Anne Page und in der Absicht sie unverzüglich zu heiraten.<sup>513</sup>

Für die Handlungen, die im Park von Windsor spielen, hat Slevogt den bereits erwähnten Aquarell-Entwurf (Abb. 50, Kat. Nr. 4.1.9) einer Walddarstellung mit Bach<sup>514</sup> sowie zwei kleine Bleistiftskizzen (Abb. 57, Kat. Nr. 4.1.14 u. 58, Kat. Nr. 4.1.15)<sup>515</sup> geschaffen. Ein Szenefoto ist nicht überliefert. Die Zeichnung Vallentins

---

<sup>509</sup> Zimmeransicht, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University. Vgl. Schindler 1973, S. 212, Nr. 70, dort Zuschreibung der Szene: „Zimmer in Fluths Haus“, 37 x 53,5 cm, Gouache auf Leinwand, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University.

<sup>510</sup> Dies lässt sich jedoch nicht eindeutig belegen. Die Zuschreibung des Entwurfes für das „Zimmer in Fluths Haus“ ist dank der Aufzeichnungen Vallentins jedoch sicher. Die Möglichkeit bestünde auch, dass Slevogt diesen Entwurf als Alternativentwurf für „Dr. Cajus‘ Zimmer“ oder für Falstaffs Gasthauszimmer entworfen hat.

<sup>511</sup> Im Originaltext: 5.2, 5.4, 5.5.

<sup>512</sup> Als Herne wird die mythische Geistergestalt eines Jägers im Windsor Park, mit dem Kopf eines Hirschs mit Geweih bezeichnet. Vgl. hierzu u.a.: Leander Petzoldt, Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister, München 2003 (3. Aufl.), S. 96-97.

<sup>513</sup> Sowohl Cajus als auch Schmächtig müssen jedoch später vor dem Traualtar erkennen, dass es sich bei ihren „Bräuten“ in Wahrheit um junge Männer handelt. Fenton und Anne Page, die ihre Liebe nicht durch Annes elterliche Verkopplungspläne durchkreuzt wissen wollen, haben zwischenzeitlich tatsächlich geheiratet. Vgl. Günther in: Shakespeare - Die lustigen Weiber von Windsor, S. 323-325.

<sup>514</sup> Park von Windsor, Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 50, dort keine Angabe zur Provenienz. Vgl. Janssen 1957, S. 45, Abb. 21 (s/w), (ohne Abb. Ein Abbildungsband der Dissertation, ohne Angabe der Provenienz, befindet sich in der Bibliothek des Deutschen Theatermuseums München).

<sup>515</sup> Parkskizze, Detail aus: vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapiserie und Kunststickerei Atelier, Berlin Friedrichstr, Poststempel vom 15.5.04 an Frau Prof. Max Slevogt, Berlin, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass sowie Parkskizze, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines

aus seinem Regiebuch (Abb. 59, Kat. Nr. 4.3.2.10) zeigt einen mächtigen Baumstamm, der in der Bühnenmitte steht.<sup>516</sup> Der Bach verläuft bei Vallentin hinter dem Baum im Halbrund, im Hintergrund sind weitere Baumstämme angedeutet. Rechts im Vordergrund ist ein Baumstumpf zu erkennen. Im Zentrum steht ein mächtiger Eichenstamm, den Falstaff als Herne verkleidet, aufsucht.

Auffällig ist, dass diesem Bühnenbildentwurf, der von Janssen dieser Schlusszene zugeschrieben wird, das wichtigste Element fehlt: Hernes Eiche. An dieser Eiche und im nahen Schlossgraben, spielt sich die Szene ab. Wahrscheinlich hatte Slevogt seinen Entwurf von vornherein im Grundaufbau für die beiden Szenen im Windsor Park konzipiert.<sup>517</sup>

Bezüglich der Walddekoration für den letzten Akt findet sich eine Erwähnung in dem bereits angeführten Brief Reinhardts an Held, der zusammen mit Knina für die Ausführung der Slevogtschen Szenenentwürfe zuständig war. Reinhardt äußert sich darin zur Gestaltung des Waldes:

„[...] Was ist mit den Bäumen? Da sollte er [Knina? oder Vallentin?] eine Skizze bekommen, z.B. von dem Eichbaum im letzten Akt der ‚Lustigen Weiber‘. Laß doch Knina eine detail. Skizze für Stamm u. Zweige machen. [...]“<sup>518</sup>

Weiter trägt Reinhardt seinem Mitarbeiter auf, sich um einen Grasteppich, Hecken und Moos zu kümmern. Dass man sich die Bäume im ‚Wald von Windsor‘ ähnlich plastisch gestaltet vorstellen kann wie die von Knina, kurz darauf in der berühmten

---

Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts. Im Victoria Zelt“, 40,6 x 17 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>516</sup> Richard Vallentin, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, bez. V, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856.

<sup>517</sup> Ein weiterer Bühnenbildentwurf mit Waldszene von Slevogt ist nicht bekannt.

<sup>518</sup> Brief Max Reinhardts an Berthold Held vom 21. Juli 1904, zit. nach: Fetting 1989, S. 98. Vgl. auch Knut/Vatková 1984, S. 310.

„Sommernachtstraum“ -Inszenierung von 1905, kann nur vermutet werden.<sup>519</sup> Die detaillierten Anweisungen Reinhardts für die Walddekoration deuten jedoch darauf hin, dass ihm diese Einzelheiten bereits für die Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ sehr wichtig gewesen sind.

Die Kritik berichtet, dass Vallentin „gegen Ende hin mit Shakespeare gar zu willkürlich umgesprungen“<sup>520</sup> sei, da er zwischen den letzten beiden Aufzügen die sechs Szenen des Originals gestrichen habe. Bemängelt wurde darin weiterhin, dass der Regisseur die Szene „in ein eckig derbes Rollenspiel“ verwandelt habe. Es fehle „eine poetische Stimmung“ und „die Darstellung [habe] sozusagen auf dem Kopf“ gestanden.<sup>521</sup>

Eine andere Kritik empfand jedoch, dass „dekorativ [...] in den Waldszenen sehr schönes und künstlerisches gegeben [worden sei].“<sup>522</sup>

Eine weitere Kritik weist darauf hin, dass „die Aufzüge im Windsor Park im letzten Akt [...] absichtlich so gehalten, [waren] daß sie nicht romantisch und märchenhaft, sondern derb und possenhaft wirkten.“<sup>523</sup> Doch auch ihr geht Vallentins und Reinhardts und damit auch Slevogts Interpretation zu weit: „Aber so schofel und eckig grob hat der Wald mit seinen großen und kleinen Geistern gewiß niemals ausgesehen wie im Neuen Theater. [...]“<sup>524</sup>

Die in dieser Kritik daraufhin erwähnten „fliegenden Glühwürmchen“ und „zitternden Mondstrahlen im Wald unter der alten Eiche“<sup>525</sup> wurden in dieser Inszenierung der so viel berühmter gewordenen „Sommernachtstraum“-Waldszene bereits vorweggenommen. So beschreibt Eduard von Winterstein, ein Schauspieler

---

<sup>519</sup> Eine ausführliche Beschreibung des Waldes im „Sommernachtstraum“ von 1905 gibt der Schauspieler Eduard von Winterstein, *Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte*, Berlin (Ost) 1967 (7. Aufl.), S. 319-320.

<sup>520</sup> *Die Welt am Montag* v. 24.10.1904.

<sup>521</sup> *Die Welt am Montag* v. 24.10.1904. Was damit genau gemeint war, wird jedoch nicht weiter ausgeführt.

<sup>522</sup> *Berliner Lokal Anzeiger* v. 22.10.1904.

<sup>523</sup> *National Zeitung* 23.10.1904.

<sup>524</sup> *National Zeitung* 23.10.1904.

<sup>525</sup> *National Zeitung* 23.10.1904.

aus dem Ensemble Max Reinhardts, eine Szene in der kurz danach entstandenen „Sommernachtstraum“-Inszenierung, die wohlmöglich bei den „Lustigen Weibern von Windsor“ bereits ähnlich gestaltet war:

„An Zwirnfäden hängende und hüpfende kleine Lichtbirnen täuschten Glühwürmchen vor, und das Mondscheinwerferlicht warf berückende Lichtreflexe durch das Laub der Bäume auf die Bühne“.<sup>526</sup>

Auch Vallentin vermerkt im Text seines Regiebuches schon in den „Lustigen Weibern von Windsor“ zu dieser Szene Glühwürmchen: „Wenn der Vorhang aufgeht, ist die Scene leer. Von ferne schlägt eine Turmuhr halb. Glühwürmchen schwirren durch die Luft.“<sup>527</sup> Darüber notiert er handschriftlich: „Es ist etwas dunkel, damit die Leuchtkäfer wirken. [...]“

---

<sup>526</sup> Winterstein 1967 S. 320. Zit. auch bei Marx 2007, S. 18, (Marx bezieht sich auf eine andere Ausgabe von Wintersteins Ausführungen).

<sup>527</sup> Richard Vallentin, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, bez. V, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856.

### 5.2.5 Szenenarrangement auf der Drehbühne und technische Voraussetzungen

Da die Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ gerade während der Einbauphase der Drehbühne im Neuen Theater konzipiert wurde, konnten die Bühnenbilder noch nicht im vollen Umfang an die neuen technischen Anforderungen angepasst werden. So wurde bereits erwähnt, dass Slevogt offensichtlich nicht von Beginn an eine Drehbühneninszenierung vor Augen hatte. Auch Reinhardt war das bewusst, als er seinem Mitarbeiter Held bezüglich der neuen Drehbühne mitteilte, dass der Regisseur Richard Vallentin „seine Pläne mit Slevogt [bereits] ausgearbeitet“ habe, es seiner Ansicht nach aber nur unwesentliche Änderungen für eine Anpassung an die Drehbühne bedürfe.<sup>528</sup> Sieht man sich die Zeichnungen Vallentins sowie die erhaltenen Szenenfotos an, so kann man durchaus Anhaltspunkte finden, die darauf schließen lassen, dass die einzelnen Szenendekorationen auf einer Drehscheibe arrangiert gewesen sein könnten. So wäre es möglich, dass die Straßenszene gegenüber dem Zimmer des Dr. Cajus gelegen hätte. Der Mauervorsprung mit der Tür zum Gasthaus fügt sich exakt in die zurückversetzte Tür in Dr. Cajus Zimmer. Das Bühnenbild der Wirtshausszene könnte sich rechts an das der Straßenszene angeschlossen haben. Auch die Tür von Pages Haus passt von der Anordnung her zum Eingang des Gasthauses. Das weit oben angebrachte Fenster im Gastraum findet eine Entsprechung in der Balkontür in Pages Haus. In wieweit die einzelnen Bühnenbilder tatsächlich auf die neue Drehbühne abgestimmt waren, lässt sich anhand fehlender Quellen in der Literatur nicht nachvollziehen. Leider sind auch keine Modelle oder Zeichnungen überliefert, die das Arrangement auf der Drehbühne wiedergeben könnten. Eine kleine Raumskizze mit dem Grundriss eines nach hinten hin spitz zulaufenden Dreiecks könnte darauf hindeuten, dass sich Slevogt zu einzelnen Szenen auch mit der Anordnung auf der Drehbühne beschäftigt hat.<sup>529</sup>

---

<sup>528</sup> Zit. nach: Fetting 1989, S. 94.

<sup>529</sup> Vgl. Raumskizze, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts. Im Victoria Zelt“, 40,6 x 17 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

In späteren Inszenierungen unter Max Reinhardt wurden die einzelnen Szenen bereits in der Planung auf einer Drehscheibe konzipiert. Max Reinhardts Bühnen- und Kostümbildner Ernst Stern erläutert das Vorgehen:

„Auf der Scheibe wurde im Kreis aus plastischen Teilen eine Reihe Schauplätze eines Stückes aufgebaut; sie konnten durch Drehung der Scheibe dem Publikum nacheinander sichtbar gemacht werden. [...] Mit der Zeit gelang es durch sorgfältiges Planen fast sämtliche in einem Stück vorkommenden Bilder miteinander zu verbinden und ineinander zu schachteln – Zimmer, Hallen, Galerien, Säulengänge, Höfe bildeten oft einen einzigen zusammenhängenden Bau. [...].“<sup>530</sup>

Dies war bei der Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ 1904 noch nicht möglich und so wurde von dem Kritiker Paul Lerch auch der häufige Szenenwechsel bemängelt: „Die Einheit des Orts ist in dem Stück so wenig gewahrt, daß fast mit jedem Auftritt eine neue Szene erscheint [...].“<sup>531</sup> So sei auch „fast nach jeder kleinen Szene der Vorhang [...] [gefallen], und der Zuschauer [musste] immer wieder auf [sic!] Minuten Gardinen anstarren [...].“

Auch die Kritik im Deutschen Reichsanzeiger berichtet, dass man nur zum Teil erfolgreich gewesen sei,

„den allzu häufigen Wechsel der Szenen zu vermeiden. In letzterer Hinsicht hätte freilich noch mehr geschehen oder wenigstens ein schnelleres Tempo erzielt werden müssen, um stimmungstötende Zwischenakte zu vermeiden.“<sup>532</sup>

---

<sup>530</sup> Ernst Stern, Bühnenbildner bei Max Reinhardt, Berlin (Ost) 1983, S. 42.

<sup>531</sup> Paul Lerch in: Germania, 23.10.04

<sup>532</sup> Deutscher Reichsanzeiger v. 22.10.04.

## 5.2.6 Kostümentwürfe zu den „Lustigen Weibern von Windsor“

Die jeweiligen Theaterrollen wurden auf den Bühnen Max Reinhardts zumeist mehrfach besetzt, was besonders bei Krankheit oder dem Einsatz von Schauspielern in anderen Inszenierungen eine größere Flexibilität ermöglichte.<sup>533</sup> Zudem weist Christoph Funke darauf hin, dass „in den Premieren [...], dem Brauch der Zeit gemäß, die jeweils besten Kräfte [spielten], kurz danach dann [...] eine Zweitbesetzung an[trat].“<sup>534</sup>

Der Kostüm- und Bühnenbildner Ernst Stern führt im Jahr 1919 aus, wie man sich die Entstehung und Anfertigung von Theaterkostümen vorzustellen hat:

„Es werden Figurinen gezeichnet, die die einzelnen Personen im Stücke zeigen. Diese Skizzen berücksichtigen nicht nur die Eigenart der Rolle, sondern auch die Eigenart des Darstellers. Das Aussuchen der Materialien für die Kostüme erfordert eine ganz besondere Sorgfalt. [...] Da ist in erster Linie zu erwägen, welche psychologische Farbe käme einer Rolle etwa zu, wie steht aber dann diese Farbe zu den Farben der gleichzeitig auftretenden, wie steht sie zur Farbe des Schauplatzes und endlich wie verhält sich die Farbe zu den für eine bestimmte Szene erforderlichen Beleuchtungseffekten. Dann tritt die Frage auf: was soll das Material sein? Seide, Wolle, Samt, Leinen usw.?! Es kann vorkommen, daß reiche und kostbare Stoffe nichtssagend wirken, weil die Beleuchtung die Wirkung tötet, oder es kann ein billiges Material durch Licht ungeahntes Leben erhalten. Das Licht ist überhaupt der große Zauberer der modernen Bühne... [...].“<sup>535</sup>

---

<sup>533</sup> Darsteller für „Die Lustigen Weiber von Windsor“, 1904 u.a.: Sir Falstaff: Georg Engels, Max Pohl, Albert Steinrück, Richard Vallentin - Frau Page: Else Heims - Frau Fluth: Lucie Höflich (Helene Lucie von Holwede 1883-1956) – Einfach/Peter Simpel (Diener von Schmächtigt): Richard Großmann - Schmächtigt/Abraham Slender (Schaals Vetter): Hans Waßmann - Pastor Evans / Sir Hugh Evans (walisischer Pfarrer): Hans Pagay - Frau Hurtig: Hedwig Wangel - Doktor Cajus (französischer Arzt): Eugen Burg - Friedensrichter Seichtl/Shallow Schaal: Guido Herzfeld - Fenton: Alexander Ekert - Georg Page: Carl Sauermann - Wirt zum Hosenbande: Victor Arnold - Pistol: Albert Steinrück - Nym/Nimm: Richard Leopold - Robin (Falstaffs Diener): Oscar Sabo - John /Tom Rugby (Cajus Diener): Franz Volkmann - Bardolph: Adolf Edgar Licho - Hr. Fluth: Friedrich Kaysler - Anne Page: Camilla Eibenschütz - Tropf: Richard Großmann. Vgl. Huesmann 1983, S. 239.

<sup>534</sup> Funke 1996, S. 18.

<sup>535</sup> Stern/Herald 1918/1919, S. 184 -185 (auch zitiert in: Ausst. Kat. Berlin 1978, S. 177.) Stern bezieht sich in seinen Ausführungen auf die Zeit im Deutschen Theater nach 1905.

Die Kostümentwürfe, die Max Slevogts zur Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ entworfen hat, lehnen sich an die englische Mode des 16. Jahrhunderts an.<sup>536</sup> Slevogt hält sich hierbei nicht streng an Vorbilder aus der Malerei und Grafik, sondern interpretiert sie weitgehend frei.<sup>537</sup>

Zur Hauptfigur der Komödie „Die Lustigen Weiber von Windsor“, **Sir John Falstaff**, wurden von Slevogt mehrere Kostümentwürfe geschaffen. Eine Bleistiftskizze (Abb. 60, Kat. Nr. 4.2.1) zeigt den dicken Ritter in enganliegenden Beinkleidern und einem Wams, das von einem breiten Gürtel am Bauch zusammengehalten wird.<sup>538</sup> Die Füße sind bekleidet mit Stiefeln, deren weiter Schaft nach unten geschlagen ist. Ein entsprechendes Rollenfoto (Abb. 61, Kat. Nr. 4.3.1.4)<sup>539</sup> zeigt, dass das Kostüm bei der Umsetzung leicht verändert und wohlmöglich auch von Falstaff-Kostümentwürfen des Theatermalers Franz Gaul (1837-1906) inspiriert worden ist.<sup>540</sup> Ein sehr ähnliches Falstaff-Kostüm trug auch der Schauspieler und Regisseur Beerbohm Tree.<sup>541</sup>

Ein Kostümentwurf für Falstaff und dessen Pagen Robin (Abb. 62, Kat. Nr. 4.2.2), zeigt Falstaff in einer abgewandelten Kostümierung in schwarz-violetten Farbtönen.<sup>542</sup> Sein Kopf ist mit einer Kappe bedeckt und der Hals wird von einem weißen Spitzenkragen eingefasst. Die Stiefel sind Schnallenschuhen und die

---

<sup>536</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 45, Bongartz 1985, S. 47. Bongartz hat nur von einem „ein Blatt mit zwei Kostümentwürfen“ Kenntnis. Bongartz 1985, S. 47.

<sup>537</sup> Max Osborn, Bühnen und Bild in: Boeser/Vatková 1984, S. 224.

<sup>538</sup> Falstaff, Bleistiftzeichnung, 20 x 10 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>539</sup> Max Pohl als Falstaff, Postkarte o.J., Neues Theater, 21.10.1904 (Premiere), Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin / IV 61/2316 V. - Ein weiteres Rollenfoto Georg Engels als Falstaff ist ebenfalls überliefert: Rollenfoto Sir John Falstaff. (Georg Engels) Aus: Der Tag, 25.10.1904.

<sup>540</sup> Vgl. hierzu: Ausst. Kat. Franz Gaul (1837 – 1906) - Figurinen für die Wiener Theater. Begleitpublikation zur Ausstellung Theaterdonner im Germanischen Nationalmuseum 19.12.2002 - 23.3.2003. Verf. v. Ingrid Wambsganz, hrsg. v. Yasmin Doosry, Nürnberg 2002, Abb. 56, S. 60.

<sup>541</sup> So ist bekannt, dass Reinhardt durch Reisen zu Theatermetropolen u.a. nach London sich einen Überblick über wichtige Inszenierungen verschaffte und seinen Mitarbeitern davon berichtete. Vgl. Gisela Prossnitz, Bühnenformen und Spielstätten bei Reinhardt, in: Jacobs/Warren 1986, S. 68.

<sup>542</sup> Falstaff und [sein] Page, Gouache, 12 x 9 inch (= 30,48 cm, 22,86 cm), Ausst. Binghamton 1973, Kat. Nr. 71a, S. 15, ohne Abb., Harvard T.C. (identisch mit: Falstaff und Robin, Gouache auf Karton, 30 x 22,5 cm, Harvard, T.C., Vgl. Schindler 1973, S. 212, Nr. 71.

enganliegenden Beinkleider Pumphosen mit Spitzenrüschen gewichen. Der Page Robin ist in einen schlichten, olivgrünen eng anliegenden Anzug gekleidet.

Für das Kostüm Falstaffs in der Schlusszene im Wald (Abb. 63, Kat. Nr. 4.2.3) hat Slevogt ein gegürtetes graues Wams mit roten Streifen, einen weißen Umhang sowie eine rote Pumphase vorgesehen.<sup>543</sup> Falstaffs Kopf krönt ein ausladendes Hirschgeweih.<sup>544</sup>

Für die beiden Gefolgsleute Falstaffs, **Pystol** (Abb. 64, Kat. Nr. 4.2.4) und **Nym** (Abb. 65, Kat. Nr. 4.2.5), schuf Slevogt je einen farbigen Kostümentwurf.<sup>545</sup> Beide Figuren tragen enganliegende Wämser und enge Beinkleider mit darüber liegenden kurzen Pumphosen sowie Kopfbedeckungen.

Auch eine weitere männliche Figurine (Abb. 66, Kat. Nr. 4.2.6), der den dritten Gefolgsmann Falstaffs, **Bardolph**, oder den jungen Adelige **Fenton** darstellen könnte, ist ähnlich gekleidet.<sup>546</sup>

Die aquarellierten Kostümentwürfe Slevogts für **Schmächtig und Schaal** (Abb. 67, Kat. Nr. 4.2.7) sind nur durch eine schwarz-weiß-Abbildung überliefert.<sup>547</sup> Ein

---

<sup>543</sup> Falstaff mit Hirschgeweih (V, 4). Aquarell, Gouache, 37 x 19 cm, Harvard T.C, Vgl. Schindler 1973, S. 212, Nr. 77.) - Im Lost Art Internet Database (Koordinierungsstelle Magdeburg), (Lost Art-ID 238599) ist eine verschollene Arbeit auf Pappe Max Slevogts mit dem Namen „Falstaff“ 44 x 32,5 cm, aus der ehem. Slg. Fuchs aufgeführt. Am 25.10.1933 erfolgte die Beschlagnahme durch die Gestapo. Die Sammlung wurde 1937-1938 auf verschiedenen Versteigerungen aufgelöst. Ob sich diese Arbeit mit Slevogts Beschäftigung zu den „Lustigen Weibern von Windsor“ in Verbindung bringen lässt, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.

<sup>544</sup> Frank Günther weist im Zusammenhang mit der Hirschgeweih-Verkleidung auf Actæon aus der klass. Mythologie: „der Lüstling, der die keusche Jagdgöttin Diana beim Bade beobachtet hatte und der deswegen von ihr in einen Hirsch verwandelt wurde und von seinen eigenen Jagdhunden zu Tode gehetzt wurde.“ Günther in: Shakespeare - Die lustigen Weiber von Windsor, S. 322-323.

<sup>545</sup> Pystol (Hr. Sachs), Gouache, Öl auf Karton, bez., mit aufgeklebter Federskizze, a.d.R. Federskizze Falstaffs; 33 x 25 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University. Vgl. Schindler 1973, S. 212, Nr. 73, Ausst. Binghamton 1973, Kat.Nr. 71b, S. 15, ohne Abb., Harvard T.C. dort: Gouache/Oil, 13 x 10 inch. - Nym (Hr. Leopold), Gouache auf Karton, bez., 39 x 24,5 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Wasserflecken, Vgl. Schindler 1973, S. 212, Nr. 76.

<sup>546</sup> „Männliche Figurine“ Gouache, 37 x 19 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University. Vgl. Schindler 1973, S. 212, Nr. 75. Dort Fenton (mit Fragezeichen) zugeschrieben. Eine Bleistiftskizze auf der rechten Seite eines Doppelbogens aus dem ehem. Nachlass Neukastel bereitet die Komposition vor: Detail aus: Kostümskizzen und Gebäudeskizze, auf einem Brief von Felix Hollaender, Neues Theater zu Berlin, v. 17. Mai 1904, Blattgröße aufgeklappt: 22,6 x 32,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Links neben der Figur ist fragmentarisch die Darstellung eines großen Gebäudes zu erkennen. Hier könnte es sich um Windsor Castle oder das Frogmore House handeln, die beide Handlungsorte aus den „Lustigen Weibern von Windsor“ sind. Die rechte Seite des Bogens zeigt Bleistiftskizzen für ein Frauenkostüm.

Bühnenfoto mit der Darstellung von Hans Waßmann als „Schmächtig“ (Abb. 68, Kat. Nr. 4.3.1.6)<sup>548</sup> zeigt, dass Slevogts Ideen weitgehend umgesetzt wurden.<sup>549</sup> Ob es sich bei einer weiteren Figurine (Abb. 69, Kat. Nr. 4.2.8) Slevogts ebenfalls um die Figur von Schmächtig handelt, ist nicht eindeutig erkennbar.<sup>550</sup>

Den französischen Arzt **Dr. Cajus** kleidet Slevogt in ein grau-violettes Wams mit gleichfarbiger enger Trikothose (Abb. 70, Kat. Nr. 4.2.9) und darüber liegender kurzer Pumphose.<sup>551</sup> Ein kobaltblauer kurzer Mantel mit Streifenborte liegt über seinen Schultern. Den Hals ziert eine breit ausladende Halskrause. In der Hand trägt der Mediziner einen schwarzen Hut mit weißer Feder.

Ein gemeinsames Rollenfoto des Schauspielers Eugen Burg in der Rolle des Dr. Cajus mit dem Schauspieler Hans Pagay als Sir Evans (Abb. 71, Kat. Nr. 4.3.1.7) bestätigt auch in diesem Fall, dass Slevogts Einfälle in großem Maße umgesetzt wurden.<sup>552</sup>

Für die Rollen von **Frau Hurtig**<sup>553</sup> und des walisischen **Pastors und Schullehrer Evans** hat Slevogt Kostüme in Brauntönen entworfen (Abb. 72, Kat. Nr. 4.2.10).<sup>554</sup>

---

<sup>547</sup> Abb. in: Das Theater II, 1905, S.66, Abb. auch. in: Kunst und Künstler V, 1907, S. 243, Lit. Janssen 1957, S. 45, Abb. 23, Schindler 1973, S. 212, Nr. 72 Junker Schmächtig und Schaal, Gouache auf Karton, bez. oben., 31 x 23 cm, Abb. 307, S. 304, Auktionskatalog 9./10. Juli 1969 Sotheby's: Sergei Diaghilev/Max Reinhardt. Dort: Gouache auf Karton, bezeichnet: Junker Schmächtig, Schaal, 31 x 23 cm, Provenienz: Paul Cassirer, Berlin, Katalogtext Sotheby's: „This design was not in fact for Max Reinhardt but for Heinz Hilpert's production of ‚The Merry Wives of Windsor‘ first given on 15th February 1928.“ Tatsächlich hatte jedoch Rochus Gliese die Bühnenbilder und Kostüme für die Inszenierung im Deutschen Theater Berlin 15.02.1928 entworfen. Reinhardt trat in dieser Inszenierung nicht als Regisseur, sondern als Intendant in Erscheinung. Somit ist die Zuschreibung im Sotheby's Katalog falsch. – Erwähnt auch bei: Vgl. Janssen 1957, S. 45 sowie Bongartz 1985, S. 47.

<sup>548</sup> Rollenfoto von Einfach/Simpel/Tropf (Richard Großmann) und Schmächtig (Hans Waßmann) (rechts) Abb. in: Siegfried Melchinger (Hrsg.), Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern, Velber bei Hannover, 1968, S. 33. Abb. auch in: Fuhrich/Prossnitz 1987, S. 50. Abb. ebenfalls in: Der Tag, 25.10.1904 sowie in Der Weltspiegel, 27.10.1904, Aufnahmen von Hugo Leo Held.

<sup>549</sup> Die von Slevogt vorgesehene kurze Pumphose bei Schmächtig wurde jedoch als langes, eng anliegendes Beinkleid realisiert. Zudem trägt Waßmann nun Stiefel mit Sporen an den Fersen.

<sup>550</sup> Figurine, Abb. in: Das Theater II, 1905, S.69. Dort als „Figurine zu den ‚Lustigen Weibern‘, von Max Slevogt. Aufbewahrungsort unbekannt.

<sup>551</sup> Kostümentwurf für Dr. Capus/Cajus, Gouache auf Karton, bez., 33,5 x 20 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University. Vgl. Abb. in: Das Theater II, 1905, S.44 sowie. in: Kunst und Künstler V, 1907, S.242, Lit. Janssen 1957, S. 45, Abb. 22, Schindler 1973, S. 212, Nr. 74.

<sup>552</sup> Rollenfoto Sir Evans (Hans Pagay) (links) und Dr. Capus/Cajus (Eugen Burg) (rechts), Abb. in: Der Tag, 25.10.1904 sowie in: Der Weltspiegel, 27.10.1904, Aufnahmen von Hugo Leo Held.

<sup>553</sup> Frau Hurtig wird auch als „Frau Quirlig“ bezeichnet und ist die Haushälterin von Dr. Cajus.

Die Figurine der Frau Hurtig lässt ein hellbraunes, bodenlanges Gewand erkennen, über das eine schmale weiße Schürze gebunden ist. Die Falten der Schürze sind durch leicht bläuliche Striche angedeutet. Auf dem Kopf trägt sie eine hohe weiße, nach unten hin konisch zulaufende Haube. Auf einem Brief von Felix Hollaender an Slevogt vom 17. Mai 1904 skizziert Slevogt das Kostüm für Frau Hurtig mit schnellem Strich (Abb. 73, Kat. Nr. 4.2.11).<sup>555</sup> Ein erhaltenes Rollenfoto der Schauspielerin Hedwig Wangel als Frau Hurtig (Abb. 74, Kat. Nr. 4.3.1.8) geben Slevogts Ideen deutlich wieder.<sup>556</sup> Der Kostümentwurf für Herrn Evans zeigt eine zweiteilige Tracht mit Hemd und Rock. Dazu trägt auch er eine nach unten hin konisch zulaufende Kopfbedeckung. Eine kleine Bleistiftskizze bereitet den Kostümentwurf des Pastors vor.<sup>557</sup> Ein Rollenfoto Hans Pagays als Pastor Evans (Abb. 71, Kat. Nr. 4.3.1.7) zeigt, dass Slevogts Kostümidee ein zusätzlicher Umhang hinzugefügt worden war.<sup>558</sup>

Figurinen von Max Slevogt zu **Frau Page** und **Frau Fluth** sind nicht überliefert.<sup>559</sup> Drei Rollenfotos (Abb. 75-77, Kat. Nr. 4.3.1.9-4.3.1.11) der beiden Schauspielerinnen Lucie Höflich als Frau Fluth und Else Heims als Frau Page geben

---

<sup>554</sup> Kostümentwurf für Frau Hurtig und Evans, Gouache und schwarze Tusche auf leicht bräunlicher Pappe, 27,8 x 16,8 cm, bez. Frau Hurtig, Evans, Österreichische Nationalbibliothek, Wien (Th. S. HG 13.367) aufbewahrt im Theatermuseum Wien.

<sup>555</sup> Detail aus: Kostümskizzen und Gebäudeskizze, auf einem Brief von Felix Hollaender, Neues Theater zu Berlin, v. 17. Mai 1904, Blattgröße aufgeklappt: 22,6 x 32,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Hollaender sendet Slevogt zusammen mit diesem Brief auch zwei Karten zu Nestroys „Einen Jux will er sich machen“: „Hochverehrter ...[unleserl], Zu der Premiere der Nestroyschen Posse, zu der Walser sehr originelle Dekorationen entworfen hat, u. die voller Lustigkeit u. Leben [?] ist, erlauben wir uns Ihnen Karten zu senden. Mit besten Grüßen Ihr sehr ergebener Felix Hollaender“.

<sup>556</sup> Rollenfoto Frau Hurtig (Hedwig Wangel), aus: Der Tag, 25.10.1904.

<sup>557</sup> Detail aus: Kostümskizzen zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, auf der Rückseite einer Rechnung der Rahmenfabrik K. Zimmermann v. 13. Mai 1904, Blattgröße: 28,8 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>558</sup> Rollenfoto Sir Evans (Pagay) (links) und Dr. Capus/Cajus (Eugen Burg) (rechts), Abb. in: Der Tag, 25.10.1904 sowie in: Der Weltspiegel, 27.10.1904, Aufnahmen von Hugo Leo Held.

<sup>559</sup> Eventuell stellten zwei kleine unbezeichnete Bleistiftskizzen erste Entwürfe für die beiden Frauenkostüme dar: Detail aus: Kostümskizzen zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, auf der Rückseite einer Rechnung der Rahmenfabrik K. Zimmermann v. 13. Mai 1904, Blattgröße: 28,8 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass sowie Detail aus: Kostümskizzen und Gebäudeskizze, auf einem Brief von Felix Hollaender, Neues Theater zu Berlin, v. 17. Mai 1904, Blattgröße aufgeklappt: 22,6 x 32,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

einen Eindruck von den ausgeführten Kostümen der beiden Frauenfiguren.<sup>560</sup> Es handelt sich um schlichte, vorn geschlitzte Kleider mit Unterrock, die mit Bordüren am Halsausschnitt verziert sind.<sup>561</sup>

Von der Kritik in der Presse wurden die **Kostüme für den Spuk im Park von Windsor** im letzten Akt als unpassend angesehen:

„[...] Auch wir sind der Meinung, daß der Geisterspuk, den Shakespeare auf die Bühne bringt, nicht von Ballettmädchen in kurzen weißen Röcken und von springenden Tänzern ausgeführt werden darf. [...]. Das war kein Elfen- und Märchenspiel [...], sondern ein Maskenaufzug in Kietz-Rummelsburg mit Weißbier und Butterstullen. Wozu diese verschieften [sic!] alten, humorlosen, in häßliche Kleider gesteckten Gestalten [...]“<sup>562</sup>

Ein Blatt mit Figurinen für den Spuk (Abb. 78, Kat. Nr. 4.2.12) zeigt eine dreigeteilte Komposition aus insgesamt sieben Figuren, die teilweise nur rasch skizziert und von einem leicht angedeuteten äußeren braunen Rahmen eingefasst sind.<sup>563</sup> Links befinden sich zwei männliche Gestalten in ähnlicher Tracht mit „Zacken-Rock“ und gezacktem Kragen.<sup>564</sup> Die eine Figur mit hohem zylinderartigem Hut trägt mit beiden Händen eine lange lanzenähnliche brennende Fackel. Diese Figur hat Slevogt bereits in zwei Skizzen (Abb. 79 u. 80, Kat. Nr. 4.2.13 u. 4.2.14) festgehalten.<sup>565</sup> Die

---

<sup>560</sup> Rollenfoto Else Heims als Frau Page und Lucie Höflich als Frau Fluth, in: Die Woche, 29.10.1904 (Foto Held). - Rollenfoto Else Heims als Frau Page, Postkarte o.J., Neues Theater, 21.10.1904, Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin / V 69/713 V, Abb. auch in: Gusti Adler, aber vergessen Sie nicht die Nachtigallen, 1980, Abb. 30. (Dort irrtümlich mit „Else Heims als Frau Fluth“ bezeichnet). - Rollenfoto Lucie Höflich als Frau Fluth, Abb. In: Siegfried Melchinger (Hrsg.), Max Reinhard. Sein Theater in Bildern, Velber bei Hannover, 1968, S. 33. (Dort irrtümlich mit „Lucie Höflich als Frau Page“ bezeichnet.).

<sup>561</sup> Vgl. auch Beschreibung bei: Bongartz 1985, S. 47.

<sup>562</sup> National Zeitung 23.10.1904.

<sup>563</sup> Kostümentwürfe für den Spuk, Gouache und schwarze Tusche auf leicht bräunlicher Pappe, 16,9 x 31,8 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien (Th. S. HG 13.368), Theatermuseum Wien.

<sup>564</sup> Da die Figur ganz links nur schemenhaft skizziert ist, könnte es sich hierbei auch um eine erste Vorzeichnung der daneben stehenden Figur handeln.

<sup>565</sup> „Fackelträger“, Detail aus: Kostümskizzen zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, auf der Rückseite einer Rechnung der Rahmenfabrik K. Zimmermann v. 13. Mai 1904, Blattgröße: 28,8 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass sowie „Fackelträger und weibliche Figur mit Blütenkranz“, Gouache, Maße unbekannt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

mittlere Figurenkomposition zeigt drei (vermutlich weibliche) Gestalten, die in lange schlichte Gewänder gehüllt sind und Kopfschmuck mit brennenden Kerzen tragen.<sup>566</sup> Die Zweiergruppe auf der rechten Seite zeigt eine männliche und eine weibliche Figur. Die linke männliche Gestalt trägt ein graues Henkergewand und hält mit beiden Händen eine gewaltige Kneifzange in die Höhe. Die Frau rechts ist in ein weißes Kleid gehüllt, das einem Hochzeitskleid ähnelt. Ein schilfgrüner Schleier, der bis zu den Knien reicht, verdeckt ihr Gesicht. Im Haar trägt sie einen Blumenkranz. In der rechten Hand hält sie einen langen Stab, an dessen Spitze grüner Pflanzenschmuck und eine rote Schleife angebracht sind.<sup>567</sup> Im Zusammenhang mit dem letzten Akt muss auch die bereits angeführte Figurine Falstaffs mit Hirschgeweih (Abb. 63, Kat. Nr. 4.2.3) gesehen werden.

Inwieweit sich Slevogt beim Entwerfen der Kostüme direkt auf die jeweiligen Schauspieler bezog, geht aus der Literatur nicht hervor.<sup>568</sup> Auch bezeichnet er die jeweiligen Figurinen nicht mit dem Namen der vorgesehenen Schauspieler, wie es häufig üblich ist.<sup>569</sup> Der Vergleich des Rollenfotos von Schaal und Dr. Cajus mit den zugehörigen Figurinen Slevogts, lassen eine physiognomische Ähnlichkeit jedoch durchaus möglich erscheinen.

---

<sup>566</sup> Die linke Figur trägt eine Kopfbedeckung, die einem „Adventskranz“ mit 9 Kerzen ähnelt und ein schilfgrünes, mit Deckweiß akzentuiertes, langes Gewand mit ausladendem Kragen und verschleierter Mundpartie. Der Kopf der mittleren Figur wird von einem doppelstöckigen Kerzenkranz bedeckt. Sie hat ein dunkles Gesicht, das von einem ausladenden Halskragen eingefasst ist. Die rechte Figur trägt eine mützenartige Kopfbedeckung mit nur einer Kerze sowie ein rotes Zackengewand mit verhüllter Mundpartie. Die linke Hand umfasst eine lange, brennende Fackel. Diese Kerzenkränze werden auch von Shakespeare im Text beschrieben. Zwei Elfen tragen nach Shakespeare ein grünes und ein weißes Kleid. Vgl. Shakespeare - Die lustigen Weiber von Windsor, S. 199 u. 205.

<sup>567</sup> Der Stab lässt an einen Thyrsos, den Stab des Dionysos und seinem Gefolge, denken. Die Frauengestalt hat Slevogts auch auf einer weiteren Darstellung herausgearbeitet: „Fackelträger und weibliche Figur mit Blütenkranz“, Gouache, Maße unbekannt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>568</sup> So ist überliefert, dass sich z.B. Franz Gaul intensiv mit ästhetischen Fragen und Interpretationen der Rolle der Schauspielerin Charlotte Wolter vom Wiener Burgtheater auseinandergesetzt hat. Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 29.

<sup>569</sup> Einzelne Figurinen Slevogts zu den „Lustigen Weibern von Windsor“ enthalten Rollenbezeichnungen, jedoch keine Nennung des jeweiligen Schauspielers.

### 5.2.7 Zusammenfassung

Die Neuinszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ war die erste Shakespeare-Inszenierung unter Max Reinhardt am Neuen Theater in Berlin.<sup>570</sup> Max Reinhardt war die schnelle Verwandlungsfähigkeit der Bühne sehr wichtig, da in Shakespeares Komödie „Die lustigen Weiber von Windsor“ die Schauplätze sehr oft wechseln und lange Umbaupausen bisher hauptsächlich durch das Zusammenziehen von Szenen vermieden werden konnten. So plante Reinhardt für die Bühnendekorationen seiner neuen Inszenierung bereits die neu errichtete Drehbühne ein, denn „wenn schon wieder neue Dekorationen gemacht werden, so sollen sie gleich für die Drehbühne gemacht werden“.<sup>571</sup> Da Slevogt jedoch bereits mit dem Regisseur Vallentin Besprechungen gehabt und schon mit dem Entwerfen der Bühnendekorationen begonnen hatte, wurden seine Entwürfe nicht im vollen szenischen Umfang an die Drehbühne angepasst. Ein Zusammenziehen einzelner Szenen war also auch in dieser Inszenierung unvermeidlich.

Besonders wichtig war Reinhardt die exakte Wiedergabe der Slevogtschen Farben.<sup>572</sup> So bat er seinen Mitarbeiter Held, bei der Ausführung von Slevogts Skizzen um die „genaue Nachahmung und Übertragung der Farben“.<sup>573</sup> Max Reinhardt wollte nicht nur die Farben, sondern auch die Lichtakzente des Malers umgesetzt wissen und so erwähnt Reinhardt, dass der Bühnenbildner Knina Bogenlampen und Scheinwerfer „in genügender Anzahl“ für die Inszenierung vorsehen solle und wird noch deutlicher: „Wir brauchen schon in den ‚Lustigen Weibern‘ ‚Sonne‘!“<sup>574</sup>

Die Kritik nimmt den von Reinhardt angestrebten Slevogtschen Geist der Bühnenbilder von Licht und Farbe jedoch nicht deutlich wahr.

---

<sup>570</sup> Vgl. Stadler 1963, S. 96. Eine „Hamlet“-Inszenierung v. 13. Juni 1903 fand bereits als Matinee der Neuen Shakespeare-Bühne unter der Regie Erich Paetels im Neuen Theater statt. Vgl. Huesmann 1983, Nr. 194.

<sup>571</sup> Brief v. Reinhardt an Held v. 21. Juli 1904, zit. nach Funke/Jansen 1992, S. 54.

<sup>572</sup> Vgl. Fetting 1989, S. 94.

<sup>573</sup> Brief v. Reinhardt an Held v. 21. Juli 1904, zit. nach Zit. nach: Fetting 1989, S. 94.

<sup>574</sup> Brief Max Reinhardts an Berthold Held vom 21. Juli 1904, zit. nach: Fetting 1989, S. 97, Vgl. auch: Boeser/Vatková 1984, S. 309.

Eine Kritik in der Zeitschrift „Bühne und Welt“ berichtet von der derben und kleinbürgerlichen Stimmung der gesamten Inszenierung.<sup>575</sup> Die Inszenierung sei „auf einen burlesken und dabei kleinbürgerlichen Ton, auf den Humor der Küche und des Wirtshauses gestimmt“ gewesen. Und die Kritik der National Zeitung geht soweit, dass sie es als „geschmacklos [empfindet], einem verkehrten und nichtssagenden Naturalismus zu Liebe die romantische Blüte volkstümlicher Sage, die uns aus dieser Szene entgegenduftet, in solcher Weise zu knicken.“<sup>576</sup>

Doch der Regisseur Vallentin wollte gerade „den Charakter eines kleinbürgerlichen Milieus“ auf der Bühne verwirklicht sehen und so erklärt er:

„Auch der Feenspuk des letzten Aktes im Park zu Windsor soll diesem Milieu entsprechend mehr ungeschickt-derb als zauberhaft-zart wirken, weniger ein romantisches Märchenspiel als vielmehr ein grotesk gefärbtes, eckiges Possenspiel darstellen. Der englische Text beweist, daß die Verse, welche die verschiedenen vermeintlichen Waldgeister sprechen, nach dem Charakter ihrer verummten Rollenträger stilistisch differenziert sind. Wie ihre Verse, so sollen auch ihre Kostümierungen erkennen lassen, daß sie dem Anschauungskreis einer hausbackenen Phantasie entsprungen sind, die sich zwischen Sieb, Trichter, Versen, Bierkrug und Teekessel bewegt. [...]“<sup>577</sup>

Auf die Darstellung und Anfertigung der Kostüme hatte Slevogt viel Wert gelegt. Slevogt hat sie der englischen Tracht des 16. Jahrhundert entlehnt, jedoch „keine Rekonstruktionen wie bei den Meinigern, sondern in Anlehnung an die Vorlage frei gestaltet und vereinfacht“.<sup>578</sup> Seine Kostüme zum „Feenspuk“ sind zudem phantasievoll und ausgefallen.

---

<sup>575</sup> Bühne und Welt, Jg. 7, Heft 1, 1904/1905, S. 125.

<sup>576</sup> National Zeitung 23.10.1904.

<sup>577</sup> Das Theater II, Heft 3, S.36, auch in: Deutsche Zeitung, F.D. v. 23.10.04.

<sup>578</sup> Bongartz 1985, S. 47. Diesem Urteil schließen sich auch an: Boeser/Vatková 1984, S. 224.

## 6. Max Slevogts Bühnenbild- und Kostümentwürfe für die Oper

### 6.1 Bühnenbildentwürfe zu Mozartopern

#### 6.1.1 Kostümentwürfe zu „Titus“ 1895

Die ersten Überlegungen Slevogts für eine Opernbühne tätig zu werden, fällt in die Münchner Jahre, in denen er viele Konzerte und Opernaufführungen besuchte. 1895 reichte Slevogt auf Anregung von Richard Strauss (1864-1949) Kostümentwürfe für die Neuinszenierung von Mozarts „Titus“ am Münchener Nationaltheater ein, die jedoch von dem Generalintendanten Ernst von Possart (1841-1921) abgelehnt worden sein sollen.<sup>579</sup> Dieses erste „Bühnen-Projekt“ Slevogts für die Oper ist nur an wenigen Stellen in der Literatur erwähnt und bleibt zudem unkonkret.<sup>580</sup>

---

<sup>579</sup> Kostümentwürfe von Slevogt zu „Titus“ sind nicht bekannt. Im Archiv der Bayerischen Staatsoper sind keine Entwürfe nachweisbar. Auch im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München sind keine Unterlagen erhalten.

<sup>580</sup> Vgl. Ausst. Kat. Zweibrücken 1966, S. 7 sowie Imiela in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 10. - Slevogts Freund und Biograf Johannes Guthmann berichtet: „Das einzige Mal, wo er in den Münchener Jahren sich der Oper mitschöpferisch zur Verfügung zu stellen bereit war – auf Anregung von Richard Strauß [sic!] hatte er für die neue Einstudierung des Mozartischen Titus im Hoftheater an der Hand ausgewählter Rokokodarstellungen den Vorschlag gemacht, die antikischen Gestalten in Reifrock und Perücke auftreten zu lassen -, vermochte sein so kühner wie sicherer künstlerischer Instinkt nicht, die routinierte Spielleitung Possart vom altbefahrenen Wege abzulenken und Slevogts Ideen blieben tote Rede.“ Guthmann 1920, S. 58. Vgl. Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 10. - Walter Petzet berichtet hingegen: „Die erste Mozartoper sollte ‚Titus‘ sein, als kühle Festoper ganz eigenartig stilisiert. Richard Strauß [sic!] war begeistert von den Entwürfen und wollte mit dem Maler zusammenarbeiten. Da weigerte sich ein unentbehrlicher Tenor den vorgeschriebenen Reifrock anzuziehen und das Ganze kam zu Fall.“ Walter Petzet, in: Signale für die musikalische Welt, Berlin, 3. Oktober 1928, S. 1140. Auch Franzjoseph Janssen erwähnt die Mitwirkung Slevogts an kurzer Stelle und bezieht sich dabei auf Petzet: Janssen 1957, S. 43-44. Zit. auch in Rischbieter 1968 S. 294. Vgl. auch Ausst. Kat. Mozart und Slevogt, Zweibrücken 1966, S. 7 sowie Gernot Gruber u. Claudia Maria Knispel (Hrsg.), Mozarts Welt und Nachwelt. Das Mozarthandbuch 5, Laaber 2009, S. 431.

## 6.1.2 Bühnenbildentwürfe zu „Don Giovanni“ 1924

*„In Don Giovanni ist die Kraft, die das Leben lebenswert macht.“<sup>581</sup>*

### 6.1.2.1 Slevogts Beschäftigung mit Mozarts „Don Giovanni“

Slevogt Beschäftigung mit dem Thema „Don Giovanni“ begann bereits in seiner Münchner Zeit als er 1894 den portugiesischen Sänger Francisco d’Andrade (1859-1921) in einer „Don Giovanni“-Inszenierung erlebt hatte.<sup>582</sup> Er malte den „Don Giovanni“-Interpreten, mit dem er später auch befreundet war, unzählige Male und so entstanden um die Jahrhundertwende bis zum Tode des Sängers zahlreiche Portraitstudien und Rollenportraits (Abb. 6).<sup>583</sup> Die Person d’Andrades war für Slevogt mittlerweile untrennbar mit der Figur des Don Giovanni verbunden. Im Todesjahr d’Andrades 1921 erschien eine Mappe mit Holzschnitten zu „Don Juan“.<sup>584</sup> Neun Holztäfelchen mit Originalentwürfen in Tusche und Tempera (Abb. 81), die als Vorlage für den Druck dienten, sind erhalten geblieben.<sup>585</sup>

Als Slevogt von dem plötzlichen Tod d’Andrade erfuhr, wollte Slevogt ihn noch einmal malen, war aber nicht dazu imstande. „[...] die Erschütterung hat ihn übermannt; er sah ihn tot und doch im Geiste immer noch als Don Giovanni vor

---

<sup>581</sup> Slevogt 1924, S. 176.

<sup>582</sup> Diese Begegnung wird in der Literatur häufig erwähnt: z.B. Guthmann 1948, S. 265-266 – Imiela in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 7, Schenk 2009, S. 86 – Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 171.

<sup>583</sup> Zu den d’Andrade Portraits vgl. Imiela 1968, S. 69-78 – Imiela in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 7-44 - Imiela in: Ausst. Kat. 1996, S. 11-15 – Carola Schenk, Max Slevogt und das Theater. Die Entwicklung des Schauspieler-Rollenportraits, in: Ausst. Kat. Wuppertal 2005, Max Slevogt – Die Berliner Jahre, Hrsg. v. Sabine Fehleemann, Ausst. Von der Heydt-Museum Wuppertal, S. 148-152 - Nicole Hartje in: Ausst. Kat. Wuppertal 2005, S. 156-160. - Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 170-185.

<sup>584</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, Abb. S. 19-34 vgl. auch Söhn 2002, S. 51-53 sowie S. 192-196, Abb. 381-404.

<sup>585</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, S. 13.

sich“.<sup>586</sup> Wenige Tage später hielt er die Zeremonie der Aufbahrung in der Berliner St.-Hedwigs-Kirche auf einer Ölskizze und einem Ölgemälde (Abb. 82) fest.<sup>587</sup>

Etwa zeitgleich zu seinen Bühnenbildentwürfen zu „Don Giovanni“ gestaltete Slevogt die Wände seines Musiksaals auf Neukastel, die auch Darstellungen aus dieser Mozartoper enthielten.<sup>588</sup>

---

<sup>586</sup> Guthmann 1955, S. 265. Zit. auch in: Imiela in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 36.

<sup>587</sup> Vgl. Imiela in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 36.-37, Abb. 63 u. 64 sowie Ausst. Kat. Mainz 2014, Abb. 153 u. 155, S. 184-185. – Aufbahrung Don Giovannis (Skizze), 1921, Öl auf Leinwand, 31,5 x 38 cm, Max-Slevogt-Galerie, Schloss „Villa Ludwigshöhe“ sowie Aufbahrung Don Giovannis, 1921, Öl auf Leinwand, 75,3 x 53 cm, bez. u. r.: 12. II. 21, Max-Slevogt-Galerie, Schloss „Villa Ludwigshöhe“.

<sup>588</sup> Auf Aquarellentwürfen hat Slevogt die Wandaufteilung und die Komposition der Gemälde vorbereitet. Zu den Wandbildern auf Neukastel vgl. u.a. Imiela 1968, S. 234-236 - Imiela in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 38-41 – Walter Passarge, Wand- und Deckengemälde auf Neukastel, Heidelberg/Berlin 1961, Abb. 8-11.

### 6.1.2.2 Vertragsverhandlungen und Korrespondenz

Nach einer Pause von etwa zwanzig Jahren<sup>589</sup> beschäftigte sich Max Slevogt im Jahr 1924<sup>590</sup> mit der Bühnenausstattung zu Mozarts „Don Giovanni“ erstmals wieder mit dem Entwerfen von Bühnendekorationen.<sup>591</sup> Zeigten sich in Slevogts Bühnen-Oeuvre zwei Jahrzehnte zuvor ausnahmslos Arbeiten für das Sprechtheater, widmete sich Slevogt in den zwanziger Jahren in seinem Theaterschaffen ausschließlich Bühnenbildern für die Oper.

Seine erste und einzige tatsächlich realisierte Operninszenierung war Mozarts „Don Giovanni“ 1924 für die Dresdner Staatsoper. Die Anregung zum „Don Giovanni“-Projekt für Dresden erhielt Slevogt mit großer Wahrscheinlichkeit von Ludwig Wilhelm Gutbier (1873-1951), dem Inhaber der Dresdner Galerie Arnold.<sup>592</sup> Gutbier zeigte im Herbst 1922 in seiner Galerie eine umfassende Ausstellung zu Slevogts graphischem Werk.<sup>593</sup> Anlässlich der Vorbereitungen hierzu versuchte Gutbier in einem Brief an Slevogt vom 2. September 1922 diesen zu einem Besuch in Dresden

---

<sup>589</sup> Hans-Jürgen Imiela spricht von einer zwanzigjährigen Pause. Wenn man jedoch die ein oder zwei Blätter für „Gyges und sein Ring“, 1907, dessen Mitarbeit für die Inszenierung Slevogt jedoch öffentlich abstritt, hinzurechnet, wären es siebzehn Jahre. Vgl. Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 61. Vgl. Rechtsstreit mit Reinhardt. - Im Saarland Museum Saarbrücken befinden zwei undatierte Bühnenbild- bzw. Vorhangentwürfe. Der eine Vorhangentwurf ist auf der Rückseite bez. von fremder Hand: „Familie August Croissant gewidmet / von Prof. M. Slevogt. Weihnacht 1921. Wann diese beiden Entwürfe tatsächlich entstanden und für welche Inszenierung sie entworfen worden sind, lässt sich nicht mehr eindeutig feststellen. Möglicherweise lassen sie sich Reinhardts Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ 1904 zuordnen.

<sup>590</sup> Bongartz 1985, S. 46 datiert die Inszenierung irrtümlicherweise ins Jahr 1921.

<sup>591</sup> Eine Anfrage zur Ausstattung einer „Zauberflöten“-Inszenierung im Jahr 1918 habe Slevogt nach Petzet abgelehnt. Vgl. Petzet 1928, S. 1140. Karl Scheffler bringt Slevogts Namen bereits mit einer „Don Giovanni“-Inszenierung 1923 an der Berliner Staatsoper in Verbindung. Damals sei Slevogts Name „als der des ersten Anwärters genannt“ worden. Schließlich habe Hans Poelzig den Auftrag erhalten. Vgl. Karl Scheffler in: Kunst und Künstler, 1924 XXII, S. 264.

<sup>592</sup> Slevogt hatte seit 1914 Kontakt zum Dresdner Galeristen Ludwig Wilhelm Gutbier, der auch in die Verhandlungen über Slevogts Ägyptenbilder mit der Königlichen Gemäldegalerie Dresden eingebunden gewesen war. Vgl. Imiela 1968, S. 427, Anm. 2 sowie Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 60. Im Jahr 1921 gab Gutbier in der Reihe „Arnolds Graphische Bücher“ die Publikation „Max Slevogts graphische Kunst“ heraus, für die Emil Waldmann den Text verfasste. Gutbier war nach den beiden Cassirer-Cousins aus Berlin Slevogts wichtigster Kunsthändler.

<sup>593</sup> Vgl. Imiela in: Ausst. Kat. Edenkoben/ Mainz 1991, S. 60. Diese Ausstellung wird jedoch in Ruth Negendancks ausführlicher Auflistung von Gutbiers Ausstellungen in der Galerie Ernst Arnold nicht erwähnt. Vgl. hierzu: Ruth Negendanck, Die Galerie Ernst Arnold (1893-1951) Kunsthandel und Zeitgeschichte, Weimar 1998, Diss. Eichstätt.

zu bewegen.<sup>594</sup> Gutbier wollte Slevogt im Kreis seiner Freunde mit dem Generalmusikdirektor der Dresdner Oper, Fritz Busch (1890-1951), bekannt machen und einen besonderen gemeinsamen Opernabend arrangieren, und so schrieb er an Slevogt:

„Sie sagen mir, wenn Sie in Berlin sind, und bestimmen ungefähr die Zeit, die Sie Anfang Oktober ermöglichen können. Sowie ich diese Nachricht habe, gehe ich zu Herrn Generalmusikdirektor Busch und verabrede mit ihm eine ganz kostbare Mozartaufführung, wahrscheinlich *Così fan tutte* [sic!] [...].“<sup>595</sup>

Dieses Zusammentreffen kam letztendlich nicht zustande, doch ist dies der erste Hinweis auf einen ersten Kontakt Slevogts zur Dresdner Staatsoper.

Gesichert sind erste Gespräche über die Anfertigung von Bühnenbildentwürfen zu „Don Giovanni“ seit Beginn des Jahres 1924.<sup>596</sup> Slevogt war um den 1. und 2. Februar 1924 in Dresden und schuf bereits vor Ort einen Großteil der Bühnenbildentwürfe, was durch die Datierung einiger Entwürfe belegt ist.<sup>597</sup> Gutbier bezieht sich in einem Brief vom 12. Februar 1924 auf einen Aufenthalt Slevogts in

---

<sup>594</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Galerie Ernst Arnold, Ludwig Wilhelm Gutbier, 2.9.1922. Zit. auch bei Imiela in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 60-61.

<sup>595</sup> Zit. nach Imiela in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 60.

<sup>596</sup> Vgl. Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 61. Imiela korrigiert sich 1996, dass der Kontakt zu Alois Mora und Fritz Busch und erste Ideenskizzen bereits 1923 entstanden seien, dies wird jedoch nicht weiter ausgeführt. Vgl. Imiela in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 24-25. - Zeitweise war auch Paul Klee (1879-1940) im Gespräch, die Bühnenbilder für die Neuinszenierung des „Don Giovanni“ in Dresden zu entwerfen. Vgl. Janssen 1957, S. 165, Anm. 28 sowie Verweis dort auf Will Grohmann, Paul Klee, Stuttgart 1952. Vgl. auch Ausst. Kat. Paul Klee. Melodie und Rhythmus. Ausst. im Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.2006 – 2.1.2007, Ostfildern 2006. Michael Baumgartner bemerkt hierzu, dass Informationen über Klees Mitarbeit sehr gering seien, als sicher gelte jedoch folgendes: „Die Dresdner Staatsoper unter ihrem Generalmusikdirektor Fritz Busch plante eine Neuinszenierung des ‚Don Giovanni‘. Dabei kam es zu dem Vorschlag, Klee für diese Aufgabe zu gewinnen. Die Idee ging vermutlich von dem Dresdner Kunstkritiker und späteren Biografen Paul Klees, Will Grohmann, aus: ‚Wegen des Don Giovanni gebe ich Ihnen in diesen Tagen noch Bescheid‘, schrieb er ihm, ‚Wir wollen uns sobald es geht, treffen u. die Sache endgültig besprechen‘. [Anm. 34, S. 142: Brief von Will Grohmann an Paul Klee vom 22. Januar 1924] Da auf der Rückseite dieses Briefes in Klees Handschrift eine Nummer mit dem Zusatz ‚Generalmusikdirektor Busch [...] Läuten Künstlereingang‘ notiert ist, kann man vermuten, dass auch ein persönliches Gespräch zwischen Klee und Busch zumindest avisiert war. Der Plan wurde – weshalb auch immer – aufgegeben. [...]“ Ausst. Kat. Bern 2006, S. 137.

<sup>597</sup> Slevogt beschäftigte sich also bereits vor der eigentlichen Vertragsunterzeichnung intensiv mit der Gestaltung der Bühnenräume.

der Elbmetropole.<sup>598</sup> Slevogt hatte ihm zuvor eine Postkarte mit einer eigenhändigen Zeichnung geschickt, auf welcher der Maler von mehreren Besprechungen in Dresden berichtet.<sup>599</sup> Darin ging es u.a. auch um die aus Sicht der Dresdner Oper überhöhten Gehaltsforderungen von Karl Dannemann (1896-1945)<sup>600</sup>, Slevogts Meisterschüler, der die „Don Giovanni“-Bühnenbilder vor Ort ausführen sollte. Der Vertrag mit Slevogt wurde nach Imiela am 15. Februar 1924 unterzeichnet.<sup>601</sup>

Gutbier setzte sich wegen der entstandenen Probleme bei der Honorarverhandlung sehr für das geplante Projekt der „Don Giovanni“-Inszenierung ein und berichtete Slevogt am 19. Februar 1924 in einem ausführlichen Brief:

„Was die Don Juan-Inszenierung anlangt, habe ich nach Ihrer Abreise fast täglich Besprechungen gehabt, die erste mit Herrn Professor Fanto, um mich über Zahlen am Theater zu orientieren. Ich bat daraufhin die Theaterleitung, Ihnen über diese einfachen Dinge mal Aufschluss zu geben, da ich der Ansicht bin, dass die ungemütlich schiefe Ebene – auf die die Verhandlungen geraten sind – dadurch am besten beseitigt würde. Jedenfalls sind die Summen, die beim Theater in Frage kommen, so überraschend niedrig im Verhältnis zu den Zahlen, die der Verkehr mit Kunstwerken aufweist, dass ich der Überzeugung war, Sie würden die Situation nach deren Kenntnis wahrscheinlich anders beurteilen. [...] Jedenfalls habe ich persönlich den Eindruck, dass die Finanzfrage nicht überlegt und

---

<sup>598</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Galerie Ernst Arnold, Ludwig Wilhelm Gutbier, 12.2.1924. Zit. auch bei Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 61.

<sup>599</sup> Vgl. Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 61. Der Verbleib der Postkarte ist unbekannt.

<sup>600</sup> Karl Dannemann war Meisterschüler von Max Slevogt. In der Literatur wird z.T. erwähnt, dass Dannemann Slevogts einziger Meisterschüler gewesen sei. Vgl. Andreas Kreul (Hrsg.), Karl Dannemann (1896-1945). Ein Bremer Maler und Filmstar, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen, 26. Febr. – 12. Mai 2008. Auch Dannemann selbst schrieb in einem Nachruf auf den Künstler, er sei Slevogts einziger und erster Schüler gewesen. (Berliner Tageblatt, 22. Sept. 1932). Tatsächlich gab es jedoch mehrere junge Künstler, derer sich Slevogt zumindest zeitweise annahm: Fritz Heinsheimer (1897-1958), Schüler von 1926-1931, Karl Dannemann (1896-1945), Curt Rothe (1899-1973) und Florenz Robert Schabbon (1899-1934). Adolf Kessler (1890-1974), wird bisweilen ebenfalls als sein Schüler genannt. (Kessler, Schabbon und Rothe waren Slevogt bei den Golgatha-Freskenbild für die Ludwigshafener Friedenskirche 1931 behilflich. Vgl. hierzu: Fritz Heinsheimer, Max Slevogt als Lehrer, Künstler und Mensch, hrsg. v. F. J. Kohl-Weigand, St. Ingbert / Saar 1968, S. 44 sowie Hans Blinn, Max Slevogt und seine Wandmalereien, Bühl / Baden 1983, S. 66-67.

<sup>601</sup> Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 61, auch bei: Imiela in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 25 sowie Imiela 1968, S. 427, Anm. 2. Der Verbleib des Originalvertrages ist unbekannt. Nicht ganz klar ist, ob sich das bei Imiela angegebene Datum auf die Ausfertigung des Vertrags in Dresden bezieht oder auf Slevogts Gegenzeichnung. Gespräche über Gehaltsforderungen waren zu diesem Zeitpunkt ja noch nicht abgeschlossen.

vorberaten war und dass das, was Ihnen gesagt wurde, nicht in einer geschickten und passenden Form vorgelegt worden ist. Auf der ganzen Linie herrscht jedoch eine derartige Begeisterung für Ihre Vorschläge, dass der Wunsch: durch Verhandlungen unbedingt zu einem Resultat zu kommen, ausserordentlich stark vorhanden ist.“<sup>602</sup>

Gutbier erläutert Slevogt in dem Brief weiter, dass die Gehaltsforderungen von Dannemann im Vergleich zu den üblichen Gehältern der am Opernhaus angestellten Theatermaler ein Zehnfaches betragen würden. Und so fährt Gutbier fort:

„Wenn Herr Dannemann nun als Auswärtiger in Dresden weilt und dann für diese Monatsarbeit 1000 M erhält, würde das schon ein Höchstmass darstellen, was an irgend einer Bühne ausgegeben wird. Wenn die Ausgaben, die durch Ihre Mitwirkung entstehen, vom besonderes Gesichtspunkt aus und gewissermassen als Ehrensache der Oper betrachtet werden, so muss die Arbeit des Herrn Dannemann unbedingt mit Summen in Einklang gebracht werden, die der wirtschaftliche Apparat überhaupt beim Theater erlaubt. [...]“<sup>603</sup>

Die wohl ersten Skizzen zu den Bühnenbildentwürfen und Kostümen für die „Don-Giovanni“-Inszenierung hat Slevogt auf einen Skizzenblock, auf die Rückseite einer Speisekarte und auf einem weiteren Blatt in Dresden gezeichnet.<sup>604</sup> Karl Scheffler berichtet, dass Slevogt zu einer Besprechung nach Dresden gekommen sei „und zeichnete dann in einer halben Nacht, wie es so seine Art ist, gleich die grundlegenden Skizzen zu allen Dekorationen in einem großen Zug.“<sup>605</sup> Scheffler bezieht sich hier wahrscheinlich auf die Bühnenbildentwürfe in Aquarell mit

---

<sup>602</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Galerie Ernst Arnold, Ludwig Wilhelm Gutbier, 12.2.1924.

<sup>603</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Galerie Ernst Arnold, Ludwig Wilhelm Gutbier, 12.2.1924.

<sup>604</sup> Das Skizzenbuch befindet sich im GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. Die Zeichnungen auf der Rückseite einer Speisekarte befinden sich ebenfalls im Grafischen Nachlass Slevogts: Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, Bleistift, 23,2 x 31,4 cm. Auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 112. - Bühnenbild-Skizzen, 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 111.

<sup>605</sup> Scheffler 1924, S. 267.

ergänzenden Detailzeichnungen vom 1. und 2. Februar.<sup>606</sup> Weitere Aquarell-Entwürfe folgten laut Slevogts Datierung am 9. Februar und 10. März. Nach der Vorlage von Slevogts aquarellierten Entwürfen wurden die Bühnenbilder von den Werkstätten der Oper unter Aufsicht und Mitwirkung von Slevogts Schüler Karl Dannemann (1896-1945) hergestellt.<sup>607</sup> Slevogt stieß kurz vor der Fertigstellung der Arbeiten hinzu.<sup>608</sup>

Etwa zeitgleich erschienen die Bühnenbildentwürfe mit ergänzenden Staffagefiguren, die den szenischen Zusammenhang unterstreichen, als Mappe mit zehn Kreidelithografien bei Bruno Cassirer (1872-1941) in Berlin.<sup>609</sup> Die Lithografien müssen von Slevogt sehr rasch gezeichnet worden sein, denn bereits am 4. April 1924 wendet sich der Dramaturg der Dresdner Staatsoper, Hans Teßmer (1895–1943)<sup>610</sup>, mit der Bitte an Slevogt, er möge sein Einverständnis zum Abdruck einer Skizze sowie zweier Lithografien für eine Programmschrift geben, die für die Neuinszenierung des „Don Giovanni“ herausgegeben werde:

„[...] Die Leitung der Sächsischen Staatsoper gibt zur ersten Aufführung von Mozarts ‚Don Giovanni‘ in der neuen Inszenierung eine künstlerisch vornehm ausgestattete Programmschrift heraus [...]. Im Auftrage des Herrn Generalmusikdirektors Busch, der sich mit besonderem Interesse für die Herausgabe dieses Heftchens einsetzt, bitte ich Sie höflich, uns zur Veröffentlichung von einigen Bildbeigaben nach Ihren Skizzen zu Giovanni zu

---

<sup>606</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 427, Anm. 2. Im Grafischen Nachlass von Slevogt, der sich ehem. auf Neukastel befand und heute im Landesmuseum Mainz verwahrt wird, sind zahlreiche Skizzen, Zeichnungen und Bühnenbildentwürfe zur Don Giovanni-Inszenierung von 1924 enthalten. Vier Aquarell-Entwürfe bezeichnete Slevogt mit dem Datum „1. Febr. 24 Dresden“. Ein Aquarell-Entwurf ist bezeichnet: „2. Febr. 24 Dresden“.

<sup>607</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 427 sowie Imiela in: in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 25.

<sup>608</sup> Imiela berichtet, dass Slevogt sich im April in Dresden aufgehalten habe, „um den Abschluß der Arbeit an den Bühnenbildern zu überwachen.“ Vgl. Imiela 1968, S. 228.

<sup>609</sup> Mozart. Don Giovanni. Bühnenbildentwürfe für die Dresdner Staatsoper von Slevogt Berlin: Bruno Cassirer 1924. Vgl. auch Rümman, Arthur: Verzeichnis der Graphik von Max Slevogt in Büchern und Mappenwerken, Hamburg 1936; Imiela in: in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 25 (Blatt „Don Giovanni und der steinerne Gast“ fehlt); Söhn 2002, S. 76, Nr. 686-695, S. 244-245 (Blatt „Donna Elviras Gasthaus“ fehlt). Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 66-75 bildet alle zehn Lithografien ab. Ausst. Kat. Chemnitz 2011 Abb. S. 133-136. (Hier fehlt das Blatt „Don Giovanni und der steinerne Gast“).

<sup>610</sup> Hans Teßmer war von 1923–1927 Dramaturg an der Dresdner Staatsoper und arbeitete eng mit dem Dirigenten (Generalmusikdirektor) Fritz Busch und dem Regisseur Alois Mora zusammen.

autorisieren. Ich habe mir erlaubt, das Nähere bereits mit Herrn Dannemann zu besprechen, der mir sagte, dass er morgen nach Berlin führe und dann auch in dieser Angelegenheit Rücksprache mit Ihnen nehmen wollte. [...].“<sup>611</sup>

Für den 8. April 1924 war eine Kostümprobe angesetzt, an der Slevogt jedoch krankheitsbedingt nicht anwesend sein konnte.<sup>612</sup> In einem Brief an Leonhard Fanto (1874-1958), dem Leiter des Ausstattungswesens der Dresdner Staatsoper, bedauert der Maler am 10. April seine Abwesenheit:

„[...] Eine elende Halsgeschichte und – erkältung stößt mein ganzes Programm um. [...] Diese erste Kostümprobe hätte ich natürlich zu gerne mit angesehen, wenn ich auch überzeugt bin, daß die Parade von Ihnen genug ist. [...]“.<sup>613</sup>

Am 17. April fand die Premiere der Neuinszenierung des „Don Giovanni“ an der Dresdner Staatsoper statt.<sup>614</sup> Regie führte Alois Mora (1872-1947) und die musikalische Leitung hatte Fritz Busch (1890-1951).<sup>615</sup> Slevogt besuchte die Premiere zusammen mit seiner Tochter Nina (1907-1987).<sup>616</sup>

---

<sup>611</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Sächsische Staatstheater, Hans Tessmer, 4.2.1924. - Das fertiggestellte Begleitheftchen enthielt zudem einen Aufsatz von Hildebrand Gurlitt über „Slevogt und Mozart“. Begleitheftchen. Zur Neu-Inszenierung und Einstudierung von Mozarts „Don Giovanni“. Hrsg. v. Hans Tessmer, Inhalt: Hermann Abert: „Don Giovanni“ im Rahmen von Mozarts Operschaffen, Hans Tessmer: Prager Reminiscenzen, Hildebrand Gurlitt: Slevogt und Mozart.

<sup>612</sup> Vgl. Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 61 sowie Imiela 1968, S. 427, Anm. 2.

<sup>613</sup> Brief von Max Slevogt an Leonhard Fanto (1874-1958), dem Leiter des Ausstattungswesens der Dresdner Staatsoper, dat. „10.04.23 abends“ [tatsächlich aber sicherlich 24!], Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln.

<sup>614</sup> Eine Abbildung des Programmheftes mit einer Auflistung der Darsteller findet sich im Ausst. Kat. Chemnitz 2011, S. 16. Besetzung der Premiere am 17. April 1924 in Dresden: Don Giovanni: Robert Burg (1890-1946), Komtur: Willy Bader, Donna Anna: Charlotte Viereck, Don Ottavio: Max Hirzel, Donna Elvira: Elisa Stünzner (1886-1975), Leporello: Ludwig Ermold, Masetto: Robert Büssel, Zerlina: Grete Merrem-Nikisch, Haushofmeister des Komturs: Friedrich Ernst, Kammerfrau der Donna Anna: Ida Weinert, Kammerzofe der Donna Elvira: Stefanie Oberhel, 1. Diener Don Giovanni: Carl Hagemann, 2. Diener Don Giovanni: Hans Rudolph, 3. Diener Don Giovanni: Hubert Florack, 4. Diener Don Giovanni: Fritz Seifert, Diener Don Ottavio: Justus Hahn, Wirt: August Seiter. Begleitung der Secco-Rezitative: Richard Engländer (1889-1966). Vgl. auch: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 50-51. Die Solisten sind ebenfalls bei Dopheide 1970, S. 97 aufgeführt.

<sup>615</sup> Fritz Busch war seit 1922 an der Sächsischen Staatsoper in Dresden tätig. 1933 verließ er auf Druck der Nationalsozialisten Deutschland und ging 1933 nach Argentinien. 1951 kehrte er zurück nach Deutschland und starb im gleichen Jahr in London. Vgl.: Bernhard Dopheide, Fritz Busch: sein Leben und Wirken in Deutschland mit einem Ausblick auf die Zeit seiner Emigration; Schneider,

Slevogt war die öffentliche Darstellung seiner Mitwirkung an den Bühnenbildern zur „Don Giovanni“-Inszenierung sehr wichtig.<sup>617</sup> Pünktlich zur Aufführung fand in der Galerie Arnold eine Ausstellung der Slevogtschen Original-Entwürfe zusammen mit den bereits erwähnten Lithografien statt.<sup>618</sup>

Drei Tage nach der Premiere schrieb Slevogt an Gutbier, dass er diesen in der Galerie leider nicht angetroffen habe, als er die Ausstellung am vorigen Tag besucht habe.<sup>619</sup> Slevogt, der bei der Hängung der Ausstellung selbst nicht anwesend war und die Arbeit an Dannemann delegiert hatte, habe „sie nicht [...] kontrollieren können“<sup>620</sup> und nun sei die Ausstellung leider „nicht ganz im Geiste des Geplanten“<sup>621</sup>. Slevogt war nach dem Besuch der Ausstellung verstimmt, da einige wichtige Arbeiten in der Präsentation der Galerie fehlten. Er bat Gutbier in dem Brief, die vermissten Arbeiten zu suchen und listet sie auf. Gutbier scheint auf Slevogts Schreiben sogleich geantwortet zu haben, denn in einem weiteren, leider undatierten Brief an Gutbier schreibt Slevogt: „Verehrter Herr Gutbier! So scheinen nun doch ziemlich alle Skizzen zu Don Giovanni bei Ihnen zu sein [...]“<sup>622</sup> Slevogt teilt Gutbier weiterhin seine Preisvorstellungen für den Verkauf seiner Arbeiten mit:

„Ich denke ungefähr an eine Gesamtsumme von 10,000 GM [Goldmark] (-min.),  
[eingefügt: 10-11?] Aquarelle (Bühnendekorationen) etwa je 800M. –

---

Tutzing 1970; zugleich Münster, Univ., Diss., 1969 sowie Grete Busch: Fritz Busch – Dirigent, Frankfurt a.M. 1970.

<sup>616</sup> Vgl. Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 61.

<sup>617</sup> Zwanzig Jahre zuvor, bei der Inszenierung von Florian Geyer, wollte er seinen Namen, wie bereits erwähnt, auf dem Programmzettel nicht genannt haben. Slevogt ging 1907 sogar so weit, dass es zu einem Rechtsstreit mit Max Reinhardt kam, der Slevogts Namen auf dem Programmzettel einer Inszenierung von „Gyges und seine Ring“ nannte, obwohl Slevogt lediglich zwei Skizzen dazu beigetragen hatte. Vgl. hierzu: Kapitel 5.1.1 in dieser Arbeit.

<sup>618</sup> Vgl. Scheffler 1924, S. 268-269.

<sup>619</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100 Autogr. 5/8, Slevogt an Gutbier, 20.4.1924. Das Briefpapier mit dem Briefkopf des Hotels Bellevue in Dresden legt nahe, dass Slevogt noch einige Tage nach der Premiere in Dresden blieb und Gutbier noch von Dresden aus schrieb.

<sup>620</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100 Autogr. 5/8, Slevogt an Gutbier, 20.4.1924.

<sup>621</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100 Autogr. 5/8, Slevogt an Gutbier, 20.4.1924.

<sup>622</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100 Autogr. 5/9, Slevogt an Gutbier, o.J.

Costümblätter 4-500. Ich würde aber offen gestanden mich ohne weiteres auch dazu verstehen, die Arbeiten einzeln zu verklopfen! [...].“<sup>623</sup>

Wahrscheinlich hatte sich Slevogt den Verkauf kurze Zeit später anders überlegt. Imiela berichtet, dass Ludwig Gutbier die Bühnenbildentwürfe von Slevogt erwerben wollte, doch Slevogt habe sie am 10. Mai 1924 wieder zurückgefordert.<sup>624</sup>

Slevogt hatte im Anschluss an die Premiere Änderungswünsche zu den Bühnenbildern an den Dirigenten herangetragen. Auf einer Briefkarte vom 28. April 1924 teilt Fritz Busch dem Maler mit, dass die von ihm vorgeschlagenen „Anmerkungen“ mittlerweile durchgeführt worden seien.<sup>625</sup> Diese Änderungen waren Slevogt anscheinend sehr wichtig, denn er erkundigt sich am Schluss seines undatierten Briefes an Gutbier: „Wie ist die Meinung über Don Giovanni nach der II., hoffentlich (technisch) verbesserten Aufführung!?“<sup>626</sup>

Am 6. Juni 1924 erklärt Gutbier in einem Brief an Slevogt, dass er sehr an einer weiteren Zusammenarbeit interessiert sei.<sup>627</sup> Imiela weist in diesem Zusammenhang

---

<sup>623</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100 Autogr. 5/9, Slevogt an Gutbier, o.J.

<sup>624</sup> Vgl. Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 65. Imiela gibt hierzu jedoch keine Quelle an. Im Landesbibliothekszentrum/Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N100 ist kein Brief vom 10. Mai 1924 enthalten.

<sup>625</sup> Briefkarte v. 28. April 1924 „Lieber Herr Slevogt! Mit herzlicher Freude las ich Ihren Osterbrief, auf den ich Ihnen nur antworten kann, dass auch ich gern und dankbar der schönen Stunden der Zusammenarbeit mit Ihnen gedenke. Ihre Anmerkungen bezüglich der Fertigstellung der Bühnenbilder sind inzwischen schon verwertet worden. Im übrigen hoffe ich sehr, bei baldiger Gelegenheit Sie wiederzusehen und mit Ihnen neue Pläne schmieden zu können, die in die Tat umzusetzen mir wieder das größte Vergnügen in meiner künstlerischen Arbeit bedeuten würde. Mit allen guten Wünschen und herzlichen Grüßen Ihr aufrichtig ergebener Fritz Busch.“ Eine Kopie dieser Briefkarte wurde der Autorin dankenswerterweise von dem Brüder-Busch-Archiv zur Verfügung gestellt, Brüder-Busch-Archiv, Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung, Karlsruhe, Archiv. Nr. B 2238.

<sup>626</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100 Autogr. 5/9, Slevogt an Gutbier, o.J.

<sup>627</sup> Vgl. Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 65. Landesbibliothekszentrum/Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Ludwig Gutbier, 6.6.1924.

darauf hin, dass Gutbier neben den beiden Cassirer Cousins der wichtigste Kunsthändler für Slevogt war.<sup>628</sup>

Ein Brief der Generalintendanz der Sächsischen Staatstheater vom 2. Dezember 1927 an Slevogt beinhaltet eine Abrechnung der ihm vertraglich zustehenden Tantiemen von 2% für alle Aufführungen nach dem 1. April 1925.<sup>629</sup> Slevogt hatte über Bruno Cassirer bei der Intendanz anfragen lassen, welches Honorar ihm seit der ersten Spielzeit der „Don Giovanni“-Inszenierung zustünde. Aus dem Schreiben geht hervor, dass nach dem 11. Juni 1926 keine Aufführungen stattgefunden hätten. Weitere Aufführungen seien im Februar 1928 geplant gewesen.<sup>630</sup>

Aus einem Brief von Max Slevogt an seinen Freund Johannes Guthmann ist ersichtlich, dass Slevogt sich im Februar 1928 in Dresden noch einmal mit der „Don Giovanni“-Aufführung von 1924 beschäftigt hat. Die Inszenierung vier Jahre zuvor sollte noch einmal überarbeitet auf die Bühne kommen. Und so schreibt der Maler im Januar 1928 an seinen Freund nach Mittel-Schreiberhau:

„[...] Am 12. Februar soll eine ‚besondere‘ Don Giovanni-Aufführung in Dresden sein, den ich noch einmal etwas überholen will [...].“<sup>631</sup>

Die Wiederaufnahme der Inszenierung war ein großer Erfolg. So berichtet der Komponist und Pianist Walter Petzet (1866-1941):

„Es ist ein besonderer Ruhmestitel für die Dresdner Opernleitung, daß sie Slevogts Dekorations- und Kostümentwürfe für ‚Don Giovanni‘ 1924 annahm und durchführte und 1928 seine Ideen unter seiner Mitwirkung noch zu verbessern suchte. Damit hat sich Dresden durch das würdigste Gewand des Meisterwerks an die Spitze der deutschen Don Giovanni-Aufführungen gestellt. [...]“<sup>632</sup>

---

<sup>628</sup> Vgl. Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 65.

<sup>629</sup> Vereinbarungen für Tantiemen aus dem Jahr 1924 sind nicht überliefert.

<sup>630</sup> Landesbibliothekszentrum/Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Generalintendanz der Sächsischen Staatstheater, 2.12.1927.

<sup>631</sup> Slevogt 1912-1932, S. 55, Postkarte mit Poststempel vom 23. Januar 1928.

<sup>632</sup> Walter Petzet, in: Signale für die musikalische Welt, Berlin, 3. Oktober 1928, S. 1141. Zit. auch in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 152-153.

Laut Imiela reiste Slevogt im Juli 1928 noch einmal für 8 Tage nach Dresden.<sup>633</sup>

---

<sup>633</sup> Vgl. Imiela in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 65. Imiela verweist hierzu auf keine Quelle. Der genaue Grund für die Reise nach Dresden konnte nicht ermittelt werden.

### 6.1.2.3 Deutung und Interpretation des „Don Giovanni“ im Laufe der Zeit

Zum tieferen Verständnis der Oper „Don Giovanni“ spielen die unterschiedlichen Deutungen des Charakters der Titelfigur sowie die beiden Bezeichnung der Mozartoper als „opera buffa“ und „dramma giocoso“ in der Literatur eine wesentliche Rolle.

Ute Jung-Kaiser hat die unterschiedlichen Interpretationen der „Don-Giovanni“-Figur in der Literatur zusammengestellt: Somit erscheint Don Giovanni in den unterschiedlichen Interpretationsweisen zum einen als „lächerlich-leichtfertiger Verführer“, „brutaler Kavalier“, „zynisch-barocker Genußmensch“, zum anderen als „Lehrbeispiel des Gottlosen – und somit Faust vergleichbar“, als „Inbegriff des Musikalisch-Erotischen“, als „Verkörperung des ‚Elan vital‘“, als „dämonische Gestalt“ oder aber als „singend-tanzender Dionysos“.<sup>634</sup> Die Deutung der Titelfigur als „Frauenheld“ sei besonders dadurch bekräftigt worden, dass Giacomo Casanova (1725-1798) selbst bei der Prager Uraufführung zugegen gewesen sei. Auch weist Jung-Kaiser darauf hin, dass bereits Leporellos geführte „Liste der Eroberungen“ seines Herrn an eine „vergleichbare Dokumentation Casanovas“<sup>635</sup> erinnere.

Christof Bitter unterscheidet in seinen Ausführungen zwei Richtungen in der Inszenierungs-Entwicklung der Oper, die voneinander zu trennen seien: die Umdeutung des „Don Giovanni“ als theatralische Figur sowie der „strukturelle Wandel“ der Oper an sich, der sich auch im Bild des „Don Giovanni“ ausdrücke. So sei

„Don Giovanni [...] von Mozart als ‚Dissoluto Punito‘ geschaffen [worden], als ein aus der menschlichen und göttlichen Ordnung Ausschweifender, der es nicht versteht, eine ihm gegebene Frist zu nutzen, sondern starr bleibt und darum aus der Gesellschaft ausgestoßen werden muß und zu Grunde geht.“<sup>636</sup>

---

<sup>634</sup> Vgl. Jung-Kaiser 1991, S. 381.

<sup>635</sup> Vgl. Jung-Kaiser 1991, S. 381. Dort Verweis auf: Paul Nettel, Casanova und Don Giovanni, in: Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg 1958, S. 108-114.

<sup>636</sup> Christof Bitter, Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787 – 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland, Regensburg 1961 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. 10), S. 138-139.

Bereits kurze Zeit später sei in der Deutung nach Bitter der Grund für „Don Giovanni“ Ende nicht mehr die „Starrheit“ und „Maßlosigkeit“ gewesen, sondern die Anzahl seiner „Untaten“. Es erfolgte so die Bewertung seines Verhaltens als „Verbrecher“. Die Romantik verklärte nach Bittner das verbrecherische Handeln „Don Giovanni“ mit einer „tragischen Notwendigkeit“ um daraufhin als „tragischer Frevler“ umgedeutet zu werden. Im Jahr 1896 wollte man Bittner zufolge im Hinblick auf eine „historische“ Inszenierung „auch wieder den heiteren Aspekt in Mozarts Oper“ einfließen lassen, so dass die Figur „jetzt als Verkörperung einer sinnlichen Lebensfreude“ interpretiert worden sei. Die Veränderungen der „dramaturgischen Architektonik“ der Oper im Laufe der Zeit führten nach Bitter dazu, dass sich die Inszenierungsformen von „Oper“ über „Singspiel“ und „Singdrama“ schließlich zu einem „musikalischen Drama“ verändert hätten.<sup>637</sup>

Alfons Rosenberg erkennt in Don Giovanni die mythische Gestalt des Dionysos.<sup>638</sup>

E.T.A. Hoffmann romantisiert den Titelhelden in seiner Novelle „Don Juan“ aus dem Jahr 1813 zu einem erotischen Dämon.<sup>639</sup> Søren Kierkegaard erkenne in „Don Giovanni“ 1843 hingegen zugleich dämonische als auch sinnliche Züge.<sup>640</sup> Dies wurde auch von dem Regisseur Ernst Lert (1883-1955) in seiner „Don Giovanni“-Inszenierung von 1917 aufgegriffen<sup>641</sup>, der die Oper 1921 als „dionysische Tragödie“ verstand.<sup>642</sup>

---

<sup>637</sup> Bitter 1961, S. 139-140.

<sup>638</sup> „Wie Dionysos seine Menaden, so führt Giovanni den Reigen seiner entflammten oder ihn hassenden Liebesopfer an. Tanzend, das heißt raumschaffend, gestaltet Don Giovanni eine Welt, deren Mitte und Beweger er ist. Tanzend überschreitet er wie sein Urbild die Grenzen der Sitte, des Gesetzes.“ Alfons Rosenberg, Don Giovanni. Mozarts Oper und Don Juans Gestalt, München 1968, S. 247 und 246. Zitiert nach: Jung-Kaiser 2003, S. 131-132.

<sup>639</sup> E. T. A. Hoffmann, Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen. S. 83–97 in: Hartmut Steinecke (Hrsg.), E. T. A. Hoffmann, Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, Frankfurt a. M. 2006.

<sup>640</sup> Vgl. Bitter 1961, S. 129-30.

<sup>641</sup> Vgl. Bitter 1961, S. 129.

<sup>642</sup> Ernst Lert, Mozart auf dem Theater, Berlin 1921, S. 339-140. Vgl. auch: Ute Jung-Kaiser. Kunstwege zu Mozart. Bildnerische Deutungen vom Rokoko bis heute, Bern/ Berlin u.a. 2003 (Jung-Kaiser 2003), S. 132.

Kurt Bayertz, der 2011 versucht „den in der spanischen Gegenreformation verwurzelnden Stoff mit den Zielen und Ideen der Aufklärung“ in Verbindung zu bringen, stellt die Interpretation der Figur Don Giovannis als „erotisches Genie“ infrage.<sup>643</sup> Bayertz sieht Don Giovanni nicht als „erotisches Genie“, sondern als „moralischen Antihelden“.<sup>644</sup> Des Weiteren erklärt er, dass die Oper nicht nur aus „einem Akteur und einem Kreis passiver Betroffener“ bestehe, sondern aus „drei Handlungszentren“: Don Giovanni und Leporello, dem Komtur sowie „die von Donna Anna angeführte Verfolgertruppe“.<sup>645</sup>

Mozart hat die Oper mit dem ursprünglichen Titel „Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni“ (Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni) unmittelbar vor der Uraufführung in Prag als „opera buffa in 2 atti“ in sein Werkverzeichnis eingetragen.<sup>646</sup> Die Oper beginnt jedoch musikalisch zunächst sehr düster und ernst. Die dramatischen, dämonischen und düsteren Seiten der Oper haben dazu geführt, dass der von Mozart verwendete Begriff „opera buffa“ für die Oper „Don Giovanni“ in der Literatur kontrovers diskutiert wird.

Auch im Rahmen der Neuinszenierung des „Don Giovanni“ 1924 in Dresden setzte man sich mit der Deutungs- und Interpretationsproblematik auseinander.<sup>647</sup> Es wurde die „Don Giovanni“-Bearbeitung von Hermann Levi (1839-1900) benutzt.<sup>648</sup>

---

<sup>643</sup> Kurt Bayertz, Don Giovanni, der Steinerner Gast und die Aufklärung, in: Mozart und die europäische Spätaufklärung, hrsg. v. Lothar Kreimendahl, Stuttgart 2011, S. 129-165. Zit., S. 165.

<sup>644</sup> Bayertz 2011, S. 2-8.

<sup>645</sup> Bayertz 2011, S. 12, Abschnitt „Wovon handelt die Oper?“, S. 9-14.

<sup>646</sup> Vgl. Dieckmann 1991, S. 351. Der Begriff „opera buffa“ („komische Oper“) wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts zunächst in Neapel und Venedig geprägt. Vgl. hierzu auch: Sabine Henze-Döhring, Opera seria, opera buffa und Mozarts Don Giovanni: zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, Verl 1986 Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1981 in leicht überarb. Fassung.

<sup>647</sup> Vgl. Hans Teßmer: Zu „Don Giovanni“ in Dresden. Deutsche Kunstschau, 1 Jg. Nr. 9, 1924, S. 168.

<sup>648</sup> 1896 brachten der Münchner Intendant Ernst von Possart (1841-1921) und der Generalmusikdirektor Hermann Levi Mozarts „Don Giovanni“ nach langer Zeit erstmals wieder „von allen Zutaten gereinigt in der vollständigen Prager Fassung“ auf die Bühne. (Vgl. Bitter 1961, S. 118). Zuvor wurde überwiegend die „Wiener Fassung“ aufgeführt, welche Zusätze enthielt und das Schluss-Sextett fortließ. (Vgl. hierzu: Bitter 1961, S. 53-65). Levi benutzte Mozarts Partitur der Uraufführung, die sog. „Prager Fassung“ als Grundlage für eine Neuübersetzung und Neubearbeitung (Vgl. Bitter 1961, S. 118-119). Die Wiedereinführung des Schluss-Sextetts führte zu einer Umdeutung der gesamten Oper. Die Inszenierung Possarts aber auch die Mahlers 1905 in Wien haben als Gemeinsamkeit, dass Don Giovanni „wieder im positiven Sinne zum Helden [...] und] vor allem der

Slevogt selbst spricht zu Beginn seines Aufsatzes zur Neuinszenierung des „Don Giovanni“ in der Musikzeitschrift „Melos“ die Schwierigkeit in der Auffassung und Deutung der Oper an und erklärt:

„Mit Absicht habe ich dieses ganze Material übersprungen, weil ich der Meinung bin, daß eine gewisse Unbefangenheit dem allen gegenüber am ehesten zu der Auffassung führt, die unserer Zeit entspricht. Denn Don Giovanni, das ‚dramma giocoso‘, wird immer eines der größten Probleme der Operngeschichte bleiben“.<sup>649</sup>

Gegen Ende seines Aufsatzes setzt sich Slevogt noch einmal mit der Interpretation des Stückes als „dramma giocoso“ auseinander:

„Die Eigentümlichkeit aller ganz großen Werke ist doch gerade die, daß jede Zeit sie wieder anders schaut, ohne daß sie selbst sich ändern. Eine romantische Auffassung des ‚Don Giovanni‘, wie sie etwa ein E.T.A. Hoffmann hegt, bedingt einen anderen Helden und damit auch eine andere Dekoration. Auch die Auffassung von einem Helden, der nur exzelliert durch seine zahllosen erfolgreichen Liebesabenteuer, des Don Juan der großen Oper, erscheint uns heute verblaßt, zumal wir – gerade im Sinne des drama giocoso – nur Zeugen seiner dauernden Mißerfolge sind. Ich möchte vielmehr das Element hervorheben, das Mozart selbst als ‚giocoso‘ bezeichnet hat. Die ungeheure Lustigkeit und Elastizität des Helden, der jede Situation, ob gut oder schlecht für ihn, stets nur zu seiner U n t e r h a l t u n g und zu seinem V e r g n ü g e n dreht, der im Bewußtsein dieser ungeheuren Lebenskraft vor keiner Sitte, vor keinem Gesetz Halt macht, und für den seine Nebenmenschen nur dazu auf der Welt sind, daß er sein Spiel und seinen Spaß mit ihnen treibt – sie bilden den Boden, auf dem sich alles abspielt! Don Giovanni hat eigentlich gar keinen Gegenpart unter seinen Mitspielern; er meistert sie alle, und er rührt in allen diesen mehr passiven Naturen erst jene Gefühle auf, deren Zeugen wir sind, und die wir in den Arien u.s.w. genießen. Er ist der Herrenmensch, der alle quält, mit allen spielt, und doch durch seinen bezwingenden, überschäumenden Übermut alle an sich fesselt, und zwar Frauen wie Männer! Man denke an Leporello, den er unermüdlich benützt, schlecht bezahlt und schlecht behandelt, und der sich doch nicht von ihm trennen kann. In Don Giovanni ist die Kraft, die das Leben lebenswert macht. Von nichts

---

Sinnesmensch in Don Giovanni hervorgehoben wird [...]“(Vgl. Bitter 1961, S. 126.). Auch in der Dresdner Inszenierung von 1924 wurde das Sextett erstmals nach langer Zeit wieder gespielt.

<sup>649</sup> Slevogt 1924, S. 173.

und vor niemand aber macht er Halt; jede sittliche Idee verachtet er, bis sich diese für die Zuschauer durch seine Vernichtung doch durchsetzt. Nur von einer solchen Betrachtung aus kann ich mir eine einheitliche Wirkung des Ganzen denken. Der vielumstrittene Schluß ist eine absolute Notwendigkeit; denn in dem Moment, da der H e r r nicht mehr da ist, gehen die anderen ihrem durch ihn – und nur durch ihn – gestörten und unterbrochenen Alltagsleben wieder nach.“<sup>650</sup>

Slevogt sieht die Figur des „Don Giovanni“ als Genussmenschen, der allein für sein eigenes Vergnügen, seine Lebensfreude und Lust lebt. Für sein Spiel auf der „Bühne des Lebens“ erkennt er weder Grenzen, Regeln noch Gesetze an.

Der Musikwissenschaftler Müller-Blattau geht auf Slevogts Deutungsansicht ein und stellt fest, dass Slevogt die Figur des Don Giovanni nicht mehr als „den zynischen Genußmenschen und lächelnden Frauenverführer“<sup>651</sup> des 19. Jahrhunderts ansah:

„Er sieht jetzt den wahren Don Giovanni, den Gottlosen, der in frevelndem Hochmut die Grenze nicht achtet, die den Menschen vom jenseitigen Bereich der Toten trennt. [...] Slevogt entdeckt im Don Giovanni den anderen, den ‚tragischen‘ Komponisten.“<sup>652</sup>

Und so resümiert Müller-Blattau:

„So hat Slevogt also – gegen die Auffassung seiner Zeit, in der er selbst zunächst befangen war, die beiden inneren Angelpunkte des ‚Don Giovanni‘ recht erfasst und malerisch gestaltet. Er ist wirklich bis ins Innerste der Handlung und der Musik vorgedrungen.“<sup>653</sup>

Karl Scheffler stellt in seinem Aufsatz über Slevogts „Don Giovanni“-Bühnenbilder eine geistige „Verwandtschaft“ Slevogts mit Mozart fest. Diese äußere sich darin,

---

<sup>650</sup> Slevogt 1924, S. 175-176.

<sup>651</sup> Müller-Blattau 1966, S. 2.

<sup>652</sup> Müller-Blattau 1966, S. 4.

<sup>653</sup> Müller-Blattau 1966, S. 4.

„daß dem Pinsel und dem Griffel Slevogts alles Tragische leicht, alles Wirkliche schwebend unwirklich wird, daß in seinen melodiosen Phantasiespielen aber der Lebensernst verborgen ist und in seinem Humor die Tragik des Lebens, daß er von Natur ein Operntemperament ist, das wie von selbst die ‚opera seria‘ und die ‚opera buffa‘ in einer neuen Weise verschmilzt.“<sup>654</sup>

---

<sup>654</sup> Scheffler 1924, S. 267.

#### 6.1.2.4 Kurze Übersicht über die Bühnenbildgeschichte „Don Giovannis“ von der Uraufführung bis 1930

Die Uraufführung von „Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni“<sup>655</sup>, die von Mozart selbst dirigiert wurde, fand am 29. Oktober 1787 im Prager Nationaltheater statt.<sup>656</sup>

Eine 1787/88 entstandene Radierung zeigt den Sänger Luigi Bassi (1766-1825) als Don Giovanni der Uraufführung vor dem Hause der Donna Elvira.<sup>657</sup> Es handelt sich hierbei jedoch nicht um einen Bühnenbildentwurf, sondern um eine Illustration, die vermutlich eine heute nicht mehr nachweisbare Abbildung des Originaltheaterzettels zeigt. Sie ist die einzige bislang nachweisbare Illustration, die sich mit der die Prager Uraufführung des „Don Giovanni“ in Verbindung bringen lässt.<sup>658</sup> Die Bühnenbilder selbst entstanden unter dem dortigen Regisseur Domenico Guardasoni (ca. 1731-1806)<sup>659</sup> und sollen in „spätbarockem Stil mit rokokohaften Zügen“<sup>660</sup> gestaltet gewesen sein.

---

<sup>655</sup> Deutsche Titel: „Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni“. Das Don-Juan-Thema wurde bereits um 1624 mit „Der Spötter von Sevilla und der steinerne Gast“ in Madrid auf die Bühne gebracht und war auch im Italien des 17. Jahrhunderts ein beliebtes Thema. Vgl. hierzu.: Rudolph Angermüller, Mozart. Die Opern von der Uraufführung bis heute, Frankfurt a., Berlin/ Wien 1988, S. 163 sowie Rudolph Angermüller, Don Juan-Register, Internat. Stiftung Mozarteum Salzburg und Bayerische Vereinsbank München, 1987, S. 2-8. - Zur Aufführungs- und Bühnenbildgeschichte „Don Giovannis“ vgl. u.a.: Angermüller 1988, S. 163-195 sowie Bitter 1961. Im Folgenden soll eine kurze Übersicht über die Bühnenbildgeschichte des „Don Giovanni“ gegeben werden. Diese Übersicht berücksichtigt nur ausgewählte Aufführungen, über deren Dekorationen Erwähnungen gefunden wurden. Eine ausführliche Zusammenstellung der „Don Giovanni“ Aufführungen findet sich bei Angermüller 1987 sowie Angermüller 1988.

<sup>656</sup> Der Termin der Uraufführung, der ursprünglich auf den 14. Oktober angesetzt worden war, musste aufgrund der sich hinauszögernden Proben verschoben werden. Am 1. August reiste Mozart von Wien aus nach Prag. Die Partitur zu „Don Giovanni“ war zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig, sollte aber bis zum ursprünglichen Termin fertiggestellt werden. Vgl. u.a.: Clemens Prokop, Mozart – Don Giovanni, Kassel 2012, S. 86-67.

<sup>657</sup> „Don Giovanni, dargestellt von Herrn Bassi“, Radierung von Medardus Thoenert (1754-1814). Vgl. Friedrich Dieckmann, Die Geschichte Don Giovannis, Frankfurt a. M. / Leipzig 1991, Abb. S. 372, S. 381 u. Anm. S. 541. Vgl. auch Angermüller 1988, S. 164-165.

<sup>658</sup> Vgl. Dieckmann 1991, S. 382. Dieckmann merkt zu dieser Darstellung an: „Der Don Giovanni Mozarts, da Pontes, Bassis, Guardasonis zeigt sich in Thoenerts nicht als bärtiger Lebemann mittleren Alters mit geschlitzten Hosen und herrisch jauchzender Gebärde, wie in Slevogts mit Recht berühmten Gemälde [...], sondern als eine Jünglingsfigur von bequemer Eleganz [...].“ Dieckmann 1991, S. 385.

<sup>659</sup> Guardasoni war zunächst als Sänger, später als Regisseur und Intendant tätig.

<sup>660</sup> Angermüller 1988, S. 165.

In Leipzig wurde „Don Giovanni“ am 15. Juni 1788 aufgeführt und auf dem Theaterzettel als „Ein großes Singspiel“<sup>661</sup> bezeichnet. Am 13. März 1789 wurde „Don Giovanni“ in Mainz erstmalig in deutscher Sprache inszeniert und die Dekorationen in der Kritik der „Dramaturgischen Blätter“ aus Frankfurt a. M. als „[...] Abgeschmacktheiten [sic!] für den gebildeten Theil! [...]“ bezeichnet.<sup>662</sup> Im Nationaltheater Mannheim wurde „Don Giovanni“ am 27. September 1789 ebenfalls in deutscher Übersetzung unter dem Titel: „Der bestrafte Wollüstling oder: Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht“ aufgeführt.<sup>663</sup> Die Dekorationen hierzu entwarf Guiseppe (Joseph) Quaglio (1747-1828).<sup>664</sup>

In München wurde für „Don Giovanni“ 1791 von der Zensur vorübergehend ein Aufführungsverbot verhängt. Doch wurde das Stück am 7. August 1791 von Kurfürst Karl Theodor (1724-1799) freigegeben und in deutscher Sprache am alten Opernhaus am Salvatorplatz aufgeführt. Die Bühnenbilder entwarf Angelo Quaglio.<sup>665</sup>

Um 1820 benutzten die Dekorateure zusätzlich szenische Effekte, der Bühnenraum weitet sich und die Mozartoper wurde „zur romantischen Oper“.<sup>666</sup>

Im Jahr 1869 gestaltet Carlo Brioschi (1826-1895)<sup>667</sup> für eine Inszenierung an der Wiener Hofoper einen prächtig ausgestatteten, weiträumigen Ballsaal.<sup>668</sup> Die Friedhofszene mit neogotischer Kirche im Hintergrund zeigt im Zentrum das Grabmal des Komturs mit Standbild ohne Pferd.<sup>669</sup> Zudem fügt Brioschi in seine Entwürfe zum Teil orientalische Elemente ein, die bei ihm „zum Begriff des Sinnlichen“ werden, so beispielsweise in dem Bild für die „Straße in Sevilla“.<sup>670</sup>

---

<sup>661</sup> Vgl. Angermüller 1987, S. 10 sowie Angermüller 1988, S. 165.

<sup>662</sup> Angermüller 1987, S. 10 sowie Angermüller 1988, S. 165. Vgl. auch Dieckmann 1991, S. 414-416.

<sup>663</sup> Angermüller 1987, S. 10 sowie Angermüller 1988, S. 167, Dieckmann 1991, S. 382.

<sup>664</sup> Vgl. Angermüller 1988, S. 167. Dieckmann 1991, S. 382, 542 sowie Abb. S. 383.

<sup>665</sup> Vgl. Bitter 1961, Abb. 15 - Amundsen 1928, S. 359 - Angermüller 1988, S. 167, Abb. S. 166 sowie Angermüller 1987, S. 13.

<sup>666</sup> Vgl. Angermüller 1988, S. 168.

<sup>667</sup> Carlo Brioschi war 1856 bis 1886 Leiter des Malerateliers an der Wiener Hofoper.

<sup>668</sup> Vgl. Angermüller 1988, S. 169.

<sup>669</sup> Vgl. Abb. 24 in: Bitter 1961.

<sup>670</sup> Abb. Angermüller 1988, S. 172.

1870 schuf Wilhelm Gropius für eine Berliner Inszenierung des „Don Giovanni“ einen großzügig angelegten Festsaal sowie in der Schlusszene eine Höllenrachendarstellung.<sup>671</sup> Darin tragen „zwei Teufel [...] den Sünder auf Händen und werfen ihn ins Fegefeuer.“<sup>672</sup>

Waldemar Knoll (1829-1909) entwarf unter dem Dirigenten Otto Dessoff (1835-1892) Dekorationen für eine „Don Giovanni“-Inszenierung, mit der die Frankfurter Oper im Jahr 1880 neu eröffnet wurde. Diese Entwürfe wirkten „bombastisch und dunkel.“<sup>673</sup>

Zur Hundertjahrfeier der Uraufführung von Mozarts „Don Giovanni“ im Jahr 1887 fanden zahlreiche Festaufführungen in verschiedenen Städten statt, wobei es sich hierbei jedoch größtenteils nicht um Neuinszenierungen handelte.<sup>674</sup>

1896 kam unter Ernst von Possart (1841-1921) im Münchner Residenztheater mit den Bühnenbildern von Karl August Lautenschläger (1843-1906) zum ersten Mal für eine Opernaufführung die Drehbühne zum Einsatz.<sup>675</sup> Die verschiedenen Dekorationen waren plastisch auf die Drehbühne, die einen Durchmesser von 16 Metern besaß, gebaut. So fielen aufwändige Umbauten während des Szenenwechsels weg. Bedeutend war diese Inszenierung auch, da Possart zusammen mit dem musikalischen Leiter, Hermann Levi (1839-1900), die Oper „von allen Zutaten gereinigt in der vollständigen Prager Fassung auf die Bühne“<sup>676</sup> brachte. Richard

---

<sup>671</sup> Vgl. Angermüller 1988, S. 169, Bitter 1961, Abb. 25 sowie Amundsen 1928, S. 358-359, Abb. S. 364.

<sup>672</sup> Angermüller 1988, S. 169.

<sup>673</sup> Angermüller 1988, S. 169. Vgl. auch Albert Richard Mohr, Zauberwelt. Bühnenbildentwürfe der Frankfurter Oper aus zwei Jahrhunderten, Nördlingen 1986, Nr. 77-81.

<sup>674</sup> Vgl. Bitter 1961, S. 117, Angermüller 1987, S. 30 sowie Angermüller 1988, S. 169.

<sup>675</sup> Vgl. Amundsen 1928, S. 360, Bitter 1961, S. 120, Angermüller 1987, S. 32 sowie Angermüller 1988, S. 169. Die Erfindung der Drehbühne wird dem Japaner Namiki Shōzō (1730-1773) im Jahr 1760 zugeschrieben. Vgl. Ingrid Schuster, Faszination Ostasien. Zur kulturellen Interaktion Europa-Japan-China. Aufsätze aus drei Jahrzehnten, Bern 2007, darin: Kapitel „Die ersten Wirkungen des japanischen Theaters in Deutschland“, S. 50. Schuster bezieht sich u.a. auf: Adolf Fischer, Japans Bühnenkunst und Entwicklung [sic!], in: Westermanns Illustrierte Monatshefte 89, 1900/01, S. 502. Den Durchbruch für den Einsatz der Drehbühne schaffte erst Max Reinhardt mit seiner Inszenierung des „Sommernachtstraumes“ 1905, obwohl sie bereits 1904 für die Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ gebaut worden war. Vgl. Kapitel 5.2.3 und 5.2.5 in dieser Arbeit.

<sup>676</sup> Bitter 1961, S. 118. Auch in Dresden hielt man sich 1924 an die Originalfassung inkl. Sextett und ohne die späteren „Wiener Zusätze“.

Strauss (1864-1949), seit 1894 Hofkapellmeister in München, dirigierte die Aufführung.

Alfred Roller (1864-1935), Maler und Architekt sowie Gründungsmitglied der Wiener Secession, setzte zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit seinen Bühnendekorationen neue Maßstäbe.<sup>677</sup> Unter der musikalischen Leitung von Gustav Mahler (1860-1911) schuf Roller 1905 Bühnenbilder für eine Neuinszenierung des „Don Giovanni“. Charakteristisch für Rollers Dekorationen waren große plastische Bauten seitlich auf der Bühne und der szenische Einsatz von Licht: „Er überbrückt die Begrenzung zwischen Zuschauerraum und Bühne durch Portalverkleidungen und Türme, bricht mit dem realistischen Schauplatz und stilisiert das szenische Bild.“<sup>678</sup> Die Reaktionen auf die neue Art von Bühnenbildern fielen sehr unterschiedlich aus.<sup>679</sup> Roller entwarf 1922 mit seinen „Don Giovanni“-Bühnenbildern auch die Dekorationen für die erste Oper, die bei den Salzburger Festspielen im Stadttheater gespielt und von der Wiener Staatsoper produziert wurde.<sup>680</sup> Richard Strauss dirigierte.

1909 schuf der Architekt und Designer Bernhard Pankok (1872-1943) Bühnenbilder für das Königliche Hoftheater in Stuttgart in einer Inszenierung von Emil Gerhäuser (1868-1917).<sup>681</sup>

Ludwig Sievert (1887-1966) erzielte mit seinen Bühnenbildern 1913 für Freiburg „einen Übergang von jugendstilhaften zu expressionistischen Tendenzen“. <sup>682</sup> Für Frankfurt a. M. entstanden unter dem Regisseur Lothar Wallerstein (1882-1949) im Jahr 1926 von Sievert noch einmal Dekorationen zum „Don Giovanni“. <sup>683</sup>

Im Jahr 1923 entwarf unter dem Berliner Operndirektor Franz Ludwig Hörth (1883-1934) der Architekt, Maler und Bühnenbildner Hans Poelzig (1869-1936)

---

<sup>677</sup> Vgl. Bitter 1961, S. 123-124 sowie Angermüller 1988, S. 170.

<sup>678</sup> Angermüller 1988, S. 170. Vgl. hierzu auch Bitter 1961, S. 123-126. Dort in Anm. 24 Verweis auf: Alfred Roller, Bühne und Bühnenkunst, in: Thepsis, Theaterbuch, Wien 1930. Vgl. auch: Liselotte Kitzwegerer, Alfred Roller als Bühnenbildner, Diss. Wien 1959, S. 96.

<sup>679</sup> Vgl. Angermüller 1988, S. 170 u. 174.

<sup>680</sup> Vgl. Angermüller in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 49.

<sup>681</sup> Angermüller 1988, S. 175.

<sup>682</sup> Angermüller 1988, S. 175.

<sup>683</sup> Vgl. Mohr 1986, Nr. 176-178.

Bühnenbilder für eine umstrittene Neuinszenierung des „Don Giovanni“.<sup>684</sup> Poelzigs Idee war eine ornamentale Verbindung aus Architektur und Vegetation.<sup>685</sup>

Im selben Jahr entstanden Bühnenbilder zu „Don Giovanni“ von Oskar Strnad (1879-1935) für Bühnen in Paris, Salzburg und Wien.<sup>686</sup> Hier setzte der Künstler auf einen dominierenden dekorativen barockisierenden Bühnenrahmen. Im Jahr 1929 gestaltete Strnad den „Don Giovanni“ noch einmal für das Festspielhaus in Salzburg.<sup>687</sup>

Hans Wildermann (1884-1954) schuf 1924 Bühnendekorationen zu „Don Giovanni“ für Dortmund.<sup>688</sup> Im gleichen Jahr erhielt Max Slevogt den Auftrag Bühnenbilder zum „Don Giovanni“ für die Dresdner Staatsoper zu entwerfen. Ausgeführt wurden sie von seinem Meisterschüler Karl Dannemann. Im selben Jahr schuf Panos Aravantinos (1886-1930) Bühnenbilder für eine „Don Giovanni“-Inszenierung am Hamburger Stadttheater.<sup>689</sup>

Leo Pasetti wurde 1925 für eine Inszenierung in München unter Max Hofmüller (1881-1989) und der musikalischen Leitung von Karl Böhm verpflichtet.<sup>690</sup> Im selben Jahr wurde an der Berliner Volksoper „Don Giovanni“ mit Bühnenbildern von Eduard Loeffler (\*1900) inszeniert.<sup>691</sup>

Ewald Dülberg (1888-1933) entwarf Bühnenbilder für „Don Giovanni“ 1925 in Wiesbaden und 1928 für die Berliner Staatsoper am Platz der Republik

---

<sup>684</sup> Amundsen 1928, S. 362, Abb. S. 358 Vgl. auch Karl Scheffler, Poelzigs Dekorationen zum Don Juan, in: Kunst und Künstler XXI, 1922/23 S. 220-222 sowie Bitter 1961, S. 132-133.

<sup>685</sup> Vgl. Angermüller 1988, S. 175 sowie Angermüller in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 49-50 bezieht sich auf Karl Scheffler 1922/23, S. 220-222.

<sup>686</sup> Vgl. Angermüller 1988, S. 175 sowie Angermüller in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 50.

<sup>687</sup> Angermüller 1996, S. 56.

<sup>688</sup> Vgl. Angermüller 1988, S. 175 sowie Angermüller in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 54.

<sup>689</sup> „Südländische Stimmung vermittelt die von hohen Zypressen überragte Freitreppe zum Palast des Komturs. [...] Über alle Bilder gießt Aravantinos in feinsten Abstimmung schauerndes Mondlicht, heitere Dämmerung und strahlende Sonne.“ Amundsen 1928, S. 362, Abb. S. 361.

<sup>690</sup> Vgl. Angermüller 1988, S. 175.

<sup>691</sup> Vgl. Amundsen 1928, S. 361, Abb. S. 359, 362 u. 364.

(Krolloper).<sup>692</sup> Mit den Dekorationen für die Kolloper plante er einen „ganz in Schwarz, Rot und Gold gehaltenen Giovanni.“<sup>693</sup>

Im Jahr 1926 schuf Caspar Neher (1897-1962) für die Staatsoper in Berlin „zwei Bilder einer bestehenden Dekoration für ‚Don Giovanni‘ neu.“<sup>694</sup> Für die Städtischen Bühnen in Essen gestaltete er im Jahr 1930 Bühnendekorationen zum „Don Giovanni“ unter der musikalischen Leitung von Felix Wolfes (1892-1971) und der Regie von Rudolf Schulz-Dornburg (1891-1949).<sup>695</sup>

---

<sup>692</sup> Vgl. Angermüller 1988, S. 175, Angermüller in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 54. Vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf/Duisburg 1970, Nr. 61, S. 18.

<sup>693</sup> Amundsen 1928, S. 364. Vgl. Angermüller 1987, Abb. S. 13 sowie Angermüller 1988, Abb. S. 177. Vgl. auch: Peter W Marx, Dülberg meets Wagner, Theater-Erkundungen, Nr. 1, Schriftenreihe der Theaterwiss. Slg der Univ. zu Köln, Köln 2013, S. 29-32.

<sup>694</sup> Vgl. Gottfried von Einem und Siegfried Melchinger, Caspar Neher. Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert, Velber bei Hannover 1966, S. 184.

<sup>695</sup> Vgl. Einem v. /Melchinger 1966, S. 191.

### 6.1.2.5 Max Slevogts Bühnenbildentwürfe zu „Don Giovanni“

Zur Inszenierung des „Don Giovanni“ in der Bühnenbildausstattung nach Slevogts Entwürfen ist, im Gegensatz zu Slevogts restlichen Theaterarbeiten, relativ viel dokumentarisches Material erhalten. Die zahlreichen Theaterkritiken und Äußerungen in Zeitungen und Zeitschriften machen es zudem möglich, zumindest einen Eindruck zu gewinnen, wie die Inszenierung auf das Publikum und Kritiker gewirkt hat.

Für die Analyse der Slevogtschen Bühnenbilder zum „Don Giovanni“ lassen sich als Quellen zahlreiche Skizzen und Studien sowie farbige Bühnenbildentwürfe in Aquarell heranziehen. Die in Anlehnung an die Aquarellentwürfe entstandenen Lithografien, die als schmuckvolle Mappe bei Bruno Cassirer verlegt und so einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wurden, sind bei der Betrachtung der Originalentwürfe als Ergänzung zu sehen. Zusätzlich sind zu einigen Szenen Bühnenfotografien erhalten, die das fertiggestellte Bühnenbild mit Sängern wiedergeben. Zwei Bühnenmodelle zu den Bühnenbildern sind ebenfalls überliefert.

Im Oktober 1924, ein halbes Jahr nach der Premiere der Neuinszenierung, äußert sich Slevogt in der Zeitschrift „Melos“ über seine Arbeit als Bühnenbildner. Seine Ausführungen zeigen, wie stark er sich mit den szenischen Details der Mozartoper auseinandergesetzt hat.<sup>696</sup> Dabei erklärt er, dass ihm „alles Fachmännische, auch die Literatur über diesen Stoff, gänzlich fremd geblieben“<sup>697</sup> sei. Absichtlich habe er „dieses ganze Material übersprungen“, da er der Ansicht gewesen sei, „daß eine gewisse Unbefangenheit dem allen gegenüber am ehesten zu der Auffassung“ führe, die seiner Zeit entspreche. Dabei sei ihm besonders wichtig, dass dem Bühnenbild eine gleichrangige, wenn nicht gar herausragende Stellung innerhalb der Inszenierung zukomme. Slevogt fährt fort:

---

<sup>696</sup> Slevogt 1924, S. 173-176. Diese Ausführungen Slevogts sind eine wichtige Quelle und werden in der folgenden Betrachtung immer wieder hinzugezogen.

<sup>697</sup> Slevogt 1924, S. 173.

„Es scheint mir von Grund auf ein Irrtum zu sein, daß alle Kräfte, die mit dem Theater und der Aufführung zu tun haben, die Arbeit des Dekorateurs für die äußerlichste halten. Sie scheint für die Betreffenden nur dazu da zu sein, um ihre anderweitigen Leistungen herauszuheben. In der Tat ist es ja im allgemeinen für die Oper durchaus genügend, wenn in einem relativ geschmackvollen Rahmen ausgezeichnete Sänger und ein ausgezeichnetes Orchester die eigentlichen Träger der Wirkung sind.“<sup>698</sup>

Für Mozarts Werk „Don Giovanni“ reiche eine durchschnittliche Bühnendekoration jedoch nicht aus. So erklärt Slevogt weiter:

„Wie ich aber Mozarts eigenartige Schöpfung auffasse, ist sie so weit von jedem Opern- und Theaterschema entfernt, daß – gleichviel, ob Mozart sich dessen bewußt war oder nicht – dem Dekorativen die Aufgabe einer eigenen Selbständigkeit eingeräumt werden muß. So schien es mir gestattet, auf diesem Gebiet hier nicht in der üblichen dienenden Stellung aufzutreten [...], sondern von dem Recht Gebrauch zu machen, das auch Kapellmeister, Sänger und Regisseur in Anspruch nehmen, nämlich p e r s ö n l i c h zu gestalten, selbstverständlich von der Musik Mozarts und seiner dramatischen Idee ausgehend.“<sup>699</sup>

Hier tritt Slevogt als Bühnengestalter deutlich selbstbewusster auf als noch zwanzig Jahre zuvor, als er seinen Namen bei der „Florian Geyer“-Premiere nicht einmal auf dem Programmzettel zu sehen wünschte. Er wollte bei diesem Opernprojekt die Bühnendekoration selbständig gestalten und seine Ideen zur „Don-Giovanni“-Oper verwirklichen. So erklärt der Künstler weiter:

„Es konnte sich also auch nicht darum handeln, die Bühnenskizzen irgendeiner, wenn auch noch so bewährten Theaterfirma zur Ausführung zu übertragen, sondern gerade hier sollte eine persönliche Anschauung zum Ausdruck gebracht werden, die Dekoration sollte gleichsam etwas von der Handschrift des Künstlers tragen – mit einem Wort: die ganze Inszenierung sollte auf E r f i n d u n g gestellt sein.“<sup>700</sup>

---

<sup>698</sup> Slevogt 1924, S. 173.

<sup>699</sup> Slevogt 1924, S. 173.

<sup>700</sup> Slevogt 1924, S. 173.

Da Slevogt die künstlerische Umsetzung seiner Ideen durch eine herkömmliche Theaterwerkstätte nicht gewährleistet sah, übertrug er die Ausführung der Bühnenbilder seinem Schüler Karl Dannemann.<sup>701</sup>

Auf Wunsch des Regisseurs Alois Mora wurden einige Schauplätze zu jeweils einem Bühnenbild vereint.<sup>702</sup> Der Dramaturg dieser Inszenierung, Hans Teßmer, erklärt, dass für diese Aufführung als „oberstes Prinzip [...] die Entwicklung der Darstellung getreu aus dem Fluß, den Gesten der Musik [galt].“<sup>703</sup> Weiter erläutert er dieses Vorgehen:

„Damit befinden sich Bühne und Orchester in lebendigster Übereinstimmung, und ‚Kunstpausen‘ sind ebenso ausgeschlossen, wie peinliche Divergenzen zwischen Musik und Darstellung. Zudem wurde [...] durch wohlüberlegte Zusammendrängung von Schauplätzen die denkbar größte Klarheit und Festigkeit des dramatisch-szenischen Gefüges erreicht.“<sup>704</sup>

So geschah dies bei dem zweiten Bild „Donna Elviras Gasthaus/ Ein öffentlicher Platz vor dem Palast des Don Giovanni“, bei der „Straßenszene mit dem Friedhofseingang“ sowie beim „Finale“. Durch die Idee, die Anzahl der Bühnenbilder aufgrund des harmonischen Gesamtverhältnisses von Musik und visuellem Effekt zu reduzieren, konnten störende Verwandlungen vermieden werden.

In seiner Zeitungskritik über die Neuinszenierung berichtet Carl Johann Perl von einem neuen Vorhang sowie von acht Bühnenbildern.<sup>705</sup>

---

<sup>701</sup> Mit Dannemann arbeitete er drei Jahre später zusammen an den Fresken im Bremer Ratskeller. Hierzu vgl. Blinn 1983, S. 28-30.

<sup>702</sup> Vgl. auch Janssen 1957, S. 49.

<sup>703</sup> Teßmer 1924, S. 168. Der Name des Dramaturgen wird in der Literatur sowohl „Tessmer“ als auch „Teßmer“ geschrieben.

<sup>704</sup> Teßmer 1924, S. 168.

<sup>705</sup> Carl Johann Perl, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 20. April 1924. Bild 1: „Nachtstück vor dem Hause des Komturs“, Bild 2: Bild mit „südspanischem Prospekt“, Bild 3: Ballsaal, Bild 4: „Die Straße vor Elviras Balkon“, Bild 5 u. 6 „Die beiden Zimmerszenen“, Bild 7: „Das Kirchhofbild“ und Bild 8: „Don Giovannis kostbarer Speisesaal“.

Die Dresdner Staatsoper hatte für die Neuinszenierung des „Don Giovanni“ bei Slevogt auch den Entwurf für einen neuen **Bühnenvorhang** (Abb. 83, Kat. Nr. 8.1.3) in Auftrag gegeben.<sup>706</sup> Slevogt hat den Entwurf kompositorisch nahezu identisch in einer Lithografie-Version (Abb. 84, Kat. Nr. 8.1.7) übernommen, die zugleich als Deckblatt für die Lithografien-Folge diente.<sup>707</sup> Eine kleine Detailskizze (Abb. 85, Kat. Nr. 8.1.4) bereitet den Entwurf vor.<sup>708</sup> Eine weitere Zeichnung (Abb. 86, Kat. Nr. 8.1.5) skizziert nochmals den Bühnenrahmen.<sup>709</sup> Der Vorhangentwurf zeigt einen leicht geöffneten Vorhang mit aufgemalter Draperie.<sup>710</sup> Die Gestalten des Don Giovanni und Komturs bilden einen Bühnenrahmen.<sup>711</sup> Die Rückenfigur der Donna Anna als Staffagefigur, unterstreicht die beiden Ebenen vor und hinter dem dargestellten Vorhang und schafft somit eine größere räumliche Tiefe.<sup>712</sup>

---

<sup>706</sup> Vorhang zur Neuinszenierung des „Don Giovanni“, Gouache auf gelblichem Karton, 35,8 x 50,3 cm, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Lit. Ausst. Kat. Berlin 1926, Berliner Bühnenbildner, hrsg. v. Gustav Eugen Diehl, S. 42, Abb. 439. - Ausst. Kat. 1966 Zweibrücken S. 32, Nr. 164. - Karl Bachler, Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich, München 1972, S. 142 (ohne Abb.) Bachler spricht von einem „vielbewunderten Overtüren-Vorhang“.

<sup>707</sup> Bühnenvorhang/ Titelblatt zu Mozarts Don Giovanni 1924, Kreidelithographie auf Papier, 43 x 45,5 cm, sign. u. r. Slevogt, Abb. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 66, Abb. 114. Vgl. auch Janssen 1957, S. 49 sowie Söhn 2002, S. 76. Nr. 687 und Abb. S. 244.

<sup>708</sup> Detailskizze für einen Bühnenvorhang zu „Don Giovanni“, 1924, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14.

<sup>709</sup> Detail zum Bühnenrahmen zu „Don Giovanni“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14.

<sup>710</sup> Zur Geschichte von Theatervorhängen gibt Bachler einen sehr guten Überblick: Im 17. und 18. Jahrhundert herrschten in der Vorhangmalerei hauptsächlich allegorische Motive vor. Vgl. Bachler 1972, S. 37-63. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts erlangt Berlin mit Johann Gottfried Schadow (1764-1850) und Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) Bedeutung in der Vorhangmalerei. Vgl. Bachler 1972 S. 69-125. „Man wollte endlich weg von der barocken, überladenen Allegorie mit ihren Symbol- und Figurenscharen [...]“ Bachler 1972, S. 69.

<sup>711</sup> Janssen 1957, S. 49 sieht in der rechten Figur die Gestalt des Leporello. Aufgrund des langen Spitzbartes und des Gehstockes sowie der Kleidung muss es sich aber um die Darstellung des Komturs handeln. Auch die Zeitungskritik von Kurt Kreiser, in: Dresdner Volkszeitung, 19. April 1924 benennt sie als Don Juan und Komtur.

<sup>712</sup> In der Lithografie-Version der Vorhangdarstellung fehlt die Rückenfigur. Ebenso fehlte sie im realisierten Vorhang. Die Randfigur des Don Giovanni aus dem Vorhangentwurf hat Slevogt für die Gestaltung der Umschlagzeichnung für das Programmheft benutzt: Umschlagentwurf für das Programmheft „Zur Neu-Inszenierung und –Einstudierung von Mozarts ‚Don Giovanni‘, im Auftrage der Leitung der Staatsoper, herausgegeben von Hans Tessmer, Dresden 1924, Abb. in: du, atlantis, 24. Jg. Nov. 1964, S. 8 sowie Ausst. Chemnitz 2011, S. 16. - Zur Darstellung von Rückenfiguren in der Kunstgeschichte vgl. u.a. Margarete Koch, Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto, Recklinghausen 1964 sowie Akane Sugiyama, Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs, Diss. FU Berlin 2007.

Leider ist keine Fotografie überliefert, die den realisierten Vorhang wiedergibt, doch können einige Zeitungskritiken einen schwachen Eindruck des realisierten Bühnenvorhangs vermitteln: In den Dresdner Neuesten Nachrichten wird schwärmerisch von Carl Johann Perl berichtet:

„[...] Es geht hier um letzte Dinge der Menschlichkeit, deren Symbole bereits ein neuer Vorhang bedeutet. Es war wunderbar, als sich das Haus verdunkelte, und in der hellen Beleuchtung, die aus dem Orchester heraufschimmerte, die beiden überlebensgroßen Gestalten auf zwei Eckpfeilern des Vorhanges erst richtig sichtbar wurden. Kaum einer von uns hat vordem diese herrliche Ouvertüre sich so zu deuten vermocht. Den Prolog in Tönen gesellte sich dieser malerische Prolog, und eins griff in das andre über. [...]“<sup>713</sup>

Julius Elias bemerkt hierzu, dass der Vorhang „grau in grau nuanciert“<sup>714</sup> gewesen sei. Kurt Kreiser ergänzt:

„[...] Noch sei des neuen Don-Juan-Vorhangs von Slevogt gedacht, der eine einfache, helle Fläche ist und nur in der rechten oberen Ecke das Bild des Komturs, in der linken das Don Juans zeigt, Symbole der beiden sich gegenüberstehenden Welten: der Übersinnlichkeit und der Sinnlichkeit. [...]“<sup>715</sup>

Der Berliner Kunst- und Theaterhistoriker Oskar Fischel erwähnt „zwei Kandelaber[.] vor altgoldlüsternder geraffter Gardine“.<sup>716</sup> Andere Kritiker empfanden den Vorhang hingegen „als zu frostig“<sup>717</sup>.

Für die erste Szene des ersten Aktes, **im Garten und Haus des Komturs**, entwarf Slevogt eine Gartenansicht mit stimmungsvollem Nachthimmel.<sup>718</sup> Erhalten sind

---

<sup>713</sup> Carl Johann Perl, in: Dresdner Neueste Nachrichten, 20. April 1924.

<sup>714</sup> Julius Elias, in: Vossische Zeitung, 22. April 1924.

<sup>715</sup> Kurt Kreiser, in: Dresdner Volkszeitung, 19. April 1924.

<sup>716</sup> Oskar Fischel, in: Königsberger Allgemeine Zeitung, 26. April 1924.

<sup>717</sup> Eugen Schmitz, in: Dresdner Nachrichten, 19. April 1924.

<sup>718</sup> Libretto, (I,1): „Garten. Nacht. Leporello geht, einen Mantel umgehängt, vor Donna Annas Haus hin und her; dann Don Giovanni mit Donna Anna; später der Komtur.“ Diese und folgenden Szenenanweisungen sind entnommen aus: Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, KV 5627.

neben dem aquarellierten Bühnenbildentwurf (Abb. 87, Kat. Nr. 8.1.8) zahlreiche Zeichnungen und Studien (Abb. 88-92, Kat. Nr. 8.1.9- Kat. Nr. 8.1.13) sowie eine Lithografie (Abb. 93, Kat. Nr. 8.1.14) und zwei Bühnenfotos (Abb. 94 u. 95, Kat. Nr. 8.3.2.1 u. Kat. Nr. 8.3.2.2).<sup>719</sup> Ein farbig gestaltetes Bühnenbildmodell (Abb. 96, Kat. Nr. 8.3.1.1) nach den Entwürfen Slevogts vermittelt zudem einen Eindruck der Farbigkeit und Lichtwirkung auf der Bühne.<sup>720</sup>

---

Komödie für Musik in zwei Akten. Libretto von Lorenzo Da Ponte, Übers. Von Thomas Flasch, Nachw. von Rudolph Angermüller, Stuttgart 2000, S. 7.

<sup>719</sup> Garten des Komturs/ Haus des Gouverneurs, Aquarell und Bleistift auf Transparentpapier, 24 x 40,9 cm, bez. „i febr. 24 Dresden“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Zweibrücken 1966, S. 32, Nr. 162, Ausst. Kat. Düsseldorf/Duisburg 1970, S. 18 Nr. 57a (o. Abb.), Ausst. Kat. Frankfurt 1986, Nr. 557b (Abb. s/w), S. 424 (Auf Seite 567 wird dieser Entwurf jedoch fälschlicherweise als Kohlezeichnung bezeichnet und als Standort Theatermuseum der Universität Köln angegeben. In Köln ist eine solche Kohlezeichnung nicht nachweisbar. Es handelt sich bei dem hier abgebildeten Entwurf um das im Zweibrückener Katalog beschriebene Blatt aus dem Slevogt Archiv/ Grafischer Nachlass, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz.) - Skizze zum Entwurf „Im Garten des Komturs“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 - Garten des Komturs Skizze, Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen, 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 111. - Garten des Komturs Skizze, Detail aus: Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, Bleistift, 23,2 x 31,4 cm. Auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 112. - Detail Zaun im Garten des Komturs, Bleistift und Kohle, 37,5 x 47,4, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass - Garten und Treppenaufgang des Hauses des Komturs, Kreidelithographie auf Papier, 25 x 40,4 cm, sign. u.r., vgl. Ausst. Kat. 1991, Abb. 115, 1. Auftritt, 1. Akt. Dort betitelt: „Die Ermordung des Komturs“, vgl. auch Söhn 2002, S.76, Nr. 688 sowie Abb. S. 244. – Detail zum Brunnen im Garten des Komturs, Aquarell, 21,9 x 28,3 cm, auf der Rückseite befindet sich eine Bleistiftzeichnung mit der Amorfigur und dem Zaunmotiv, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. – Bleistiftskizze Amor, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Don Giovanni (Don Juan). Oper von W. A. Mozart. Staatsoper, Szenenbild 1. Bild, Max Hirzel als Don Ottavio und Charlotte Viereck als Donna Anna, Foto: Richter, Ursula, 1924.04, Archiv. Sächs. Staatsoper. - Ein weiteres Bühnenfoto entstand 1928 bei der Wiederaufnahme der Inszenierung: Don Giovanni (Don Juan). Oper von W. A. Mozart. Staatsoper, Szenenbild 1. Bild: Anne Roselle als Donna Anna, Robert Burg als Don Giovanni, Ivar Andréßen als Komtur, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter.

<sup>720</sup> Haus des Komturs, Bühnenbildmodell nach Slevogt 1924, H: 60 cm, B: 58, T: 42,5 cm, Bühnenausschnitt: H: 33 cm, B: 45 cm, Holz und Karton, Inv. Nr. F 6580, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, (Evtl. von Dannemann oder dem Dresdner Bildhauer Kreß, der die plastischen Arbeiten für das Bühnenbild geschaffen hatte. Vgl. Scheffler 1924, S. 269). Herkunft ist in Salzburg nicht bekannt. Bühnenmodelle sind „Werkstücke als Vorstufe zur szenischen Realisierung“ und dienen „als Arbeitshilfe in der Verständigung mit Regisseur und Schauspielern, wie auch als Vorlage für Theaterwerkstätten“. Ausst. Kat. Wien 1992, Vom Bild zum Raum. Bühnenmodelle 1781-1987. Österreichisches Theatermuseum, hrsg. v. Oskar Pausch, Cortina 13, 2. Aufl. 1992, S. 2 und S. 4. Daher sind sie als „Zwischenstufe zwischen Zeichnung und fertigem Spielraum als Gebrauchsgegenstand gedacht, als Unterstützung für die räumliche Vorstellung des angestrebten

Der Garten wird seitlich von einer Treppanlage und einem schmalen Baum (oder nach oben rankendes Blätterwerk), vor dem eine Brunnenskulptur mit einem Pfeile schießenden Amor gesetzt ist, gerahmt. Ein hohes, reich ornamental verziertes Zaungitter mit offener Pforte, „das den Begriff des Eindringens unterstreicht“<sup>721</sup>, schließt die Szenerie nach hinten ab.<sup>722</sup> Hieran schließt sich im Hintergrund ein gemalter Prospekt mit einem nächtlichen, vom Mond hell beschienenen Himmel, der schon fast den Eindruck einer frühmorgendlichen bläulich-kühlen Stimmung gibt.<sup>723</sup> Das Haus mit der Treppe wurde als Kulisse gebaut. Die Bühnenfotos vermitteln den Eindruck, dass der Prospekt im Laufe der Inszenierung unterschiedlich beleuchtet werden konnte.<sup>724</sup>

Das erhaltene Bühnenfoto sowie das Bühnenmodell zeigen, dass das Szenenbild letztendlich seitenverdrehend realisiert worden ist.<sup>725</sup> Der Dramaturg der Inszenierung, Hans Teßmer, erläutert die Szene:

„So sehen wir z.B. im ersten Bilde (vor dem Schloß des Komturs, zu dem rechts eine hohe Treppe hinaufsteigt) eine tiefe, schauriger Ahnungen volle Nacht und der Prospekt hinter dem schönen Gartengitter täuscht leicht eine ungeheure Weite der Nachtlandschaft vor, - in dieser Szene erscheint es wohl glaubhaft, daß

---

Bühnenraumes“. „Im Idealfall geben Bühnenbildmodelle den originalen Spielraum maßstabsgetreu wieder, mit allen verwendeten Dekorationen, Konstruktionen, Versenkungen, Aufbauten und Farben. Wieweit sich jedoch damit eine historische Theateraufführung tatsächlich rekonstruieren läßt, ist nicht eindeutig festlegbar. Lichtwechsel, Schatten, Bewegung, Schauspieler, Publikum und vieles andere, was zum eigentlichen Theaterereignis gehört, muß dem konstruierten Modell fehlen. [...] Ganzheitlich und überschaubar bieten sich – einzeln und in der Gegenüberstellung - Aussagen zum Stellenwert des Raumes innerhalb einer Inszenierung, Eindrücke zur Stilentwicklung auf der Bühne und zu Änderungen im Ausstattungswesen und in der Bedeutung des Bühnenraumes. [...]“ Ausst. Kat. Wien 1992, S. 4.

<sup>721</sup> Slevogt 1924, S. 174. Vgl. auch Janssen 1957, S. 49.

<sup>722</sup> Dem Gitterwerk hat Slevogt besondere Aufmerksamkeit zukommen lassen. Es besteht aus einem in sich verwobenen, ornamentalen Rankenwerk, welches er in einer Detailstudie ausgearbeitet hat: Vgl. Detail Zaun im Garten des Komturs, Bleistift und Kohle, 37,5 x 47,4, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>723</sup> In die später geschaffene Lithografie sind zur Staffage links der tote Komtur vor der Treppe sowie der, ebenfalls nach links, flüchtende Don Giovanni und dessen Diener Leporello eingefügt. Ganz rechts, hinter dem Zaun sind zwei Figuren (Donna Anna und Ottavio) zu erkennen, die die Szene beobachten.

<sup>724</sup> Ob bereits Farbfilter für diese Inszenierung benutzt wurden, ist nicht überliefert.

<sup>725</sup> Es ist davon auszugehen, dass dies aus regietechnischen Gründen erfolgte und für den Ablauf der Figurenführung sinnvoller war. Aufgrund fehlender Regieaufzeichnungen, lässt sich dies jedoch nicht belegen. Als weiterer möglicher Grund könnten auch die Lage und Anordnung der Auf- und Abgänge sowie die Lage der Garderoben etc. sein.

Giovanni, von seinem Dämon besessen, den Vater der Geliebten im Duell kaltblütig ersticht.“<sup>726</sup>

Karl Scheffler ergänzt:

„Die erste nächtliche Szenerie, die Don Giovanni und Donna Anna auf der Treppe zeigt, im ungewissen Doppellicht des Mondes und einiger Kerzen, prägt sich ein wie ein romantisches Bild, das Leben gewonnen hat. [...] Gleich hier begibt sich, was in der Folge anhält: der Zuschauer vergißt alles, was er in früheren Aufführungen des Don Giovanni gesehen hat; was er vor Augen hat, zwingt ihn in die Vorstellung des Künstlers und er fühlt: so muß es sein.“<sup>727</sup>

Für Slevogt selbst sollte die Dekoration für diese Szene „den Charakter des Unbestimmten, Stürmischen“<sup>728</sup> verdeutlichen.

Die folgenden Szenen des ersten Aktes, **Donna Elviras (Gast-)Haus** und **Ein öffentlicher Platz vor dem Palast des Don Giovanni**, hat Slevogt gemäß den Wünschen des Regisseurs in einem Bühnenbild vereint, um einen Umbau zwischen den jeweiligen Auftritten zu vermeiden.<sup>729</sup> Die Handlung spielt, wie der Dramaturg Teßmer erläutert, „auf der Straße vor der Posada vom rezitativen Dialog Don Giovanni-Leporello vor dem Auftritt der Elvira bis zum Maskenterzett durch“.<sup>730</sup>

Zu diesem Bühnenbild sind neben einem farbig ausgeführten Entwurf (Abb. 97, Kat. Nr. 8.1.15) drei Skizzen (Abb. 98-100, Kat. Nr. 8.1.16- Kat. Nr. 8.1.18) sowie eine Lithografie (Abb. 101, Kat. Nr. 8.1.19) bekannt.<sup>731</sup> Ein Szenefoto (Abb. 102, Kat.

---

<sup>726</sup> Teßmer 1924, S. 169.

<sup>727</sup> Scheffler 1924, S. 268.

<sup>728</sup> Slevogt 1924, S. 174.

<sup>729</sup> Libretto: I, 4, „Nacht. Straße“ Mozart - Don Giovanni, S. 11; I, 16 „Garten mit zwei von außen verschlossenen Türen“ Mozart - Don Giovanni, S. 32.

<sup>730</sup> Teßmer 1924, S. 168.

<sup>731</sup> Donna Elviras Gasthaus, Kreide und Aquarell auf Papier, 20,5 x 41,0 cm, bez.: 1. Feb. 24 Dresden (u.r.), (im Dez. 2014 nicht im Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz nachweisbar. Ehemals Nachlass, Neukastel). Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 67, Abb. 116, Kunst und Künstler, Jg.22, 1924, S.264 (Abb. Litho) (Bei Janssen 1957, S. 174 wird irrtümlicherweise auf die Seite 238 verwiesen, die aber ein Blatt mit Figurinen zu Don Giovanni

Nr. 8.3.2.3) von der Premiere vom 17. April 1924 vermittelt einen Eindruck vom realisierten Bühnenbild.<sup>732</sup>

Slevogts in warmen Erdtönen gehaltener Aquarellentwurf zeigt eine Straße mit Vorplatz, an der Donna Elviras (Gast-) Haus auf der linken Seite zu sehen ist. Inmitten der Straße ist ein Kutschwagen ohne Pferde abgestellt.<sup>733</sup> Die Szenerie wird nach hinten durch eine horizontal verlaufende, mächtige Mauer begrenzt. An einem offenen Tor führt eine Treppe einen kleinen Hügel hinauf zum prächtigen Haus des Don Giovanni, das im Schatten einer mächtigen Pinie steht.

Slevogt erläutert sein Bühnenbild zu dieser Szene:

„Erst die nächsten Auftritte geben die Einführung in das ganze Milieu und gleichzeitig den Schauplatz, auf dem sich die letzten Stunden des Helden abspielen sollen. Hier genügt das Gasthaus, an dem sich alle Wege kreuzen, und als Gegenüberstellung das Haus des Helden mit dem Park, von dem aus er wie ein Raubritter von seiner Burg herab alles übersieht und stets gegenwärtig sein kann. Hier war von dem sehr richtigen Standpunkt des Regisseurs auszugehen, der alle kommenden Szenen und Verwandlungen auf einem Schauplatz zusammengezogen wünschte [...].“<sup>734</sup>

---

zeigt.). - Skizze zum Entwurf „Donna Elviras Gasthaus / Platz vor dem Palst des Don Giovanni“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. - Gasthaus Straße, Skizze, Bleistift, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Gasthaus-Straße, Ausschnitt von: Bühnenbild-Skizzen, 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 111. - Donna Elviras Gasthaus, Kreidelithographie und rote Tusche auf Papier, 1924, 24,3 x 39,4 cm, sign. u.r. Slevogt, Max Slevogt Galerie, Edenkoben. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 67, Abb. 117 sowie Kunst und Künstler, Jg.22, 1924, S. 264. Nicht bei Söhn 2002.

<sup>732</sup> Szenenfoto vor Donna Elviras Gasthaus, aus: Das Theater 1925, S. 530 sowie Szenenfoto vor Donna Elviras Gasthaus, Foto U. Richter, Archiv Sächs. Staatsoper, Dresden.

<sup>733</sup> Im Szenenfoto ist zusätzlich zu einem der Kutsche beigefügtem Pferd eine Sänfte zu sehen. Eine Sänfte mit Gepäck erscheint bereits in Possarts Inszenierung von 1896, die Slevogt in seiner Münchner Zeit wahrscheinlich auch gesehen hatte. Possart wollte nach Bitter mit dem Reisegepäck und Sänfte die lange Reise von Donna Elvira unterstreichen, die ursprünglich aus Burgos stammt. Vgl. Bitter 1961, S. 20. Dort Verweis auf: Ernst von Possart, Über die Neueinstudierung und Neuinszenierung des Mozartschen Don Giovanni auf dem kgl. Residenztheater zu München, München 1896, S. 30.

<sup>734</sup> Slevogt 1924, S. 174. Wiederabgedruckt in: Rischbieter 1968, S. 39, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 263. Zit. auch bei Imiela 1996, S. 25 sowie Angermüller in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 51. Vgl. auch Janssen 1957, S. 49.

Wie das Szenenfoto zeigt, wurde das Gasthaus links als Kulisse gebaut und die Hintergrundlandschaft ab der Mauer wurde zweidimensional als Prospekt gemalt.<sup>735</sup> Die künstlerischen Vorgaben Slevogts wurden weitgehend umgesetzt.

In den Zeitungskritiken werden besonders das warm scheinende Licht der andalusischen Nachmittagssonne sowie deren Farbwirkungen hervorgehoben. So schreibt der Berliner Kunst- und Theaterhistoriker Oskar Fischel (1870-1939) „Diese sonnige Landschaft versinkt im blauen Dämmer und gegen den azurnen Himmel erscheint, vom Fackellicht umweht, der rote Schloßherr, um seine Gäste aufzurufen [...]“.<sup>736</sup> Für Karl Scheffler bleibt „eine weite, farbig-sonnige Landschaft jenseits einer hohen Mauer und zum Schloß führender Terrassen fest im Gedächtnis [...]“.<sup>737</sup> Der Musikkritiker Rudolf Kastner<sup>738</sup> äußert sich besonders positiv über Slevogts Dekorationen zu dieser Szene:

„[...] Es ist Slevogt gelungen, in einer wundervoll luftigen, tief perspektivischen Sevilla-Landschaft für den größten Teil des 1. Akts den gesamten Schauplatz der ganzen Handlung begrifflich zu machen: denn da sind Häuser, Gassen, ansteigende Höhenzüge zu einem Kloster, einer Kirche, zu einem Palazzo, - da sind ferne Hügel sevillanische Vororte, da ist ein aufgerissener Südhimmel mit fliegenden Wolken, über das Ganze Luft und Licht geworfen, - das Detail dieses lebenssatten Panoramas mit prachtvoller echt Slevogtscher Leichtigkeit locker gepinselt: ein strahlender Farben-Akkord für die Vorgänge unten, ideale Raumentiefe für einen schöpferischen Regisseur.“<sup>739</sup>

Slevogt war der in diesen Kritiken beschriebene Einsatz des Bühnenlichtes nach seinen Vorstellungen sehr wichtig. Und so führte er nach Karl Scheffler auch Beleuchtungsproben durch:

---

<sup>735</sup> Vgl. auch Teßmer 1924, S. 168.

<sup>736</sup> Oskar Fischel, in: Königsberger Allgemeine Zeitung, 26. April 1924.

<sup>737</sup> Aus: Scheffler 1924, S. 268.

<sup>738</sup> Rudolf Kastner schrieb u.a. für die Berliner Morgenpost sowie für die Königsberger Musikzeitschrift „Die Musik“.

<sup>739</sup> Rudolf Kastner, in Berliner Morgenpost (?), Karfreitag 1924.

„[...] Er hat viele Beleuchtungsproben gemacht und das Licht in seine künstlerische Rechnung einbezogen. Man spürt [sic!] dem Spiel des Lichtes an, daß es persönlich gemischt, daß es künstlerisch ausgenutzt ist.“<sup>740</sup>

Teßmer schildert das Ende dieser Szene zum Übergang der Ballsaalszene mittels Einsatz des neuen Theatervorhangs:

„Nachdem Leporello schließlich die drei Masken eingeladen hat, mit herauf zu Don Giovannis Feste zu kommen, schließt sich hinter ihnen ein Zwischenvorhang; sie treten während des Umbaus an die Rampe und singen vor einer großen, altgoldenen schimmernden Gardine, zwischen zwei stilisierten Kandelabern ihr schönes Terzett, an dessen Schluß Pagen von innen her die Gardine öffnen, durch welche Donna Anna, Elvira und Ottavio nun nach links abgehen. Wir befinden uns etwa in dem Foyer zu dem Festsaal, der sich nach Beseitigung des Zwischenvorhangs nun dem Blick freigegeben ist [...]. Logischer und glatter können sich die Auftritte nicht aneinanderreihen.“<sup>741</sup>

Das Finale des Ersten Aktes findet in einem **Ballsaal des Schlosses von Don Giovanni** statt.<sup>742</sup> Zu dieser Szene sind neben einem Aquarell-Bühnenbildentwurf

---

<sup>740</sup> Scheffler 1924, S. 268.

<sup>741</sup> Teßmer 1924, S. 168. Vgl. auch Imiela 1996, S. 25. Mit „Zwischenvorhang“ ist hier sicherlich der neue Hauptvorhang gemeint. Paul Schwerters sieht diese Lösung hingegen kritisch: „Viel Gutes bringt auch das weite Landschaftsbild der zweiten Szene. Hier wird die direkte räumliche Verbindung zum benachbarten Schlosse Don Giovannis hergestellt. Damit spart man eine szenische Umwandlung. Merkwürdig berührt dann allerdings die zeitliche und räumliche Zerstückelung des Maskenterzetts. Es beginnt vor der zum Schlosse führenden Treppenanlage, wird durch Niederziehen des Vorhangs unterbrochen, und die Maskierten erscheinen dann unmittelbar darauf wieder vor einem Zwischenvorhang, der den Festsaal zunächst noch dem Beschauer verhüllt. Abermals fällt der Hauptvorhang, und wenn er sich von neuem nach kurzer Zeit hebt, sind wir mitten im Festtrubel; die drei Masken treten dann vorschriftsmäßig später zur Festgesellschaft. Diese merkwürdige Neuordnung hat wohl ihren Grund in bühnentechnischen Schwierigkeiten; die Verwandlungen gehen hier zwar mit großer Schnelligkeit vorwärts, und alles in allem wird durch die Einsparung eines ganzen Szenenbildes der Fluß der Handlung lebendiger gestaltet. Trotzdem kann die Zerreißung des Maskenterzetts keineswegs als eine vorbildliche Lösung angesehen werden.“ Paul Schwerters, in: Allgemeine Musikzeitung (?), 25. April 1924.

<sup>742</sup> Libretto: I, 20, „Erleuchteter und für einen großen Ball vorbereiteter Saal. Don Giovanni, Masetto, Zerlina, Leporello; Bauern und Bäuerinnen; später Donna Anna, Donna Elvira und Don Ottavio in

(Abb. 103, Kat. Nr. 8.1.20) sechs Zeichnungen und Detailskizzen (Abb. 104-109, Kat. Nr. 8.1.21 - 8.1.26) sowie eine Lithografie (Abb. 110, Kat. Nr. 8.1.27) von Slevogt erhalten.<sup>743</sup> Zusätzlich wurde nach seinen Entwürfen ein Bühnenmodell (Abb. 111, Kat. Nr. 8.3.1.2) angefertigt.<sup>744</sup> Auch ein Szenefoto (Abb. 112, Kat. Nr. 8.3.2.4) der Premiere vom 17. April 1924 ist überliefert.<sup>745</sup>

Der Aquarellentwurf zum Bühnenbild der letzten Szene des 1. Aktes zeigt einen prunkvollen, symmetrisch angelegten Festsaal mit Empore und ausladender Doppeltreppe mit barockisierendem Ornamentschmuck.<sup>746</sup> Rechts und links sowie in der Mitte der Empore hat Slevogt Balkone für die im Libretto geforderten Bühnenorchester vorgesehen.<sup>747</sup> Die seitlichen Balkons werden von weiblichen

---

Masken; Diener mit Erfrischungen. Don Giovanni fordert die Mädchen, Leporello die Burschen zum Sitzen auf, die gerade vom Tanzen kommen“. Mozart - Don Giovanni, S. 37.

<sup>743</sup> Ballsaal, Festsaal (Finale des 1. Aktes), Kreide, Bleistift und Aquarell auf Transparentpapier, 25,2 x 41,0, bez.: 1. Feb. 24 Dresden (u.r.), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf/Duisburg 1970, S. 18 Nr. 57b (o. Abb.) Maßangabe dort: (25,4 x 41,6 cm) sowie Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 68, Abb. 119. - Ballsaal, Festsaal (Finale des 1. Aktes), Bleistift auf Transparentpapier, 23,5 x 38,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Leda mit dem Schwan / Detail für Logenbrüstung im Festsaal, Bleistift und Kreide auf Papier, 1924, 22 x 28,3 cm, bez. u.: „7 Festsaal Mittelbalkon soll vier Muschelfelder haben“, bez. o.: „Profil“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 68, Abb. 121 sowie Scheffler 1924, S. 269. - Treppe Ballsaal, 28,5 x 21,9 cm, Bleistiftzeichnung, (auf der Rückseite Details zum Geländer?) GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. – Skizze zur Treppe des Ballsaals, Bleistift, 36,2 x 52,6 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, bez. Mitte unten: „Treppengeländer soll mit Mittelbalkon eine Einheit bilden und deshalb höher konstruiert [?] sein als links!“, „Türe zu Don Giov. ‚camera‘ ev. das Ganze flacher!“, Auf der Rückseite: Detailzeichnung. - Detailzeichnung zu einem Portal des Ballsaals, Rückseite von: Detail Zaun im Garten des Komturs, Bleistift und Kohle, 37,5 x 47,4, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Entwurf Ballsaal, Skizze, Detail aus: Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, Bleistift, 23,2 x 31,4 cm, auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Festsaal, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 25,6 x 43 cm, sign. u.r. Slevogt. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 68, Abb. 120 sowie Söhn 2002, Nr. 689, S. 76 u. Abb. S. 224.

<sup>744</sup> Modell Treppe Ballsaal, Ausst. Kat. Magdeburg 1928, (Theaterausst. Magdeburg 1927) Taf. 35. Vgl. Scheffler 1924, S. 269. Hier erwähnt Scheffler Modelle. Der Verbleib des Modells ist unbekannt.

<sup>745</sup> Szenefoto Ballsaal Premiere 17.4.1924, Foto U. Richter, Archiv. Sächs. Staatsoper.

<sup>746</sup> Vgl. auch Janssen 1957, S. 49-50.

<sup>747</sup> In der linken Ecke und auf dem rechten Balkon hat Slevogt drei kleine Orchester angedeutet. Der Lithografie wurde auf dem Mittelbalkon ein drittes hinzugefügt. In dieser Szene werden von drei auf der Bühne platzierten Orchestern drei verschiedene Musikstücke gespielt: Menuett, Kontratanz und Deutscher Tanz. Zur Deutung der drei Tanztypen, die für das Höfische (Menuett), das Bürgerliche (Kontratanz) und das Bäuerliche (Deutscher Tanz) stehen und deren Beziehung zur Figur des Don Giovanni vgl. Jung-Kaiser 2003, S. 130. Dort wird verwiesen auf: Justus Mahr, Tanzmusik auf Don

Atlantenfiguren gestützt.<sup>748</sup> Der Hintergrund wird rechts und links von der großen Mitteltür durch jeweils drei schmale Rundbogenfenster durchbrochen, vor denen zwei riesige Deckenlüster hängen.<sup>749</sup> Don Giovanni schreitet mit ausladender Begrüßungsgeste die linke Treppe hinab.<sup>750</sup> Unter dem Mittelbalkon, zwischen den Treppen, ist ein festliches Bankett angerichtet. Rechts im Bild ist eine Tür zu sehen, durch die Don Giovanni zusammen mit Zerlina in der Lithografie-Version zu fliehen versucht.<sup>751</sup>

Der mittlere Bereich der Balkonbrüstung ist von zwei mächtigen Kandelabern begrenzt und zeigt eine Reliefdarstellung des Mythos '„Leda und der Schwan“ (Abb. 105, Kat. Nr. 8.1.22).<sup>752</sup> Das Motiv von Zeus, der Leda in Gestalt eines Schwanes verführt, verwendet Slevogt als Allegorie auf Don Giovanni als Frauenverführer.<sup>753</sup> Sowohl Zeus als auch Don Giovanni setzten ihr Verlangen nach Lustbefriedigung egoistisch und skrupellos um.<sup>754</sup> So hatte Slevogt bei dem Thema „Verführung“ besonders den Mythos der Verführung der Leda im Sinn gehabt hat und bediente sich

---

Giovannis Schloss, in: Neue Zeitschrift für Musik 1966, S. 473-478 sowie Hans-Heinrich Eggebrecht, Versuch über die Wiener Klassik – Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni“, in: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XII, Wiesbaden 1972, S. 48ff. sowie Wilhelm Dilthey, Mozarts Don Juan (1906/07), in: Wilhelm Dilthey, Von deutscher Dichtung und Musik, Stuttgart 1957, S. 287.

<sup>748</sup> Das Motiv von „weiblichen Atlanten“ hatte bereits Carlo Brioschi 1869 für die Dekoration des Festsaaes für eine Don Giovanni-Inszenierung an der Wiener Hofoper benutzt. Die klassische Bezeichnung „Karyatide“ trifft auf die Darstellung insofern nicht zu, da diese Säule oder Pfeiler ersetzenden weiblichen Architekturelemente die Last des Gebälks oder einer Konsole im Gegensatz zu den männlichen „Atlanten“ in der Regel allein mit dem Kopf tragen. Atlanten tragen die Last auf den Schultern und Händen. Daher wurde der Begriff „weibliche Atlanten“ gewählt. Angermüller spricht hingegen von Karyatiden. Vgl. Angermüller 1988, S. 169 o. Abb.

<sup>749</sup> Auf der Bühne wurde zusätzlich ein dritter installiert.

<sup>750</sup> Slevogt gestaltet durch das Einfügen von Figuren seine Bühnenbildentwürfe als szenische Momentaufnahme. Vgl. hierzu auch Detailzeichnung zum Motiv des hinabschreiten Don Giovanni: Treppe Ballsaal, 28,5 x 21,9 cm, Bleistiftzeichnung, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>751</sup> Auf der Lithografie ist Don Giovanni mit Zerlina im Arm zu sehen, wie sie versuchen den Ballsaal zu verlassen. Auf einer Zeichnung stellt Slevogt die Flucht Don Giovannis mit Zerlina als Relief auf einem Giebel über der rechten Tür dar, die zu „Don Giov. ‚camera““ führt. (bez. u.r.) Vgl. Skizze zur Treppe des Ballsaals, Bleistift, 36,2 x 52,6 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>752</sup> Bereits Imiela und Janssen weisen 1956, bzw. 1957 auf den Mythos im Balkonrelief des Bühnenbildentwurfs hin. Vgl. Janssen 1957, S. 50, Imiela 1956, S. 40. Die Darstellung von Leda und dem Schwan ist in der bildenden Kunst seit der Antike ein beliebtes erotisches Motiv. Der Göttervater Zeus/Jupiter verwandelt sich in einen Schwan und gewinnt in dieser Gestalt die Gunst von Leda.

<sup>753</sup> Vgl. Imiela 1956, S. 40 sowie Imiela 1996 S. 26.

<sup>754</sup> Vgl. Jung-Kaiser 2003, S. 129. Slevogt selbst hat sich zu dieser Motivwahl nicht geäußert.

bei der Umsetzung des Motivs eines bekannten Vorbilds aus der Kunstgeschichte:  
Michelangelos „Leda und der Schwan“.<sup>755</sup>

Slevogt wählte für die Dekoration des Ballsaals einen barockisierenden Baustil. Für ihn sollte

„das Finale des ersten Aktes [...] nicht nur die Dekoration eines Festsaals, sondern eine bildliche Verkörperung der ungeheuren Lebensfreude des Don Giovanni geben. Das Stück, das an sich durchaus nicht historisch ist, soll wohl in der Zeit der Renaissance spielen. Für die Darstellung scheint mir aber der Renaissance-Stil zu streng gebunden, und ich habe daher einem überquellenden Barock den Vorzug gegeben, aber einem Barock, den ich erfand, um das Ganze möglichst zeitlos zu halten. [...]“<sup>756</sup>

Karl Scheffler empfand das Bühnenbild für den Ballsaal als besonders gelungen:

„Ein Glanzstück ist der reiche, aber nicht übertrieben reiche Festsaal mit prachtvoll barocker Treppenanlage, Emporen für die Musiker und üppigem Skulpturenschmuck, dessen Mittelpunkt ein Relief, Leda mit dem Schwan, bildet. Die Treppen sorgen dafür, daß die Masse der Gäste, wie sie in Bewegung bleibt,

---

<sup>755</sup> Eine kompositorisch ähnliche Darstellung des Motivs findet sich in einem verloren gegangenen Werk Michelangelos. Eine Kopie davon, die Slevogt bekannt gewesen sein dürfte, befindet sich in der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Das Original von Michelangelo aus dem Jahr 1530 ist nicht erhalten (Entwurf sowie Gemälde). Eine Kopie aus dem Kreis Rosso Fiorentino befindet sich in der National Gallery, London, „Leda and the Swan“, nach 1530, Öl auf Leinwand, 105,4 x 141 cm, Invnr. NG 1868. Eine weitere Kopie, die aus dem Frühwerk Peter Paul Rubens stammt, befindet sich in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. Hier hätte Slevogt sich das Werk während seiner Besuche in Dresden im Original betrachten können, Peter Paul Rubens, um 1598-1600, Öl auf Eichenholz, 122 x 182 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Invnr. Gal.-Nr. 71. Die Anordnung der Figuren ähnelt der der Michelangelokopie, wenn auch Leda bei Slevogt verstärkt in Rückenansicht zu sehen ist und anstatt des rechten Arms den linken Arm nach oben führt. - Vgl. hierzu auch Michelangelos *La Notte* in der Medicikapelle, 1526/1531, sowie einem verschollenen Entwurf mit der Darstellung der Leda. Vgl. Charles de Tolnay: Michelangelo. Sculptor, Painter, Architect, Princeton/London 1975, Notte: S. 42, S. 204-205, Abb. 111. Leda: S. 225, Abb. 377. Die Komposition ist einem antiken Sarkophag mit einer Darstellung der Leda entlehnt, der als verschollen gilt. Vgl. auch: Charles de Tolnay: The Medici Chapel, Princeton 1948, S. 134-138, S. 190-193 sowie Abb. 250, 251 sowie zu dem verschollenen Sarkophag-Relief und den Kopien nach Michelangelo Abb. 281-289. - Rahmend hinzugefügt hat Slevogt zwei Figuren, bei denen es sich um die Zwillinge Castor und Pollux handeln dürfte. Diese sind auch auf einer Michelangelokopie des Kupferstechers Nicolas Beatrizet (1515–1565) abgebildet. Museo di Capodimonte, Neapel, ca. 1545-1550. Das Motiv hat sich auch Théodore Géricault angenommen: Leda und der Schwan, Feder und Bleistift auf Papier, Musée des Beaux-Arts, Orléans.

<sup>756</sup> Slevogt 1924, S. 174.

beständig neue und schöne Bilder gibt, daß im Bild immer neue Bilder entstehen.“<sup>757</sup>

Johannes Guthmann hob besonders die architektonische Ausarbeitung der Szene hervor:

„Wohl verstand auch er sich auf die kompliziertesten Kunststücke szenischer Architektur, wie er in der denkwürdigen Dresdner Aufführung des ‚Don Giovanni‘ [...] mit der breit ausladenden Doppeltreppe zwischen den drei völlig ausgebauten Logen für die drei Orchester des Festsaals auf dem Theater bewiesen hatte: mit den von barocker Modellierung quellenden Brüstungen, gegen die Treppenwangen von Schloß Mirabell ein Kinderspiel sind [...]“<sup>758</sup>

Weitere Kritiker schlossen sich dem überwiegend positiven Urteil an.<sup>759</sup>

Einen Bühneneindruck dieser Szene vermittelt das erhaltene Szenefoto (Abb. 112, Kat. Nr. 8.3.2.4) der Premiere.<sup>760</sup> Beim Bühnenbild scheint man sich sehr nahe an Slevogts Vorgaben gehalten zu haben. So sind bis auf wenige Details alle wichtigen Merkmale aus Slevogt Entwürfen übernommen worden.<sup>761</sup>

---

<sup>757</sup> Scheffler 1924, S. 268.

<sup>758</sup> Guthmann 1948, S. 171.

<sup>759</sup> Julius Elias sieht in dem Festsaal ein „dekoratives Kernstück [...] ein Symbol des hochgeschraubten, sinnfälligen Barocks, mit der kapriziösen, sich stoßkräftig windenden, schlängelnden, sich aufbauschenden und wieder einsinkenden, schwebend-festen Architektur und mit seiner grotesk-überfüllten schon etwas melancholischen Plastik, - das echte Heim des sinnlich betörten und sinnlich betörenden Ritters. Eine morbide Bravour.“ Julius Elias, in: Vossische Zeitung, 22. April 1924. - Auch der Kritiker Paul Schwers lobt die Lösung Slevogts zu diesem Bühnenbild: „Die dreiteilige Gliederung des Festsaals mit den beiden sich aufwärts schlängelnden Treppen, der imposanten Fensterfront hinten und dem sinnlichen Barockgekräusel (dabei Verzicht auf jegliche bunte Farbenwirkung) erschien mir als ein wahrhaft bedeutendes Stück szenischer Architektur; und zwar ganz herausgeboren aus dem Geist des Kunstwerkes. Daß die Verteilung der Festgruppen, die rhythmische Bewegung der Tanzenden, wie denn überhaupt manches, was die Oper betraf, gerade in dieser wichtigen Szene nicht zur Vollkommenheit geführt wurde, kann wohl die Leistung Slevogts nicht beeinträchtigen.“ Paul Schwers, in: Allgemeine Musikzeitung [?], 25. April 1924. Kurt Kreiser bemängelt hingegen in seiner Kritik, dass im Bühnenbild zum Ballsaal, „durch das Baumaterial und das Portal im Hintergrunde der Bühne zunächst Zweifel entstehen, ob man sich in einem Innenraum oder vielleicht auf den Schloßterrassen befindet, zumal man von Rangplätzen auch die drei prächtigen Kronleuchter nicht sieht.“ Kurt Kreiser in: Dresdner Volkszeitung, 19. April 1924.

<sup>760</sup> Bühnenfoto, Ballsaal Premiere, in: „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper.

<sup>761</sup> So wurden die gewaltigen Kandelaber auf der Empore weggelassen, die durch die Beengtheit der Orchester vermutlich im Weg standen. Die Brüstungen der beiden seitlichen Emporen wurden leicht verändert und als Gitterwerk wiedergegeben, zudem ein mittlerer Lüster ergänzt.

Janssen macht anhand des Treppenmodells (Abb. 111, Kat. Nr. 8.3.1.2) deutlich, wie stark man sich an Slevogts Vorgaben bei der Umsetzung von Slevogts Entwurf orientiert hat:

„Wie stark die unruhige, barocke, gedrechselte Linie der Architektur in der Aufführung auf der Bühne beibehalten wurde, zeigt das Modell des Treppenaufganges, das nach den Angaben Slevogts angefertigt wurde.“<sup>762</sup>

Auch die Farbvorgaben Slevogts wurden nach Aussage eines Kritikers weitgehend befolgt. So berichtete Oskar Fischel von einem „Festsaal mit Doppeltreppe [...] in weiß und blau.“<sup>763</sup> Für Rudolf Kastner erschien der Raum in „blendendem Weiß.“<sup>764</sup>

Die Szene des Finales des Ersten Aktes ist eine der wichtigsten Szenen dieser Oper und spiegelt besonders gut Don Giovannis Wesen wider.

„Auf diesem festlichen Ball mit Musik und Tanz erleben wir Don Giovanni als Choreographen des von ihm inszenierten und vermeintlich auch manipulierten Liebesreigens.“<sup>765</sup>

Direkte Vorbilder zu seinem Bühnenbildentwurf scheint Slevogt nicht gehabt haben.<sup>766</sup> Eine sehr ähnliche Komposition der Treppenanlage findet sich in der Folge beispielsweise bei Caspar Neher's „Le Nozze di Figaro“-Bühnenbildmodell (Abb. 113) aus dem Jahr 1956.<sup>767</sup>

---

<sup>762</sup> Janssen 1957, S. 50. Vgl. Modell Treppe Ballsaal, Ausst. Kat. Magdeburg 1928, (Theaterausst. Magdeburg 1927) Taf. 35. Der Verbleib des Modells ist unbekannt.

<sup>763</sup> Oskar Fischel, in: Königsberger Allgemeine Zeitung, 26. April 1924.

<sup>764</sup> Rudolf Kastner, in: (Zeitung aus Berlin) Berliner Morgenpost?, Karfreitag 1924.

<sup>765</sup> Jung-Kaiser 2003, S. 130.

<sup>766</sup> Ob Slevogt Carlo Brioschis Entwurf für den Ballsaal im „Don Giovanni“ von 1880 an der Frankfurter Oper kannte ist ungewiß. Vgl. Mohr 1986, Abb. Nr. 76.

<sup>767</sup> Vgl. Bühnenbildmodell. Entwurf: Caspar Neher. Le Nozze di Figaro. Salzburger Festspiele, Großes Festspielhaus, 1956, Internationale Stiftung Mozarteum, Inv. Nr. F 6560 Foto: Internationale Stiftung Mozarteum (ISM).

Der gesamte zweite Akt, spielt in dieser Bearbeitung des „Don Giovanni“ von Levi in nur einer Nacht.<sup>768</sup> Das Bühnenbild für die ersten Szenen des zweiten Aktes zeigt erneut eine Straßensicht: eine **Straße in Sevilla vor Donna Annas Haus mit Eingang zum Friedhof**.<sup>769</sup> Wie bereits in der ersten Straßenszene vom Beginn der 2. Szene des 1. Aktes wurden auch hier wieder zwei Schauplätze zusammengefasst.<sup>770</sup> Rudolf Kastner schreibt:

„Hier spielen sich der ganze Serenadenspuk des Ritters, Leporellos, Masettos Verprügelung, Beruhigung durch Zerline, als wahrhafte Nottornos ab – aber auch die folgenden Szenen Donna Anna, Elvira, Ottavio [...]“<sup>771</sup>

Für dieses Bühnenbild sind ein farbiger Entwurf (Abb. 114, Kat. Nr. 8.1.28), vier Skizzen und Zeichnungen (Abb. 115-118, Kat. Nr. 8.1.29-8.1.32) sowie eine Lithografie (Abb. 119, Kat. Nr. 8.1.33) bekannt.<sup>772</sup> Ein erhaltenes Szenenfoto (Abb. 120, Kat. Nr. 8.3.2.5) vermittelt zusätzlich einen Eindruck des Bühnenbilds während der Inszenierung.<sup>773</sup>

In der linken Bildhälfte des Entwurf-Aquarells (Abb. 114, Kat. Nr. 8.1.28) ist ein schmales Haus mit Balkon und säulengerahmter Eingangstür zu sehen. Dieser

---

<sup>768</sup> Vgl. Carl Johann Perl, in: Dresdner Neueste Nachrichten, 20. April 1924.

<sup>769</sup> Libretto, II, 1 „Straße“. Mozart - Don Giovanni, S. 42.

<sup>770</sup> Vgl. Teßmer 1924, S. 168.

<sup>771</sup> Rudolf Kastner, in: (Zeitung aus Berlin), Karfreitag 1924.

<sup>772</sup> Straße in Sevilla, Kreide/Bleistift und Aquarell auf Papier, 25,0 x 41,0 cm, bez. 1. Feb. 24 Dresden (u.r.), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 69, Abb. 122. - Straße in Sevilla, Bleistift auf Transparentpapier, 25 x 40,2 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Skizze zum Entwurf von „Straße in Sevilla“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. - Skizze zum Entwurf von „Straße in Sevilla“, Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen, 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 111. – Don Giovanni, als Leporello verkleidet, schickt die erbosten Bauern fort (Straße), auf der Rückseite eines Briefumschlags adressiert an Max Slevogt, Lietzenburger Str. 8a, Berlin, Absender K. Dannemann (?), Hotel Bellevue, Dresden A., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Don Giovanni, als Leporello verkleidet, schickt die erbosten Bauern fort (Straße), 4. Szene, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 26 x 41 cm, sign. u.r. Slevogt. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 69, Abb. 123 sowie Söhn 2002, S. 244, Abb. 690.

<sup>773</sup> Straße Szenenfoto mit R. Burg, 17.4.1924, Foto U. Richter, Archiv. Sächs. Staatsoper, Dresden.

Balkon dient Donna Anna für ihren Auftritt.<sup>774</sup> Zu beiden Seiten des Hauses führen kleine Gassen nach hinten.<sup>775</sup> Die Szenerie wird von einem torähnlichen Bogen eingefasst, der einen Bühnenrahmen andeuten soll. Auch hier zeigt das erhaltene Bühnenfoto eine sehr detailgetreue Übernahme der Slevogtschen Ideen.

Johannes Guthmann berichtet von einem stürmischen Applaus, der

„damals spontan im ganzen Hause [erscholl], als sich der Vorhang über dem zweiten Bilde hob, einer weiten, wenig bewegten Landschaft mit ein paar Mäuerchen und Hütten und fern dem koketten Schlößchen Don Juans. Weiter nichts, - aber das Ganze ein auf Licht und lichtetes Gelb gestellter echter Slevogt, ein Slevogtisches Bild, in dem man obendrein wandeln, tanzen und Arien singen konnte!“<sup>776</sup>

Unter den erhaltenen Entwürfen befindet sich auch ein Blatt, das nicht auf der Bühne realisiert worden ist.<sup>777</sup> Es handelt sich um die Darstellung der **Vorhalle im Haus der Donna Anna** (Abb. 121, Kat. Nr. 8.1.34).<sup>778</sup> Im Gegensatz den meisten anderen Aquarell-Entwürfen ist es weder datiert noch signiert.<sup>779</sup> Eine kleine Bleistiftskizze

---

<sup>774</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 50.

<sup>775</sup> Links verbindet ein Stützbogen das Obergeschoß des Hauses mit einem anderen Gebäude in Richtung zum Bildrand. Rechts im Bild schließt sich ein umfriedeter Friedhof an. An einer Mauerseite steht eine baldachinähnliche umzäunte Kapelle. Daran schließt sich ein herrschaftliches, von Zypressen umgebenes Haus an, bei dem es sich wiederum um die Darstellung von Don Giovannis Schloss handeln dürfte. Ganz rechts im Hintergrund öffnet sich ein Ausblick auf eine hügelige Landschaft.

<sup>776</sup> Guthmann 1948, S. 171.

<sup>777</sup> Libretto: II, 7, „Dunkler Vorhof mit drei Türen, im Erdgeschoß von Donna Annas Haus.“. Mozart - Don Giovanni, S. 52.

<sup>778</sup> Treppenhaus/ Eingangshalle von Donna Annas Palast, Bleistift, 28 x 35 cm, bez. u.l. „alles grau schwarz nur die barocke Treppe weiß“, r. u. bez. „34“, (bez. „VII“ im Passepartout), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Zweibrücken 1966, S. 32, Nr. 167 (o. Abb.).

<sup>779</sup> Anstatt der im Libretto geforderten drei Türen befindet sich allerdings nur eine Tür im linken Teil des Bildes, dafür sind zwei Treppen nach hinten und rechts zu sehen. Der Raum ist mit Rundbögen überwölbt, die von zwei mitten im Raum stehenden Säulen gestützt werden. Rechts an der Wand ist eine Sitzbank dargestellt.

(Abb. 122, Kat. Nr. 8.1.35) legt die Komposition bereits fest.<sup>780</sup> Der Kritiker Paul Schwers erwähnt den Wegfall dieser Szene.<sup>781</sup>

Slevogt entwarf für die „Don-Giovanni“-Inszenierung zwei Zimmerszenen: für den II. Akt, 10. Szene „Donna Elviras Zimmer“ und für den II. Akt, 12. Szene „Donna Annas Zimmer“. Da Slevogt die beiden Entwürfe nicht betitelt hat, ist eine Zuordnung auf den ersten Blick nicht ganz eindeutig. Aufgrund der Kostümdarstellungen der beiden Frauengestalten sowie der Angaben des Librettotextes muss von der bisherigen Zuschreibung in der Literatur Abstand genommen werden.<sup>782</sup> Die kurzen Erwähnungen der beiden Zimmerdekorationen in der Kritik sind nur vage und geben kaum Auskunft über die Beschaffenheit der Bühnenbilder und sind damit bei der Zuschreibung nicht hilfreich.<sup>783</sup>

Für die 10. Szene des zweiten Aktes, die in **Donna Elviras Zimmer** spielt, sind ein farbiger Bühnenbildentwurf (Abb. 123, Kat. Nr. 8.1.36) sowie eine kleine Skizze

---

<sup>780</sup> Treppenhaus/ Eingangshalle von Donna Annas Palast, Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen, 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 111.

<sup>781</sup> „Auch im zweiten Akt spart man sich eine Verwandlung, schiebt dafür aber überflüssigerweise die sonst mit Recht fortbleibende schwächere Arie der Donna Elvira vor der Kirchhofsszene ein, was wiederum eine gerade hier gefährliche Verschleppung der Handlung mit sich bringt.“ Paul Schwers, in: Allgemeine Musikzeitung [?], 25. April 1924.

<sup>782</sup> Die erste Abbildung einer Zimmeransicht zu dieser Inszenierung bei Scheffler 1924 ist ebenfalls keiner bestimmten Szene zugeschrieben. (Vgl. Scheffler 1924, 266). Die erste Zuschreibung einer der beiden Zimmerszenen nimmt Wilhelm Weber im Ausst. Kat. Zweibrücken 1966, Abb. S. 15, Nr. 169 vor. Er schreibt die von Scheffler 1924, auf S. 266 abgebildete Zimmerszene der Donna Anna zu. Auch Janssen 1957, S. 50 übernimmt diese Zuschreibung. Die andere Zimmerszene wird im Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991 daraufhin der Donna Elvira zugeschrieben. (Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Abb. 132, S. 73.). Bei diesen Zuschreibungen werden jedoch sowohl der direkte Kostümvergleich als auch der Szenenvergleich mit dem Librettotext außer Acht gelassen. Anhand des Kostümvergleiches und der Szenenbeschreibung im Libretto muss es sich bei dem bei Scheffler 1924, S. 266 abgebildeten Entwurf jedoch um das Zimmer der Donna Elvira handeln. Die Arie der Donna Elvira (II, 10d, Arie) kommt nur in der „Wiener Fassung“ vor. Hier befindet sich Elvira alleine im Zimmer. (In der anderen Zimmeransicht sind zwei Personen zu sehen). Es kann nur vermutet werden, dass die Arie der Donna Elvira in dieser Inszenierung, der ja die „Prager Fassung“ zugrunde liegt, dennoch eingeschoben wurde. Dies würde auch die Bemerkung von Paul Schwers erklären, der den Einschub der „sonst mit Recht fortbleibende[n] schwächere[n] Arie der Donna Elvira vor der Kirchhofsszene“ kritisiert. Vgl. Paul Schwers, in: Allgemeine Musikzeitung [?], 25. April 1924. Der Kostümvergleich mit Slevogts Figurinen legt auch eine Zuschreibung zu Donna Elvira nahe.

<sup>783</sup> „Die beiden Zimmerszenen, die einzigen, die auf kurzer, enger Bühne spielen, geben den Arien Elviras und Donna Annas herrliche Wirkungen.“ Carl Johann Perl, in: Dresdner Neueste Nachrichten, 20. April 1924.

(Abb. 124, Kat. Nr. 8.1.37) bekannt.<sup>784</sup> Im Aquarellentwurf sitzt Elvira in einem tonnenüberwölbten Zimmer alleine auf einem Bett und stützt sich mit der linken Hand ab, die rechte Hand hat sie zum Haar geführt. In der rechten hinteren Ecke befindet sich ein großer offener Kamin, auf der gegenüberliegenden Seite eine große Truhe und eine Stange mit Wäsche. Links führt eine Tür aus dem Zimmer heraus. Die Wand im Hintergrund wird durch eine mit Säulen durchbrochene Fensterfront abgeschlossen. Darunter befindet sich eine weitere Tür.<sup>785</sup> Möglicherweise schuf Slevogt diesen sowie den Entwurf zu „Donna Annas Zimmer“ als nachträgliche Ergänzungen, da die beiden Blätter vom Künstler auf den „10. III. 24“ datiert sind, die meisten Entwürfe zur Inszenierung jedoch bereits im Februar entstanden.

Der Bühnenbildentwurf zur 11. Szene des zweiten Aktes zeigt einen nächtlichen **Friedhof mit dem Denkmal des Komturs** (Abb. 125, Kat. Nr. 8.1.38).<sup>786</sup> Neben diesem farbigen Aquarellentwurf sind zahlreiche Skizzen und Einzelstudien (Abb. 126-131, Kat. Nr. 8.1.39-8.1.45) sowie eine Lithografie (Abb. 132, Kat. Nr. 8.1.41) erhalten, die sich direkt mit der Tätigkeit für Dresden in Verbindung bringen lassen.<sup>787</sup> Der Aquarell-Entwurf zeigt den Schauplatz in düsteren Farben gehalten

---

<sup>784</sup> Donna Elviras Zimmer, Bleistift und Aquarell, 22 x 28,2 cm, bez. o.r.: 10. (od. 20.?) III. 24, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Scheffler 1924, Abb. S. 266, Ausst. Kat. Zweibrücken 1966, S. 32 (Kat. Nr. 169), Abb. S. 15 (dort betitelt: Zimmer der Donna Anna) sowie Janssen 1957, S. 50 (dort ebenfalls als Zimmer der „Donna Anna“ bezeichnet). - Donna Elviras Zimmer, Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen, 1924, Bleistift, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 111.

<sup>785</sup> Es könnte sich auch um die Darstellung eines großen Spiegels handeln.

<sup>786</sup> Libretto: II, 11, „Kleiner, ummauerter Friedhof. – Verschiedene Reiterstatuen; das Standbild des Komturs. Don Giovanni schwingt sich lachend über das Mäuerchen; später Leporello“. Mozart - Don Giovanni, S. 63.

<sup>787</sup> Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, Bleistift und Aquarell auf Papier, 25,2 x 38,9 cm, 1924, (Das Blatt weist an der Oberseite einen starken Knick auf.), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf/Duisburg 1970, S. 18 Nr. 57c (o. Abb.) sowie Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 71, Abb. 126. - Skizze zum Entwurf „Friedhofszene, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. - Friedhofszene, Bleistift auf Transparentpapier, 1924, 25,1 x 40,6 cm, unbez., (auf der Rückseite wurde die Zeichnung ebenfalls bearbeitet GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 72, Abb. 131. – Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, Kreidelithographie auf Papier, 26,3 x 39,5 cm, 1924, . Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 71, Abb. 127 sowie Söhn 2002, S. 244, Abb. 691. - Friedhofsskizze,

und in Mondlicht getaucht. Der Himmel erscheint in einem dunklen Blau. Links im Vordergrund überragt ein monumentales Reiterstandbild des ermordeten Komturs die Szene.<sup>788</sup> Das Grabdenkmal des Komturs wird auf zwei zum Teil aquarellierten Zeichnungen vorbereitet.<sup>789</sup> Zeigt die erste dieser Zeichnungen (Abb. 129, Kat. 8.1.43), wie auch im farbigen Bühnenbildentwurf, das Pferd mit angehobenem, linkem Vorderbein, so steht das Ross in der zweiten Skizze (Abb. 130, Kat. 8.1.44) auf vier Beinen.<sup>790</sup> Die Gestalt des Komturs sitzt aufrecht. Eine zusätzliche

---

Detail aus: Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, Bleistift, 23,2 x 31,4 cm, auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 112.

<sup>788</sup> Das Reiterstandbild steht auf einem hohen Sockel und ist durch Ketten eingefasst, an denen zwei Kränze hängen. Im Mittelgrund ist eine fensterlose, niedrige Architektur zu sehen, an deren Wänden Epitaphe und Kreuze angebracht sind. Rechts wird der Blick entlang der Mauer auf einen Torbogen gelenkt, der zu einer Kapelle mit kleinem Glockentürmchen und drei schmalen Fenstern führt. Hier sind die beiden Gestalten von Don Giovanni und Leporello zu sehen. Don Giovanni sitzt in Rückenansicht breitbeinig auf einem Grabstein, Leporello steht, seinen Kopf leicht zu ihm nach vorn gebeugt, rechts neben ihm.

<sup>789</sup> Das Grabdenkmal des Komturs, Bleistift, Kreide und Pinsel auf Papier, 1924, 12,5 x 14,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 71, Abb. 128. – Das Grabdenkmal des Komturs, Bleistift und Pinsel auf Papier, 1924, 17,4 x 11,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 72, Abb. 130. Diese Zeichnung ist wahrscheinlich als Vorbereitung zur Lithografie-Mappe entstanden, da zwischen den Beinen des Pferdes sich die Aufschrift „Die Radier...“ befindet. – Eine aquarellierte Federzeichnung zur Friedhofsszene, die bereits um das Jahr 1907 entstand, zeigt ebenfalls die Darstellung des Reiterstandbildes des Komturs mit Don Giovanni und Leporello: Max Slevogt, Don Giovanni und Leporello vor dem Reiterdenkmal des Komturs (Friedhofsszene), um 1907, Gouache über Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf Transparentpapier, aufgezogen auf leichten Karton, 33,1 x 20,9 cm, bez. „Slevogt“ u.r. – „Don Juan“ u.l., Inv. Nr. KW 430, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand. Vgl. Imiela 1957, S. 35, 22A, Abb. (s/w) S. 93, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 55, Abb. 97, Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, Abb. S. 8. – In einer undatierten Friedhofsszene von Moritz von Schwind (1804-1871) wird eine ähnliche Darstellung des Reiterstandbildes mit den Figuren Don Giovanni und Leporello bereits vorweggenommen (Abb. 136). Vgl. hierzu: Moritz von Schwind, Friedhofsszene aus Wolfgang Amadeus Mozarts Oper „Don Giovanni“, 1865, Kohle auf Papier auf Leinwand, 138 x 106 cm, unbez. Inv.Nr. 8556, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Teilkarton zur Mozart-Lünette des Foyers der Wiener Oper, Abb. in: Ausst. Kat. Wien 2004, Moritz von Schwind. Zauberflöte, hrsg. v. Brigitte Hauptner, S. 93, Nr. 31. Dort Verweis auf: Michael Krapf, Moritz von Schwind, Friedhofsszene aus Mozarts Oper Don Giovanni, in: Neuerwerbungen 1992-1999, Österr. Galerie Belvedere, Ausst. Kat. S. 56. – Zu Reiterstandbildern in der Kunstgeschichte vgl. u.a. Wolfgang Vomm, Reiterstandbilder des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland. Diss. Köln 1979 - Joachim Poeschke, Thomas Weigel, Britta Kusch-Arnhold (Hrsg.), Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus, Münster 2008. – Raphael Beuing, Reiterbilder der Frührenaissance – Monument und Memoria, Münster 2010.

<sup>790</sup> Von dem Prager Architekturmaler und Zeichner Leopold Peuckert (erstmalig nachweisbar 1790- letztmalig nachweisbar 1811) ist ein undatiertes, aquarelliertes Bühnenbildentwurf erhalten, der zu den frühesten Darstellungen mit Reiterstandbild in der Friedhofsszene des „Don Giovanni“ gehört und nach Dieckmann „mit großer Wahrscheinlichkeit die Friedhofsszene des ‚Don Giovanni‘ in der Prager

Detailzeichnung (Abb. 131, Kat. Nr. 8.1.45) befasst sich mit der Physiognomie der Komturfigur.<sup>791</sup>

Für Slevogt sollte die Monumentalität des Reiterstandbildes das Gespenstische verbildlichen und so erklärt er: Die „Freiheit einer Art Symbolisierung führte zu einer Darstellung der Statue des Komthurs, die in ihrem übertriebenen Ausmaß bereits eine Ahnung der Welt des Übersinnlichen geben“<sup>792</sup> sollte.

Die Kritik nahm das Bühnenbild zu dieser Szene sehr positiv auf.<sup>793</sup> Paul Schwers schildert den Eindruck, den diese Szene während der Aufführung auf ihn machte und hebt das monumentale Reiterstandbild des Komturs hervor.<sup>794</sup> Durch die Querausrichtung des Grabdenkmals schneide es „gewaltsam in die Szene hinein“.<sup>795</sup> Auch Karl Scheffler findet Gefallen an dem Bühnenbild und ist vom „unendlich weich-kräftigem malerischen Reiz“<sup>796</sup> des Friedhofsentwurfes berührt und stellt es auf eine Stufe mit den Schinkelschen „Zauberflöten“-Dekorationen.

---

Uraufführung [darstellt], die sich mehr als zwanzig Jahre auf dem Spielplan erhielt.“ Vgl. Dieckmann 1991, Abb. S. 380, Anm. S. 541. Abb. auch in: Scharnagel (Hrsg.) Operngeschichte in einem Band, Berlin 1999, Abb. S. 148.

<sup>791</sup> Der Kopf des Grabdenkmals, Aquarell auf Papier, 17,7 x 15,1 cm, bez. u.: Kopf des Komturs, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, 1924. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 72, Abb. 129. Diese Kopfdarstellung wird im Zeitungsartikel „Träume von Mozart-Idealisten. Vier alte und neue Aufnahmen des Don Giovanni“ im Vergleich: FAZ v. 25.02.1992 von Alfred Beaujean als „Porträt des Komturs als Don Quichotte“ bezeichnet und abgebildet.

<sup>792</sup> Slevogt 1924, S. 174. Wiederabgedruckt u.a. in: Rischbieter 1968, S. 39, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 2014, S. 263, sowie bei: Angermüller in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 52. Vgl. auch Janssen 1957, S. 50.

<sup>793</sup> Julius Elias äußert sich in seiner Kritik überschwänglich: „Das andere Meisterstück ist die Kirchhofszenerie, in die das riesige Steinbild des Komthurs ganz vorn tief ins Bühnenbild einschneidet. Don Giovanni, der sein Schicksal kommen sieht und es als mutiger Mann herausfordert, und der Komthur, das Werkzeug des Fatums. . . . . Auf dem Friedhof stehen der Weltling, der immer den Mut seiner Taten gehabt hat und nicht vor dem Himmel noch vor der Hölle zurückweicht, und sein überirdischer Widersacher gleichsam Mann gegen Mann. Alles in dieser bildnerischen Konzeption hat verhaltene Größe; menschliches Schaudern über die überragende weiße Kirche, an der sich dünne, absterbende Pinien erschöpft emporziehen, die bleiche Mauer, der bleigraue Himmel und das sonderbare Zwielflicht, das über alle Sichtbarkeiten hinspielt.“ Julius Elias, in: Vossische Zeitung, 22. April 1924.

<sup>794</sup> Vgl. Paul Schwers, in: Allgemeine Musikzeitung [?], 25. April 1924.

<sup>795</sup> Paul Schwers, in: Allgemeine Musikzeitung [?], 25. April 1924.

<sup>796</sup> Vgl. Scheffler 1924, S. 268.

Ein Szenefoto (Abb. 133, Kat. Nr. 8.3.2.7) der Premiere vom 17. April 1924 vermittelt einen Eindruck des realisierten Bühnenbildes.<sup>797</sup> Hier wird deutlich, dass der von Slevogt beabsichtigte Lichteinfall von oben links sowie die grundlegenden Vorgaben auch auf der Bühne umgesetzt worden sind.

Für die Szene in **Donna Annas Zimmer**<sup>798</sup> schuf Slevogt innerhalb von wenigen Wochen zwei unterschiedlich konzipierte Bühnenbildentwürfe. Den ersten aquarellierten Szenenentwurf (Abb. 134, Kat. Nr. 8.1.47) hat Slevogt mit der Bezeichnung „Berlin 19. Febr.“ versehen.<sup>799</sup> Eine Bleistiftzeichnung (Abb. 135, Kat. Nr. 8.1.48) aus dem Notizblock des Malers aus dem Jahr 1924 bereitet den Aquarell-Entwurf vor.<sup>800</sup> Slevogt sieht für die Szene ein kleines Zimmer mit Kamin, zwei Stühlen und dem Portrait des Komturs auf der rückwärtigen Wand vor. Die Bühnenöffnung sollte durch ein gewaltiges, historisierendes Zwillingsfenster gerahmt werden.

Bei dem wenig später entstandenen, zweiten Entwurf für Donna Annas Zimmer (Abb. 136, Kat. Nr. 8.1.46) ist der Raum sehr schlicht gehalten.<sup>801</sup> Als Schmuck weist er lediglich ein von zwei mächtigen Kandellabern gerahmtes überlebensgroßes

---

<sup>797</sup> Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, Szenefoto, Abb. In: Das Theater 1928, S. 273 sowie Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, Szenefoto Premiere 17.4.1924 mit R. Burg u. L. Ermold, Foto U. Richter, Archiv Sächs. Staatsoper, Dresden.

<sup>798</sup> Libretto: II, 12: „Düsteres Zimmer. Donna Anna und Don Ottavio“. Mozart - Don Giovanni, S. 68.

<sup>799</sup> Donna Annas Zimmer, Bleistift und Aquarell auf Papier, 20,1 x 38,4 cm, bez.: Berlin 19. febr. (u.r.), ehem. Archiv Neukastel, heutiger Standort unbekannt. (Im Dezember 2014 nicht im Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass im Landesmuseum Mainz nachweisbar). Vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf/Duisburg 1970, S. 18 Nr. 57d (o. Abb.) dort Maßangabe: 22,8 x 38,8 cm sowie Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 70, Abb. 124. Leider hat Slevogt bei seiner Datierung auf dem Entwurf die Jahreszahl fortgelassen. Aufgrund dessen erfolgte im Jahr 1991 für den Entwurf eine mögliche Zuschreibung für die Berliner Inszenierung von 1930. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 70, Abb. 124. Der Entwurf wird jedoch im Ausst. Kat. Düsseldorf/Duisburg 1970, S. 18 Nr. 57d richtig für die Inszenierung von 1924 aufgeführt. Dies bestätigt der Vergleich der Maßangaben aus den beiden Ausstellungskatalogen.

<sup>800</sup> Skizze zum Entwurf „Donna Annas Zimmer“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 70, Abb. 125.

<sup>801</sup> Donna Annas Zimmer, Bleistift und Aquarell auf Papier, 22,0 x 28,4 cm, bez. o.l.: 10.III.24, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 73, Abb. 132 (dort als „Donna Elviras Zimmer“ bezeichnet) sowie Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 263 (dort wird der Entwurf als „Skizze zum Dresdner ‚Don Giovanni‘“ bezeichnet). - Zu diesem Bühnenbildentwurf sind keine Vorzeichnungen oder Skizzen bekannt.

Ganzfiguren-Portrait des Komturs auf.<sup>802</sup> Links im Vordergrund hat Slevogt die Figur der Donna Anna auf einem Stuhl dargestellt. Die Zuschreibung der Frauenfigur erfolgt anhand des Kostümvergleiches mit Slevogts Kostümentwurf für Donna Anna sowie der Szenenbeschreibung im Librettotext.<sup>803</sup> Donna Anna stützt sich auf ihren rechten Ellbogen und blickt nach unten. Links ist eine männliche Figur zu sehen, bei der es sich dem Librettotext nach um Don Ottavio handeln muss, der versucht, sie zu trösten und sie zu einer Heirat zu bewegen.

Für die Schlusszenen der Oper, **Don Giovannis Nachtmahl, Höllenfahrt und Finale**, schuf Slevogt einen reich ornamentierten Speisesaal im Schloss von Don Giovanni.<sup>804</sup> In diesem Raum tritt der zum Mahl geladenen „Steinerne Gast“ zu Don Giovanni und Leporello. Nachdem Don Giovanni seine Taten nicht bereut, erscheint eine riesenhafte Teufelsfratze, die den Frevler mit sich in die Tiefe reißt. Für die letzte Szene wird der Raum erhellt und das Schlussextekt gesungen.

Die letzten Szenen und das Finale des zweiten Aktes waren Slevogt besonders wichtig. Für den 13. Auftritt des 2. Aktes, **Don Giovannis Nachtmahl**, sind ein aquarellierter Bühnenbildentwurf (Abb. 137, Kat. 8.1.49) und eine danach angefertigte Lithografie (Abb. 138, Kat. Nr. 8.1.50) sowie eine Detailzeichnung des rückwärtigen Ganges (Abb. 139, Kat. Nr. 8.1.51) bekannt.<sup>805</sup>

---

<sup>802</sup> Das Zimmer wird nach oben hin von einer kassettierten Holzbalkendecke abgeschlossen, der Fußboden ist in rot-violetterm Ton gehalten.

<sup>803</sup> Sowohl aufgrund des Kostümvergleiches mit den Figurinen und dem Rollenfoto der Donna Anna (u.a. hoher Kragen) als auch des Vergleiches mit dem Librettotext, (II, 12), der für diese Szene die beiden Figuren der Donna Anna und des Don Ottavio vorsieht, kann der Entwurf eindeutig der Szene in Donna Annas Zimmer zugeschrieben werden.

<sup>804</sup> Libretto: II, 13: „Saal; eine gedeckte Tafel“. Mozart - Don Giovanni, S. 69.

<sup>805</sup> Don Giovannis Nachtmahl, Bleistift und Aquarell auf Transparentpapier, 25 x 40,8 cm, bez.: 2. Feb. 24 Dresden (u. l.), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 74, Abb. 133. - Don Giovannis Nachtmahl, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 24 x 38,5 cm, sign. u. r. Slevogt. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 74, Abb. 135 sowie Söhn 2002, S. 244, Abb. 693. - Don Giovanni sitzt links am gedeckten Tisch und spricht seinen Diener Leporello an, der gerade heimlich von den auf einem barocken Buffet abgestellten Speisen kostet. In der Lithografie-Version des Entwurfes sieht sich Leporello, der sich ertappt fühlt, erschrocken um. Auch ist in der Lithografie die Figur der Donna Elvira eingefügt, die ein letztes Mal versucht, Don Giovanni für sich zu gewinnen. – In einer Detailzeichnung arbeitet Slevogt den rückwärtigen Gang heraus, durch den zuerst Elvira und später

Don Giovannis Speisezimmer besteht aus einem rechteckigen Raum, in den im unteren Bereich eine halbrunde Wandverschalung eingebaut ist.<sup>806</sup> Im Zentrum befindet sich eine portalähnliche, von einem Balkon gekrönte Türöffnung, die in einen von Säulen gesäumten Gang in den Hintergrund führt. Die Zimmerdecke schmückt ein prächtiges, gewaltiges Stuckmedaillon. Seitlich der Zimmeransicht ist ein Bühnenrahmen von Slevogt angedacht.<sup>807</sup> Im unteren Bereich werden die Wände durch schraubenförmig gewundene Säulen gegliedert. In den Nischen sind die Figuren weiblicher Atlanten zu sehen, die Lampen mit brennendem Feuer stützen.<sup>808</sup> Eine Bleistiftskizze am rechten Bildrand arbeitet dieses Motiv heraus.

Die Kritik jedoch stört sich an dieser Umsetzung und so bemerkt Rudolf Kastner:

„[...] Das stärkste Mißverständnis ergibt sich im Schlußbild: Don Giovanni hat sich bestimmt nicht solche vier Frauenleiber mit Lichtkörpern an die Wände malen lassen – sie sind höchstens in natura bei seinem Gastmahl erschienen. [...].“<sup>809</sup>

Auch Eugen Thart kritisiert die Frauendarstellungen und bezeichnet sie als „Nacktfleisch von als Karyathiden dienenden Frauenkörpern auf grünem

---

der Steinerne Gast, Don Giovannis Speisezimmer betritt: Raumentwurf rechts: Detail für den rückwärtigen Gang für „Don Giovannis Nachtmahl“, links: Fensterdetails, 22 x 28,5 cm, bez. o. l. 10. III 24, bez. u. l.: „enges [?] Fenster, etwa 70 breit, 2 m hoch“, bez. u. r.: „ev. Korridor für den Steinernen-Gast“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>806</sup> Janssen spricht von einem „ovalen Raum“. Janssen 1957, S. 50.

<sup>807</sup> Slevogt ließ diese Flächen frei. (Nur eine Detailskizze der Bauornamentik in Bleistift ist zu sehen.) In der Lithografie-Variante des Entwurfes ist an den Bildrändern ein mit barocken architektonischen Schmuckelementen verzierter Bühnenrahmen dargestellt.

<sup>808</sup> Auch der Grafiker Hans Meid stattet in seinem „Don Juan“-Zyklus, verlegt bei P. Cassirer 1912 in Berlin, Blatt 12 den Speisesaal Don Giovannis, mit „weiblichen Atlanten“ aus. Vgl. Franz Hermann Franken, Hans Meid (1883-1957) und seine Radierungen zu Mozarts Oper „Don Giovanni“, in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 29-38, Don Giovannis Speisesaal: Abb.78, S. 141. Sowie Ursula Hudson-Wiedenmann, Ausfluß einer Künstlerlaune. Musik ediert im Verlage von Paul Cassirer, in: Feilchenfeldt / Raff 2006, Abb. 135, S. 316. Auch eine Ähnlichkeit im architektonischen Aufbau des Hintergrundes ist vorhanden. Es ist davon auszugehen, dass Slevogt diese Radierungen gut bekannt waren.

<sup>809</sup> Rudolf Kastner, in: [Zeitung aus Berlin] Berliner Morgenpost [?], Karfreitag 1924.

Untergrund“.<sup>810</sup> Für den Kritiker Paul Schwers ist hingegen „das wichtigste Schlußbild“ ganz allgemein nicht stimmig, und er bemerkt:

„Die Architekturlinie des FestsaaIs wird hier fortgesetzt, aber nun wirkt sie leicht; was dann freilich wieder der aufhellenden Stimmung des Finalsextetts (nach Don Giovannis Höllenfahrt) zugute kommt.“<sup>811</sup>

In einer 1926 in Berlin aufgeführten Hamlet-Inszenierung unter der Regie von Leopold Jessner und dem Bühnenbildner Caspar Neher finden sich ähnlich weibliche Atlanten-Figuren wie bei Slevogts Schlusszene.<sup>812</sup>

Für den 15. Auftritt des zweiten Aktes, der **Höllenfahrt Don Giovannis**<sup>813</sup>, sind zwei Lithografien (Abb. 140 u. 141, Kat. Nr. 8.1.52 u. 8.1.53), ein Aquarell (Abb. 142, Kat. Nr. 8.1.54) sowie zwei Skizzen (Abb. 143 u. 144, Kat. Nr. 8.1.55 u. 8.1.56) bekannt, die sich mit der Inszenierung in Verbindung bringen lassen.<sup>814</sup> Die erste Lithografie (Abb. 140, Kat. Nr. 8.1.52) gibt die vorherige Szene des Nachtmahls seitenverdreht wieder. Leporello hat sich unter dem nun umgestürzten Tisch links im Vordergrund versteckt, während Don Giovanni, vor dem Eingang stehend mit einem Leuchter in der Hand, den Komtur in Gestalt des Steinernen Gastes erblickt. Diese wichtige Szene taucht nur in der Lithografie auf. Es sind im Zusammenhang mit den

---

<sup>810</sup> Eugen Thart, in: *Dresdner Anzeiger*, 19. April 1924.

<sup>811</sup> Paul Schwers, in: *Allgemeine Musikzeitung?*, 25. April 1924.

<sup>812</sup> Vgl. Wilhelm Hortmann. *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*, Berlin 2001 (engl. Originalausgabe Cambridge 1998), Abb. 32, S. 75.

<sup>813</sup> Libretto: II, 15: „Die Vorigen (Leporello, Don Giovanni), der Komtur“. Mozart - Don Giovanni, S. 73; „(Flammen von verschiedenen Seiten, Erdbeben)“. Mozart - Don Giovanni, S. 75.

<sup>814</sup> Don Giovanni und der steinerne Gast, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 24 x 26,1 cm, sign. u. r. Slevogt, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 74, Abb. 134 sowie Söhn 2002, S. 244, Abb. 692. Diese Szene ist im Vergleich zur anderen Lithographie und dem Aquarell-Entwurf seitenverdreht dargestellt. – Der Höllenrachen, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 24,8 x 26 cm, sign. u. r. Slevogt. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 75, Abb. 136 sowie Söhn 2002, S. 245, Abb. 694. „Teufelsfratze/Höllenrachen“, Aquarell und Tusche auf Transparentpapier, Blattgröße: 24,1 x 30,4 cm, Darst.gr. 12 x 27,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Zweibrücken 1966, S. 32 (Kat. Nr. 171): „Teufelsfratze“ (o. Abb.). - Skizze zur „Teufelsfratze / Höllenrachen“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. - „Teufelsfratze / Höllenrachen“, schwarzer Farbstift auf Transparentpapier, 13,2 x 16,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

Dresdner Entwürfen auch keine weiteren Kompositionen dazu bekannt.<sup>815</sup> Die zweite Lithografie (Abb. 141, Kat. Nr. 8.1.53) zeigt, unter Beibehaltung des Bühnenraumes, die Höllenfahrt Don Giovannis. Leporello hält sich noch immer unter dem umgestürzten Tisch versteckt, Don Giovanni hat die Arme aus Schreck vor der riesigen, soeben aufgetauchten Teufelsfratze erhoben. Für die Szene der „Höllenfahrt“ sah Slevogt das Erscheinen einer riesigen, den gesamten Bühnenraum einnehmende Teufelsfratze mit mächtigen Klauen und aufgerissenem Maul und Krallen vor. Der Maler entschied sich, den Teufel persönlich auftreten zu lassen und erklärt:

„Die naiv vorgeschriebenen höllischen Mächte, vor denen der Komthur den Don Giovanni retten will, suchte ich zu verdeutlichen durch das einfache Mittel eines Transparents, das nach dem Verschwinden des Komturs die Wände des Gemachs durchsichtig erscheinen und in unbestimmtem Licht eine Teufelsfratze und Teufelskrallen ahnen läßt.“<sup>816</sup>

Paul Schwers missfällt in seiner Kritik Slevogts Lösung der Höllenfahrt Don Giovannis: So sei die

„Höllenallegorie doch ein wenig absurd. Man sollte hier alle bildhafte Andeutung vermeiden und es allein bei den von allen Seiten aufzüngelnden Flammen lassen.“<sup>817</sup>

Auch Rudolf Kastner glaubt, dass Don Giovanni

„die als Schreckensphantom in der Türfüllung nach des Komturs Abgang erscheinende zähnebleckende Höllenfratze nicht geniert haben [würde] – hier wird

---

<sup>815</sup> Slevogt hatte sich mit dem Aufeinandertreffen von Don Giovanni und dem ermordeten Komtur, dem „Steinernen Gast“, bereits vier Jahre zuvor mit den Vorarbeiten zu einer Mappe von Holzstichen zu „Don Juan“ beschäftigt. Die Komposition der Erscheinung des Steinernen Gastes ist in dem Entwurf bereits genau vorweggenommen. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, S. 32 „Der steinerne Gast erscheint“, um 1920, Pinsel in Tusche, laviert, Tempera, Deckweiß auf Buchsbaumholz. Entwurf zum Holzschnitt Nr. 17 Der Mappe „Don Juan“, verlegt bei Fritz Gurlitt, Berlin 1921. Vgl. Sohn 2002, Abb. Nr. 397, S. 195.

<sup>816</sup> Slevogt 1924, S. 174-175. Wiederabgedruckt u.a. in: Rischbieter 1968, S. 39 u. Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 263. Zit. auch bei Imiela 1996, S. 26, Angermüller in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 52 sowie Janssen 1957, S. 51.

<sup>817</sup> Paul Schwers, in: Allgemeine Musikzeitung, 25. April 1924.

gerade Mozart in jenem Moment desavouiert, wo er uns mit der Klaue des Tragikers Unheimlichkeit und Grauen lehrt.“<sup>818</sup>

Slevogt war mit dem Ergebnis anscheinend ebenfalls nicht ganz zufrieden, denn er räumt ein:

„Wenn dieser Versuch nicht ganz gelang, so scheint mir die angedeutete Idee doch die richtige zu sein. In einem Stück, in dem wir eine Statue singen hören, ist auch der Teufel am Platze.“<sup>819</sup>

Mit dem Motiv der Höllenfahrt Don Juans hatte sich Slevogt bereits vier Jahre zuvor beschäftigt (Abb. 145 u. 146), als er Vorlagen für eine Holzstichserie entwarf.<sup>820</sup>

Eine aquarellierte Tuschzeichnung (Abb. 147) wiederholt das Motiv.<sup>821</sup> In diesem Entwurf reicht der von Flammen umgebene Komtur Don Giovanni jedoch selbst die Hand, um ihn mit hinab in die Tiefe zu reißen.<sup>822</sup>

Ob Slevogt direkte Vorbilder für die Darstellung der Höllenfahrt Don Giovannis anhand einer riesenhaften Teufelsfratze hatte, lässt sich nicht nachweisen. Es lassen

---

<sup>818</sup> Rudolf Kastner, in: (Zeitung aus Berlin), Karfreitag 1924.

<sup>819</sup> Slevogt 1924, S. 175. Wiederabgedruckt u.a. in: Rischbieter 1968, S. 39 u. Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 263. Zit. auch bei Imiela 1996, S. 26, Angermüller in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 52 sowie Janssen 1957, S. 51.

<sup>820</sup> Max Slevogt, Don Juan vor dem Höllenabgrund, Entwurf zu Blatt 19 der Folge „Don Juan“, um 1920, Feder und Pinsel in Schwarz, Grau, Deckweiß, auf Buchsbaumholz, 18,5 x 13,6 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 6931, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand. Vgl. hierzu: Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, S. 13 sowie Abb. S. 34 (ohne Größenangabe). Vgl. auch Jung-Kaiser 2003 Abb. 49, S. 150. Dazu gehört die Tafel: Max Slevogt, Der steinerne Gast hält Don Juans Hand, Entwurf zu Blatt 18 der Folge „Don Juan“, um 1920, Pinsel in Schwarz und Braun, Grau, Deckweiß, auf Buchsbaumholz, 18,5 x 13,6 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 6934, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand.

<sup>821</sup> „Don Giovanni reicht dem Komtur die Hand“ um 1918/20, Tusche und Aquarell auf Papier, 13,3 x 15,2 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Zweibrücken 1966, Abb. S. 4, Nr. 140 (dort datiert um 1918), Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 263 (dort datiert 1924).

<sup>822</sup> Kaiser-Jung 2003 weist in diesem Zusammenhang auf einen Kupferstich von Heinrich Ramberg zu Don Giovannis Höllenfahrt hin. Sie bezieht sich dabei auf: Ausst. Kat. Die Klangwelt Mozarts, Kunsthist. Museum Wien, 1991, S. 231.

sich jedoch ähnliche Darstellungen für Bühnendekorationen finden.<sup>823</sup> So zeigt beispielsweise ein Bühnenbildentwurf von Waldemar Knoll (1829-1909) für die Schlusszene im „Don Giovanni“ für die Frankfurter Oper im Jahr 1880 ebenfalls eine riesige Teufelsfratze.<sup>824</sup>

Eine spätere Darstellung des Höllenrachens von Caspar Neher für die Salzburger Festspiele 1956 (Abb. 148) weist ähnliche Züge auf und könnte von Slevogt angeregt worden sein.<sup>825</sup>

In einem Brief von Fritz Busch an Slevogt vom 4. März 1924 spricht sich der Generalmusikdirektor für die Aufführung des Sextetts<sup>826</sup> im **Finale** des „Don Giovanni“ aus. Auch der Regisseur Mora sei der Ansicht, das Sextett aufzuführen und Slevogt solle nun zusammen mit dem technischen Direktor der Sächsischen Staatsoper, Max Hasait, die Einzelheiten besprechen:

„[...] Meinem persönlichen künstlerischen Standpunkt, dass das Sextett im ‚Giovanni‘ nicht zu entbehren sei, hat sich nun nach eingehender Rücksprache

---

<sup>823</sup> Die Darstellung einer Riesenfratze mit geöffnetem Maul als Eingang zur Hölle findet sich im Bühnenbild bereits für die Oper „Pomo D’Oro“ von Antonio Cesti (1623-1669). Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707) entwarf die Bühnenbilder zur Uraufführung anlässlich der Hochzeit Leopold I. 1667 in Wien. Aufgeführt wurde die Oper jedoch erst 1668. Überliefert ist die Bühnendarstellung durch eine Radierung, von Mathäus Küsel (1629- um 1681), Vgl. hierzu: Ausst. Kat. München 2003, Theatrum Mundi, Abb. S. 27 sowie Nr. 84f, S. 135 sowie Ausst. Kat. Berlin 1978. Bretter, die die Welt bedeuten, S. 81. Der Bühnenbildner Heinz Balthes (\*1937) benutze diese Radierung für eine Titelcollage zu „Don Giovanni“, 50 x 50 cm, 1969, vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf/Duisburg 1970, S. 17, Nr. 45, Abb. S. 37. - Slevogt dürfte jedoch sicherlich das Höllentor/ Höllenmaul des Palazzo Zuccari in Rom bekannt gewesen sein. Um 1904 erwarb die Kunstmäzenin Henriette Hertz den Palazzo Zuccari in Rom und machte ihn zu einem internationalen Künstlertreffpunkt; ab 1912 wurde in ihm die „Bibliotheca Hertziana“ eröffnet. Die ursprüngliche Idee dieses Portals war, die Gäste zu „verschlingen“ und in dem einst wunderschönen Garten wieder „auszuspeien“. Vgl. hierzu u.a. Ernst Guldan, Das Monster-Portal am Palazzo Zuccari in Rom, in: ZfKg, Bd. 32, 1969, S. 229-261. - Darstellung wie das Höllenmaul von Vicino Orsini (um 1547-1580) im Bosco Sacro in Bomarzo dürfe Slevogt hingegen nicht bekannt gewesen sein, da der Park erst Mitte des 20. Jahrhunderts für die breitere Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

<sup>824</sup> Waldemar Knoll, Bühnenbildentwurf für die Schlusszene im „Don Giovanni“, 20 x 26,2 cm (Original); 23,8 x 27,1 cm (Trägerblatt), Inv.Nr. IV 2684 (F 8923), Deutsches Theatermuseum München. Vgl. Mohr 1986, Nr. 81 sowie Ausst. Kat.: Otto Dessoff (1835-1892): ein Dirigent, Komponist und Weggefährte von Johannes Brahms, Frankfurt u.a. Ausstellungsorte, München 2001, Farbabb. 4. Ob Slevogt Kenntnis von diesem Bühnenbild hatte, ist nicht überliefert.

<sup>825</sup> Caspar Neher, Idomeneo Salzburger Festspiele 1956 Höllenrachen, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, Inv Nr. F 6537.

<sup>826</sup> Es existieren zwei Fassungen des „Don Giovanni“ von Mozart: das Prager Original und die Wiener überarbeitete Fassung. Bei der Wiener Fassung fehlt das heitere Schlussextrakt. Dafür wurden je eine Arie für Ottavio und Elvira sowie ein Buffoduet für Leporello und Zerlina nachkomponiert.

auch Herr Mora angeschlossen. Ich bitte Sie und Herrn Hasait daher nun, gemeinsam zu überlegen, in welcher Weise diese Frage am besten zu lösen wäre; ebenso wird Herr Mora diesen Punkt regietechnisch genau prüfen, und ich hoffe, dass sich dann Ihre und Moras Vorschläge vereinigen lassen, wobei ich gern darauf verzichte, das Sextett im Saal singen zu lassen; doch auch auf den bereits diskutierten Vorhang möchte ich verzichten, um keine Parallele zu dem Schlussbild des „Falstaff“ zu schaffen. [...]“.<sup>827</sup>

Slevogt hatte sich anscheinend sogleich Gedanken hierzu gemacht. In einem, leider undatierten, Briefentwurf oder der Abschrift eines Briefes an Fritz Busch schildert Slevogt dem Generalmusikdirektor, wie er sich die Schlusszene vorstelle und plädiert dafür, „das Mozartsche Finale [...] nicht durch einen Dekorationswechsel [zu] machen! Das wäre Künstelei - abgesehen vom musikalischen Fortgang.“<sup>828</sup> Zwar müsse „das Auge auf etwas Neues eingestellt werden“, doch möchte Slevogt dies „bei Beibehaltung der Dekoration“, durch eine plötzliche „Umgestaltung der Beleuchtung“ erreichen. So soll die Wirkung in dem Sinn erfolgen,

„wie in einem geschlossenen Raume mit Kerzenlicht im Morgengrauen die Fenster geöffnet werden!!! Dies ergibt [sic!] auch die ‚Stimmung‘ u. ‚Schlußwirkung‘! – Zu diesem Zwecke werden vorher nicht bemerkte Fenster angebracht.“<sup>829</sup>

Slevogt stellt in diesem Brief auch Überlegungen an, zu welchem Zeitpunkt das Licht erscheinen könnte:

„Über die Frage, in welchem Momente oder in welcher Variation u. Steigerung dies geschieht, ob beispielsweise 1) Leporello oben auf dem kleinen Balkon (für die Musiker vorher) erscheinen könnte, - von wo die Paare eintreten, ob aus dem in der Mitte liegenden ‚Geister‘korridor oder von seitwärts, (noch mit Lichtern?),

---

<sup>827</sup> Fritz Busch an Max Slevogt, 4. März 1924, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100 Fritz Busch 4.3.1924.

<sup>828</sup> Briefentwurf oder Abschrift eines Briefes von Max Slevogt an Fritz Busch, undatiert. Der Verbleib des Briefes ist unbekannt. Brief wird zitiert bei: Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 63-64. Dieser Brief wird auch (ins Italienische übersetzt) aufgeführt im Ausstellungskatalog: Mozart nell'opera pittorica e grafica di Max Slevogt, Museo Teatrale alle Scale in Verbindung mit dem Goethe-Institut Mailand, hrsg. von Gabriela Ansbacher, S. 12.

<sup>829</sup> Briefentwurf oder Abschrift eines Briefes von Max Slevogt an Fritz Busch, undatiert. Zit. bei: Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 63-64.

etc., -über dies wird wohl Herr Oberregisseur Mora bestimmte Ideen haben oder sich bilden wollen.“<sup>830</sup>

Auch in seinem Aufsatz in der Zeitschrift *Melos* widmet sich Slevogt dieser Frage:

„Das oft versuchte Problem des Schlusses mit dem Septett [sic!]<sup>831</sup> bemühte ich mich durch das Medium des Lichtes zu lösen, das in den selben Raum, in dem sich das Gastmahl des Don Giovanni, die furchtbare Szene mit dem steinernen Gast und der Abschluß der überlebenden Alltäglichkeit abspielen, jedesmal eine ganz andere Stimmung brachte durch die sich von selbst gebende Wandlung eines von Kerzen intim beleuchteten Zimmers in einen verdunkelten und schließlich in einen vom Tageslicht überströmten Raum.“<sup>832</sup>

Slevogt versuchte in diesem Szenenbild also die unterschiedlichen Lichtwirkungen durch die oben angebrachten Fenster zu erzielen. Während Don Giovannis Nachtstuhl sind diese noch nicht sichtbar, erst nachdem Don Giovanni in die Hölle gerissen worden ist, strahlen im Schlussbild aus zwei seitlichen Fenstern starke, auf die Bühnenmitte gerichtete Lichtkegel. Diese sind besonders deutlich in einem Aquarellentwurf (Abb. 149, Kat. Nr. 8.1.57), einer zugehörigen Bleistiftskizze (Abb. 150, Kat. Nr. 8.1.58) sowie einer Lithografie (Abb. 151, Kat. Nr. 8.1.59) zu erkennen.<sup>833</sup> Vom linken Lichtkegel werden die Figuren von Masetto und Zerlina und von der rechten Lichtquelle Donna Anna und Ottavio erfasst. Donna Elvira steht

---

<sup>830</sup> Briefentwurf oder Abschrift eines Briefes von Max Slevogt an Fritz Busch, undatiert. Zit. bei: Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 63-64.

<sup>831</sup> Richtig muss es heißen: „Sextett“. Ob Slevogt sich in diesem Punkt geirrt hat oder ein Fehler bei der Drucklegung geschehen ist, kann nicht mehr geklärt werden. Interessanterweise wird dieser Absatz von verschiedenen Autoren trotz des Irrtums dennoch immer mit „Septett“ wiedergegeben.

<sup>832</sup> Slevogt 1924, S. 174.

<sup>833</sup> Schlusszene, Kreide und Aquarell auf Papier, Blattgröße: 15 x 21,6 cm, Darstellung: 13,7 x 13,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Scheffler 1924, Abb. S. 265. - Skizze zur Schlusszene des Dresdner „Don Giovanni“, 1924, Bleistift auf Papier, 12,5 x 13,3 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 262. - Finale, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 22,8 x 26,2 cm, sign. u.r. Slevogt. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 75, Abb. 137 sowie Söhn 2002, S. 244, Abb. 695.

etwas abseits auf der rechten Seite.<sup>834</sup> Leporello steht auf einem zentralen Balkon und beugt sich über die Brüstung.

Bei der Betrachtung des von dieser Szene erhaltenen Bühnenfotos (Abb. 152, Kat. Nr. 8.3.2.8) wird deutlich, dass Slevogts Idee verwirklicht wurde, jedoch in einer etwas abgeschwächten Form.<sup>835</sup> Die Licht-Kontraste sind weit weniger ausgeprägt als in seinen Entwürfen. Das Licht fällt auf dem Szenenfoto von oben auf die Bühne, während es in Slevogts Entwürfen aus den beiden oben seitlich angebrachten Fenstern scheint.<sup>836</sup>

Der Kunstkritiker und Publizist Karl Scheffler äußert sich sehr positiv über Slevogts Gestaltungslösung:

„Glänzend gelöst, bis auf ein paar Kleinigkeiten, ist endlich auch die komplizierte Schlußszenerie, die Stätte des Nachtmahls, des Untergangs Don Giovannis und des Schlußsextetts. Nichts kann heiterer und befreiender, opernhafter und doch weniger theatralisch im schlechten Sinne sein, als der Wechsel des Lichts, wenn nach der Vernichtung des Helden plötzlich helle Sonne durch die hoch angebrachten Fenster fällt, wenn sie den Fleck leer zeigt, wo Don Giovanni hingestürzt war und den Raum mit einem neuen Tag erfüllt. Dieses ist einer von jenen Lichteffekten, die künstlerisch gedacht sind, die unmittelbar wirken und zugleich gleichnishaft sind.“<sup>837</sup>

Um 1900 hatte das elektrische Licht Einzug auf die Bühne gehalten, wodurch eine Lichtkomposition und „Lichtstimmung im Sinne der Lichtregie“ ermöglicht und damit die dreidimensionale Wirkung der Bühne verstärkt wurde:

„Erst das elektrische Licht und die dazugehörigen Beleuchtungsgeräte ermöglichten die stufenlose Hell-Dunkel-Regelung, die Änderung der Lichtfarben und das Ausleuchten jedes beliebigen Teils der Bühne [...].“<sup>838</sup>

---

<sup>834</sup> In der Lithografie ist die Darstellung seitenverdreht zu sehen.

<sup>835</sup> Schlussbild, 04.1924, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter.

<sup>836</sup> Ob dies während der Aufführung im Laufe dieser Szene doch noch geschah, ist nicht belegt.

<sup>837</sup> Scheffler 1924, S. 268.

<sup>838</sup> Ausst. Kat. St. Pölten 2003: Theaterwelt – Welttheater, Niederösterreichische Landesausst., St. Pölten 2003, S. 102.

Slevogt bezog in seine Ideen zur Lichtregie auch die Musik Mozarts als Komponente mit ein<sup>839</sup> und erläutert er seine Ansicht:

„Überhaupt möchte ich die Wirkung der Ausnützung des Lichtes als eine der Wirkung des Orchesters am nächsten kommende bezeichnen, und wenn man sich entschließen würde, den großen musikalischen Linien auch in der Beleuchtung nachzugehen, anstatt sich durch alle möglichen Finessen der modernen Beleuchtungstechnik zu zersplittern, so ließe sich eine Dekoration mit den einfachsten Mitteln denken, die all dem unsicher experimentierenden Theaterunfug von heute ein erfreuliches Ende bereiten würde, ohne in eine künstliche Enthaltbarkeit zu verfallen. Ausdrücklich sei dazu bemerkt, daß ich um keinen Preis auf das altmodische Rampenlicht verzichten möchte, das allein dem Theater die notwendige unwirkliche Distance gibt und zugleich dem einfachen Bedürfnis des Zuschauers Rechnung trägt, den Mund und die Mimik des Darstellers zu sehen.“<sup>840</sup>

Wie Slevogt bereits andeutet, wurde das Rampenlicht, auch „Fußlicht“ genannt, in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts in den großen, modernen Theatern als nicht mehr zeitgemäß angesehen.<sup>841</sup> Auch die Zeitungskritik nimmt die Verwendung des Rampenlichts in dieser Inszenierung als Besonderheit auf:

„[...] Die sächsische Staatsoper lud Max Slevogt ein, ihren Don Giovanni zu inszenieren, und dieser Reaktionär stimmte zu mit der Bedingung, daß für seine Ausstattung Rampenlicht eingebaut würde. [...]. [Slevogt] vertraute dem Rampenlicht den besten Teil der Malerei [...] an. Wo sonst der Reflektor in Mozarts Harmonie hineinprasseln darf, flossen die zarten heißen Lasuren über den musikalischen Schauplatz. [...].“<sup>842</sup>

Der Autor bekräftigt dies zwei Tage später:

„Man legte also auch den Reflektor für diesesmal an die Strippe, und das Element farbiger Phantasie konnte die Bühne Mozarts mit der Magie der Töne zugleich

---

<sup>839</sup> Vgl. Janssen 1957, S. 51-52.

<sup>840</sup> Slevogt 1924, S. 175.

<sup>841</sup> Das Rampenlicht war am vorderen Bühnenrand, der Rampe, angebracht und beleuchtete die Bühne von vorne. Seit etwa 1920 hielt in den großen Theatern elektrisches Scheinwerferlicht Einzug und das Rampenlicht verlor zunehmend an Bedeutung.

<sup>842</sup> Oskar Fischel, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 24. April 1924.

beherrschen. [...] Als er diese ganz malerische Führung des Lichts erzwang, hat er der Bühne ein Element der Jenseitigkeit zurückerobert, ohne daß unsere Phantasie diesem Zauberhaften gegenüber nicht mehr sein kann. [...].“<sup>843</sup>

Slevogt erklärt in seinem Aufsatz über die „Don Giovanni“-Inszenierung sehr deutlich, wie er sich eine bestmögliche Operninszenierung vorstellt und wie er sich als Maler darin eingebunden sah: Als „eine Einheit [...] von Kapellmeister und Maler, nicht eine solche von Regisseur und Maler – natürlich am besten eine Einheit von allen dreien.“<sup>844</sup>

---

<sup>843</sup> Oskar Fischel, in: Königsberger Allgemeine Zeitung, 26. April 1924.

<sup>844</sup> Slevogt 1924, S. 175. Wiederabgedruckt u.a. in: Rischbieter 1968, S. 39, Angermüller in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 52, Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 264.

### 6.1.2.6 Max Slevogts Kostümentwürfe zu „Don Giovanni“

Große Aufmerksamkeit schenkte Slevogt der Gestaltung der Kostüme, zu denen Karl Scheffler berichtet, dass sie sich farblich besonders gut in die Bühnenbilder eingefügt hätten:

„Ihre einfachen Farben sind von vornherein für die Gesamtwirkung mitberechnet. Die Farben der Hintergründe kehren in den Kostümen als balancierende Akzente plastisch vor den flächigen Hintergründen wieder. Und es entstehen aus dem Gesamtbild, durch die Verschiebungen im lebendigen Spiel, immer neue Bilder.“<sup>845</sup>

Auch Rudolf Kastner sah in den Kostümen „einen wesentlichen Bestandteil von Slevogts Inszenierung“<sup>846</sup> und berichtet, dass „leuchtende, prunkende Farben“ vorherrschten. Der Kritiker Eugen Schmitz bemängelt hingegen Slevogts Vorgaben für die Kostüme, welche „die schwächste Seite der Inszenierung“<sup>847</sup> gewesen seien und nicht der Zeit Mozarts entsprächen.

Für die Figur der **Donna Elvira** sind von Slevogt mehrere Entwürfe für zwei unterschiedliche Kostüme erhalten, ein Reisemantel sowie ein raffiniertes Spitzenkleid. Zwei Rollenfotos (Abb. 153 u. 154, Kat. Nr. 8.3.2.9 u. 8.3.2.10) zeigen die Sängerin Elisa Stünzner in einem schwarzen Gewand der Donna Elvira mit schwarzem Spitzenschleier.<sup>848</sup>

---

<sup>845</sup> Vgl. Scheffler 1924, S. 268.

<sup>846</sup> Rudolf Kastner, in: (Zeitung aus Berlin) Berliner Morgenpost?, Karfreitag 1924.

<sup>847</sup> Eugen Schmitz, in: Dresdner Nachrichten, 19. April 1924. Schmitz fährt fort: “[...] vermutlich sind sie streng historisch, aber das will gar nichts besagen, wenn sie der Phantasie nichts geben. Vielleicht haben die spanischen Bauern ehemals wirklich riesige weiße Pumphosen angehabt, aber uns erscheinen sie nur als groteskes Abbild eines modernen Turnvereins. Die Musik verlangt überhaupt leichtes, elegantes Rokoko, auch der Gewänder. Da Ponte und Mozart haben den zeitlosen Don Giovanni als ihren Zeitgenossen als Rokokomenschen durch und durch gegeben, der sich zum Abendessen Opernmusik von Anno 1786 vorspielen läßt. Und dazu Kostüme von etwa 1600? Unmöglich. [...]“.

<sup>848</sup> Donna Elvira Rollenfoto Don Giovanni, E. Stünzner, Donna Elvira, 17.4.1924, Foto U. Richter, Archiv Sächs. Staatsoper. Für dieses Kostüm sind keine Entwürfe Slevogts erhalten.

Der für Donna Elvira vorgesehene Reisemantel für ihren ersten Auftritt ist durch zwei erhaltene Kostümzeichnungen überliefert: einer aquarellierten Bleistiftzeichnung<sup>849</sup> (Abb. 155, Kat. Nr. 8.2.1) aus dem Nachlass des Künstlers sowie einer detaillierten Tuschzeichnung<sup>850</sup> (Abb. 156, Kat. Nr. 8.2.2) auf einem Brief vom 3. April 1924. In diesem Schreiben wendet sich Slevogt an einen unbekanntes Adressaten<sup>851</sup>:

„Weñ ich recht verstehe, wünscht Herr Mora für Doña Anna u. Doña Elvira noch je ein Kleid für das erste Auftreten. [...] Für Elvira schlage ich – da sie ja beim ersten Auftreten von Don Giovañi nicht erkannt wird, – einen Reisemantel vor, der die Figur u. das (nach Belieben darunter zu tragende) Kleid so gut wie ganz verdeckt. Außerdem den schwarzen spanischen Schleier, um das Gesicht zu verstecken.“<sup>852</sup>

In der Ballszene schlägt Slevogt in diesem Brief für Donna Elvira noch einen weiteren Mantel, einen „Dominomantel“ in „rosa mit schwarzen Marken“<sup>853</sup>, vor. Auf beiden Zeichnungen wird der Reisemantel, bestehend aus einem Mantel mit weiten Ärmeln und Kapuzenüberwurf, in drei verschiedenen Ansichten gezeigt.<sup>854</sup>

Ein weiteres Kostüm der Donna Elvira sieht ein raffiniertes Spitzenkleid vor. Dieses Kleid hat Slevogt in zwei Farbentwürfen (Abb. 157 u. 158, Kat. Nr. 8.2.3 u. 8.2.4) und in drei Zeichnungen (Abb. 159-161, Kat. Nr. 8.2.5- Kat. Nr. 8.2.7)

---

<sup>849</sup> Kostümentwurf für Donna Elvira, Bleistift und Aquarell auf Papier, 14,5 x 11,3 cm, bez. o.r : Elvira, Reisemantel, auf der Rückseite einer Antiquariatsrechnung mit dem Datum des 1.7.1923, Slevogt-Archiv/ Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 67, Abb. 118.

<sup>850</sup> Der Brief oder Briefentwurf mit Zeichnung von Max Slevogt an einen unbekanntes Adressaten, vom „3.04.24“ befindet sich in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln. Die Darauf befindliche Zeichnung enthält Bezeichnungen wie: „unter der Kapuze schwarzer Schleier“, „hellbraun mit [...] [unleserlich]“, „Reisemantel für Doña Elvira“.

<sup>851</sup> Wahrscheinlich waren der Brief, wie auch ein weiter Brief, für den Ausstattungsleiter Fanto bestimmt.

<sup>852</sup> Brief oder Briefentwurf mit Zeichnung von Max Slevogt an einen unbekanntes Adressaten, vom „3.04.24“, Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

<sup>853</sup> Ein Entwurf Slevogts zu diesem Kapuzenmantel ist nicht überliefert. Der Kritiker Oskar Fischel erwähnt jedoch die Sängerin Stünzer als Donna Anna mit einem „fraisfarbenem Überwurf und Mantille“. Oskar Fischel, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 24. April 1924.

<sup>854</sup> Rückansicht, Seitenansicht und Frontalansicht. Der Mantel wird vorne über der Brust mittels Knebelverschluss geschlossen. Unter der Kapuze schaut der bereits erwähnte, schwarze Spitzenschleier hervor.

festgehalten.<sup>855</sup> Die Darstellerin der Donna Elvira, Elisa Stünzner, war mit diesem Kleid jedoch unzufrieden, da es ihr zu aufreizend erschien.<sup>856</sup> Für Slevogt waren ihre Bedenken nicht ganz nachvollziehbar und so wendete er sich in dieser Angelegenheit in einem Brief v. 10. April 1924 an Herrn Fanto (1874-1958), dem Leiter des Ausstellungswesens der Dresdner Staatsoper. Slevogt berichtete Fanto, dass sich die Schauspielerin in einem Brief an ihn gewandt habe und der Auffassung sei, dass das ihr zgedachte Kostüm zu kokett sei. Slevogt konnte die Einwände gegen das von ihm entworfene Kostüm nicht ganz nachempfinden und schrieb an Fanto:

„Nun meine ich wirklich, kann ein Kostüm ‚kokett‘ sein, ohne daß eine Kokette darin zu stecken braucht - u. warum die Fußfreiheit u. Ärmellosigkeit, - alles eine reine Stilfrage - die Würde einer [...] [Dame] beeinträchtigen soll, ist mir ganz unbegreiflich.“<sup>857</sup>

Slevogt schlug als Entgegenkommen für die Bedeckung der Sängerin lange Handschuhe vor: „An den Armen könnte eine Art durchbrochener Handschuh (ohne Finger) Frl. Stünzner das Gefühl der Blöße nehmen!“ Doch auf die „Fußfreiheit“ möchte Slevogt unter keinen Umständen verzichten. Den ärmelähnlichen Spitzenhandschuh hält er auf einer kleinen Zeichnung (Abb. 161, Kat. Nr. 8.2.7) fest.<sup>858</sup>

---

<sup>855</sup> Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, 29 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Scheffler 1924 S. 238, Abb. (s/w). – Detail aus: „Kostümentwürfe für Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina“ (v. l. n. r.), auf der Innenseite eines Passepartouts (doppelseitig), Kartongröße: 39 x 53 cm, Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. – Kostümentwürfe für Donna Elvira (rechts) und Donna Anna (links), Bleistift auf Papier, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 75, Abb. 139. – Detail eines Ärmels für Donna Elvira, Brief v. 10.4.24, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln. – Kostümskizze für Donna Elvira, 17 x 11 cm, auf der Rückseite eines Briefumschlages von Elisa Stünzner, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>856</sup> Vgl. Brief von Max Slevogt an Leonhard Fanto, dat. „10.04.23 abends“ [tatsächlich aber sicherlich 24!], Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

<sup>857</sup> Brief von Max Slevogt an Leonhard Fanto, dat. „10.04.23 abends“ [1924], Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

<sup>858</sup> Im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts war es nicht ungewöhnlich, dass Schauspielerinnen aufgrund von „unzüchtigen“ Kostümen um ihren Ruf besorgt waren. So berichtet beispielsweise der Bühnenbildner Ernst Stern, dass es nur mit Tricks möglich gewesen sei, Schauspielerinnen der

Für die **Figur der Donna Anna** schuf Slevogt ein langärmeliges Kleid mit weit ausladendem Kragen und breitem Reifrock, das auf zwei Aquarellentwürfen (Abb. 162 u. 163, Kat. Nr. 8.2.3 u. 8.2.4) sowie zwei Zeichnungen (Abb. 159 u. 164, Kat. Nr. 8.2.5 u. Kat. Nr. 8.2.8) überliefert ist.<sup>859</sup>

Eugen Schmitz äußert sich kritisch über Slevogts Lösung für das Kostüm der Donna Anna, die seiner Ansicht nach die Leibesfülle der Sängerin noch unterstreiche:

„Man kann sich z.B. eine Donna Anna im breiten, wulstigen, altspanischen Kostüm in sehr schönen Formen zeichnen; wenn man aber die gegebene Figur einer an sich schon breit gewachsenen Sängerin so anziehen läßt, so kommt eine Entstellung heraus, wie die diesmal gesehene Donna Anna im Trauerkleid.“<sup>860</sup>

Ein Rollenfoto (Abb. 165, Kat. Nr. 8.3.2.11) der Sängerin Anne Roselle zeigt sie als Donna Anna in einer mächtig wirkenden dunklen Robe, die tatsächlich nur noch wenig gemein hat mit Slevogts Darstellung einer zierlichen „Donna Anna“-Figurine.<sup>861</sup>

---

Reinhardt-Bühne zu überzeugen, die „fleischfarbenen Beintrikots“ abzuschaffen. Vgl. hierzu: Stern 1983, S. 49-52.

<sup>859</sup> Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, 29 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Scheffler 1924 S. 238, Abb. (s/w) sowie Janssen 1957, S. 51. – Detail aus: „Kostümentwürfe für Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina“ (v. l. n. r.), auf der Innenseite eines Passepartouts (doppelseitig), Kartongröße: 39 x 53 cm, Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. – Kostümentwürfe für Donna Elvira (rechts) und Donna Anna (links), Bleistift auf Papier, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 75, Abb. 139. – „Kostümentwurf für Donna Anna und Zerlina“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. – Nach Janssen erinnern Haltung und Aussehen der Donna Anna an Goyas Darstellungen der Königin Maria Luisa: „[...] sie trägt ein üppiges, festliches Kostüm mit Reifrock, einen hohen Mantelkragen und die Mantille.“ Janssen 1957, S. 50-51, S. 175, Nr. 42. Der hohe Kragen findet sich bei einem farblich ähnlichen Gemälde aus dem Prado jedoch nicht. Viel eher erinnert Slevogts Kostümentwurf für Donna Elvira an ein Kostüm der spanischen Königin aus feinem Spitzenstoff von Goya. Vgl. Francisco de Goya, Portrait der Königin Maria, 1800, 209 x 125 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.

<sup>860</sup> Eugen Schmitz, in: Dresdner Nachrichten, 19. April 1924.

<sup>861</sup> Dieses Rollenfoto entstand während der Inszenierung 1928. Don Giovanni (Don Juan). Oper von W. A. Mozart. Staatsoper Dresden, Anne Roselle als Donna Anna, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter.

Für das Kostüm der **Zerlina** entwarf Slevogt ein spitzenverziertes Kleid mit einer großen ornamentalen Applikation in Gelb. Dazu hatte er einen Hut mit breiter Krempe vorgesehen. Das Kleid ist auf drei Blättern (Abb. 166, 167, 164, Kat. Nr. 8.2.3, 8.2.4, 8.2.8) von Slevogt vorbereitet worden und auf drei Rollenfotos (Abb. 168 u. 169, Kat. Nr. 8.3.2.12 u. 8.3.2.13 sowie 8.3.2.14) von Grete Nikisch als Zerlina zusammen mit Robert Büssel als Masetto, bzw. Robert Burg als Don Giovanni überliefert.<sup>862</sup>

Für die **Figur des Don Giovanni** sind mehrere Entwürfe von Slevogt zu unterschiedlichen Kostümen erhalten. Leider fehlen zumeist die Angaben für welche Szene sie gedacht waren. Ein Entwurf mit Figurinen (Abb. 170, Kat. Nr. 8.2.9) zeigt drei unterschiedliche Kostüme für Don Giovanni: eines für den 1. Akt, eines für die sogenannte „Champagnerarie“ ebenfalls im ersten Akt, sowie eines für das Finale.<sup>863</sup> Auf einer, bereits erwähnten, aquarellierten Zeichnung mit zahlreichen Kostümdarstellungen sieht Slevogt für Don Giovanni eine kurze Pumphose mit Stulpenstiefeln vor (Abb. 171, Kat. Nr. 8.2.4).<sup>864</sup> Auf einem Skizzenblock und zwei weiteren Blättern (Abb. 172-174, Kat. Nr. 8.2.10-8.2.12) wiederholt er diese Kostümdarstellung.<sup>865</sup> Auf zwei weiteren aquarellierten Zeichnungen (Abb. 175 u.

---

<sup>862</sup> Detail aus: „Kostümentwürfe für Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina“ (v. l. n. r.), auf der Innenseite eines Passepartouts (doppelseitig), Kartongröße: 39 x 53 cm, Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, Aquarell und Bleistift, 29 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Scheffler 1924 S. 238, Abb. (s/w) sowie Janssen 1957, S. 51. – „Kostümentwurf für Donna Anna und Zerlina“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. - Die beiden Rollenfotos stammen von der Wiederaufnahme der Inszenierung des „Don Giovanni“ von 1928: zwei Rollenfotos: Grete Nikisch als Zerlina mit Robert Büssel als Masetto, 02.1928.02, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter.

<sup>863</sup> Kostümentwürfe Don Giovanni, Aquarell auf Passepartoutkarton, Kartongröße: 39 x 52,8 cm, bez.: „I. Akt, Champagnerarie II., finale III.“, 1924 GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Zweibrücken 1966, Abb. (s/w) S. 15, S. 29 Nr. 158. Dort jedoch bezeichnet als „Kostümentwürfe für Don Giovanni im, I., II. und III. Akt“.

<sup>864</sup> Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, Aquarell und Bleistift, 29 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Scheffler 1924 S. 238, Abb. (s/w) sowie Janssen 1957, S. 50-51.

<sup>865</sup> Kostümentwürfe Don Giovanni und Leporello, Bleistift auf Papier, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 75, Abb. 138. - Kostümskizze für Don

177, Kat. Nr. 8.2.13 u. 8.2.14) sowie einer Bleistiftzeichnung (Abb. 177, Kat. Nr. 8.2.15) sind Kostümvarianten für „Don Giovanni“ zu finden.<sup>866</sup> Ein Rollenfoto des Sängers Robert Burg (Abb. 178, Kat. Nr. 8.3.2.15) von der Premiere zeigt Don Giovanni in einem prächtigen Wams.<sup>867</sup>

Für die Figur des **Masetto** ist kein eigenes Blatt mit Figurinen von Slevogt überliefert. Ein Rollenfoto Robert Büssels als Masetto (Abb. 179, Kat. Nr. 8.3.2.16) von der Premiere zeigt Masetto in weißer langen Hose und dunklem, mit Brokatborten besetztem Hemd.<sup>868</sup> Auf dem bereits erwähnten Rollenfoto (Abb. 168 u. 169, Kat. Nr. 8.3.2.12 u. 8.3.2.13) von 1928, zusammen mit Grete Nikisch als Zerlina, trägt er dasselbe Kostüm.

Die Figur des **Komturs** hat Slevogt als Zeichnung auf zwei Blättern (Abb. 180-181, Kat. Nr. 8.2.16 u. 8.2.17) ausgearbeitet.<sup>869</sup> Drei erhaltenen Rollenfotos (Abb. 182-184, Kat. Nr. 8.3.2.17-8.3.2.19) zeigen die Sänger Willi Bader (1924) und den

---

Giovanni, 14,5 x 22,9 cm, auf der Rückseite einer Antiquariatsrechnung v. Hugo Streisand, Berlin, v. 29.I.24, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Kostümskizze für Don Giovanni, Papier fleckig und stark zerknittert, Maße unbekannt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>866</sup> Kostümentwurf für Don Giovanni, Don Ottavio und Leporello, Aquarell und Bleistift auf Transparentpapier, 20,6 x 13,6 cm, bez. (v.l. n. r.): „Don Giovanni, Ottavio, Leporello“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Kostümentwürfe für Don Giovanni und andere, Bleistift und Aquarell, 17,4 x 11,5, in Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Kostümentwürfe für Don Giovanni, Bleistift, 17,4 x 11,5, in Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>867</sup> Don Giovanni Rollenfoto Don Giovanni, Robert Burg, Don Giovanni, 17.4.1924, Foto U. Richter, Archiv Sächs. Staatsoper.

<sup>868</sup> Masetto Rollenfoto Don Giovanni, R. Büssel, Masetto, 17.4.1924, Foto U. Richter, Archiv Sächs. Staatsoper sowie zwei Rollenfotos Grete Nikisch als Zerlina mit Robert Büssel als Masetto, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter.

<sup>869</sup> Kostümentwurf für den Komtur, Bleistift, 17,4 x 11,5, in Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Zwei weitere Darstellungen des Komturs sind auf der Rückseite eines Briefes an Slevogt (Autor unbekannt) skizziert, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

Sänger Ivar Andrésen (1928) als Komtur mit weißem Hemd und mit pelzbesetztem Mantel.<sup>870</sup>

Don Giovannis Diener **Leporello** ist auf vier Entwürfen (Abb. 171, 172, 175, 185, Kat. Nr. 8.2.4, 8.2.10, 8.2.13 ,8.2.18) mit unterschiedlichen Kostümen eindeutig dargestellt.<sup>871</sup> Ein Rollenfoto (Abb. 186, Kat. Nr. 8.3.2.20) der Premiere von Ludwig Ermold als Leporello zeigt den Sänger in hellem Kostüm mit eingesetzten Streifen.<sup>872</sup>

Für die Rolle des **Don Ottavio** hatte Slevogt ein mit Kreuz verziertes, gegürtetes dunkles Wams mit weißem Kragen und dunkle Pumphosen vorgesehen (Abb. 175, Kat. Nr. 8.2.13).<sup>873</sup> Das Rollenfoto (Abb. 187, Kat. Nr. 8.3.2.21) von Max Hirzel als Don Ottavio bestätigt die Übernahme der Slevogtschen Idee auf der Bühne.<sup>874</sup>

Ein weiteres Figürinenblatt zeigt Kostüme für weitere **Diener und Musiker Don Giovannis** (Abb. 188, Kat. Nr. 8.2.19) und für **Bäuerinnen** beim Tanz. (Abb. 189, Kat. Nr. 8.2.20)<sup>875</sup>

---

<sup>870</sup> Komtur Don Giovanni, Willi Bader: Komtur, 17.4.1924, Foto U. Richter, Archiv Sächs. Staatsoper - 2 Rollenfotos Don Giovanni Rollenfoto: Ivar Andrésen als Komtur, 02.1928.02, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter.

<sup>871</sup> Kostümentwürfe für Leporello, Bleistift und Aquarell, 17,4 x 11,5, in Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Kostümentwurf für Don Giovanni, Don Ottavio und Leporello, Aquarell und Bleistift auf Transparentpapier, 20,6 x 13,6 cm, bez. (v.l. n. r.): „Don Giovanni, Ottavio, Leporello“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Kostümentwürfe Don Giovanni und Leporello, Bleistift auf Papier, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 75, Abb. 138. – Weiterhin ist ein Blatt mit Kostümentwürfe für verschiedenen Diener erhalten: Bleistift und Aquarell, Blattgröße: 14,7 x 11 cm, bez.: Diener Don Giovanni, Musiker, Diener Donna Annas, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>872</sup> Leporello Rollenfoto Don Giovanni, L. Ermold, Leporello, 17.4.1924, Foto U. Richter, Archiv Sächs. Staatsoper.

<sup>873</sup> Kostümentwurf für Don Giovanni, Don Ottavio und Leporello, Aquarell und Bleistift auf Transparentpapier, 20,6 x 13,6 cm, bez. (v.l. n. r.): „Don Giovanni, Ottavio, Leporello“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>874</sup> Don Ottavio Rollenfoto Don Giovanni, Max Hirzel als Don Ottavio, 17.4.1924, Foto U. Richter, Archiv Sächs. Staatsoper.

<sup>875</sup> Kostümentwürfe für verschiedenen Diener, Bleistift und Aquarell, Blattgröße: 14,7 x 11 cm, bez.: Diener Don Giovanni, Musiker, Diener Donna Annas, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass sowie Kostümentwürfe für Bäuerinnen, Bleistift und

Der Kunstkritiker Karl Scheffler erwähnt, dass die von Slevogt in einfachen Farben konzipierten Kostüme sich gut in das ebenfalls jeweils aus nur drei oder vier Farbtönen gestaltet Bühnenbild einfügt hätten.<sup>876</sup>

---

Aquarell, Blattgröße: 17,5 x 25,2 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>876</sup> Vgl. Scheffler 1924, S. 268.

### 6.1.2.7 Zusammenfassung

Mit den Bühnenbildentwürfen zur „Don Giovanni“-Inszenierung von 1924 in Dresden, die auch die letzten Entwürfe des Künstlers waren, die auf der Bühne realisiert worden sind, hatte Slevogt seinen größten Erfolg als Bühnenbildner.

So schreibt Carl Johann Perl in den Dresdner Neuesten Nachrichten:

„[...] Der Erfolg war ungeheuer. [...] Er galt im großen Maße dem genialen Schöpfer der Bühnenbilder Slevogt, der still und bescheiden in einer Parkettreihe seine Arbeit betrachtete und zahllosen begeisterten Hervorrufen nicht Folge leisten wollte. [...].“<sup>877</sup>

Rudolf Kastner spricht von „Meisterbildern“ dieser Inszenierung und bestätigt Perls Ausführungen:

„Das Ereignis der Dresdener Neueinstudierung mußte für diese Betrachtung zuerst Slevogt heißen und hat auch viele Kunstmenschen aus Berlin angezogen. [...] Man rief stürmisch seinen [Slevogts] Namen – aber er überließ das Feld von zwanzig Hervorrufen vor dem etwas bescheiden gewordenen Dresdner Publikum allen anderen.“<sup>878</sup>

Slevogt hatte bei seinen Bühnenbildentwürfen für Dresden „eine Dekoration mit den einfachsten Mitteln“<sup>879</sup> vor Augen, die nicht von der Musik und der Stimmung der Oper ablenken. Karl Scheffler empfindet es bei den Bühnenbildern der Dresdner „Don Giovanni“-Inszenierung ebenfalls als

„Wohltat [...] statt des Kuppelhorizonts mit hart ausgeschnittenen Gebäuden davor, einen gemalten Prospekt als Hintergrund zu sehen und, statt mit

---

<sup>877</sup> Carl Johann Perl, in: Dresdner Neueste Nachrichten, 20. April 1924.

<sup>878</sup> Rudolf Kastner, in: (Zeitung aus Berlin) Berliner Morgenpost?, Karfreitag 1924.

<sup>879</sup> Slevogt 1924, S. 175.

Wirklichkeitsimitation oder Abstraktion, [es] mit einer melodisch beschwingten Malkunst zu tun zu haben, die dem Geiste der Musik antwortet.“<sup>880</sup>

Die von Slevogt entworfenen Szenenbilder waren Mitte der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts nicht außerordentlich innovativ, doch sie waren gefühlvoll und im Einklang mit der Musik gestaltet und sprachen gerade durch ihre Einfachheit sowohl Publikum als auch Kritiker an.<sup>881</sup> Oskar Fischel betont in seinem Bericht über die Inszenierung diese gelungene Verschmelzung von Musik und Dekoration:

„Die Musiker mögen sich bei dem Maler bedanken, daß er sie mit seiner Palette unterstützte, die Theaterleute und noch mehr die Theaterfreunde, daß er die Wucht seines Namens benutzte, um die erste Bresche in die Autorität des technischen Bühnenspezialismus zu rammen. Als er diese ganz malerische Führung des Lichts erzwang, hat er der Bühne ein Element der Jenseitigkeit zurückerobert, ohne daß unsere Phantasie diesem Zauberhaften gegenüber nicht mehr sein kann. Denn Deutlichkeit und Wirklichkeit gehört ins Leben: das Wesen der Bühne ist Wahrheit – ein schönes Wort, wer es nur verstünde; es scheint: Fritz Busch und Max Slevogt haben es verstanden, und wir hoffen von diesem Verständnis noch manchen Segen.“<sup>882</sup>

Eugen Schmitz hingegen kritisiert Slevogts Stil. Seine Bühnenbilder seien charakteristischer für Slevogt selbst, als dass sie der Musik Mozarts gerecht werden würden.<sup>883</sup> Bei den Bühnenbildern mit Landschaftsdarstellungen seien zudem im Hintergrund stark perspektivisch gemalte Prospekte und im Vordergrund plastische Bauten verwendet worden, die jedoch nicht miteinander harmoniert hätten.<sup>884</sup>

---

<sup>880</sup> Scheffler 1924, S. 267.

<sup>881</sup> So lag den bereits erwähnten Bühnenbildern Ewald Dülbergs zu einer „Don Giovanni“-Inszenierung von 1925 beispielsweise eine feste architektonische Grundstruktur zugrunde, die nur im Hintergrund Veränderungen zuließ. Die Formen waren streng, übersetzten jedoch „die Prunkarchitektur in die moderne Formensprache“. Marx 2013, S. 31. Vgl. hierzu auch Kapitel 6.1.2.4 in dieser Arbeit.

<sup>882</sup> Oskar Fischel in: Königsberger Allgemeine Zeitung, 26. April 1924. - Der Dirigent Busch bezeichnet Slevogts Bühnenbilder jedoch als „schöne, wenn auch nicht einheitliche Bilder zu Mozarts ‚Don Giovanni‘“. Vgl. Fritz Busch. Aus dem Leben eines Musikers, Frankfurt a. M. 1988, S. 183.

<sup>883</sup> Eugen Schmitz in: Die Musik, XVI/9, Juni 1924, S. 682.

<sup>884</sup> Eugen Schmitz in: Die Musik, XVI/9, Juni 1924, S. 682-683.

Der Dramaturg Hans Teßmer bezeichnet die Neuinszenierung als eine

„Schöpfung von drei künstlerischen Persönlichkeiten, die sich in detaillierter Aussprache über die Problematik der Oper zu einer einheitlichen Lösung zusammenfanden, [und] die einer Einheitlichkeit ihrer künstlerischen Anschauungen“<sup>885</sup>

entsprachen. Auch Slevogt wünschte sich eine solche Ganzheit, mindestens aber eine „eine Einheit [...] von Kapellmeister und Maler, nicht eine solche von Regisseur und Maler – natürlich am besten eine Einheit von allen dreien.“<sup>886</sup>

Slevogt schuf mit dem Spiel von Licht und Farbe in seinen Bühnenbildentwürfen zu „Don Giovanni“ stimmungsvolle Landschaften, die Hans-Jürgen Imiela an „südländische“<sup>887</sup> Gegenden erinnerte. Julius Elias fühlt sich bei den Bühnendekorationen jedoch nicht an mediterrane spanische Landschaften, sondern an die Landschaft der Südpfalz erinnert:

„Die spanische Natur? Ich glaube nicht. Aber das weiß ich bestimmt, daß Slevogt seine pfälzische Heimat, ‚sein‘ Südland, im Innersten niemals herzlicher, großzügiger, umfassender, man möchte sagen: umarmender geschildert hat, als auf diesen sinnlich glühenden Prospekten zu einer Mozartoper. [...]“<sup>888</sup>

---

<sup>885</sup> Hans Teßmer: Zu „Don Giovanni“ in Dresden. Deutsche Kunstschau, 1. Jg. Nr. 9, 1924, S. 168.

<sup>886</sup> Slevogt 1924, S. 175.

<sup>887</sup> Vgl. Imiela in Ausst. Kat. Homburg/Saar 1956, S. 40.

<sup>888</sup> Julius Elias, in: Vossische Zeitung, 22. April 1924. Zu den Pfälzischen Landschaften in Slevogts Werk, vgl. Berthold Roland, Pfälzische Landschaften, München 1991.

### 6.1.2.8 Inszenierung des „Don Giovanni“ 1930 in Berlin-Charlottenburg unter Verwendung der Bühnenbildentwürfe von 1924

Johannes Guthmann überliefert eine Begegnung Max Slevogts mit dem Dirigenten Arturo Toscanini (18678-1957), die wohl um das Jahr 1929/30 wahrscheinlich in Bayreuth stattfand und eine geplante Übernahme der Slevogtschen Bühnenbilder für die Städtische Oper in Berlin-Charlottenburg zum Thema hatte.<sup>889</sup> Toscanini bemerkte nach Guthmanns Überlieferung Slevogt gegenüber: „Es soll nicht immer ganz leicht sein, Herr Professor, Ihre musikalischen Wünsche zu befriedigen“<sup>890</sup>. Slevogt soll nach Guthmann darauf geantwortet haben: „In der Tat. In der Musik verstehe ich keinen Spaß, so wenig wie in jeder Kunst“. Weiteres über diese Unterredung Slevogts mit Toscanini ist nicht bekannt.

In einem Brief vom 17. Februar 1930 bittet der Intendant der Städtischen Oper Berlin-Charlottenburg, Heinz Tietjen, Slevogt nun konkret um die Anfertigung von Bühnenbildentwürfen für eine „Don Giovanni“-Inszenierung.<sup>891</sup> Auch wolle er sich mit der Dresdner Intendanz bezüglich möglicher Probleme bei der Übernahme der Entwürfe in Verbindung setzen.

---

<sup>889</sup> Toscanini dirigierte im Jahr 1930 bei den Bayreuther Festspielen.

<sup>890</sup> Guthmann 1948, S. 70.

<sup>891</sup> „Sehr verehrter Herr Professor! Nachdem Dr. Furtwängler und ich den uns beide [sic!] sehr sympathischen Gedanken ventiliert hatten, Sie zu bitten, für die Neuinszenierung des „Don Giovanni“ in der Städtischen Oper Anfang April die Bühnen-Entwürfe zu machen, hat Herr Dr. Furtwängler inzwischen mit Ihnen persönlich Fühlung genommen, und ich hörte von ihm, dass unter Umständen mit Dresden Schwierigkeiten entstehen könnten, die zu beheben ich mich auf Grund sehr guter Beziehungen zu Herrn General-Intendanten Dr. Reucker bemühen werde. Damit Sie mit Herrn Dr. Furtwängler und Herrn Weichert unverzüglich in die praktische Arbeit eintreten können, erlaube ich mir, Sie nunmehr offiziell einzuladen und zu bitten, die bühnenbildnerischen Arbeiten für die oben genannte Aufführung gütigst übernehmen zu wollen. Es würde für die Städtische Oper und für mich eine grosse Ehre bedeuten, wenn Sie mir Ihre Zusage geben wollten. In Anbetracht der bedrängten finanziellen Verhältnisse und der sich daraus ergebenden Sparmassnahmen meiner Behörden bitte ich gütigst mit einem Honorar von 3000 RM sich einverstanden erklären zu wollen. Ich hoffe Herrn Dr. Reucker morgen schon in der Angelegenheit Dresden sprechen zu können, und ich werde mir erlauben, Ihnen schnellstens Mitteilung zu machen, was ich bei ihm erreicht habe. Wenn Sie im übrigen mit meinen Propositionen einverstanden sind, stände meinerseits nichts im Wege, wenn Sie mit Herrn Dr. Furtwängler und Herrn Weichert sofort in die näheren Besprechungen über Ihre gemeinsame künstlerische Arbeit eintreten wollten. [...]“ Brief v. 17. Februar 1930 vom Intendanten der Städt. Oper Berlin-Charlottenburg, Tietjen an Slevogt Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100 Heinz Tietjen, 17.2.1930.

So entstanden im Jahr 1930 auf Grundlage der für Dresden geschaffenen Entwürfe neue Bühnenbilder für die Städtische Oper in Charlottenburg.<sup>892</sup>

Hans-Jürgen Imiela verweist auf eine Taschenkalendernotiz Slevogts vom 19. Februar 1930, in der der Maler eine erste „Sitzung“ niedergeschrieben hatte.<sup>893</sup> Am 26. Februar und 1. März folgen weitere Besprechungen. Für den 05. März lautet eine Eintragung: „Kleine Änderungen erwünscht von Dr. Furtwängler“.<sup>894</sup> Am 12. März fand die Kostümprobe statt und am Nachmittag traf er Furtwängler um „halb fünf“.<sup>895</sup> Zur „Gesamtprobe ohne Kostüm“ am 7. April äußert sich Slevogt, dass sie „deprimierend“ gewesen sei.<sup>896</sup> Wenige Tage später, am 11. April war die Premiere der Inszenierung.<sup>897</sup>

Für diese Inszenierung sind keine neuen Bühnenbildentwürfe bekannt. Die Bühnenbilder für Berlin wurden größtenteils nach Vorlage der Dresdner Entwürfe von 1924 geschaffen. Ein erhaltenes Szenenfoto (Abb. 190, Kat. Nr. 8.3.2.6) zeigt, dass die Straßenszene für die ersten Szenen des zweiten Aktes im Vergleich zu 1924 (Abb. 120, Kat. Nr. 8.3.2.5) spiegelverdreht realisiert und die Vorgaben aus dem Entwurf für Dresden ansonsten bis ins Detail übernommen worden sind.<sup>898</sup> Die beiden Rollenfotos Hans Reinmar als Don Giovanni (Abb. 191, Kat. Nr. 8.3.2.22) zwei Tage nach der Premiere vom 13. April 1930 und Edwin Heyer als Masetto und Maris Ivogün als Zerlina (Abb. 192, Kat. Nr. 8.3.2.23) vom 15. April 1930 zeigen,

---

<sup>892</sup> Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 65 sowie Guthmann 1948, S. 173. Die Städtische Oper Charlottenburg hat heute den Namen Deutsche Oper, Bismarckstr. 35, Berlin.

<sup>893</sup> Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 65. Eine handschriftliche kurze Abschrift einzelner Termine aus dem Taschenkalender von 1930 wurde mir 2000 von Hans-Jürgen Imiela zur Verfügung gestellt. Darin ist notiert: „19. Febr. 1. Sitzung Don Giovanni“. Der heutige Verbleib des Taschenkalenders konnte nicht ermittelt werden.

<sup>894</sup> Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 65 sowie Abschrift Taschenkalender Imiela.

<sup>895</sup> Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 65 sowie Abschrift Taschenkalender Imiela.

<sup>896</sup> Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 65.

<sup>897</sup> Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 65. - Regie führte Richard Gustav Wilhelm Weichert (1880-1961). Die musikalische Leitung hatte Wilhelm Furtwängler (1886-1954). Besetzung April 1930 in Charlottenburg: Don Giovanni: Hans Reinmar, Komtur: Ludwig Hofmann, Donna Anna: Frieda Leider, Don Ottavio: Hans Fidesser, Donna Elvira: Käte Heidersbach, Leporello: Alexander Kipnis, Masetto: Edwin Heyer, Zerlina: Maria Ivogün.

<sup>898</sup> Straße v. Sevilla Foto, Straße v. Sevilla, Orig. Foto, Aus: Das Theater 1931, S. 47 Aufführung in Charlottenburg.

dass die Kostüme der beiden Interpreten gegenüber der Inszenierung von 1924 leicht variiert wurden.<sup>899</sup>

Die Zeitungskritiken fallen zu dieser Inszenierung im Gegensatz zu der Dresdner Aufführung sechs Jahre zuvor weniger positiv aus. Der Theaterkritiker Bernhard Diebold lobt Slevogts Arbeiten zwar einerseits als „berückend schöne ‚Bilder‘“<sup>900</sup> auf der Bühne, bei denen es sich jedoch nicht um „Bühnenbilder“ des modernen Raumes“ handle, sondern um „Tableaus“ im alten malerischen Theatersinn, zum Teil auch mit Kulissen [...]“. „Slevogt also zeigt überall den Maler. Was beim Bühnenarchitekten dritte Dimension wird, ist bei ihm auch Farbe.“<sup>901</sup> Andererseits seien seiner Meinung nach die jeweiligen Farben zu intensiv. Dadurch sei ein Bruch entstanden, so dass die „sog. tragischen Stellen der Oper überbetont und die komischen Stellen verdunkelt“<sup>902</sup> worden seien.

Eine Kritik von Max Marschalk spricht ebenfalls die fehlende Räumlichkeit der Bühnenbilder an, indem er erklärt: „Slevogt ist nicht eigentlich das, was wir einen Bühnenbildner von Beruf nennen. Ihm fehlt das Gefühl für den Raum, für den Bühnenraum. Immerhin: sie haben ihre Großartigkeit, diese Bilder...“<sup>903</sup>

---

<sup>899</sup> Hans Reinmar als „Don Giovanni“ aus: Tempo, 13.4.1930, Archiv Richard Weichert 230/a3 sowie Edwin Heyer als Masetto und Maris Ivogün als Zerlina, Foto: Suse Byk, Berliner, Morgenpost, 15.4.1930, Archiv Richard Weichert 230/a23.

<sup>900</sup> Bernhard Diebold, in Frankfurter Zeitung [?] v. 24.04.1930. Diebold beschreibt auch den farblichen Eindruck einiger Bühnenbilder der Berliner Inszenierung: „Das erste Bild vor dem Palast ist tiefes Blau. Das zweite vor Berglandschaft dämmert in einen graublauen Morgen mit gelber Aufhellung. Etwas Wärme in die kalte Farbe bringen die braunen Bauern des Chores. Es hellt sich im farbigen Crescendo zunehmend auf und strahlt schließlich im milden Gelb des Festsaals, von mattrötlichen Kerzen erwärmt. Hier und im Schlußbild wird es am meisten der Mozart des Rokoko. Ohne jede Zuckersüßigkeit. Dann trifft das Kirchhofsbild wieder den barocken Mozart mit seinem grandiosen Einbruch in die Opera seria. Ein riesiges Reiterdenkmal des Komturs gibt die große Geste an, das Faktum für den schein-tragischen Wollüstling. Wir sind mit Slevogt zurückgesunken in die kalte blaue Tönung; und die Rokoko-Sonne geht erst wieder auf, nachdem der tolle Giovanni von den Flammen der Hölle aufgefressen worden ist. Auch diese Flammen färben die Szene nicht rot. Mit Ausnahme episodischer Einfälle kennt Slevogts Don Juan die rote Farbe nicht. [...]“. - Kritiken der Inszenierung an der Städtischen Oper Berlin, befinden sich gesammelt im Archiv Richard Weichert Nr. 230/a 1-29, Stadt und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. Vgl. auch Rischbieter 1968, S. 295.

<sup>901</sup> Bernhard Diebold, in Frankfurter Zeitung [?] v. 24.04.1930.

<sup>902</sup> Bernhard Diebold, in Frankfurter Zeitung [?] v. 24.04.1930.

<sup>903</sup> Max Marschalk in: Vossische Zeitung, 14. April 1930. Archiv Richard Weichert 230/a24.

Ein weiterer Kritiker störte sich am Bühnenbild vor Don Giovannis Villa und er bemängelt: „Das Gebäude steht zu tief im Hintergrund, daß die Illusion verloren geht, als erklinge das Menuett aus dem geöffneten Fenster.“<sup>904</sup>

Rudolf Kastner, der für die Dresdner Aufführung noch voll des Lobes war, ist mit der neuen Interpretation von Slevogts Entwürfen nicht einverstanden und sieht in den Dekorationen einen stilistischen Rückschritt:

„Nun, in der Städtischen Oper, variiert kein geringerer als Max Slevogt sein Dresdner Experiment [...] aufs neue, leider aber nicht besser. Jede Szene erhält hier ihren genau bis ins kleinste ausgeführten „Prospekt“, ihre plastische und allzu deutliche Umgebung. Wir sehen sevillanische Landschafts-Ausschnitte mit wackelnden Schloß-Ansichten. Eine Zypresse bleibt während verschiedenster Vorgänge und Stimmungssphären starr vor unseren Augen stehen. Stehende Starrheit ist auch das Motto all dieser, in sich gewiß vom bewährten Malerauge eines Meisters gesehenen, gigantischen Ansichtskarten. Aber: grübeln wir darum jahrzehntelang über eine Reform der Operninszenierung, wie wir Un-Sinn, ja dramaturgische Unlogik der ganzen Zwittergattung überbrücken, sie logischer, erträglicher gerade im Rahmen der älteren Meisterwerke gestalten können, - um nun mit einem Ruck wieder zurückgeschleudert zu werden in die bürgerliche Illustrations-Manie? (Was mit Slevogts hohem malerischen Rang nichts zu tun hat, eine Stil-Prinzipsfrage ist.) [...].“<sup>905</sup>

Auch Slevogts Freund Guthmann erwähnt den Misserfolg dieser Inszenierung. Er macht für den Misserfolg jedoch den falschen Einsatz des Scheinwerferlichtes verantwortlich:

„Diese Scheinwerfer! Slevogt haßte sie! Sie waren es auch, die ihm den Mißerfolg seiner schönen ‚Don Giovanni‘-Inszenierung eintrugen, die man 1930 von Dresden an die Charlottenburger Städtische Oper zu übernehmen wünschte, in dem die Bühnenmänner, von ihrer modischen Scheinwerfermanie behext, ihre

---

<sup>904</sup> L. M. in: Hamburger Fremdenblatt 14.4.30, Archiv Richard Weichert 230/a11.

<sup>905</sup> Rudolf Kastner in: Berliner Morgenpost, 15. April 1930, Archiv Richard Weichert 230/a23.

Lichtkegel in die für eine allgemeine Raumbelichtung gedachten Bilder Slevogts bohrten und ihren Sinn in baren Unsinn verkehrten.“<sup>906</sup>

Slevogt sei von dem Ergebnis seiner Arbeit so enttäuscht gewesen, dass er sich schließlich von den Proben zurückzog und keine der Aufführungen besuchte.

Der Bühnenbildner Emil Preetorius (1883-1973) berichtet von der Inszenierung und erklärt, dass ihm die Skizzen für die Berliner Inszenierung seinerzeit vorgelegt worden seien,

„um einen Rat zu geben, wie sie wohl am sinnvollsten für die Bühne herzurichten seien. Ich riet damals, das Zeichnerisch-malerische Element der reizenden Entwürfe getreu festzuhalten, also möglichst in nur zwei Dimensionen zu bleiben. Aber S. [Slevogt] widersetzte sich gerade dem, er wollte alles räumlich haben und legte besonderen Wert darauf, dass seine lebendig hingeworfenen Rocailles, Säulchen, Baluster im Festsaal beispielsweise getreu ins Plastische übertragen würden. Ich sah voraus, wohin das führen werde: zu einer Plastik und der Substanz, in der Struktur, im Geiste aber zu einer flächenhaften Malerei also zu einer inneren Diskrepanz. Leider behielt ich recht: von dem Bezaubernd-freien, Lebendigen der Entwürfe blieb nahezu nichts mehr übrig, und nur der, der sie gesehen hatte, konnte überhaupt begreifen, was eigentlich mit den bald schweren, bald unklaren Dekorationen auf der Bühne gemeint war. Zu spät sah S., dass mein Vorschlag richtig gewesen: sein so schön gedachtes, so bezaubernd skizziertes, aber so mangelhaft verwirklichtes Werk fand teils ironische, teils hochachtungsvolle Ablehnung. [...]“<sup>907</sup>

So waren in der Berliner Inszenierung des „Don Giovanni“ nach Slevogts Entwürfen für den geringeren Erfolg sicherlich zwei Hauptfaktoren verantwortlich. Zum einen spielte sicherlich auch der von Guthmann erwähnte punktuelle Einsatz von Scheinwerferlicht eine Rolle. Doch der Hauptgrund wird die Umsetzung der Entwürfe auf der Bühne gewesen sein, bei der die Theaterwerkstätten nicht die

---

<sup>906</sup> Guthmann 1948, S. 173.

<sup>907</sup> Emil Preetorius, aus einem Typoskript für einen Hörbericht v. 18.10.1932, „Slevogt – Orlik – Chérel †“, S. 4, Aufzeichnungen der Autorin aus dem Typoskript, Nachlass Emil Preetorius, Preetorius Stiftung München. Hier spricht Preetorius auch seine Position seit 1932 als szenischer Leiter in Bayreuth und Slevogts Scheitern bei seinen Bemühungen um eine Mitarbeit für die Bayreuther Bühne an.

malerische Stimmung in den Bühnenraum übertragen konnten. Es fehlte ein Vertrauter, wie Karl Dannemann vor Ort, der das Einfühlungsvermögen in Slevogts Stil besaß. Dannemann hatte es in Dresden 1924 geschafft, das „Handwerksmäßige fernzuhalten“ und die persönliche „Handschrift“ des Malers auf die Bühne zu übertragen.<sup>908</sup>

---

<sup>908</sup> Vgl. Scheffler 1924, S. 269.

### 6.1.3 Der Entwurf für ein Wandgemälde zu „Figaros Hochzeit“ 1927

Im Jahr 1927 erhielt Slevogt von dem Architekten Hermann Muthesius (1861-1927) eine Anfrage für eine Wanddekoration in einem Landhaus.<sup>909</sup> Imiela erwähnt einen Brief des Architekten an Slevogt vom 27. Juni 1927, woraufhin Slevogt einen Ausführungstermin mit Beginn 8 Wochen später vorgeschlagen habe.<sup>910</sup> Eine aquarellierte Zeichnung lässt sich mit diesem Auftrag in Verbindung bringen (Abb. 193). Es zeigt die Szene des „Chors der Landleute beim Grafen Almaviva“ aus Mozarts Oper „Die Hochzeit des Figaro“.<sup>911</sup>

Anscheinend kam das Projekt jedoch nicht zustande. Denn in einem Brief an Franz Josef Kohl-Weigand erwähnt Slevogt den plötzlichen Tod des Architekten Muthesius und vermutet, dass sich nun „der eine Auftrag einer dekorativen Malerei in einer Villa [...] wahrscheinlich erledigt“<sup>912</sup> hätte.

---

<sup>909</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 265, Anm. 9, S. 441. Vgl. hierzu auch die beiden Briefe von Hermann Muthesius an Slevogt v. 15.11.1926 sowie 27.6.1927 Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100 Hermann Muthesius 15.11.1926 sowie 27.6.1927.

<sup>910</sup> Vgl. Imiela 1968, Anm. 9, S. 441.

<sup>911</sup> „Chor der Landleute beim Grafen Almaviva“ (letzter Akt), 1927, Kreide und Aquarell auf Papier, 14 x 21,2 cm, bez.: Figaro Geh. Muthesius Wannsee (u. M.), Graf Muthesius Wannsee (u.r.), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Zweibrücken 1966, Abb. (s/w) Nr. 178, S. 27, Imiela 1968, S. 265, Anm. 9, S. 441. - Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, Abb. 357 (s/w), Erläuterung, S. 490. Das Libretto zu „La nozze di Figaro“ (ital.) wurde von Lorenzo Da Ponte verfasst und von Wolfgang Amadeus Mozart in den Jahren 1785/86 komponiert. Die Uraufführung fand am 1. Mai 1786 am Wiener Burgtheater statt.

<sup>912</sup> Vgl. Brief vom 12. November 1927, Slevogt an Franz Josef Kohl-Weigand, in: Wirth 1964, S. 218 (handschriftl. vom Empfänger nachdatiert).

## 6.1.4. Die Bühnenbild- und Kostümentwürfe zur „Zauberflöte“ 1928

### 6.1.4.1 Slevogts Beschäftigung mit Mozarts „Zauberflöte“

Die Beschäftigung Slevogts mit dem Thema „Zauberflöte“ begann bereits im Jahr 1910.<sup>913</sup> Im Jahr darauf erhielt der Maler den Auftrag, in Neu-Cladow bei Potsdam den offenen Gartenpavillon seines später engen Freundes Johannes Guthmann (1876-1956) mit Wandbildern auszumalen.<sup>914</sup> Die Wandgemälde und Vorarbeiten hierzu weisen bereits einige „Zauberflöten“-Motive auf.<sup>915</sup> In diesem Zusammenhang muss auch eine ornamental gestaltete, den Titel locker umrankende Zeichnung mit menschlichen Figuren und Tieren gesehen werden, die 1909 erstmals gedruckt und seit 1911 als Titelblatt für die Zeitschrift „Kunst und Künstler“ verwendet wurde.<sup>916</sup>

---

<sup>913</sup> Zur Beschäftigung Slevogts mit dem Thema „Zauberflöte“ vgl. auch Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 76-143. Dieser Katalog besitzt hierzu das bisher umfangreichste Abbildungsmaterial. Weiterhin finden sich zahlreiche Informationen bei Imiela 1996, S. 15-24 sowie S. 27-28. Erstmals lässt sich die künstlerische Beschäftigung Slevogts mit Mozarts „Zauberflöte“ Ende des Jahres 1910 in einer Lithographie, die er als Weihnachtsgeschenk für seine Frau schuf. „Entwurf für den Titel der „Zauberflöte“, Lithographie, 32,2 x 25,4 cm, Slg. Grünberg, Max-Slevogt-Galerie Schloss „Villa Ludwigshöhe“, Edenkoben. - Sievers/Waldmann 1962 Nr. 420. - Roland 1985, Abb. S. 121. - Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Abb. 145, S. 81. Eine Skizze zu dem Titelblatt „Zauberflöte“, Bleistift auf Papier, 14,2 x 11,3 cm, befand sich im Nachlass des Künstlers, vgl. Imiela 1968, S. 405, Anm. 8. Das Blatt war zunächst wohl als Umschlag für eine Klavierausgabe der Mozart-Oper gedacht, wurde jedoch erst 1920, als Titelblatt der Mannheimer Aquarell-Faksimileausgabe der Marées-Gesellschaft, veröffentlicht. Vgl. Imiela 1968, S. 210. - ders. in: Roland 1985, S. 113 sowie Schenk 1999, S. 17-23.

<sup>914</sup> Vgl. hierzu u.a. Karl Scheffler, Slevogts Wandmalereien für Neu-Cladow, in: Kunst und Künstler 12, 1924, S. 121 sowie Frank Auffermann/Miriam-Esther Owsle, Neu-Cladow und nichts anderes!. Johannes Guthmanns Traum vom Arkadien an der Havel, Berlin 2014, S. 93-116.

<sup>915</sup> Das Wandgemälde, in Kaseinfarben auf bloßem Putz gemalt, wurde aus konservatorischen Gründen abgenommen und 1924 im Kronprinzenpalais der Berliner Nationalgalerie ausgestellt, wo es im 2. Weltkrieg zerstört worden ist. Paul Cassirer verlegte davon 1921 einen Faksimilelichtdruck. Vgl. Imiela 1968, S. 168-172, Abb. 60 u. 61, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Abb. 134, S. 79. Ansätze für dieses Wandbild finden sich bereits in der Lithographie von 1910. Zwei Aquarellstudien aus dem gleichen Jahr bereiten das Motiv vor: Zwei Studien zu dem Wandbild aus Neu-Cladow, 1911, Aquarell und Bleistift auf Papier, 16,3 x 9,5 cm, sign.: Slevogt (u. l.), vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Abb. 141, S. 77, Aquarell und Bleistift auf Papier, 17,1 x 10,3 cm, sign.: Slevogt (o. r.), Abb. 142, S. 78, beide Saarland Museum, Saarbrücken. Vgl. hierzu auch Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, Abb. S. 12 u. 15.

<sup>916</sup> Vgl. Imiela 1996, S. 16. Die seit 1903 von Bruno Cassirer verlegte Zeitschrift „Kunst und Künstler“ trug vom IX. bis zum XXX. Jahrgang das von Slevogt gestaltete Titelblatt. Abgebildet findet sich das Titelblatt auch auf dem Bucheinband des Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991. Die Zeitschrift beinhaltete Ausstellungs- und Auktionsberichte, Buchbesprechungen und Neuigkeiten über die Kunst- und Kulturszene sowie Aufsätze von Kunsthistorikern und Kunstschriftstellern oder Museumsleitern, wie beispielsweise Max J. Friedländer, Karl Scheffler oder Wilhelm von Bode. Die

Bereits im Jahr 1912 hatte sich Slevogt zusammen mit dem Berliner Radierer und Lithograf Hermann Struck (1876-1944) mit dem Gedanken befasst, eine Notenschrift mit Zeichnungen zu illustrieren.<sup>917</sup> Zu dieser Zeit schuf er erste Arbeiten mit Notenzeilen zur „Zauberflöte“.<sup>918</sup>

Im Jahr 1917 entstand im Zusammenhang mit Slevogts Auseinandersetzung mit dem „Zauberflöten“-Thema der mehr als vier Meter breite „Zauberflöten“-Fries, der für einen privaten Musiksaal in Hannover vorgesehen war.<sup>919</sup>

In den beiden Jahren 1917/18 schuf Slevogt im Auftrag von Paul Cassirer eine Folge von Radierungen zur „Zauberflöte“ (Abb. 194), die als Randzeichnungen dem Notentext der „Zauberflöte“ zugefügt werden sollten.<sup>920</sup> Für die erste Entwurfserie

---

Zeitschrift, die zudem zu einem der wichtigsten Organe für den „sogenannten deutschen Impressionismus“ wurde, begleitete Slevogts Schaffen seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis zu seinem Tod 1932. Vgl. Sigrun Paas: 'Kunst und Künstler' 1902-1933: eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland, Heidelberg 1976 und Irmgard Wirth, Ein Beispiel geistigen Mäzenatentums: Max Slevogt und die Zeitschrift ‚Kunst und Künstler‘, in: Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, S. 25-32.

<sup>917</sup> Vgl. Jane Rusel, Hermann Struck (1876–1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers, Frankfurt a. M. u.a. 1997.

<sup>918</sup> Das erste Blatt weist jedoch, obwohl es eine Notenzeile mit dem Beginn Taminos „Zu Hilfe! zu Hilfe! Sonst bin ich verloren“ zeigt, noch keine „Zauberflöten“-Motive auf. Vgl. Sievers/Waldmann 1962, Nr. 475. - Imiela 1968, S. 405, Anm. 8, S. 314, Abb. 172. - Friedrich Dieckmann, Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift, Frankfurt a. M. 1990, S. 230. - Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Abb. 146, S. 81. Etwa zur gleichen Zeit entstand eine weitere Radierung mit den Anfangstakten der „Zauberflöten“-Ouvertüre, die außer Motiven aus der „Zauberflöte“ auch die Darstellung des „Don Quichote“ zeigt. „Don Quichote und die Zauberflöte, Radierung, 25,8 x 22,8 cm, sign.: Slevogt (u. r.), 1912, Slg. Grünberg, Max-Slevogt-Galerie Schloss „Villa Ludwigshöhe“, Edenkoben. Vgl. Sievers/Waldmann 1962 Nr. 476. - Ausst. Kat. Mainz 1991, Abb. 146, S. 81. Eine Vorzeichnung zu dem tanzenden Paar Papageno und Papagena, Bleistift auf Papier, 4,5 x 16,5 cm, bez. Slevogt (u. r.), befindet sich im Saarlandmuseum, Saarbrücken, ehem. Slg. F.-J. Kohl-Weigand.

<sup>919</sup> „Zauberflöten-Fries“, Öl auf Leinwand, mit Blattgold, 64 x 432 cm, bez.: Slevogt 1917 (u. r.), seit 1924 im Kronprinzenpalais ausgestellt, ging 1932 in staatlichen Besitz über, heute Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 84-85, Abb. 151 sowie Imiela 1968, S. 210-211. Vgl. „Bewegungsstudie zur Königin der Nacht“, Kreide, Pinsel in Grau, 26 x 21,1 cm, bez. No 78 (o. r.), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 84, Abb. 150. Das Motiv verwendete Slevogt später in seinen Randzeichnungen, Radierung 19. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Nr. 220 u. 221, S. 119.

<sup>920</sup> Als Vorarbeiten entstanden drei Serien von Vorzeichnungen, bei denen sich drei Entwicklungsphasen erkennen lassen. Die beiden ersten Serien mit ca. 100 Entwürfen befinden sich in der Nationalgalerie Berlin, Sammlung der Zeichnungen auf der Berliner Museumsinsel, die dritte Serie mit 44 Entwürfen, ehemals Archiv Neukastel, dann in der Sammlung Kohl-Weigand, gelangte in die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarland-Museum, Saarbrücken. Weiterhin befinden sich Bewegungsstudien im Nachlass von Slevogt sowie in der Albertina in Wien. Vgl. Dieckmann 1990, S. 257-308. - Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 102-137 u. Abb. 170-275. - Ein doppelseitig gestaltetes Blatt mit Bewegungsstudien lässt sich ebenfalls mit den Randzeichnungen zur

benutzte Slevogt die gedruckte Partitur der „Zauberflöte“. Er schnitt aus dem Partiturdruk die ihm wichtig erscheinenden Stellen heraus, klebte sie auf Zeichenpapier und fügte mit Bleistift, Feder oder Kreide szenische Illustrationen hinzu. In der nächsten Entwurfsserie tritt Mozarts Autograph, auf das ihn der Pianist Leo Kestenbergs (1882-1962) aufmerksam gemacht hatte, und das sich in der Berliner Staatsbibliothek befand, an die Stelle der gedruckten Noten.<sup>921</sup> Die Mitarbeiterin Kestenbergs erinnert sich, dass es die Idee des Pianisten gewesen sei, Slevogt für die Illustrationen zur „Zauberflöte“ zu gewinnen:

„[...] Slevogts leichter, spielender Strich schien im ideal für Mozart. [...] Kestenbergs mußte ihm nun stundenlang aus der Partitur vorspielen, und Slevogt bezeichnete die Stellen, die er bebildern wollte.“<sup>922</sup>

Dieser letzte Zyklus umfasst schließlich 47 Radierungen, die 1920 als XVII. Werk der Pan-Presse unter dem Titel „Die Zauberflöte, Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift“ bei Cassirer erschienen.<sup>923</sup> Der Kunsthistoriker und Kunsthändler Hildebrand Gurlitt (1895-1956) bemerkt zu Slevogts Radierungen: „Mit viel

---

„Zauberflöte“ in Verbindung bringen: Bleistift und Feder in Schwarz auf Papier, 18,5 x 17,1 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 82, Abb. 147-148. Ob es sich hierbei um Vorzeichnungen oder aber um „korrigierende Nachstudien“ handelt, ist nicht sicher. Hans-Jürgen Imiela zieht jedoch sicherlich zu Recht in Betracht, dass diese Entwürfe für eine Ausgabe des Librettotextes gedacht gewesen sein könnten. Vgl. Imiela 1996, S. 15.

<sup>921</sup> Slevogt schnitt Auszüge aus den Reproduktionsphotographien der Handschrift Mozarts heraus und ließ sie nach dem bereits 1912 mit Struck erprobten Faksimile-Verfahren auf Radierplatten ätzen. Von diesen Platten wurden Abzüge angefertigt, die ihm als Grundlage für die künstlerische Auseinandersetzung mit den Randzeichnungen dienten. Slevogt konnte seine Entwürfe nun frei um das Notenbild Mozarts anordnen. Diese Entwürfe übertrug er auf Seidenpapier, welche seitenverkehrt auf die Kupferplatte übertragen werden konnten. Der Druck zog sich jedoch zwei Jahre hin, zudem mussten acht Blätter durch Lichtdrucke ersetzt werden, da die Platten vor dem eigentlichen Druck verloren gingen. Der gesamte Zyklus ist wieder abgedruckt in: Roland 1985. - Auf der Pergamentmappe der „Randzeichnungen“, die Slevogt seinem Freund Grünberg gewidmet hat, befindet sich ein Aquarell, das Papageno, umgeben von vier Papageien zeigt, Darstellungsgröße: 17 x 11,5 cm, sign.: Slevogt (u. l.), Slg. Grünberg, Max-Slevogt-Galerie Schloss „Villa Ludwigshöhe“, Edenkoben. Vgl. Imiela 1968, S. 214. - Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 83, Abb. 149.

<sup>922</sup> Grete Fischer, Dienstboten, Brecht und andere Zeitgenossen in Prag, Berlin, London, Olten/Freiburg/Br. 1966, S. 176f. zit. nach: Ursula Hudson-Wiedenmann, „Ausfluß einer Künstlerlaune“. Musik ediert im Verlag von Paul Cassirer, in: Feilchenfeldt / Raff 2006, S. 318.

<sup>923</sup> Imiela verweist in diesem Zusammenhang auf das Gebetbuch Kaiser Maximilians, das von Dürer und seinen Zeitgenossen illustriert worden war. Imiela sieht darin ein Vorbild, doch stehen Slevogts Randzeichnungen wohl lediglich in dessen Tradition. „Die in München befindliche Hälfte mit dem Anteil Dürers waren 1807-08 als eines der ersten Zeugnisse für die Leistungsfähigkeit der jungen Technik der Lithographie, sogar der Farblithographie, publiziert.“ Imiela in: Roland 1985, S. 119.

Bescheidenheit hängt er an Mozarts Noten seine Bilder auf. Aus dem Text der Oper nimmt er den Inhalt, die Beseelung aber vom ganzen Werk.“<sup>924</sup>

Eine weitere Arbeit, die sich mit dem „Zauberflöten“-Thema in Verbindung bringen lässt, ist ein zwischen 1917 und 1918 entstandenes Aquarell, welches Papageno vor einem Käfig mit vielen jungen „Mädchen oder Weibchen“ zeigt.<sup>925</sup> In der gleichen Schaffensperiode, in der Slevogt an den Randzeichnungen zur „Zauberflöte“ arbeitete, entstand ein Zyklus von elf Aquarellen, die Szenen aus der Mozartoper zeigen (Abb. 216, 223).<sup>926</sup>

In den 1924 entstandenen Wandbildern im Musikzimmer von Neukastel setzte Slevogt Szenen aus den beiden Opern „Don Giovanni“ und „Zauberflöte“ von Mozart und Wagners „Siegfried“ nebeneinander.<sup>927</sup> Zwei Bilder hiervon beziehen sich auf das Thema „Zauberflöte“: ein hockender Papageno sowie eine Darstellung der „Königin der Nacht“.<sup>928</sup> Die Malereien sind rasch in einem skizzenhaften Duktus auf die Wand gesetzt. Slevogt selbst äußert sich über seine Wandmalereien:

„Die letzte Vollendung blieb aus, da ich, für eine Woche nach Berlin mühsend [...] bei meiner Rückkehr mein Knie verletzte u. [...] fast drei Wochen wieder zu Bett lag! - vielleicht ist es gut so, u. es ist ja keine offizielle Arbeit u. ich bin und bleibe wohl der Maler des ‚Unfertigen‘.“<sup>929</sup>

---

<sup>924</sup> Hildebrand Gurlitt, Max Slevogt und Mozart, in: Programmheft „Zur Neu-Inszenierung und – Einstudierung von Mozarts ‚Don Giovanni‘, im Auftrage der Leitung der Staatsoper, herausgegeben von Hans Tessmer, Dresden 1924, S. 9. Auch abgedruckt in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 150.

<sup>925</sup> „Papageno vor dem Käfig“, 1917/18, Aquarell und Bleistift auf Papier, 29,5 x 23 cm, sign.: Slevogt (u. r.), Ankauf von Bruno Cassirer 1925, Nationalgalerie Berlin. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 76, Abb. 140.

<sup>926</sup> Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 94-101.- Die Aquarelle wurden 1920 von Fritz Wichert publiziert und im folgenden Jahr der Kunsthalle in Mannheim geschenkt Vgl. Slevogt 1920. 11 Blätter, alle Aquarell und Kreide (Bleistift od. Tusche) auf Papier, alle ca.28 x 20 cm, Kunsthalle Mannheim. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Abb. 157-169, S. 95-101.

<sup>927</sup> Eine bereits um 1918 auf diesen Wänden entstandene Darstellung Papagenos ist jedoch nicht mehr erhalten. Vgl. Passarge 1961. - Imiela 1968, S. 229-232, Anm. 17, S. 429. - Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 38-41. Der Ausführung gehen vier Aquarellskizzen voraus. Vgl. Imiela 1968, S. 330-331, Abb. 211-215.

<sup>928</sup> „Papageno“, Wandbild im Musiksaal von Neukastel, 1924, 163 x 132 cm, Imiela 1968, S. 231, Abb. 80. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Abb. 156, S. 92. - „Die Königin der Nacht“, Wandmalerei im Musiksaal von Neukastel, 1924. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Abb. 155, S. 91. Slevogt hat hier eine Steckdose, die sich in der Wand befand, in die Komposition integriert.

<sup>929</sup> Brief von Max Slevogt an Johannes Guthmann, 31. Oktober 1924, in: Slevogt 1912-1932, S. 46.

Um 1925 entstanden drei weitere Aquarelle, die sich dem Thema „Zauberflöte“ widmen und Darstellungen der Königin der Nacht (Abb. 195) sowie eine Allegorie der Nacht zeigen.<sup>930</sup>

Im Jahr 1928 erreichte Slevogts Beschäftigung mit dem „Zauberflöten“-Thema einen letzten Höhepunkt, als er den Auftrag erhielt, Bühnenbilder und Kostüme für die Berliner Staatsoper Unter den Linden zu entwerfen.<sup>931</sup>

---

<sup>930</sup> In zwei Blättern ist die Königin der Nacht stehend auf ihrem von Pfauen gezogenen Himmelsgefährt zu sehen: „Die Königin der Nacht“, Aquarell auf Papier, 12,8 x 14,5 cm, Staatliche Graphische Sammlung München, vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Abb. 159, S. 96, sowie „Die Königin der Nacht („Zauberflöte“)\", um 1925, Gouache über schwarzer Kreide, weiß gehöht, auf Transparentpapier, aufgezogen auf leichten Karton, 27 x 20,5 cm (Blatt), 25,5 x 18,4 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 40, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, Abb. 359, Erläuterung S. 490 sowie Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, Abb. S. 17. Auf dem dritten Blatt sind zwei schwebende Frauengestalten dargestellt, die ein schwarzblaues, mit Sternen besetztes Tuch halten. „Die Nacht“, Bleistift und Aquarell auf Papier, 26,9 x 22,0 cm, sign.: Slevogt (u. r.), Saarländisches Landesmuseum, Saarbrücken, vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, Abb. 360, Erläuterung, S. 490. Das sternbesetzte Tuch der beiden Aquarelle erinnert an das „Sternentuch“ aus dem Bühnenbild Simon Quaglios 1818 zur „Zauberflöte“.

<sup>931</sup> Die letzten von der Autorin nachweisbaren Arbeiten Slevogts, die sich Thema „Zauberflöte“ beschäftigen, stammen aus den Jahren 1930 und 1931. Kopien von zwei Fotos mit handschriftl. Anmerkungen wurden der Autorin im Jahr 1999 von Hans-Jürgen Imiela zur Verfügung gestellt: (Tanzende? Figuren und Papageno mit Glockenspiel), Bleistift, 12,5 x 15,5 cm, auf der Rückseite eines Briefumschlages des Vereins Berliner Künstler, mit Poststempel v. 29.12.1930. Imiela notiert: „gehört wohl zur Einladung“, sowie (Tamino und Papageno und drei Damen/Knaben?), Bleistift, 11 x 14,6 cm, auf einer Einladung des Vereins Berliner Künstler zu einer Ausstellung im Januar/Februar 1931. GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

#### 6.1.4.2 Vertragsverhandlungen und Korrespondenz

Nachdem sich Max Slevogt seit 1910 immer wieder mit dem Thema „Zauberflöte“ in zahlreichen Zeichnungen, Radierungen, Lithografien und Aquarellen aber auch Wandmalereien beschäftigt hatte<sup>932</sup>, erhielt er zu Beginn des Jahres 1928 den konkreten Auftrag, Bühnenbilder und Kostüme für eine Neuinszenierung der „Zauberflöte“ im Berliner Opernhaus Unter den Linden zu entwerfen.<sup>933</sup>

Dies war nicht die erste Anfrage an Slevogt, sich der Ausstattung von Mozarts Märchenoper zu widmen. So berichtet der Komponist und Pianist Walter Petzet (1866-1941), dass Slevogt bereits 1918 angefragt worden sei, Bühnenbilder für eine „Zauberflöten“-Inszenierung zu entwerfen.<sup>934</sup> Demnach hätte der Schriftsteller Georg von der Gabelentz (1868-1940), welcher um 1918 für zwei Jahre stellvertretender Generaldirektor am Sächsischen Landestheater in Leipzig war, „seine Amtszeit mit einer von Slevogt zu inszenierenden ‚Zauberflöte‘ beginnen“<sup>935</sup> wollen. Slevogt habe jedoch abgelehnt. Ein Grund für die Ablehnung war, neben der zeitgleichen intensiven Beschäftigung mit den Randzeichnungen zur „Zauberflöte“, sicherlich auch der Beginn der französischen Besetzung der Pfalz nach dem Ersten Weltkrieg. Slevogt saß in den Jahren 1918-1920 fast zwei Jahre auf Neukastel fest und durfte nicht nach Berlin reisen.<sup>936</sup> Erst im Winter 1919/1920 konnte er sich wieder uneingeschränkt fortbewegen. Der Maler fühlte sich in Neukastel einsam, und Briefkontakt war während dieser Zeit schwierig und nur unregelmäßig möglich.

---

<sup>932</sup> Vgl. hierzu Berthold Roland: Die ‚Zauberflöte‘ im Schaffen von Max Slevogt, in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 76-143. Hans-Jürgen Imiela: Slevogt und Mozart, in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 9-28. Dieckmann 1990, S. 221-326, Schenk 1999, S. 17-23 u.a.

<sup>933</sup> Zu den Bühnenbildentwürfen zur „Zauberflöte“ vgl. auch Schenk 1999. Dieses Kapitel beinhaltet größtenteils Informationen, die bereits in der Magisterarbeit enthalten sind und durch weitere Informationen und Dokumente, die sich innerhalb der Recherche zu dieser Dissertation ergeben haben, ergänzt wurden.

<sup>934</sup> Vgl. Petzet 1928, S. 1140. Zit. auch in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 152. Diese Auskunft Petzets findet sich jedoch in der weiteren Literatur nicht bestätigt.

<sup>935</sup> Petzet 1928, S. 1140.

<sup>936</sup> Vgl. Guthmann 1948, S. 100-102 sowie Ausst. Kat. Edenkoben 2014-2.

Weiter berichtet Petzet, dass Slevogt „später“<sup>937</sup> (1926) auch noch eine Anfrage zur „Zauberflöte“ vom Theater aus Hannover erhalten habe, diese Arbeit jedoch seinem Schüler Dannemann übertrug.

Die Berliner Staatsoper sollte im April 1928, nach zweijähriger Umbauzeit, in der auch die Bühne auf den damaligen neuesten Stand der Technik gebracht worden war, mit einer Inszenierung der „Zauberflöte“ wiedereröffnet werden. In einem Brief von Franz Ludwig Hörth (1883–1934) vom 27. Januar 1928, bittet dieser Slevogt für die Ausstattung der „Zauberflöte“ Bühnenbilder zu entwerfen.<sup>938</sup>

„[...] Bei den Erwägungen, mit welcher Vorstellung das von mir geleitete Opernhaus Unter den Linden Anfang April eröffnet werden soll, ist auch ‚Die Zauberflöte‘ genannt worden. Mit der ‚Zauberflöte‘ ist aber Ihr Name durch Ihr herrliches Werk für immer verbunden. Deshalb erlaube ich mir bei Ihnen anzufragen, ob Sie Lust und Zeit hätten, bis zu diesem Termin die Gesamtausstattung zu übernehmen und dabei alle Vorzüge und neuen technischen Eigenschaften der Bühne zur Geltung zu bringen. [...].“<sup>939</sup>

Da die Zeit knapp war, machte sich Slevogt sogleich Gedanken zu diesem Vorschlag und brachte sie auf der Rückseite dieses Briefes zu Papier.<sup>940</sup> Doch gerade diese technischen Erneuerungen sind es, die aus der Sicht des Künstlers Probleme für die Inszenierung bereiten.

Gemäß handschriftlicher Aufzeichnungen Hans-Jürgen Imielas, der den Nachlass auf Neukastel eingehend studiert hatte, lieferte Slevogt die Entwürfe zur „Zauberflöte“ am

---

<sup>937</sup> Petzet 1928, S. 1140. Zu dieser Anfrage an Slevogt ist in der weiteren Literatur ebenfalls nichts zu finden.

<sup>938</sup> Bongartz 1985, S. 46 datiert die Inszenierung irrtümlich ins Jahr 1920.

<sup>939</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Der Direktor der Staatsoper/ Franz Ludwig Hörth, 27.1.1928. Auf der Rückseite handschriftl. Briefentwurf von Max Slevogt. Vgl. Imiela 1968, S. 444, Anm. 2 sowie Rischbieter 1968, S. 295.

<sup>940</sup> Der Briefentwurf befindet sich auf der Rückseite des o.g. Briefes v. 27. Jan. 1928. Die Handschrift dieses Entwurfes ist nur schwer leserlich. Durch die dankenswerte Mithilfe von Bernhard Geil war es der Autorin möglich, den Text zu transkribieren.

27. Februar 1928 bei der Intendanz ein.<sup>941</sup> Demnach hatte Slevogt innerhalb nur eines Monats die Gesamtausstattung zur „Zauberflöte“ entworfen.

Vermutlich hatte es einen kurzen Kontakt über eine Verschiebung der geplanten Inszenierung mit der Intendanz gegeben, bevor Franz Ludwig Hörth am 3. März 1928 an Slevogt schrieb und das Bedauern einer Verschiebung für diese Inszenierung betonte:

„Die Unterredung, welche ich mit Generalintendant Tietjen wegen Verschiebung der ‚Zauberflöte‘ hatte, war leider sehr kurz. Der Minister hat bereits unser ganzes Repertoire gesehen und gebilligt, irgend eine Änderung kommt nach Meinung des Generalintendanten nicht mehr in Frage. Trauerig [sic!] begrabe ich also unsere Pläne; aus den kurzen Gesprächen ist so ausserordentlich Fesselnd [sic!] Neues und Aussichtsreiches für mich erwachsen, dass ich unter keinen Umständen auf eine Fortdauer unserer Arbeitsbeziehungen verzichten möchte.“<sup>942</sup>

Anstatt der geplanten „Zauberflöten“-Inszenierung schlägt Hörth dem Maler nun eine Ausstattung des „Freischütz“ vor:

„Aus der Zahl der Opern (es waren 4), die Sie als Sie interessierend erwähnten, schlage ich den ‚Freischütz‘ vor (mit endlich einmal richtiger Wolfsschlucht) [...]“<sup>943</sup>

Einige Tage später bekräftigt auch Tietjen sein Bedauern, dass ein Aufschub der Aufführung nicht möglich gewesen sei. Auch er sei von dem Gedanken einer Freischütz-Inszenierung sehr angetan:

---

<sup>941</sup> Eine Kopie dieser handschriftlichen Notiz wurde mir von Prof. Imiela im Jahr 1998 ausgehändigt.

<sup>942</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Brief von Franz Ludwig Hörth, 3.3.1928 Vgl. auch die Erwähnung bei Imiela 1968, Anm. 2, S. 444 und Rischbieter 1968, S. 295.

<sup>943</sup> Dieses Projekt kam ebenfalls nicht zum Tragen, jedoch hat sich Slevogt mit dem Thema „Freischütz“ immerhin wohl in diesem Zusammenhang beschäftigt. Das zeigt seine Darstellung der „Beschwörung des Samiel“ im Musiksaal auf Neukastel, die er 1928 der hinzugefügt hatte. Eine bereits vorhandene Atlantenfigur musste dafür weichen. Vgl. Imiela 1968, S. 272 sowie S. 443, Anm. 23. Dort auch Verweis auf: Walter Passarge, Wand- und Deckengemälde auf Neukastel, Heidelberg/Berlin 1961, Abb. 12 sowie Hans-Jürgen Imiela, Max Slevogt und Neukastel, St. Ingbert-Saar 1957, S. 30.

„Ich hoffe [...], dass wir baldigst Gelegenheit finden werden, uns nicht nur persönlich kennen zu lernen, sondern über all die Dinge, die uns bewegen, auszusprechen. Die Veranlassung, Sie zu bitten, mit uns in Verbindung zu treten, zwecks Uebernahme der bühnenbildnerischen Arbeiten zur projektierten Eröffnungsvorstellung von [sic!] ‚Zauberflöte‘ war von mir ausgegangen, denn ich stand auf dem Standpunkt, dass [...] es für die Staatsoper an sich schon ehrenvoll sein müsste, mit einem der bedeutendsten Künstler unserer Zeit eine engere Verbindung zu bekommen. Herr Professor Hörth hat mir erklärt, dass die Ausführung Ihrer Entwürfe zur ‚Zauberflöte‘ nur möglich wäre, wenn das Werk vom Eröffnungsrepertoire abgesetzt und auf einen späteren Zeitpunkt verschoben wird. Leider ist eine Änderung in den Dispositionen für die Eröffnung nicht möglich. [...].“<sup>944</sup>

Diesem durch Briefe gesicherten zeitlichen Ablauf steht jedoch eine Darstellung Johannes Guthmanns entgegen, der berichtet, dass man Slevogt warten und über das weitere Fortgehen im Ungewissen ließ:

„Es kam dazu, daß er vor kurzem mit der Berliner Staatsoper Verdruß gehabt [hat] [...]. Man fühle sich allen etwaigen künstlerischen Ansprüchen Slevogts gewachsen, und wenn er Säulen aus lautrem Wasser gebaut wissen wolle. Slevogts Entwürfe, allem maschinellen Zuviel abhold, enttäuschten vermutlich gerade in dieser aktuellen Frage. Dergleichen dem berühmten Künstler zu gestehen, trug man offenbar Scheu und schob die Entschließung auf eine so lange diplomatische Bank, daß Slevogt, auf irgendeinen Bescheid nachgerade ungeduldig, eines Tages bei einer Porträtsitzung Hindenburg sein Leid klagte. Der alte Herr persönlich ließ bei dem General-Intendanten Heinz Tietjen [...] Nachfrage nach der etwas mysteriösen Angelegenheit halten, und der Künstler erhielt seine Blätter als ‚technisch‘ undurchführbar zurück.“<sup>945</sup>

---

<sup>944</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Brief von Heinz Tietjen an Slevogt, 7.3.1924.

<sup>945</sup> Guthmann 1948, S. 179-180.

Walter Petzet hingegen erklärt, dass „man ihm [Slevogt] Schwierigkeiten [gemacht habe], so daß er selbst alles zurückzog.“<sup>946</sup>

Auf den ersten Blick erscheint die veranschlagte Zeit für die Anfertigung neuer Bühnenbilder und Kostüme von vornherein zu knapp bemessen gewesen zu sein, doch der Vergleich zur vier Jahre zuvor entstandenen „Don Giovanni“-Inszenierung in Dresden zeigt, dass auch hier nur zwei Monate für die Herstellung der Bühnenbilder ausreichend gewesen waren.

Es ist sogar möglich, dass die Probleme mit der Umsetzung von Slevogts Entwürfen nur vorgeschoben wurden, weil die Intendanz enttäuscht darüber war, dass die neu eingebaute Bühnentechnik mit Slevogts Ideen zu wenig zu Geltung kommen würde. Da die Wiedereröffnung der Oper nach dem Umbau nicht verschoben werden sollte, hatte „man den bewährten und wohl längst bereit gehaltenen Bühnenbildner des Hauses Arrhovanos [sic!] mit der Aufgabe“<sup>947</sup> betraut. Eventuell ließ der festangestellte Bühnenbildner und Ausstattungsleiter der Lindenoper, Panos Aravantinos (1884-1930), zudem seinen Einfluss spielen, als sich Probleme mit den Entwürfen Slevogts abzeichneten und konnte so den ruhmreichen Auftrag an sich ziehen.<sup>948</sup>

---

<sup>946</sup> Petzet 1928, S. 1140, auch in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 152. Weiter schreibt Petzet: „Eine Provinzstadt wird nun die Frucht seiner Arbeit ernten.“ Leider wird nicht näher ausgeführt, um welche Stadt es sich handeln könnte. Eine weitere Verwendung der Entwürfe für die Berliner Staatsoper an einem anderen Opernhaus ist nicht nachweisbar. Slevogt hatte in seiner Korrespondenz mit Guthmann viel über sein Bedauern an den gescheiterten Inszenierungsplänen geschrieben. Es ist davon auszugehen, dass Slevogt seinem Freund von einer realisierten Inszenierung der „Zauberflöte“ berichtet hätte.

<sup>947</sup> Guthmann 1948, S. 180.

<sup>948</sup> Aravantinos war seit 1919 an der Berliner Staatsoper angestellt und von 1925-1930 Ausstattungsleiter. Er hatte neben seiner Bühnenbildnerischen Tätigkeit auch eine künstlerisch beratende Funktion in Fragen der Ausstattung bei Besprechungen mit dem Generalintendanten und dem Direktor der Oper. Vgl. Constantin Chelms, Der Bühnenbildner Panos Aravantinos und seine Tätigkeit an der Staatsoper Berlin (1919-1930), Phil. Diss. Freie Universität Berlin 1975, zur „Zauberflöteninszenierung“ 1928, vgl. S. 30 u. 56-57. In der Salzburger Zauberflötenausstellung von 1928 wurden Aravantinos Kostümentwürfe kurz nach der Aufführung in Berlin ausgestellt. Vgl. Ausst. Kat. Salzburg 1928, S. 74, Nr. 928-935, Acht Blätter Figurinen. Die im Archiv der Stiftung Mozarteum erhaltenen Bühnenbildmodelle zu dieser Inszenierung wurden von der Stiftung Mozarteum bereits ins Jahr 1927 datiert. Vgl. Bühnenbildmodell Inv. Nr. F6265, 6266, 6267, 6268, 6269.

Guthmann berichtet, dass „Slevogt [...] nicht hinter das Geheimnis dieser Verschleierungskunst gekommen“<sup>949</sup> sei. Was auch immer der Grund für das Scheitern der Zusammenarbeit gewesen sein mag, Slevogt war tief enttäuscht. Die ihm stattdessen in Aussicht gestellte Ausstattungsübernahme für eine Inszenierung des „Freischütz“ kam ebenso wenig zustande. Berthold Roland vermutet richtig, „dass die Slevogtsche Art Bühnenbild, aus einem Barockverständnis herrührend, am Ende der zwanziger Jahre als überholt erscheinen mochte“<sup>950</sup>, und führt als Vergleich die abstrakten Bühnenbilder von Ewald Dülberg für die Inszenierung der „Zauberflöte“ 1929 in Berlin an.<sup>951</sup> Roland gibt jedoch gleich zu bedenken, dass „Panos Aravantinos, der damals Slevogt vorgezogen wurde, [...] ein Phantasiereich mit vielen orientalischen Stilelementen“<sup>952</sup> schuf und seine Entwürfe somit nicht „moderner“ waren als die von Slevogt.

In einem Brief vom 20. März 1929 bedauerte Tietjen nochmals, dass die „Zauberflöten“-Inszenierung ein Jahr zuvor „anscheinend in Folge eines Missverständnisses“ nicht zustande gekommen sei.<sup>953</sup> Die genauen Hintergründe werden jedoch nicht genannt. Zusammen mit diesem Brief erhielt Slevogt für die

---

<sup>949</sup> Guthmann 1948, S. 180. So fährt Guthmann fort: „Das große X hinter den Kulissen von Berlin und Bayreuth sollte es nicht Hitler gewesen sein? Wie er zu der Kunst Max Slevogts stand, war selbst den Eingeweihten nicht klar. Es hieß, er schätze die Münchener Anfänge, aber lehne den späteren Impressionisten als ein ‚Französling‘ ab. Genaueres zu erfragen, wagte anscheinend niemand.“ Ob jedoch bereits im Frühjahr 1928 Hitler sich in theaterpolitische Angelegenheiten einmischte ist nicht ausreichend belegt. Der Redakteur einer deutschnationalen Zeitung soll einmal erklärt haben „Slevogt gilt bei uns als Jude.“ Vgl. Dieckmann 1990, S. 221. – Georg Quander (Hrsg.), Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden, München/Berlin 1992, S. 187, berichtet, dass es sich bei dem Intendanten Heinz Tietjen (1881-1967) um einen politisch sehr angepassten und „wendigen“ Mann gehandelt habe, der sich ebenfalls für die Hitler so wichtige Bühne in Bayreuth engagiert hatte. Nichtsdestotrotz hatte sich Tietjen 1930, zwei Jahre nach dem Scheitern der „Zauberflöten“-Inszenierung, erfolgreich um die Übernahme der „Don Giovanni“-Inszenierung von 1924 an die Stadt. Oper Berlin-Charlottenburg bemüht. Dies widerspricht einer persönlichen politisch motivierten Ablehnung Tietjens Slevogt gegenüber. – Vgl. auch Busch 1988, S. 187-208. Busch schildert die Einmischung von Göring und Hitler in die Opernhäuser von Berlin und Dresden aus seiner Sicht. Auch Tietjens Rolle wird darin erwähnt.

<sup>950</sup> Roland in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 93.

<sup>951</sup> Zur Bühnenbildnerischen Tätigkeit Dülbergs vgl. Peter W. Marx, Dülberg meets Wagner, Köln 2013. Abb. 34, S. 33 „Zauberflöte“, Berlin 1929.

<sup>952</sup> Roland in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 93.

<sup>953</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Brief von Tietjen, 20.3.1929.

Anfertigung der ‚Zauberflöten‘-Entwürfe 1500 RM, die Entwürfe selbst dürfe er nach Belieben verwenden.

Im Mai 1928 erhielt Slevogt eine Anfrage der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg für eine große ‚Zauberflöten‘-Ausstellung ‚moderne szenische Entwürfe‘ einzureichen.<sup>954</sup> Nach der Enttäuschung der Absage aus Berlin hat Slevogt diese Anerkennung sicherlich mit Wohlwollen aufgenommen. Dass er den direkten Vergleich mit seinem Konkurrenten Aravantinos, der ebenfalls zur Einreichung von ‚Zauberflöten‘-Entwürfen angefragt worden war, so kurz nach seinem Scheitern am Berliner Opernhaus scheute, kann nur vermutet werden, da keine weiteren Aufzeichnungen zu dieser Anfrage bekannt sind. Der Ausstellungskatalog listet unter der Überschrift ‚Moderne Bühnenedwürfe‘ Slevogts Arbeiten für Berlin jedenfalls nicht auf.<sup>955</sup> Anscheinend hatte der Maler sich entschieden, nicht als (soeben gescheiterter) ‚Bühnenbildner‘ in dieser Ausstellung aufzutreten, sondern als anerkannter Maler und Grafiker. Slevogt stellte daher lediglich eine Lithographie ‚Einzug Sarastros‘ sowie eine ‚Randzeichnung zu Mozarts Handschrift‘ aus der Cassirer-Mappe zur Verfügung, welche unter der Rubrik ‚Die Zauberflöte in der bildenden Kunst‘ ausgestellt wurden.

---

<sup>954</sup> „Das Kuratorium der Internationalen Stiftung Mozarteum hat beschlossen, an die bedeutendsten Bühnenszeniker Deutschlands und Österreichs, deren Namen Sie in der Beilage finden, die Einladung zu richten, sich an dieser Ausstellung mit szenischen Entwürfen zu beteiligen. [...] Die Entwürfe sollen dem musikalischen Kunstwerk und der Textdichtung vollkommen Rechnung tragen und den heutigen szenischen Bedürfnissen entsprechen. Bindung an irgendeine bestehende oder zu schaffende Bühneneinrichtung ist nicht gegeben. Die szenischen und kostümlichen Entwürfe sollen, wenn nicht vollständig, so doch in solch annähernder Vollständigkeit eingerichtet werden, dass sie Aufschluß geben über die beabsichtigte Lösung der entscheidenden Inszenierungsprobleme. [...] Zur Einsendung können sowohl neuangefertigte Entwürfe gelangen, als auch solche, die schon existieren. Es bildet auch kein Hindernis, wenn Entwürfe eingesendet werden, die schon zu einer Aufführung verwendet worden sind. [...]“ Landesbibliothekszenrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Franz Höfenmayer/Wilhelm Hofmann, 11.5.1928.

<sup>955</sup> Vgl. Ausst. Kat. Salzburg 1928, S. 8. Neben Aravantinos hatten sich u.a. bekannte Bühnenbildner wie Eduard Löffler, Pankok, Leo Pasetti, Emil Pirchan, Ludwig Sievert, Oskar Strnad und Hans Wildermann beteiligt.

### 6.1.4.3 Kurze Übersicht über die Bühnenbildgeschichte der „Zauberflöte“ von der Uraufführung bis 1930

Innerhalb von mehr als zweihundert Jahren unterlag die Mozartoper „Die Zauberflöte“ immer wieder unterschiedlicher inhaltlicher Interpretationen.<sup>956</sup> Die Vielfalt der Deutungsweisen sowie die Strömungen in der Kunst- und Theatergeschichte, eingeschlossen der technischen Neuerungen, führten zu unterschiedlichsten Auffassungen in der Bühnenbildnerischen Gestaltung.<sup>957</sup> Bei der Entwicklung des Bühnenbildes zu dieser Oper spielt auch die Problematik der raschen Verwandlungen und die in den Regieanweisungen des Librettisten Johann Emanuel Schikaneder (1748-1812) geforderten szenischen Effekte, welche sich ursprünglich auf eine barocke Bühne bezogen, eine bedeutende Rolle.<sup>958</sup>

Die frühesten Darstellungen der „Zauberflöte“ finden sich auf zwei Kupferstichen, die schon vor der Uraufführung am 30. September 1791 von dem Wiener Verleger Ignatz Alberti (1760-1794) im Rahmen eines Textbuches zur Oper herausgegeben worden waren.<sup>959</sup> Die Dekorationen zur Uraufführung in Wien schufen die Theatermaler Gayl und Neßthaler.<sup>960</sup> Einen Eindruck von einer der ersten Aufführungen der „Zauberflöte“ vermitteln sechs kolorierte Szenenstiche von Joseph

---

<sup>956</sup> Vgl. hierzu u.a.: Wilfried Kuckartz, Die Zauberflöte. Märchen und Mysterium, Essen 1985, Jan Assmann, Die Zauberflöte. Oper und Mysterium, München, Wien 2005, Jan Assmann (Hrsg.): „Die Zauberflöte“. Ein literarischer Opernbegleiter. Mit dem Libretto Emanuel Schikaneders und verwandten Märchendichtungen, München 2012, Wilfried Seipel, Goethe, Ägypten und die Zauberflöte, in: Ausst. Kat. Wien 1991, S. 159-173.

<sup>957</sup> Wolfram Skalicki, Das Bühnenbild der Zauberflöte. Von der Uraufführung bis zu Oskar Strnad, phil. Diss., Wien 1950 sowie in: Maske und Kothurn, 2. Jahrg., 1956, Heft 1, S. 2-34 und Heft 2, S. 142-165. Friedrich Dieckmann, befasst sich ausführlich mit der graphischen Entwicklung des „Zauberflöten“-Themas seit ihrer Uraufführung 1791 in Wien, Dieckmann 1990, S. 173-221.

<sup>958</sup> Skalicki geht hierauf näher ein: „Das Bühnensystem, für das Schikaneder seine Szenenanweisungen schrieb, war [...] die alte Tiefenbühne des Jesuitendramas, die im Laufe des 18. Jahrhunderts mit ihrem ganzen Repertoire an Verwandlungs- und Überraschungsdekorationen vom Hof- zum Volkstheater übergegangen war. Die Verwandlungen [...] erfolgten bei offener Bühne. Ein Hilfsmittel [...] war die Verkürzung der Bühne durch einen Prospekt, hinter dem man die alte Dekoration auswechseln konnte, während vorne eine Szene spielte.“ Skalicki 1956, S. 4.

<sup>959</sup> Die Stiche zeigen Schikaneder in der Rolle des Papageno „nach wahren Kostüm gestochen“ sowie einen unterirdischen gewölbten Raum mit Architekturtrümmern und Gegenständen mit Freimaurersymbolik. Vgl. Skalicki 1956, S. 9.f, Bildtafel I. - Dieckmann 1990, S. 172-179 sowie Abb. 85 u. 86. Alberti war Logenbruder Schikaneders.

<sup>960</sup> Vgl. zur Uraufführung der Zauberflöte: Ernst Lert. Mozart auf dem Theater, Berlin 1921 (3. Aufl.), S. 399-404.

und Peter Schaffer, die 1795 im „Allgemeinen Europäischen Journal“ zu Brünn veröffentlicht worden sind.<sup>961</sup> Nachdem die „Zauberflöte“ 1792 erstmals außerhalb Wiens in Prag aufgeführt wurde, folgte ein Jahr später eine Inszenierung im Cuvilliéstheater der Münchener Residenz mit Bühnendekorationen von Giuseppe (Joseph) Quaglio (1747-1828).<sup>962</sup> Im Januar desselben Jahres fand zudem eine Aufführung der „Zauberflöte“ in Leipzig statt.<sup>963</sup>

Auch Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) hatte sich sehr intensiv mit dem Thema „Zauberflöte“ beschäftigt, sowohl mit der Fortsetzung der Oper<sup>964</sup> als auch mit ihrer Inszenierung 1794 im Weimarer Hoftheater.<sup>965</sup>

Große Berühmtheit erlangte die Berliner Neuinszenierung der „Zauberflöte“ von 1816 im Königlichen Nationaltheater, zu der Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) im Auftrag des Grafen Brühl die Bühnenbilder geschaffen hatte.<sup>966</sup> Schinkels Bühnenbilder beeinflussten die Gestaltung der „Zauberflöte“ bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus.

Um Bemühen nach kunsthistorisch-archäologische Genauigkeit ging es auch Friedrich Beuther (1777-1856) in seinen Szenenentwürfen für das Weimarer Hoftheater im Jahre 1817<sup>967</sup> sowie auch Antonio de Pian (1784-1851) in seinen Bühnenbildentwürfen für das Wiener Kärntnertor-Theater ein Jahr später.<sup>968</sup>

---

<sup>961</sup> Vgl. Lert 1921, Abb. 27-30, Skalicki 1956, S. 10-14 - Dieckmann 1990, S. 181-182 sowie Abb. 88-93 - Ausst. Kat. *Intorno al Flauto Magico*, Ausst. Im Palazzo della Permanente Mailand, 24. April bis 21 Juli 1985, Mailand 1985, Abb. S. 64. Die Blätter befinden sich im Historischen Museum der Stadt Wien. Ob es sich hier jedoch um Illustrationen zur Uraufführung handelt oder die Stiche sich auf eine spätere Aufführung beziehen, ist nicht erwiesen.

<sup>962</sup> Die 13 Szenenentwürfe Giuseppe Quaglios für die „Zauberflöte“ befinden sich im Deutschen Theatrumuseum München. Vgl. Ausst. Kat. Mailand 1985, Abb., S. 65-66.

<sup>963</sup> Jan Assmann weist auf die Übertragung der graphischen Dekorationen dieser Aufführung auf ein Würfelspiel hin, welches der Buchhändler Johann Kerndörfer anlässlich dieser Inszenierung herausbrachte. Vgl. Jan Assmann, *Kunst und Ritual. Die Zauberflöte in: Ausst. Kat Heidelberg 2006*, S. 115.

<sup>964</sup> Vgl. u.a. Wilfried Seipel, *Goethe, Ägypten und die Zauberflöte*, in: Ausst. Kat. Wien 1991, S. 159.

<sup>965</sup> Eine erhaltene Originalskizze Goethes zeigt dessen szenischen Ideen für den Auftritt der Königin der Nacht. Vgl. Lert 1921, S. 412, Abb. 31, Skalicki 1956, S. 19-21 sowie Ausst. Kat. Mailand 1985, Abb. S. 20.

<sup>966</sup> Die Originalentwürfe wurden von Schinkel in Gouache ausgeführt. Aufgrund ihrer großen Beliebtheit wurden sie verkleinert als farbige Aquatintastiche herausgegeben. Eine vollständige Sammlung der Aquatintablätter befindet sich in der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Vgl. Skalicki 1956, S. 22-28. - Ausst. Kat. Mailand 1985, Abb. S. 69. Vgl. auch Ulrike Harten: *Karl Friedrich Schinkel – Bühnenentwürfe*, hrsg. u. überarb. v. Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann. Berlin/München 2001.

<sup>967</sup> Friedrich Beuther war Schüler von Giorgio Fuentès (1756 - 1821). Er wurde auf Anraten Goethes,

Simon Quaglio (1795-1878) stattete die „Zauberflöte“ für München in den Jahren 1818 und 1839 aus. Seine Bühnenbilder von 1818 ersetzten die Rokoko-Ausstattung seines Vaters Guisepp (Joseph) von 1793.<sup>969</sup> Die Entwürfe von Schinkel, de Pian und Simon Quaglio wirkten stilbildend für die Bühnendekorationen der „Zauberflöte“ in den folgenden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Als 1869 die neuerbaute Wiener Hofoper die „Zauberflöte“ neuinszenierte, wurde in der Bühnenausstattung von Josef Hoffmann (1831-1904) die „Ägyptologie“ zugunsten einer weiträumigen Landschaftsmalerei verdrängt.<sup>970</sup>

Im Jahr 1910 stattete Alfred Roller (1864-1935) die „Zauberflöte“ für das Salzburger Mozart-Fest neu aus und entwarf einen plastischen, festen Rahmen aus ägyptisierenden Pylonen, hinter dem die Bühnenbilder ausgewechselt werden konnten.<sup>971</sup> Sechs Jahre später schuf Ludwig Sievert (1887-1968), in Mannheim eine symbolische Charakterisierung der „Zauberflöte“ und verzichtete hierbei auf sämtliche ägyptisierende und freimaurerische Ornamentik.<sup>972</sup> Im Jahr 1921 entstanden in Frankfurt a. M. unter dem Regisseur Ernst Lert noch einmal

---

da man Fuentes nicht gewinnen konnte, 1815 nach Weimar berufen. Vgl. Johanna Senigl, *Florilegium Pratense: Mozart, seine Zeit, seine Nachwelt, Ausgewählte Aufsätze von Rudolf Angermüller* anlässlich seines 65. Geburtstages, Würzburg 2005 sowie *Ausst. Kat. Mailand 1985*, Abb. S. 71. In der Literatur werden die Entwürfe Beuthers z. T. auch bereits in das Jahr 1815 oder erst 1818 datiert. Vgl. auch Skalicki 1956, S. 28-30.

<sup>968</sup> Die nach de Pians Entwürfen gestochenen Blätter von Norbert Bittner befinden sich in der Akademie der bildenden Künste in Wien. Vgl. *Ausst. Kat. Mailand 1985*, Abb. S. 74 sowie Skalicki 1956, S. 33-34.

<sup>969</sup> Simon Quaglios „Zauberflöten“-Entwürfe von 1818 befinden sich im Theatrumuseum München. Vgl. *Ausst. Kat. Mailand 1985*, Abb., S. 72-73 sowie Skalicki 1956, S. 31-33.

<sup>970</sup> Vgl. *Ausst. Kat. Mailand 1985*, Abb., S. 74, Skalicki 1956, S. 142-144 sowie Oswald Georg Bauer, *Josef Hoffmann. Der Bühnenbildner der ersten Bayreuther Festspiel*, München/Berlin 2008, S. 25-32.

<sup>971</sup> Entwürfe und Skizzen zu dieser Inszenierung befinden sich in Wien in der Sammlung der Nationalbibliothek. Vier Jahre zuvor war es Roller unter der Leitung von Gustav Mahler nicht gelungen, die Gesamtausstattung für die „Zauberflöte“ zu übernehmen und neue Dekorationen zu schaffen. Er musste sich damals mit der Wiederverwendung und Umgestaltung der vorhandenen Bühnendekorationen anderer Künstler, u.a. jener Josef Hoffmanns aus dem Jahre 1869, begnügen. Vgl. Skalicki 1956, S. 144-146 u. 147-148.

<sup>972</sup> Sechs Dioramen zur Zauberflöte, nach Auff. Mannheim 1916 u. Frankfurt a.M. 1923, *Ausst. Kat. Salzburg 1928*, S. 73, Nr. 790-795, 74, Nr. 882-889, 8 Inszenierungsentwürfe 1916-1921. Vgl. Auch Ernst Leopold Stahl (Text) u. Joseph Gregor (Vorwort) Ludwig Sievert. *Lebendiges Theater. Drei Jahrzehnte deutsche Theaterkunst*, München 1944, S. 26, Abb. Tafel 1, *Ausst. Kat. Düsseldorf/Duisburg 1970*, Nr. 145, S. 25 sowie Skalicki 1956, S. 148-149.

Bühnenbilder zur „Zauberflöte“. Der Entwurf zur „Feuer- und Wasserprobe“ ist durch geometrische Dreiecksformen geprägt.<sup>973</sup>

Bernhard Pankok (1872-1943) versuchte 1919 mit seinen Bühnendekorationen für Stuttgart hingegen „eine Vereinigung von märchenhaft-indischem Stil und architektonischer Gestaltung“ zu erreichen.<sup>974</sup> Hans Wildermann (1884-1954) schuf 1927 plastische Bühnenbilder für Breslau und entschied sich für eine neutrale Bühne, auf der Verwandlungen hauptsächlich durch Licht erreicht wurden.<sup>975</sup>

Im Jahr 1928 erhielt der griechische Bühnenbildner Panos Aravantinos (1886-1930) anstelle von Slevogt den Zuschlag für die Ausstattung der „Zauberflöte“ an der Berliner Staatsoper Unter den Linden und verlegte Mozarts Oper in ein märchenhaftes Phantasiereich, in dem er zahlreiche orientalisch-exotische Stilelemente vereinte.<sup>976</sup> Am 18. August desselben Jahres wurde „Die Zauberflöte“ zum ersten Mal bei den Salzburger Festspielen aufgeführt. Die Bühnenbilder hierzu schuf Oskar Strnad (187-1935).<sup>977</sup>

Im Jahr 1929 schuf Ewald Dülberg (1888-1933) für die von ihm selbst inszenierte „Zauberflöte“ an der Berliner Staatsoper am Platz der Republik (Kroll-Oper) einen von mächtigen Rundbögen bestimmten abstrakten Raum.<sup>978</sup>

---

<sup>973</sup> Vgl. Mohr 1986, Nr. 146. Im Jahr 1936 gelangte Sievert in seinen Entwürfen für Frankfurt unter der Regie von Oskar Wälterlin wieder zum Jugendstilhaften zurück. Vgl. Mohr 1986, Nr. 267-271. Vgl. auch Skalicki 1956, S. 149-151.

<sup>974</sup> Skalicki 1956, S. 151. Bernhard Pankok: Zauberflöte, Stuttgart, Staatsoper 1919, 7 Skizzen, Tuschkfeder, 22,5 x 29,5 cm, z.T. sign. u. dat. (1913) Nölle 1974, Nr. 84 ohne Abb., Vgl. Ausst. Kat. Salzburg 1928, S. 74, Nr. 833-864 12 Figurinen, 2 Fotos, 4 Szenenentwürfe, 14 Grundrisszeichnungen. – Vgl. auch: Ausst. Kat. Mailand 1985, S. 75, Abb. von Figurinen.

<sup>975</sup> Vgl. Ausst. Kat. Mailand 1985, Abb., S. 81. Die drei Jahre zuvor geschaffenen Entwürfe, ebenfalls für Breslau, sind wesentlich verspielter. Vgl. ebenda, Abb., S. 80. Vgl. auch Ausst. Kat. Salzburg 1928, S. 74, Nr. 917-926: zehn Entwürfe 1928 sowie Skalicki 1956, S. 153.

<sup>976</sup> Vgl. Skalicki 1956, S. 154.

<sup>977</sup> Während dieser Festspielzeit wurde in einer Ausstellung erstmals eine literarische und musikalische Übersicht zur „Zauberflöte“ gegeben. Vgl. Ausstellung Die Zauberflöte. Veranstaltet von der internationalen Stiftung Mozarteum, Juli-August 1928. Vgl. auch Skalicki 1956, S. 156-162. Strnad schuf 1931 weitere Bühnenbilder zur Zauberflöte.

<sup>978</sup> Zu Dülbergs „Zauberflöten“-Bühnenbilder vgl. Ausst. Kat. Mailand 1985, Abb., S. 80 - Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 347 - Marx 2013, S. 32-35. - Ausst. Kat. Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910-1930, Städt. Galerie im Städelchen Kunstinstitut, Frankfurt a. M., 2. März – 25. Mai 1986, in Zusammenarbeit mit dem Theatermuseum der Universität zu Köln, S. S. 218-219 u. S. 344-347, Nr. 224-226. Vgl. auch ein Bühnenbildentwurf F 31 sowie drei Bühnenbildmodelle: F 6596, F 6597, F 6598, Stiftung Mozarteum Salzburg.

Die Darstellung des Bühnenbilds Ende der Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts ist durch ein Nebeneinander der Formen und Stile gekennzeichnet: Abstraktion findet sich neben Realismus und phantastischem Illusionismus. Es ist nicht nachweisbar, dass Slevogts Bühnenbildentwürfe zur „Zauberflöte“ frühere Bühnenbilder rezipieren. Er greift zwar - wahrscheinlich eher unbewusst - auf eine bereits ikonographisch vorgebildete Formensprache zurück, doch lassen sich keine eindeutigen Vorbilder zu seinen Kompositionen finden.

#### 6.1.4.4 Max Slevogts Bühnenbildentwürfe zur „Zauberflöte“

Max Slevogt schuf für die Szenenausstattung der „Zauberflöte“ zahlreiche Bühnenbildentwürfe in Aquarell, die durch einige erhaltene Skizzen ergänzt werden. Das Material ist im Vergleich zur auf der Bühne realisierten „Don Giovanni“-Inszenierung weniger gut dokumentiert.

Ähnlich wie bei der „Don Giovanni“-Inszenierung hat sich Slevogt Gedanken zu einer **Bühnenrahmung** (Abb. 196, Kat. Nr. 9.1.2) gemacht.<sup>979</sup> Die architektonische Ornamentik enthält zum einen altägyptische Formensprache wie Sonnensymbol und Zierfries, zum anderen rustikale Säulentrommeln, die seitlich einen barock anmutenden kleinen Balkon stützen.<sup>980</sup>

Für das erste Bühnenbild des 1. Aktes, **Wilde Landschaft im Reich der Königin der Nacht** (Abb. 197, Kat. Nr. 9.1.3), schuf Slevogt eine lichtdurchflutete, wüstenähnliche felsige Landschaft, in der sich im Hintergrund die Wipfel dreier Palmen vor blauem Himmel abzeichnen.<sup>981</sup> Slevogt hat die Lichtquelle in diesem Szenenentwurf links oben vorgesehen. Die Nähe zu Slevogts 1914 entstandenen Gemälden während seiner Ägyptenreise ist unverkennbar.<sup>982</sup>

---

<sup>979</sup> Entwurf eines Bühnenrahmens (wohl zur „Zauberflöte“), Aquarell, auf der Rückseite eines Passepartouts, 39 x 53 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>980</sup> Die ägyptische Symbolik ist sehr dezent und vereinfacht angedeutet.

<sup>981</sup> „Wilde Landschaft im Reich der Königin der Nacht“, Gouache/Aquarell, 33,2 x 50,2 cm (Angaben nach Imiela 1968, S. 444.), Privatbesitz Deutschland. Ausst. Max Slevogt, Galerie Z, Landau, 21. Mai – 21. Juni 2008. Vgl. auch Imiela 1968, S. 275 sowie Schenk 1999, S. 28. Dieser Entwurf ist der einzige Entwurf der „Zauberflöten“-Bühnenbildentwürfe, der sich nicht mehr im Nachlass des Künstlers befindet. (Bereits im Jahr 1998 war er nicht mehr im Nachlass auffindbar.) Der Autorin wurde im Jahr 1998 von Prof. Imiela ein s/w-Foto zur Verfügung gestellt. Im Laufe der Recherche war es möglich, den Entwurf über den Kunsthandel in einer deutschen Privatsammlung ausfindig zu machen und eine Farbfotografie zu erhalten. Erwähnt wird der Entwurf ebenfalls bei Rischbieter 1968, S. 295. - Libretto (I,1): „Das Theater ist eine felsige Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen; auf beiden Seiten sind gangbare Berge, nebst einem runden Tempel. [...]“. Mozart, Wolfgang Amadeus: Die Zauberflöte, KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder, hrsg. v. Hans-Albrecht Koch, Stuttgart 1993, S. 7.

<sup>982</sup> Zu Slevogts Ägyptenbildern vgl. u.a. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1989: Max Slevogt. Ägyptenreise 1914. Ausst. mit den Gemälden der Staatl. Kunstsammlungen Dresden/DDR Gemäldegalerie Neue Meister, hrsg. v. Berthold Roland, Landesmuseum Mainz 24. Juni bis 27. August 1989, Schloss „Villa Ludwigshöhe“, Edenkoben 10. September bis 12. November 1989 sowie

Slevogt stellt die Königin der Nacht für seinen Entwurf der **thronenden Königin der Nacht** (Abb. 198, Kat. Nr. 9.1.4) in schlichtem dunklen Gewand sitzend auf einem massiven, steinern anmutenden Thron dar, der auf einem runden, durch zwei Stufen erhöhten Sockel mit Wolken steht.<sup>983</sup> Die rahmenden Säulen deuten eine gewisse Raamtiefe an. Auf den Sockelstufen hat Slevogt die im Libretto geforderten „transparenten Sterne“ angedeutet, die durch Deckweiß deutlich hervortreten. Die Königin selbst wird von einer kobaltblauen „Aura“ umgeben, die direkt von ihr auszugehen scheint. Hinter ihrem Rücken leuchtet eine schmale, liegende Mondsichel hervor. Um die Königin der Nacht sind kreisförmig angeordnete „rotierende“ Fackeln dargestellt, die sie wie ein Nimbus umgeben.<sup>984</sup> Die ursprüngliche Wirkung des Entwurfes wurde durch das Ausbleichen eines ehemaligen Passepartoutausschnittes stark verfälscht.<sup>985</sup>

---

Ausst. Kat. Dresden/Düsseldorf 2014: Max Slevogt. Die Reise nach Ägypten 1914. Katalog anlässlich der Ausstellung: „Nach Ägypten! Die Reisen von Max Slevogt und Paul Klee“. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Albertinum, 30. April- 3. August 2014 sowie Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, K20 Grabbeplatz, 6. September 2014 – 4. Januar 2015.

<sup>983</sup> Die thronende Königin der Nacht, Gouache/Aquarell und Bleistift auf graugrünem Papier, Passepartoutausschnitt: 20,5 x 20 cm, Blattgröße: 26 x 26,1 cm, Passepartoutausschnitt vergilbt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 138, Abb. 276 sowie Schenk 1999, S. 29-30. - Libretto: Verwandlung: (I, 6): „Die Berge teilen sich auseinander, und das Theater verwandelt sich in ein prächtiges Gemach. Die Königin sitzt auf einem Thron, welcher mit transparenten Sternen geziert ist“. Mozart – Die Zauberflöte, S. 17.

<sup>984</sup> Die Griffe der Fackeln sind dabei abwechselnd nach innen und außen gerichtet und deuten dadurch eine eigene Rotation innerhalb der ihnen gemeinsamen „Umlaufbahn“ an. Außerhalb des vergilbten Passepartoutausschnittes ist mit Bleistift eine Skizze zweier Fackeln zu sehen, deren rotierende Bewegung von Slevogt durch entgegengesetzte Pfeile angedeutet wurde. Der Begriff „Fackel“ lässt mehrere ikonographische Deutungen zu. In Bezug auf den Entwurf der Königin der Nacht ist vor allem von Bedeutung, dass die Fackel in Bildern zum einen ganz allgemein nächtliche Ereignisse kennzeichnet. Zum anderen wird in der antiken Literatur das Licht der Gestirne häufig als „fax“ bezeichnet, besonders das von Sol und Luna. Für beide ist die Fackel in antiken Denkmälern als Attribut üblich. Vgl. RDK, Bd. VI, Sp. 1001-1002.

<sup>985</sup> Die vom dunklen Hintergrund etwas heller hervortretende blaue „Aura“ der Königin akzentuierte die Herrscherin ursprünglich nicht so stark wie heute und deutete eher eine gewisse diffuse Tiefe an. Auch die brennenden Fackeln sowie die Halbmondsichel müssen viel stärker aus dem Bild hervorgetreten sein. Die beiden rahmenden Säulen sowie die schwarzen Wolken und die quer im Vordergrund liegende Säule dürften ursprünglich aufgrund des geringen Kontrastes nur zu erahnen gewesen sein. Ebenso verhielt es sich sicherlich mit den heute so stark erscheinenden Bleistiftschraffuren, die sternförmig um den Fackelkreis sowie um die drei Säulen angeordnet sind.

Den Szenenentwurf für **Paminas Zimmer im Palast Sarastro** (Abb. 199, Kat. Nr. 9.1.5) hat Slevogt als orientalisch-maurisches Gemach gestaltet.<sup>986</sup> Das Zimmer wird im Vordergrund durch seitliche, in sich verdrehte Säulen mit Palmen- oder Blütenkapitellen gerahmt.<sup>987</sup> Die gestufte Rückwand des Zimmers ist von zwei Türöffnungen mit maurischen Bögen und einem Fenster durchbrochen, die andeutungsweise einen Landschaftsausblick zeigen.<sup>988</sup> In einer Türöffnung erscheint die Gestalt Papagenos, der in das Zimmer hereinschaut. Eine kleine Skizze (Abb. 201, Kat. Nr. 9.1.7), auf die Rückseite eines Briefumschlags gezeichnet, bereitet das Motiv vor.<sup>989</sup> Auf der Rückseite des Szenenentwurfs hat sich Slevogt auf zwei skizzierten Bühnengrundrissen (Abb. 200, Kat. Nr. 9.1.6) intensiv Gedanken über die Anordnung der Dekorationen auf der Bühne gemacht.<sup>990</sup>

Der in warmen orange-gelblichen Farben gehaltene Szenenentwurf **Vor Sarastro Tempelstadt** (Abb. 202, Kat. Nr. 9.1.8) zeigt den Tempelbezirk Sarastro mit drei verschiedenartig gestalteten Tempeln.<sup>991</sup> Die Szenerie wird durch eine

---

<sup>986</sup> Paminas Zimmer im Palast Sarastro, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 32,9 x 49,7 cm, rechts unleserlich bezeichnet, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S.139, Abb. 277 sowie Schenk 1999, S. 30-31. - Libretto: (I, 9), Verwandlung: „Zwei Sklaven tragen, sobald das Theater in ein prächtiges Zimmer verwandelt ist, schöne Polster nebst einem prächtigen türkischen Tisch heraus, breiten Teppiche aus; [...]“. Mozart – Die Zauberflöte, S. 21.

<sup>987</sup> Die rechte Stütze ist lediglich durch wenige Kohlestiftstriche skizzenhaft angedeutet. Beide Säulen sind kanneliert und werden durch einen seitlich drapierten grünen Vorhang miteinander verbunden. Nach oben hin wird das Bild von einem schmucklosen Balken, der von den beiden Säulen getragen wird, abgeschlossen.

<sup>988</sup> Die Wände sind farblich deutlich abgesetzt und weisen im unteren Bereich eine rosa bis bräunliche Farbe und darüber ein warmes, leuchtendes Ocker, unter dem die Kohleschraffur hindurchscheint, auf. Der Fußboden ist in übereinandergesetzten Grüntönen, die an einigen Stellen ins Türkis übergehen, in einem raschen und temperamentvollen Duktus gestaltet. Die Zimmerwände schließen nach oben hin mit einem schmalen ägyptisierenden Fries ab. Es könnte sich hierbei um die Andeutung eines ägyptischen „checker“-Fries handeln, einen Zierfries, der als Abschlussornament einer dekorierten ägyptischen Wandfläche diene. Vgl. Dieter Arnold, Lexikon der ägyptischen Baukunst, 1994, Taf. 13 sowie S. 49.

<sup>989</sup> Briefumschlag mit Skizzen zu den Szenenentwürfen zur „Zauberflöte“, adressiert an Max Slevogt, Lietzenburger Str. 8, Berlin-Charlottenburg, Absender Kunsthalle Bremen mit Poststempel v. 24.2.(19)28. GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Die Skizzen sind von Slevogt auch bezeichnet. Hier: „1) Zimmer“.

<sup>990</sup> So arbeitet er die gestufte Rückwand sowie den Bühnenrahmen mit Maßangaben aus.

<sup>991</sup> Vor Sarastro Tempelstadt, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 39,6 x 49,8 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 139, Abb. 278, Skalicki 1956, S. 151 sowie Schenk 1999, S. 31-32.

vorgeblendete, nur durch einige Kohlestriche skizzierte Rundbogenarchitektur gerahmt. Slevogt hat Sarastro aufrecht stehend in einem, schon im Libretto (I, 18) geforderten, antikisierenden Triumphwagen dargestellt. Dieses Motiv tritt bei Slevogt erstmalig auf dem „Zauberflötenfries“ von 1917 auf.<sup>992</sup> Das Wagenmotiv Sarastros zeigt sich in fast allen Arbeiten Slevogts zur „Zauberflöte“<sup>993</sup>. Auffällig ist, dass sich Slevogt kein einziges Mal an die im Libretto (I, 18) geforderten sechs Löwen gehalten hat, einmal sind es vier ein anderes Mal nur zwei Löwen, die den Wagen ziehen. Auch für diese Szene hat sich Slevogt mit Grundriss-Skizzen (Abb. 203 u. 204, Kat. Nr. 9.1.9 u. 9.1.10) mit dem Bühnenaufbau für diese Szene auseinandergesetzt.<sup>994</sup>

Für das Szenenbild der **Versamlungsstätte der Priester von Isis und Osiris** sah Slevogt ein offenes Heiligtum inmitten einer nächtlichen Landschaft mit Palmen vor

Libretto I, 15: „Das Theater verwandelt sich in einen Hain. Ganz im Grunde der Bühne ist ein schöner Tempel, worauf diese Worte stehen: ‚Tempel der Weisheit‘; dieser Tempel führt mit Säulen zu zwei anderen Tempeln; rechts auf dem einen steht: ‚Tempel der Vernunft‘. Links steht: ‚Tempel der Natur‘.“ Mozart – Die Zauberflöte, S. 28. Bei dem mittleren Tempel in Slevogts Bühnenbildentwurf handelt es sich um einen überkuppelten Rundtempel: Dieser ist am stärksten erhellt und stellt sicherlich den Haupttempel, den „Tempel der Weisheit“, dar. Auffällig ist, dass Slevogt die im Libretto geforderte Beschriftung der Tempel nicht berücksichtigt hat. Der Haupttempel wird von links oben beleuchtet. Vor dem Eingang des Tempels ist eine Figur zu erkennen, die in ein antikisierendes schlichtes Gewand gehüllt ist. Der Eingang ist mit sechs aneinandergesetzten Kreisen versehen, in deren unterem Drittel eine liegende halbmondförmige Sichel zu erkennen ist. Der Tempel links im Vordergrund lässt eine orientalische Formensprache erkennen und stellt, den Anweisungen Schikaneders zufolge, den „Tempel der Natur“ dar. Über einem schmalen Unterbau, dessen Eingang seitlich von zwei Säulen flankiert wird, erhebt sich ein hoher, orientalisch anmutender Kuppelaufbau. Der auf zwei Stufen errichtete rechte Tempelbau ist hingegen durch Säulen mit Kapitellen gegliedert, die an die korinthische Ordnung erinnern. Darüber erhebt sich ein mächtiges, schmuckloses Attikageschoß, das von einem vorkragenden Dach bekrönt wird. Seitlich der äußersten Säule des portikusartigen Tempelvorbaus sind drei Figuren zu erkennen, die sich dem vorbeifahrenden zweirädrigen Wagen Sarastros zuwenden.

<sup>992</sup> Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 88. - Die Darstellung des „Sarastro im Triumphwagen“ findet sich ebenfalls auf einem doppelseitig gestalteten Blatt mit Bewegungsstudien, das mit den Randzeichnungen in Verbindung zu bringen ist. Vgl. Skizzen und Vignetten zur „Zauberflöte“, Bleistift Feder in Schwarz, 18,5 x 17,1 cm. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Nr. 147 u. 148, S. 82. - In den Randzeichnungen zu Mozarts „Zauberflöte“ und deren Vorarbeiten taucht das Motiv ebenfalls auf. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 118, Abb. 217, 218, 219. - Schließlich erscheint die Darstellung des auf dem Triumphwagen stehenden „Sonnenkönigs“ auch auf einem der Mannheimer Aquarelle. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 99, Nr. 164.

<sup>993</sup> So auch in der Schlusszene, wo der Thron Sarastros das Wagenmotiv aufnimmt.

<sup>994</sup> So sind der rückwärtige, zentrale Rundtempel sowie die seitlichen Tempel angedeutet und mit Maßangaben versehen.

(Abb. 205, Kat. Nr. 9.1.11).<sup>995</sup> Die Anlage besteht aus einem zentralen Podest mit apsidenförmigen Anbauten, in denen die Priesterschaft während ihrer Versammlungen Platz finden sollte. Auf die halbkreisförmige, offene Nischenanlage setzte Slevogt goldfarbige, leuchtende Obelisken. Auf dem zentralen, leicht erhöhten Podest ist die Figur eines Priesters vor einem größer gestalteten Obelisken dargestellt. Die Architekturanlage wird zum Hintergrund und zu den beiden Seiten hin von einer gewaltigen Mauer eingefasst. Darüber erhebt sich ein kühler türkisblauer Nachthimmel. Den Aufbau der apsidenförmigen Nischenarchitektur mit ihren beiden Treppenaufgängen hat Slevogt detailliert in einer Grundrisszeichnung (Abb. 206, Kat. Nr. 9.1.12) herausgearbeitet.<sup>996</sup>

Für die Szene **Tamino und Papageno im Vorhof des Prüfungstempels** entwarf Slevogt eine gewaltige doppelstöckige Tempelanlage mit drei Eingängen (Abb. 207, Kat. Nr. 9.1.13), deren Säulen zum Teil umgestürzt sind.<sup>997</sup> Zwei Figuren, Papageno und Tamino, betreten im Fackelschein den Tempel. Auffallend stark setzt hier Slevogt Kohleschraffur ein. Zwei Skizzen (Abb. 208 u. 209, (Kat. Nr. 9.1.14 u.

---

<sup>995</sup> Versammlungsstätte der Priester von Isis und Osiris, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 39,7 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 140, Abb. 279 sowie Schenk 1999, S.33. Libretto: (II, 1), Verwandlung: „Das Theater ist ein Palmenwald; alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold. Achtzehn Sitze von Blättern; auf einem jeden Sitze steht eine Pyramide, und ein großes schwarzes Horn mit Gold gefaßt. In der Mitte die größte Pyramide, auch die größten Bäume. [...]“. Mozart – Die Zauberflöte, S. 36.

<sup>996</sup> Der Grundrissplan wurde auf der Rückseite des Bühnenbildentwurfs „Vorhof des Prüfungstempel“ skizziert. – Das Pyramiden-Obeliskenmotiv verwendete Slevogt bereits in seinen Randzeichnungen, Radierung Nr. 22. Vgl. Dieckmann 1990, Abb. S. 143, Söhn 2003, S. 169, Nr. 251.

<sup>997</sup> Tamino und Papageno im Vorhof des Prüfungstempels, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, Darstellungsgröße: 31 x 38 cm, Blattgröße: 33,1 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Libretto: (II, 2ff.), Verwandlung: „Nacht, der Donner rollt von weitem. Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Vorhof des Tempels, wo man Rudera [Anm. im Libretto: „Trümmer“] von eingefallenen Säulen und Pyramiden sieht, nebst einigen Dornenbüschen. An beiden Seiten stehen praktikable hohe altägyptische Türen, welche mehr Seitengebäude vorstellen.“. Mozart – Die Zauberflöte, S. 38. Vgl. auch Schenk 1999, S. 34 sowie Carola Schenk, Max Slevogt als Bühnenbildner. Die Bühnenbildentwürfe zu Mozarts ‚Zauberflöte‘, in: Weltkunst 73, 2003, S. 44-46. – Friedrich Dieckmann erwähnt die Symbolik von Architekturtrümmern in der Freimaurerei, die für den eingestürzten Tempel Salomons stünden, dessen Wiedererrichtung sich das Freimaurertum zum symbolischen Ziel gesetzt hätte und beruft sich hierbei auf eine Quelle aus dem 18. Jahrhundert. Vgl. Dieckmann 1990, S. 178.

9.1.15), auf die Rückseite eines Briefumschlags gezeichnet, bereiten das Tempelmotiv vor.<sup>998</sup>

Der Bühnenbildentwurf für die **Szene mit der schlafenden Pamina im Gartenpavillon** (Abb. 210, Kat. Nr. 9.1.16) zeigt einen nächtlichen Garten mit Palmen, an den sich eine weite Flusslandschaft mit Segelbooten anschließt.<sup>999</sup> Pamina ruht in einer von Rosen berankten Gartenlaube und wird von dem von rechts einfallenden Mondlicht beschienen. Diesen Lichtkegel hat Slevogt auf einem Szenengrundriss (Abb. 211, Kat. Nr. 9.1.17) auf der Rückseite des Aquarellentwurfs eingezeichnet.<sup>1000</sup> In der Grundrisszeichnung wird ebenfalls deutlich, wie wenig Tiefe Slevogt für den Bühnenraum vorgesehen hatte. Paminas Laube befindet sich direkt vor dem Landschaftsprospekt im Hintergrund. Auch wird erkennbar, dass der Bühnenraum bis zum Gartenpavillon plastisch und der Hintergrund mittels eines gemalten Landschaftsprospekts gestaltet werden sollte. Eine Bleistiftskizze mit dem Motiv der Gartenlaube (Abb. 212, Kat. Nr. 9.1.18), lässt sich ebenfalls mit diesem Entwurf in Verbindung bringen.<sup>1001</sup>

Für die Arie Sarastros „In diesen heil’gen Hallen“ (II, 12), für die das Libretto keinen Szenenwechsel vorsieht, schuf Slevogt einen halbrunden, **überwölbten Raum mit**

---

<sup>998</sup> Briefumschlag mit Skizzen zu den Szenenentwürfen zur „Zauberflöte“, adressiert an Max Slevogt, Lietzenburger Str. 8, Berlin-Charlottenburg, Absender Kunsthalle Bremen mit Poststempel v. 24.2.(19)28. GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>999</sup> Pamina im Gartenpavillon, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 33 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Libretto: (II, 7), Verwandlung: „Das Theater verwandelt sich in einen angenehmen Garten; Bäume, die nach Art eines Hufeisens geformt sind; in der Mitte steht eine Laube von Blumen und Rosen, worin Pamina schläft. Der Mond beleuchtet ihr Gesicht. Ganz vorn steht eine Rasenbank [...]“. Mozart – Die Zauberflöte, S. 45. - Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 140, Abb. 280 sowie Schenk 1999, S. 35-36. Bei Imiela 1968, S. 444, Anm. 2, ist das Blatt mit „Offene Gegend am Meer mit der ruhenden Pamina“ betitelt. Bei dem Gewässer handelt es sich jedoch eher um einen breiten Fluss mit Gebirgszügen im Hintergrund, der an Slevogts Nildarstellungen mit Feluken erinnert.

<sup>1000</sup> So zeichnet Slevogt einen Lichtkegel, der in spitzem Winkel ausschließlich auf die Gartenlaube gerichtet ist.

<sup>1001</sup> Bleistiftskizze Laube mit Mond, auf der rechten Seite eines Doppelbogens (die rechte Seite zeigt zwei figürliche Darstellungen u.a. die Figur Sarastros), Maße unbekannt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

**Säulenstellung** (Abb. 213, Kat. Nr. 9.1.19).<sup>1002</sup> Im Zentrum des durch drei Stufen erhöhten Raums befindet sich ein mächtiger Rundpfeiler, der ein Gewölbe mit angedeutetem Goldmosaik trägt. Als Staffage sind die Figuren Sarastros und eines nur skizzenhaft angedeuteten Priesters eingefügt. Die Szene wird durch Licht aus dem Hintergrund beleuchtet. Eine Bleistiftskizze (Abb. 214, Kat. Nr. 9.1.20) bereitet die Komposition vor.<sup>1003</sup>

Für das Bühnenbild der Szene, in dem **Papageno von Ungeheuern bedrängt** wird, entwarf Slevogt ein Felsengewölbe, das sich unter einem Tempel Sarastros befindet (Abb. 215, Kat. Nr. 9.1.21).<sup>1004</sup> In der Mitte einer Bogenöffnung hängt an einem girlandenartigen Band vom oberen Bildrand das Luftgefährt mit den drei Knaben

---

<sup>1002</sup> „In diesen heil’gen Hallen“/Gewölbter Raum mit Säulenstellung, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 39,7 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 141, Abb. 281, (Abb. dort seitenverkehrt) sowie Schenk 1999, S. 36-37. - In der Literatur wird der Entwurf ebenso mit der Arie „In diesen heil’gen Hallen“ (II,12) in Verbindung gebracht wie er auch lediglich als „Gewölbter Raum mit Säulenstellung“ bezeichnet wird, (vgl. Imiela 1968, S. 444). Da Schikaneder in seinem Libretto zur „Zauberflöte“ für die Arie Sarastros keine neuerliche Verwandlung vorsieht, kann die eindeutige Zuschreibung zu einer bestimmten Szene nicht mit Sicherheit geklärt werden. Da ein eigener Entwurf Slevogts für den 20. Auftritt: „Das Theater verwandelt sich in das Gewölbe von Pyramiden“, Mozart – Die Zauberflöte, S. 57, fehlt, könnte der Entwurf auch für diese Szene gestaltet worden sein, doch stellt Slevogt keinerlei Pyramiden dar. - Dieser Entwurf lässt an Schinkels Szenenentwurf für „Die Vestalin“, der einen überkuppelten Innenraum zeigt (Abb. 225) denken, der an das Pantheon in Rom erinnert: Karl Friedrich Schinkel, Das Innere des Tempels der Vesta (2. Dekoration), Aquarell über Feder in Schwarz, Bleistift, 30,2 x 37,1 cm, SM 22d.49, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Vgl. Börsch-Supan 1990, Taf. 2. Ernst Lert hatte 1916 Schinkels Entwurf als Vorlage für das Bühnenbild seiner Inszenierung des „Titus“ verwendet. Vgl. Lert 1921, S. 414, Abb. 24.

<sup>1003</sup> „In diesen heil’gen Hallen“ („Überwölbter Raum mit Säulenstellung“), Bleistift, Maße unbekannt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>1004</sup> Papageno von Ungeheuern bedrängt und mit den drei Knaben, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, mit (schwer leserlicher) Randbeschriftung oben: „Luftwagen erscheint hinter der durchbrochenen [?] Dekoration“ und rechts: „[?] der Löwen des Sarastro durch Schatten“, Blattgröße: 39,6 x 49,9 cm, Darstellungsgröße: 32 x 40,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Libretto: (II, 13 und II, 16), Verwandlung: „Das Theater verwandelt sich in eine Halle, wo das Flugwerk gehen kann. Das Flugwerk ist mit Rosen und Blumen umgeben, wo sich sodann eine Tür öffnet. [...]“ Mozart – Die Zauberflöte, S. 51, sowie: „Die drei Knaben kommen in einem mit Rosen bedeckten Flugwerk. In der Mitte steht ein schön gedeckter Tisch. Der eine [Tamino] hat die Flöte, der andere [Papageno] das Kästchen mit Glöckchen.“, Mozart – Die Zauberflöte, S. 54. - Vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf/Duisburg 1970, S. 25, Abb. Nr. 149 s/w, S. 56, Schenk 1999, S. 37-38 sowie Schenk 2003, S. 45-46.

herab.<sup>1005</sup> Sie sind Papageno zugewandt, der rechts im Vordergrund an einem gedeckten Tisch vor schattenhaften „Ungeheuern“ in Form zweier Löwen aufgeschreckt ist. Eine ähnliche Darstellung Papagenos findet sich auch in den Mannheimer Aquarellen von 1917/18 (Abb. 216)<sup>1006</sup> und in den Radierungen zur „Zauberflöte“ (Abb. 217)<sup>1007</sup>.

Für die Landschaftsszene, in welcher der **verzweifelten Pamina die drei Knaben** im Luftgefährt zur Hilfe kommen (Abb. 218, Kat. Nr. 9.1.22), sah Slevogt eine Bühne mit Felsen und Bäumen vor, hinter denen ein Prospekt mit weiter Landschaft mit Sonnenaufgang gestellt ist.<sup>1008</sup> Die Sonne geht im rechten unteren Bildteil auf und taucht den gesamten Himmel in ein duftig wirkendes Farbenmeer. Vom Himmel herab hängt das Fluggefährt der drei Knaben. Sie eilen Pamina zur Hilfe, die mit dem Rücken zu einer Palme einen Dolch gegen sich gerichtet hat. Direkte Vorzeichnungen zu diesem Szenenentwurf sind nicht bekannt, doch benutzte Slevogt das „Dolch“-Motiv bereits in seinen Vorzeichnungen zu seinen Radierungen (Abb. 219 u. 220).<sup>1009</sup>

Für das Bühnenbild zur „**Feuer- und Wasser-Probe**“ (Abb. 221, Kat. Nr. 9.1.23) entwarf Slevogt eine geräumige Felshöhle, deren seitliche Zugänge zu einem Vorraum durch hohe Gitter versperrt sind.<sup>1010</sup> Die Treppenaufgänge zur „Feuer- und

---

<sup>1005</sup> Solche Flugmaschinen wurden besonders im Theater des Barock als spektakulärer Bühneneffekt bei Engels- oder Geistererscheinungen sowie in Schlusszenen verwendet.

<sup>1006</sup> 8. Blatt der Mannheimer Aquarelle: Sarastros Löwen bedrohen Papageno, Aquarell und Kreide, 28 x 20 cm, Kunsthalle Mannheim. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 100, Abb. 166.

<sup>1007</sup> Radierung 31 sowie Entwurf zur Radierung 31, Bleistift und Feder, 31,1 x 28 cm, sign. u.r., Nationalgalerie Berlin. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 126, Abb. 241 u. 242 sowie Roland 1985, S. 71.

<sup>1008</sup> Landschaft mit der verzweifelten Pamina und den drei Knaben, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 33 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Libretto: (II, 26) Verwandlung: „Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Garten. Die drei Knaben fahren herunter“, Mozart – Die Zauberflöte, S. 63. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 141, Abb. 282 sowie Schenk 1999, S. 39-40.

<sup>1009</sup> Vgl. Radierung Nr. 36 der Randzeichnungen, Vgl. Roland 1985, S. 80-81 sowie Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Nr. 249-251.

<sup>1010</sup> Tamino und Pamina wandern durch Feuer und Wasser/„Feuer und Wasser-Probe“, Aquarell, Gouache und Kohle auf Karton, 37 x 49,6 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,

Wasser-Probe“ werden von zwei monumentalen Statuen „bewacht“, welche die beiden Naturgewalten „Feuer“ und „Wasser“ versinnbildlichen.<sup>1011</sup> Beide Treppen sind durch eine schmale Brücke verbunden. Tamino schreitet durch die lodernden Flammen flötespielend voran, Pamina hält sich mit beiden Armen an seinen Schultern fest. Auf der rechten Seite der Höhle, die zu den „Mächten des Wassers“ zählt, entspringt ein tosender Wasserfall, und vom Höhlengewölbe hängen Tropfsteine herab. Im Zentrum hat Slevogt anstelle der im Libretto geforderten „Pyramide“ einen Obelisk eingefügt. Die Figur eines Priesters dient als Staffage.

Der Prüfungsszene in der Höhle widmet sich Slevogt gleich in vier Radierungen der Randzeichnungen, wo das über die Brücke schreitende Prüfungspaar bereits genau vorgebildet ist (Abb. 222).<sup>1012</sup> Ähnlich gestaltet findet sich das Motiv auch auf einem

---

Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf/Duisburg 1970, S. 25, 149c, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 142, Abb. 283. Sowie Schenk 1999, S. 40-42. - Libretto: (II, 28), Verwandlung: „Das Theater verwandelt sich in zwei Große Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man Sausen und Brausen hört; der andre speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muss der Horizont hellrot sein, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Szenen sind Felsen, jede Szene schließt sich mit einer eisernen Tür. Tamino ist leicht angezogen, ohne Sandalen. Zwei schwarz geharnischte Männer führen Tamino herein. Auf ihren Helmen brennt Feuer. Sie lesen ihm die transparente Schrift vor, welche auf einer Pyramide geschrieben steht. Diese Pyramide steht in der Mitte ganz in der Höhe nahe am Gegitter“. Mozart – Die Zauberflöte, S. 65.

<sup>1011</sup> Slevogt hat die beiden Wächter des Prüfungsbereiches, die zwei „Geharnischten“, in zwei riesige, starren Statuen, umgedeutet. Diese beiden Figuren, deren Köpfe von kalathosartigen Gebilden bekrönt werden, sind hier als Bauglieder in das Felsengewölbe eingefügt. Als Kalathos wird in der Antike sowohl ein kelchförmiger, geflochtener Korb als auch der von Akanthusblättern eingehüllte Kern eines korinthischen Kapitells bezeichnet. Verwendung fand der Kalathos aber auch als Kopfbekrönung für die griechischen Götter Hekate, Artemis und Serapis und war ein Zeichen der Fruchtbarkeit. Vgl. Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike in fünf Bänden, München 1975, Bd. 3, Sp. 54. Die beiden Stützfiguren lassen an die beiden antiken Stützfiguren, Karyatiden und Perser, denken, die bereits von Vitruv erwähnt werden und in der Architektur der Renaissance, des Barock und im 19. Jahrhundert gerne wiederverwendet wurden. Vgl. hierzu: Frank Büttner, Karyatiden und Perser. Bemerkungen zur Verwendung von Stützfiguren in der italienischen und französischen Baukunst der Renaissance, in: Intuition und Darstellung. Festschrift für Erich Hubala zum 24. März 1985, hrsg. von Frank Büttner und Christian Lenz, München 1985, S. 87-96.

<sup>1012</sup> Vier Radierungen, Blattgröße je: 34,5 x 25,5 cm, Plattengröße je: 24 x 18 cm, Max-Slevogt-Galerie Schloss „Villa Ludwigshöhe“. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 130, Radierungen Nr. 37-40. Abb. 252, 253, 254, 257. (Vgl. auch Bewegungsstudien, Abb. 255-256) Eine erste Radierung Nr. 37 zeigt die zwei „Geharnischten“ als Wächter des Prüfungsbereiches vor einem mächtigen, verschlossenen Gittertor. In dem etwa zehn Jahre später entstandenen Bühnenbildentwurf für diese Szene hat Slevogt die beiden Wächter in eine männliche und eine weibliche Kolossalstatue umgedeutet, die den Prüfungsbereich nun nicht mehr aktiv bewachen, sondern die beiden Naturgewalten Feuer und Wasser passiv symbolisieren. In den Randzeichnungen wird der Prüfling noch persönlich zum Eingang geführt und eingelassen. Im Bühnenbildentwurf ist der Weg bereits frei zugänglich, und der Prüfling kann selbst entscheiden, ob er sich den Prüfungen unterziehen möchte

der Mannheimer Aquarelle (Abb. 223), nur geht Pamina an der Seite des Prinzen und nicht hinter diesem her.<sup>1013</sup> Ein kleines Aquarell, welches ins Jahr 1920 datiert wird, zeigt ebenfalls das flötespielende Paar in ähnlicher Weise.<sup>1014</sup>

Für die **Innenansicht von Sarastros Tempel** (Abb. 224, Kat. Nr. 9.1.24) schuf Slevogt ein hochformatig angelegtes Aquarell.<sup>1015</sup> Eine Treppe führt zu einer Empore, auf der ein Priesterzug zu sehen ist. Der Raum ist von einem goldfarbigen Gewölbe überfangen.<sup>1016</sup>

Der Bühnenbildentwurf für die Szene, in der die **Königin der Nacht zusammen mit ihrem neuen Verbündeten Monostatos versucht in den Palast Sarastros einzudringen** (Abb. 225, Kat. Nr. 9.1.25), zeigt einen unterirdischen, engen Felsengang mit Gittertor zum Palast Sarastros.<sup>1017</sup> Der Weg wird durch den Feuerschein von Monostatos' Fackel beleuchtet.

---

oder nicht. Die folgende Radierung Nr. 38 schildert den Eintritt Taminos vom Prüfungsbereich aus gesehen. Die dritte Radierung Nr. 39 zeigt den darauffolgenden Moment, in welchem Tamino im Inneren des Prüfungsbereiches Pamina in die Arme schließt, damit sie die letzte Prüfung gemeinsam bestreiten können. Die nächste Radierung, Nr. 40 der Randzeichnungen, bildet das Motiv des durch „Feuer und Wasser wandernden Paares“ im späteren Bühnenbildentwurf direkt vor.

<sup>1013</sup> Aquarell und Kreide auf Papier, 27,6 x 20 cm, Kunsthalle Mannheim. Dieses Blatt könnte wegen der Überschrift im Gitterbogen das Titelblatt des Zyklus sein. Der thematischen Reihenfolge wegen wird es im Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991 als 9. Blatt unter der Nr. 167 geführt.

<sup>1014</sup> Szene zur ‚Zauberflöte‘ (Tamino und Pamina), Aquarell und Tuschkreidzeichnung auf festem Velin bzw. blauen Briefumschlag, um 1920, r. u. sign., 11 x 7 cm, Blattgröße: 15,3 x 20 cm, Auktion Ketter Nr. 282, 5./6.5.2003, Slg. Tremmel, Lot: 957, Standort unbekannt.

<sup>1015</sup> Tempelarchitektur, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 40,2 x 33 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 143, Abb. 286 sowie Schenk 1999, S. 42. Es ist nicht ganz eindeutig, zu welcher Szene Slevogt diesen Entwurf gestaltet hat. Wahrscheinlich handelt es sich jedoch um die Szene, in der sich nach der bestandenen „Feuer- und Wasserprobe“ der Eingang des Sonnentempels für das junge Paar öffnet. Libretto: (II, 28), Verwandlung: „[...] man sieht einen Eingang in einen Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Eine feierliche Stille. Dieser Anblick muss den vollkommendsten Glanz darstellen. [...]“. Mozart – Die Zauberflöte, S. 67. Vgl. Radierung 41 der Randzeichnungen, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Abb. 258, S. 131. – Ebenda betitelt Berthold Roland den Entwurf lediglich mit „Palast des Sarastro“ und verzichtet auf die Zuweisung zu einer bestimmten Szene.

<sup>1016</sup> Die architektonischen Darstellungen dieses Entwurfes sind logisch und statisch nicht nachvollziehbar. Die Architektur hat hier nur gestalterische, dekorative und das Geschehen umrahmende Funktion. Slevogt malt hier eine phantasievolle Architektur, aber er „baut“ kein Bühnenbild.

<sup>1017</sup> Die Königin der Nacht mit Monostatos und zwei Damen unter dem Tempel Sarastros, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 9,7 x 32,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 142, Abb. 284

Für das Bühnenbild von **Sarastros Thronsaal** (Abb. 226, Kat. Nr. 9.1.26) entwarf Slevogt eine mehrstöckige prächtige Halle mit vergoldetem Gewölbe und zentraler Empore. Eine Bleistiftzeichnung (Abb. 227, Kat. Nr. 9.1.27) bereitet den Aquarellentwurf vor.<sup>1018</sup> Der Thron Sarastros ist als prächtiger Sonnenwagen mit zwei vorgespannten Pferden gestaltet, der an den Sonnenwagen Helios oder Apollos erinnert.<sup>1019</sup> Hinter diesem „Thronwagen“, in dem der Hohepriester aufrecht steht, unterstreicht eine leuchtende runde Sonnenscheibe seine Macht. Den Kopf Sarastros umgibt ein nimbusartiger, flammender Strahlenkranz. Dieser Entwurf ist eventuell von Schinkel inspiriert. Schinkels Entwurf für den „Apollotempel“ für die Oper für „Alceste“ von Christoph Willibald Gluck (1714-1787) weist einen ähnlichen architektonischen Aufbau mit einer zentralen Apollostatue und Pferdemitiv auf.<sup>1020</sup> Die beiden Figuren Tamino und Pamina fügte Slevogt als Staffage im Vordergrund ein. Auffällig ist die unfertige rechte Seite des Entwurfs.

---

sowie Schenk 1999, S. 43. (II, 30). Verwandlung: „Der Mohr, die Königin mit allen ihren Damen kommen von beiden Versenkungen; sie tragen schwarze Fackeln in der Hand“, Mozart – Die Zauberflöte, S. 70. Dieser Entwurf besitzt im Vergleich zu den anderen ein extremes Längsformat. Im Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 142, wird der Entwurf mit „Die Königin der Nacht und ihre drei Damen versuchen in den Tempel einzudringen“ betitelt, obwohl neben der Königin der Nacht lediglich zwei Damen und der schwarze Sklave Monostatos dargestellt sind. Möglicherweise kann man in der äußersten linken Ecke eine weitere Dame erahnen.

<sup>1018</sup> Sarastros Thronsaal, Bleistift auf Papier, 19,5 x 22 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Sarastros Thronsaal, Aquarell/Gouache und Kohle auf Karton, 39,3 x 49,8 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf/Köln 1970, S. 25, 149d, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 143, Abb. 285, (Abb. seitenverkehrt) sowie Schenk 1999, S. 43-44. Libretto: (II, 30), Verwandlung: „Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne. Sarastro steht erhöht; Tamino und Pamina, beide in priesterlicher Kleidung. Neben ihnen die Ägyptischen Priester auf beiden Seiten. Die drei Knaben halten Blumen“. Mozart – Die Zauberflöte, S. 71.

<sup>1019</sup> In der griechischen Mythologie wird der Sonnenwagen Helios von vier Pferden gezogen, Slevogt sieht für den Thronwagen jedoch nur zwei Pferde vor, die ihre Vorderläufe über das Treppengeländer gelegt haben. Ob Slevogt bei der Darstellung des Thronwagens auch den Sonnenwagen Apolls gedacht hat, ist nicht belegt, wäre aber ebenso möglich.

<sup>1020</sup> Vgl. hierzu auch: Karl Friedrich Schinkel, Tempel des Apollon (2. Dekoration für „Alceste“), Feder in Schwarz, grau laviert, graue Deckfarbe, 45,7 x 57,4 cm, SM 22c.124, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Vgl. Börsch-Supan 1990, Taf. 1.

#### 6.1.4.5 Max Slevogts Kostümentwürfe zu „Zauberflöte“

##### Für die **Kostüme Sarastros, der Königin der Nacht, Paminas und Taminos**

entwarf Slevogt je eine Figurine auf einem gemeinsamen Blatt (Abb. 228, Kat. Nr. 9.2.1).<sup>1021</sup> Für Sarastro hatte Slevogt ein fein gefälteltes Untergewand vorgesehen, über das ein weißer Mantel mit auffälliger Bordüre gelegt ist. Sein Haupt wird von einer Volutenkopfbedeckung und goldenem Blätterkranz bekrönt. Seine Füße tragen einfache Sandalen.

Die Königin der Nacht ist in ein bodenlanges, schwarzes und tief dekolletiertes Kleid mit schwarz-durchsichtigem Überkleid in Form einer Schleppe gehüllt, das mit schwarzen, an zwei Stellen auch blauen, sternartigen Applikationen bestickt ist. Ihr langes schwarzes Haar ist mit Bändern, die dem Stoff der Schleppe ähneln, hochgesteckt. Hierzu sieht Slevogt orientalisches anmutende, flache, blaue Schuhe vor. Tamino trägt einen in der Taille gegürteten ockerfarbenen Rock mit über der Brust liegendem Köcher. In der linken Hand hält Tamino den dazugehörigen Bogen. Zum Rock trägt er eine hellblaue Kniehose, die seine strumpflofen Unterschenkel freigibt. Seine bloßen Füße stecken in bis zu den Schienbeinen gebundenen roten Sandalen. Seinen Kopf schmückt eine weiße Perücke mit blauer Schleife.<sup>1022</sup>

Die Figurine Paminas zeigt eine junge Frau in antikisierender Tracht. Sie trägt blaue Schuhe mit Absatz, die farblich mit dem umhangähnlichen, über der Brust und Taille gegürteten Gewandteil korrespondieren.

---

<sup>1021</sup> Blatt mit Figurinen der Königin der Nacht, Pamina, Tamino und Sarastro, Aquarell, Deckweiß und Bleistift auf Karton, Passepartoutausschnitt vergilbt, Blattgröße: 27,9 x 22 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 143, Abb. 287 und Schenk 1999, S. 45-46. Dort wird der Kostümentwurf für Pamina irrtümlich als „Papagena“ bezeichnet. Eine Bleistiftzeichnung von zwei Figurinen (Sarastro und Tamino?) auf einem Doppelbogen (Abb. 243) befindet sich im Grafischen Nachlass, Maße unbekannt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. - Zwei weitere, undatierte Zeichnungen „Tamino und Pamina“ und „Papagena“ wurden am 11./12.11.1938 bei Max Perl unter Kat. Nr. 128 verauktioniert. Der Verbleib ist ungeklärt. Ob diese Zeichnungen im Zusammenhang mit den „Randzeichnungen“ 1920 und deren Vorarbeiten oder dem Bühnenauftrag von 1928 stehen, ist unsicher. Vgl. hierzu die Datenbank von Lost Art, Koordinierungsstelle Magdeburg.

<sup>1022</sup> Das Kostüm des Prinzen erinnert an die Herren-Mode des 18. Jahrhunderts mit Rock und Kniehose, die Weste und Strümpfe fehlen jedoch.

#### 6.1.4.6 Zusammenfassung

Slevogt war seit seiner Jugendzeit in Würzburg mit der „Zauberflöte“ vertraut und hat später in München und Berlin zahlreiche Aufführungen der Oper besucht.<sup>1023</sup> Es kann heute jedoch nicht mehr nachvollzogen werden, welche „Zauberflöten“-Inszenierungen er, besonders in den 1920er Jahren, tatsächlich gesehen hatte. Slevogt schwebte in der Gestaltung des Bühnenbildes zur „Zauberflöte“ eine „Märchenoper“ vor und vermied damit eine eindeutige Interpretation der Mozartoper als ägyptisches oder freimaurerisches Mysterium. Es finden sich in den Bühnenbildentwürfen einzelne altägyptische Anklänge, auch klassisch-antike, orientalische oder byzantinische Formensprache wurde verwendet, die neben einzelnen barocken Elementen stehen. Auf eindeutig freimaurerische Symbolik verzichtet der Künstler. Konkrete Vorbilder zu seinen Bühnenbildentwürfen fehlen. In zwei Entwürfen benutzte Slevogt eventuell Schinkel-Zitate - doch handelt es sich hierbei nicht um Schinkels „Zauberflöten“-Entwürfe. Gelegentlich griff Slevogt auch Motive älterer Arbeiten, wie zum Beispiel aus den Randzeichnungen oder Wandgemälden auf.

Slevogt wollte, wie auch bei seinen Bühnenbildern zur „Don Giovanni“-Inszenierung vier Jahre zuvor, eine Dekoration ohne viele technische Raffinessen, die nicht von der Musik Mozarts ablenkt oder sie erdrückt, sondern mit ihr zusammen eine harmonische Einheit bildet. Slevogt erläutert seine persönliche Ansicht zur Gestaltung von Bühnenbildern zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem Briefentwurf, der während seiner Beschäftigung mit den Bühnenbildern zur „Zauberflöte“ entstand.<sup>1024</sup> Darin spricht er zunächst die Scheu vieler Künstler an, sich mit dem Entwerfen von Bühnenbildern zu beschäftigen. Dann führt er aus, was Bühnenbild für ihn bedeutet:

---

<sup>1023</sup> Vgl. Imiela in Roland 1985, S. 112.

<sup>1024</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100. Autogr. Briefentwurf/Gedanken auf der Rückseite eines Briefes an Franz Ludwig Hörth, Staatsoper Berlin 27. Januar 1928. Vgl. Anm. Imiela 1968, S. 444-445.

„Maler, wenn sie untereinander sprechen, verabscheuen so ziemlich alle, wenn auch dabei natürlich die Temperamente auseinandergehen, die Bühnenausstattungen größtenteils!!! [größtenteils von Slevogt wieder gestrichen] Sie belächeln vielleicht noch den sog. „Kitsch“, der m. s. [mit seiner] süßen Hilflosigkeit die Herzen des Publ. höher schlagen macht, werden aber um so peinlicher berührt, je ernster die sog. Bühnengestaltung es nimmt, die je größer der technische Apparat, zumal in jetziger Entwicklung des Lichts etc. - je „ächter“ [sic!] es ein soll – verwendet wird.“<sup>1025</sup>

Slevogt glaubt hingegen: „[...] das Publikum liebt eigentlich das: Kasperletheater u. die einfache Bühne.“ Wenig später ergänzt er:

„Gerade dem Maler bleibt es am meisten bewußt sichtbar, daß Pappe, Leinwand, nie weggetäuscht werden können u. zum Teil der Oper gehören! Merkwürdig, daß hierbei sich letzten [sic!] Endes Maler u. Publikum nicht finden sollten, u. nur erklärlich aus krampfhaft gesteigerter oberflächlicher Neuerungssucht, die glaubt, durch dick und dünn gleich mit den sog. techn. Fortschritten gehen zu müssen [...].“<sup>1026</sup>

Slevogt empfindet es zudem als „grässlich“, wenn

„bei altem edelstem Volksgut“ denen allen [?] modernste Kleider angezogen werden, u. deren Körper doch allem spottet. Natürlich wandeln sich unsere Ansprüche, wir können sie nicht künstlich so primitiv halten, wie vielleicht [zur] Zeit der Entstehung“.<sup>1027</sup>

Daraufhin führt er an, dass es nicht wünschenswert sei, Mozarts Musik „in eine Jazzband“ umzugestalten,

---

<sup>1025</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100. Autogr. Briefentwurf/Gedanken auf der Rückseite eines Briefes an Franz Ludwig Hörth, Staatsoper Berlin 27. Januar 1928.

<sup>1026</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100. Autogr. Briefentwurf/Gedanken auf der Rückseite eines Briefes an Franz Ludwig Hörth, Staatsoper Berlin 27. Januar 1928.

<sup>1027</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100. Autogr. Briefentwurf/Gedanken auf der Rückseite eines Briefes an Franz Ludwig Hörth, Staatsoper Berlin 27. Januar 1928.

„da er immer noch so herrlich klingt wie am ersten Tage u. dieser Aufbügelung nicht bedarf, ebenso wollen wir vom guten künstl. Geschmack aus das Kleid des Ganzen erblicken, Dekor- und Kost. Gestaltung nicht vorgeschrieben aber aus dem Stimmungscharakter des alten Werkes.“<sup>1028</sup>

Slevogt war also die Stimmung seiner entworfenen Bühnenbilder und Kostüme viel wichtiger als technische Raffinesse und entschied sich bewusst dafür, nicht alle ihm zur Verfügung stehenden bühnentechnischen Möglichkeiten auszuschöpfen. So fordert er: „nicht etwa die technischen neuen Möglichkeiten ausschalten, aber sie nur so verwenden, daß sie der reinen Phantasie dienen [...] u. sie nicht zerstören“.<sup>1029</sup>

Es hat sich gezeigt, dass sich bezüglich der Auseinandersetzung des Künstlers mit Mozarts „Zauberflöte“ graphisches und malerisches Werk Slevogts stark aufeinander beziehen. Zahlreiche frühere Darstellungen und Kompositionen zur „Zauberflöte“ finden sich in der Beschäftigung zu den Bühnenbildern und Kostümen wieder. Slevogt hatte sich bereits vor der Entstehung der Bühnenbildentwürfe zur „Zauberflöte“ sehr intensiv mit einzelnen Motiven zu dieser Oper im Rahmen seinen „Randzeichnungen“ auseinandergesetzt hat. Die Bühnenbildentwürfe zur „Zauberflöte“ stehen somit am Ende einer künstlerischen und motivischen Auseinandersetzung mit diesem Thema. In den Randzeichnungen, so schreibt Berthold Roland, „konnte er seine ganze musikerfüllte Phantasie verströmen lassen. Auf der Bühne hat sich die Handlung der Oper im geeigneten Rahmen abzuspielen.“<sup>1030</sup>

---

<sup>1028</sup> Briefentwurf, Gedanken von Slevogt auf der Rückseite eines Briefes an Franz Ludwig Hörth, Staatsoper Berlin 27. Januar 1928. Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100.

<sup>1029</sup> Briefentwurf, Gedanken von Slevogt auf der Rückseite eines Briefes an Franz Ludwig Hörth, Staatsoper Berlin 27. Januar 1928. Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100.

<sup>1030</sup> Roland in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 93.

Hans-Jürgen Imiela empfindet „die Zauberflötendarstellungen im Werk Slevogts [als] die reinste und vielseitigste Auseinandersetzung mit der Musik Mozarts“ und diese sei nur „aus einer wirklichen Berührung vom Wesen her“<sup>1031</sup> denkbar.

Eine Inszenierung der „Zauberflöte“ nach seinen Dekorationsentwürfen wäre für Slevogt der erfüllende Abschluss seiner Auseinandersetzung mit Mozarts Märchenoper gewesen. Doch blieb sie für ihn, wie auch seine Bemühungen für die Bayreuther Bühne, nur ein unerfüllter Wunschtraum.

Emil Waldmann äußert sich 1923 prophezeiend über Slevogts Beschäftigung mit der „Zauberflöte“:

„[...] Slevogts Zauberflöten-Phantasie [schweift] vollkommen ins Reich der Träume und der Unwirklichkeiten. Seine Gestalten, diese Tamina [sic!] und Königin der Nacht, dieser Sarastro und Monostatos und Pamino [sic!] und Papageno mit seinem Liebchen haben nie auf einer Bühne gestanden und werden nie auf einer Szene stehen, sie stammen ganz und gar aus dem Geiste der Musik und der musikalischen Empfindung. [...] Alles ist Phantasie und Erfindung, voll von Anspielung und romantischer Ironie.“<sup>1032</sup>

---

<sup>1031</sup> Imiela 1956, S. 38.

<sup>1032</sup> Waldmann 1923, in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 147.

## 6.2 Die Bühnenbildentwürfe zu Wagneroperen

### 6.2.1 Der Bühnenbildentwurf zu „Tristan und Isolde“ 1931

Bereits im Jahr 1886 sah Slevogt als siebzehnjähriger Knabe eine Inszenierung von Wagners Oper „Tristan und Isolde“<sup>1033</sup> unter der Leitung von Cosima Wagner in Bayreuth.<sup>1034</sup> Es war die erste „Tristan“-Inszenierung in Bayreuth, zu der Max Brückner (1836-1919) das Bühnenbild schuf. Slevogt war von der Musik Wagners seit dieser Inszenierung tief berührt und so glaubt Guthmann, dass Slevogt „sich seitdem als innerlich zu Bayreuth gehörig betrachtet“<sup>1035</sup> habe. Mehr als vierzig Jahre später, im August 1927, sah er sich in Bayreuth noch einmal „Tristan und Isolde“ an, ebenfalls mit Bühnenbildern von Max Brückner.<sup>1036</sup>

Von Max Slevogt ist zu Wagners Liebesdrama ein Bühnenbildentwurf (Abb. 229, Kat. Nr. 10.1) zum 1. Akt erhalten. Slevogt malte ihn in zarten Farbtönen auf der Rückseite eines Briefes der Kunsthandlung Paul Cassirer vom 7. August 1931.<sup>1037</sup> In

---

<sup>1033</sup> Die mehrfach verschobene Uraufführung von „Tristan und Isolde“ fand am 10. Juni 1865 am Königlichen Hof- und Nationaltheater in München statt. Die Bühnenbilder schufen Angelo Quaglio II. (1829-1890), (1. und 3. Akt.) sowie Heinrich Döll (1824-1892), (2. Akt) in enger Abstimmung mit dem Komponisten. Vgl. Bauer 1982, S. 136-137. Bereits Quaglios Entwurf für den 1. Akt zeigte einen Zeltaufbau auf einem großen Segelschiff: „Isoldes zeltartiges Gemach im 1. Akt war eine reichgefaltete rote Draperie. Der eigentliche Dekorationseffekt war das Aufziehen dieser Vorhänge [...], das den Blick auf das in einen Tierkopf auslaufende Schiffsverdeck freigab; auf dem Deck die Mannschaft und oben am Steuer Tristan. Bei der Ankunft in Cornwall am Ende des Aktes schob sich die Silhouette der bergigen Küste mit der Burg Markes ins Bild.“ Bauer 1982, S. 137.

<sup>1034</sup> Vgl. Guthmann 1948, S. 140-141.

<sup>1035</sup> Vgl. Guthmann 1948, S. 141. Slevogts zweiter Bayreuth-Besuch erfolgte nach Guthmann erst im Jahr 1911. Adolphe Appia, der sich ebenfalls im Jahr 1886 die „Tristan und Isolde“-Inszenierung in Bayreuth ansah, war hingegen von ihren „traditionellen illusionistischen Dekorationen aus perspektivisch bemalten, flachen Leinwänden“ sehr enttäuscht. Vgl. Bauer 1982, S. 140. Zu Appia und sein Verständnis von der Umsetzung Wagners Musik auf der Bühne vgl. auch Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

<sup>1036</sup> Vgl. Postkarte v. 27. Juli 1927 aus Marienbad von Slevogt an Guthmann, in: Slevogt 1912-1932, S. 53. Wie viele verschiedene „Tristan“-Inszenierungen Slevogt genau gesehen hatte, ist nicht dokumentiert. Gesichert sind die beiden Besuche von 1886 und 1927 in Bayreuth.

<sup>1037</sup> Bühnenbildentwurf zu Tristan und Isolde (Auf König Markes Schiff), 1. Akt, 1931 Gouache über Bleistift auf dünnem Papier (Rückseite eines Briefbogens), Blatt mit Papierstreifen eingefasst: 30,5 x 23 cm, Darstellung: 14,3 x 22,4 cm, bez.: No 5 I. Akt Isolde (u.l.), gezeichnet und gemalt auf einem Brief von Käthe Ring (Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin) vom 7. August 1931, Inv. Nr. KW 184,

den Aufzeichnungen Slevogts oder Briefkorrespondenz sind keine näheren Hinweise zu diesem Entwurf oder zu einer infrage kommenden Inszenierung zu finden. Es sind auch keine weiteren Entwürfe zu diesem Motiv erhalten. Wie intensiv sich Slevogt mit dem Thema „Tristan und Isolde“ bildlich oder literarisch auseinandergesetzt hatte, ist ebenfalls nicht dokumentiert.

In dem einem Zelt nachempfundenen Gemach Isoldes hielt sich Slevogt sehr stark an Wagners Vorgaben.<sup>1038</sup> Im Vorder- und Mittelgrund überspannt ein violett gemustertes Zelt das Vorderdeck eines Schiffes. Darunter befindet sich links das Ruhelager Isoldes. Hinter dem Zelt ragen zwei Mastbäume mit aufgespannten Segeln hervor, seitlich ist das dunkelgrün-blaue Meer erkennbar. Nach oben hin schließen graue Wolken die Komposition ab. Rechts davon steht die Gestalt des Tristan am Steuerruder.

Franzjoseph Janssen ist der Ansicht, es handele sich bei dem Blatt zu „Tristan und Isolde“ nicht um einen Bühnenbildentwurf, sondern lediglich um „malerische Impressionen“<sup>1039</sup> zum Thema „Tristan und Isolde“. Dieses Urteil ist jedoch beim Vergleich mit Szenendekorationen anderer Künstler zu dieser Szene eher fraglich, da Slevogt in seinem Entwurf den Aufbau Isoldes Zeltgemachs eindeutig älterer Inszenierungen aufgriff.<sup>1040</sup> Auch Imiela bewertet das Slevogts Arbeit als Bühnenbildentwurf.<sup>1041</sup>

---

Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand. Lit. Janssen 1957, S. 42, S. 164, Anm. 23. – Imiela 1957, S. 42, Nr. 53A, Abb. S. 41 (s/w). - Herbert Conrad: Max Slevogts Bayreuther Festspielträume, Festspielnachrichten des „Bayreuther Tagblatt“, Richard Wagner-Festspiele 1961, S. 2-4. - Imiela 1968, S. 341, Abb. 235 (s/w), S. 444, Anm. 5. - Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, Abb. 358 (s/w), Erläuterungen S. 490.

<sup>1038</sup> 1. Akt, Libretto: „Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck eines Seeschiffes, reich mit Teppichen behangen, beim Beginne nach dem Hintergrunde zu gänzlich geschlossen; zur Seite führt eine schmale Treppe in den Schiffsraum hinab. – Isolde auf einem Ruhebett, das Gesicht in die Kissen gedrückt. Brangäne, einen Teppich zurückgeschlagen haltend, blickt zur Seite über Bord.“ Richard Wagner, Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur. Hrsg. v. Egon Voss, Stuttgart 2003 (2013), S. 7.

<sup>1039</sup> Janssen 1957, S. 164, Anm. 23. (Janssen gibt für das Blatt „Tristan und Isolde“ irrtümlich den Standort Nachlass Neukastel an.)

<sup>1040</sup> Die Bühnenbildentwürfe Angelo Quaglios (II.) für die Uraufführung in München zeigen einen ähnlichen Zeltaufbau, wenngleich wesentlich prunkvoller. Vgl. Heldt 1994, Abb. S. 80-81. Auch das Bühnenbild der Erstaufführung in Bayreuth 1886, die Slevogt als Siebzehnjähriger besucht hatte, weist eine ähnliche Grundkomposition auf. Vgl. Heldt 1994, Abb. S. 113. Im Aufbau erinnert Slevogts Aquarell ebenfalls an Carlo Brioschis (1826-1895) Darstellung des Segelschiffs. Vgl. hierzu:

Slevogts Darstellung steht in der Tradition der ersten Inszenierungen in München und Bayreuth. Er steigert den bereits bei Angelo Quaglio, 1865-1868, Max Brückner, 1886, Carlo Brioschi, 1883 und Kurt Söhnlein, 1927 vorgebildeten Zeltaufbau des königlichen Schiffes, so dass nur weiße Segel im Hintergrund erahnen lassen, dass es sich um die Darstellung eines Schiffdecks handelt.<sup>1042</sup>

Carl Niessen spricht im Zusammenhang mit diesem Entwurf davon, Slevogt habe sich „Gedanken über eine von vielen optischen Zufälligkeiten befreite Wagner-Inszenierung gemacht“.<sup>1043</sup>

---

Carlo Brioschi, Bühnenbildentwurf zum 1. Akt, 1883, Österreichisches Theatermuseum Wien, Inv.nr. NB 606880-B, Abb. in: Bauer 1982, S. 131. (dort als „undatiert“ angegeben). Auch Alfred Roller blieb 1902/03 in seinem Bühnenbildentwurf für den 1. Akt grundsätzlich bei dem bereits in der Uraufführung festgelegten Aufbau. Vgl. Bauer 1982, S. 142. Abb. Österreichisches Theatermuseum Wien, Inv.nr. NB 606125-B. Vgl. Heldt 1994, Abb. S. 151. Zu Kurt Söhnleins Bühnenbildmodell von 1927 vgl. Heldt 1994, Abb. S. 175.

<sup>1041</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 276.

<sup>1042</sup> Zur Bühnengeschichte von „Tristan und Isolde“ vgl. u.a. Bauer 1982, S. 125-153. Zur Geschichte der Inszenierung von Wagners „Tristan und Isolde“ vgl. Heldt 1994.

<sup>1043</sup> Niessen 1958, S. 14.

## 6.2.2 Max Slevogts Beschäftigung mit dem Thema „Tannhäuser“ 1908-1931

Zu Wagners „Tannhäuser“ hat Slevogt keine Bühnenbildentwürfe geschaffen. Das Thema und die Musik dieser Oper lagen ihm aber sehr am Herzen. So berichtet Johannes Guthmann, dass „die Tannhäuser-Musik [...] ihm von früher Jugend an ein Stück eigensten Besitzes gewesen“<sup>1044</sup> sei. Emil Waldmann ergänzt:

„Die unvergleichliche Musik der Venusbergsszene mit ihrer blühenden Instrumentierung und mit der seligen Aufregtheit ihrer innerlichen Dramatik zu genießen, bedeutete für Slevogt jedesmal von neuem wieder einen unsagbaren Genuß.“<sup>1045</sup>

Bereits im Jahr 1908 hielt Slevogt das Thema des Venusberges aus Wagners 1. Akt des „Tannhäuser“ auf einer kleinen Ölskizze fest und betitelte es „Hörselberg“.<sup>1046</sup>

Im Jahr 1910 stellte er ein monumentales Gemälde zu demselben Thema in der Ausstellung der XX. Berliner Secession aus.<sup>1047</sup> Zum Zeitpunkt der Ausstellung war es jedoch noch unvollendet. Slevogt änderte immer wieder etwas an diesem

---

<sup>1044</sup> Guthmann 1920, S. 157.

<sup>1045</sup> Waldmann 1923, S. 154.

<sup>1046</sup> „Kompositionsskizze zu Hörselberg“, 1908, Öl auf Holz, 34 x 49 cm, bez. Slevogt 1908 u.r., Slg. Dora Stach (geb. Steinbart), Amsterdam (Stand 1968), davor Slg. Carl Steinbart, Berlin. Vgl. Imiela 1968, S. 305, Abb. 148.

<sup>1047</sup> „Der Hörselberg“, 1910/1931, Öl auf Leinwand, 290,5 x 370,2 cm, bez. u. l.: "Slevogt / 1910", Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Gm 1197 (erworben 1931). – Vgl. Ewald Bender, Ausstellung der Berliner Secession: Berlin, Mai – Okt. 1910, in: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur..., Bd. 26, Darmstadt 1910, S. 280-281, Abb. S. 280-283. - Festspielnachrichten, Tannhäuser, Richard-Wagner-Festspiele 1961 Bayreuth, S. 1. - Waldmann 1923, Abb. S. 153, S. 154-156, Alten v. 1926, Abb. S. 52, S. 48, Scheffler 1940, Abb. S. 55 - Imiela 1968, S. 138, S. 390, Anm. 25 u. 26. - Andrea Kluxen, Max Slevogt „Der Hörselberg“. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1996, Nürnberg 1996, S. 219-220, Abb. 21, S. 220. - Laut Imiela hatte Slevogt, gemäß einer handschriftlichen Notiz des Künstlers, in der Zeit von Oktober 1908 bis April 1909 an dem Gemälde gearbeitet. In der Sezessionsausstellung wird das Gemälde als „Fragment“, also als unfertig bezeichnet. Es wurde von Slevogt immer wieder verändert. Imiela erwähnt weiterhin eine Bleistiftstudie zum „Hörselberg“, die sich 1968 in Besitz von Johannes Sievers, Berlin befand. Ein zugehöriger Aquarellentwurf wird erwähnt in: Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Dez. 1922, 28. Jg., 1922-23, München 1923, S. 92. – Eine Karikatur von W. A. Wellner in den „Lustigen Blättern“ zeigt Slevogt bei der Arbeit an seinem Gemälde „Der Hörselberg“. Vgl. Lustige Blätter, 25. Jg., Nr. 22, 1910, letzte Umschlagseite: „Die neuesten Meisterwerke“. Auch in: Bernd A. Gülker, Die verzerrte Moderne. Die Karikatur als populäre Kunstkritik in deutschen satirischen Zeitschriften, Münster 2001, S. 220 L 151, Abb. 178.

Gemälde, da er mit seiner malerischen Umsetzung des Themas unzufrieden war und sich künstlerisch überfordert fühlte. Scheffler erwähnt Slevogts Problematik:

„Nicht zuletzt sollte auch Wagners aufreizende, farbig glühende Musik mit dargestellt werden. Dadurch geriet der Wille des Malers in ein Grenzenloses, das sich malerisch-koloristisch nicht darstellen läßt. [...]“<sup>1048</sup>

Auch von Alten unterstreicht, wie sehr Slevogt bemüht war, Wagners Musik in seiner Malerei Ausdruck zu verleihen, und stellt fest: „Es ist eine Traumvision, ein musikalisches Erlebnis, das hier zum Bilde geworden ist.“<sup>1049</sup>

Sein Freund Guthmann betont ebenfalls die Wichtigkeit, die das Gemälde für Slevogt gehabt hat:

„Von keinem seiner Werke [Hörselberg] hat er so oft gesprochen wie von diesem Tannhäuser, an keinem Jahre um Jahre immer wieder die bessernde Hand erprobt. Mit einer gewissen Beharrlichkeit erklärte er es für sein Hauptwerk, aber ich glaube, daß seine Phantasie bis zuletzt an einer anderen, endgültigen Darstellung des gewaltigen Vorwurfs gearbeitet hat. [...]“<sup>1050</sup>

Im Mai 1926 berichtet Slevogt, dass das Gemälde bereits „eingepackt u. einstweilen leihweise durch seinen Besitzer dem Kronprinzenpalais überlassen“<sup>1051</sup> worden sei. „Es wird sich also bald zeigen, ob er dort eine von mir erwünschte Auferstehung finden wird, oder mein ‚Problem‘ (vielleicht das unserer Zeit) bleibt. [...]“<sup>1052</sup>

---

<sup>1048</sup> Scheffler 1940, S. 56. Nach Scheffler genüge „die kreisförmige Anordnung erotisch verknäulter Leiber“ nicht, um dem monumentalen Gemälde „ein festes Gerüste zu geben“. „Die Sicherheit und Kraft der Altmalerei“ sei zwar groß und das Gegenüber „der kalten und warmen Töne ausdrucksvoll“. Doch zeige es sich nach Scheffler, „daß dieses Unternehmen über die Kraft Slevogts und seiner Zeit gegangen“ sei.

<sup>1049</sup> Alten v. 1926, S. 49.

<sup>1050</sup> Guthmann 1948, S. 150-151. Guthmann fährt fort: „Der Modellstudien waren genug und übergenug. Er sprach davon, das Ganze noch einmal – in drei Tagen und aus dem Kopf! – heruntermalen zu wollen.“ Guthmann 1948, S. 151.

<sup>1051</sup> Brief Slevogt an Guthmann im Mai 1926, Slevogt 1912-1932, S. 50.

<sup>1052</sup> Brief Slevogt an Guthmann im Mai 1926, Slevogt 1912-1932, S. 50.

In einem späteren Brief an Guthmann v. 31. August 1931 von seiner Kur in Aachen im Nachgang seines Bayreuth-Besuchs erwähnt Slevogt schließlich den Ankauf des „Hörselbergs“ durch die Stadt Nürnberg.<sup>1053</sup>

---

<sup>1053</sup> Brief v. 31. August 1931, Slevogt 1912-1932, S. 68.

### 6.2.3 Weitere Wagner-Themen: „Meistersinger“ und „Fliegender Holländer“

Der Aachener Intendant Heinrich K. Strohm (1895-1959) hegte kurz vor Slevogts Tod noch den wohl gegenüber Slevogt nie ausgesprochenen Wunsch, mit dem Maler eine gemeinsame Inszenierung von Wagners „Meistersinger“ auf die Bühne zu bringen und hatte dies bereits im Jahr 1931 angedacht.<sup>1054</sup> Wegen finanzieller Schwierigkeiten des Opernhauses, hatte der Intendant jedoch von einem Vorschlag abgesehen, weil er „nicht die Verantwortung tragen wollte, die Güte und die Bescheidenheit des Künstlers finanziell auszunutzen.“<sup>1055</sup> Slevogt hatte vorgehabt, im Herbst 1932 noch einmal nach Aachen zur Kur kommen, sagte diesen Besuch aber wenige Tage vor seinem Tod ab.<sup>1056</sup> Strohm trauert in einem Nachruf über den Tod Slevogts und bedauert, „daß der Tod ihn daran gehindert hat, auch der Aachener Bühne eine seiner unvergänglichen Bühnenbildgestaltungen zu schenken.“<sup>1057</sup>

Hans-Jürgen Imiela erwähnt eine Zeichnung mit einem Motiv aus Wagners „Fliegendem Holländer“ vom Juli 1932, die für das Blatt des 12. Februars 1933 eines Kalenders des Heyder-Verlages gedacht gewesen sei.<sup>1058</sup> Bühnenentwürfe zum „Fliegenden Holländer“ sind nicht entstanden.

---

<sup>1054</sup> Vgl. hierzu: Strohm 1932, S. 45. Zum Teil wiederabgedruckt in: Willi Reich: Max Slevogt und die Musik. Mit einem Brief des Malers, in: Neue Zeitschrift für Musik, hrsg. v. K. A. Hartmann und Ernst Thomas, 1962, Mainz, Bd. 7/8, S. 329-330. Imiela 1968, S. 276, Anm. 8, S. 444.

<sup>1055</sup> Strohm 1932, S. 46.

<sup>1056</sup> Brief Slevogt an Strohm vom 27. September 1932. Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Autogr. 56/12, Slevogt an Strohm 27. 9.1932. Abgedruckt ist dieser Brief auch in: Strohm 1932, S. 43.

<sup>1057</sup> Strohm 1932, S. 46.

<sup>1058</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 276, Anm. 9, S. 444. Der fliegende Holländer, Feder auf Papier, bez. u.r.: Slevogt 32, ehem. Nachlass Neukastel, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, für: Kunst und Leben, Kalender des Heyder-Verlages, Berlin Zehlendorf, 1933. Imiela verweist zudem auf den Brief Slevogts an Guthmann v. 29. Juli 1932, worin Slevogt mitteilt: „Sonst geistige Tätigkeit gering: eine kleine Zeichnung für den Kalender des Verlags Heyder, zum 100. Wagnertage: Fliegender Holländer!“ in: Slevogt 1912-1932, S. 73., Anm. 130, S. 80. – Im Katalog Edenkoben 2002, S. 10 wird dieses Kalenderblatt erwähnt und angeführt, dass es für den Sonntag, den 12. Februar 1933 entworfen worden sei. Der Aufbewahrungsort wird nicht genannt.

## 6.2.4 Die Bühnenbild- und Kostümentwürfe zur „Walküre“ 1931/1932

### 6.2.4.1 Slevogts Beschäftigung mit dem „Ring des Nibelungen“ und seine Bemühungen, Bayreuth zu reformieren

Die thematische Beschäftigung mit dem Opernzyklus „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner im Werke Max Slevogts begann schon sehr früh, wohl bereits in seiner Würzburger Zeit. Hans-Jürgen Imiela erwähnt zwei Skizzen aus dem Frühwerk des Malers: „Siegfrieds Ermordung“ und „Hagen und Kriemhild“ sowie eine Bleistiftzeichnung „Siegfried und Mime (1. Akt Siegfried)“.<sup>1059</sup>

Der Besuch einer Inszenierung der „Götterdämmerung“ im Nationaltheater München während Slevogts Münchner Zeit im Jahr 1896 ist durch einen mit Skizzen versehenen Theaterzettel belegt.<sup>1060</sup>

Weiterhin lassen sich eine Skizze<sup>1061</sup> sowie zwei Federzeichnungen<sup>1062</sup> aus dem Jahr 1916 mit dem Thema in Verbindung bringen. Sie sind neben weiteren Darstellungen aus dieser Zeit auch als eine Verarbeitung seiner Kriegserlebnisse als Kriegsmaler an der Westfront anzusehen.<sup>1063</sup>

---

<sup>1059</sup> Vgl. Imiela 1987, S. 240. Eine Datierung der Arbeiten oder nähere Hinweise gibt Imiela nicht an. Der Verbleib der drei Blätter ist unbekannt.

<sup>1060</sup> Den bereits erwähnten Theaterzettel vom 19. April 1896 hatte Slevogt während der Aufführung mit figürlichen Skizzen versehen. Vgl. Scheffler 1940, Abb. S. 16, Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, Abb. 255 u. S. 480. GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>1061</sup> Vgl. Imiela 1987, S. 240. Dort erwähnt Imiela einen Entwurf aus einem Skizzenblock, der im Zusammenhang mit dem von Leo Kerstenberg herausgegebenen „Bildermann“ entstanden sein dürfte. Es handelt sich um „die hochformatige Fassung des Drachentöters. Siegfried ist vom Rücken gesehen und schlägt mit seinem Schwert auf das sich (zwischen Schwertern?) windende Untier ein“. Dort auch Hinweis auf: Imiela 1968, S. 195-202.

<sup>1062</sup> Vgl. Imiela 1987, S. 240: „Siegfried hat hier den Drachen erlegt und lauscht ausruhend dem Gesang des Waldvögleins.“ Titelvignette für die „Beilage zur Kriegszeitung der 4. Armee“ v. 26. Januar 1917, hrsg. v. Anton Kippenberg. Zuvor erschienen auch in: „Deutsche Lieder“ 7,5 x 22 cm, Blattgröße: 22 x 28,3 cm, bez. Slevogt u.r. ehem. Slg. Kohl-Weigand. Vgl. auch Imiela 1957, S. 143 u. 144, Nr. Z143 sowie Nr. Z144: Z144 zeigt ebenfalls eine Siegfried-Darstellung. Vgl. auch „Siegfried tötet den Drachen“, Kreidezeichnung, in: Ausst. Kat. Max Slevogt. Der Graphiker und Illustrator, Pfälzischer Kunstverein Speier [sic!] 1927, S. 33, Nr. 24 (o. Abb.).

<sup>1063</sup> Slevogt meldete sich im Oktober/November 1914 freiwillig als Kriegsmaler an die Westfront. Er kehrte jedoch sehr schnell deprimiert und desillusioniert nach Hause zurück. Vgl. auch Imiela 1968, S. 195-202 sowie Ausst. Kat. Edenkoben 2014-2. Seine Erlebnisse hat er in seinem 1917 bei Cassirer

Im Jahr 1918-19 schuf Slevogt sieben Holzschnitte, die 1925 als Mappe „Die Nibelungen“ in der Panpresse Charlottenburg erschienen sind.<sup>1064</sup> Dieser Zyklus bezieht sich jedoch nicht auf Wagners Werk, sondern auf das Nibelungenlied.

Zu dieser Holzschnitt-Folge sind zwei Holztafeln in Mischtechnik bekannt, die als Vorlagen zu den Holzschnitten gedient haben dürften: „Hagen erschlägt Etzel's und Kriemhilde's Sohn“ sowie „Kampfpause im brennenden Saal“ (Abb. 230 u. 231).<sup>1065</sup>

Im Nachgang zur Holzschnittserie entstand im Jahr 1919 ein Wandbild im Esszimmer auf Neukastel, das neben Darstellungen von Orpheus und Papageno auch Siegfried im Kampf mit Brünnhilde (Abb. 232) zeigte.<sup>1066</sup>

---

erschienen „Ein Kriegstagebuch. Gezeichnet von Max Slevogt“ festgehalten. Vgl. auch Ausst. Kat. Edenkoben. Die Nibelungen. Max Slevogt zum 70. Todestag, 24. Aug. – 1. Sept., hrsg. v. Landesmuseum Mainz, 2002, S. 7.

<sup>1064</sup> Die Nibelungen. Verbindung zur Förderung deutscher Kunst, vormals Verbindung für historische Kunst, 1925, 7 Holzschnitte. Handdruck von O. Felsing-Panpresse, Charlottenburg, Leinenmappe: 46 x 60 cm, Holzschnitte auf Chinapapier, Blattgröße je 35,5 x 51,5 cm unter Passepartout, Aufl. ca. 200: „Siegfrieds Tod“, 29,5 x 39,7 cm, Söhn 2002 Nr. 759, „Hagen versenkt den Nibelungenschatz“, 29,9 x 40 cm, Söhn 2002, Nr. 760, „Hagens Begegnung mit Kriemhilde“, 29,5 x 40 cm, Söhn 2002, Nr. 761, „Hagen und Volker halten Wache“, 29,5 x 40 cm, Söhn 2002, Nr. 762, „Hagen erschlägt Etzels und Kriemhildes Sohn“, 39,5 x 40,5 cm, Söhn 2002, Nr. 763, „Kampfpause im brennenden Saal“, 29,5 x 39,5 cm, Söhn 2002 Nr. 764, „Dietrich von Bern übergibt den gefangenen Hagen Kriemhilde“, 29,5 x 40 cm, Söhn 2002, Nr. 765, Exemplare aus dem Landesmuseum Mainz. - Vgl. Imiela 1987, S. 319, Abb. 367 a-g. - Imiela 1987 erwähnt weiterhin ein Drachentötermotiv auf einer Mitgliedkarte des Pfälzerwald-Vereins von 1926: „Siegfrieds Kampf mit dem Drachen“, Pinselzeichnung, 11 x 16,3 cm, 1925, ehem. Slg. Kohl-Weigand. Vgl. Ausst. Kat. Mainz 1960 Nr. 99, S. 72 (ohne Abb.) sowie Imiela 1957, Nr. 254 Z „Entwurf für die Jahreskarte des Pfälzer Waldvereins, 1926“. Vgl. auch Söhn 2002, S. 81, Nr. 759-765. Imiela 1987 verweist zudem auf Rühmann 1936, Nr. 68. - Zum Holzschnitt-Zyklus „Nibelungen“ vgl. auch Ausst. Kat. Die Nibelungen - Max Slevogt zum 70. Todestag: Schloß Villa Ludwigshöhe Edenkoben 24. August - 1. Dezember 2002, hrsg. v. Roland Krischke, Edenkoben/Mainz 2002 sowie Nikola Löschenberger, Held und Antiheld. Leitfiguren antiker Autoren in Grafikzyklen von Max Slevogt und Lovis Corinth, Diss. Aachen 2012, S. 115-122. Löschenberger führt in Bezug auf die Nibelungenholzschnitte Slevogts Vergleiche zu Füssli und Schnorr von Carolsfeld an. Vgl. auch Ausst. Kat. München 1987: Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang, Haus der Kunst 5. Dezember 1987- 14. Februar 1988, hrsg. v. Wolfgang Storch, darin: Hans-Jürgen Imiela, Max Slevogt, S. 240-243.

<sup>1065</sup> Entwurf zu „Hagen erschlägt Etzel's und Kriemhilde's Sohn“, Mischtechnik mit Weißhöhungen auf Holz, 29,4 x 40,0 cm, süddeutsche Privatsammlung, Kunst- & Auktionshaus Richter & Kafitz, Auktion v. 22. 03. 2014, Lot. GE4108, Privatsammlung sowie Entwurf zu "Kampfpause im brennenden Saal", Mischtechnik mit Weißhöhungen auf Holz, 29,5 x 39,5 cm, süddeutsche Privatsammlung, Kunst- & Auktionshaus Richter & Kafitz, Auktion v. 22. 03. 2014, Lot. GE4108, Privatsammlung. Ein weiterer Entwurf ist möglicherweise ebenfalls in Zusammenhang mit den Vorarbeiten zu „Die Nibelungen“ zu bringen: Kampfszene am Tisch. Eventuell handelt es sich um eine Variante oder Vorstufe von „Hagen erschlägt Etzel's und Kriemhilde's Sohn“, Mischtechnik auf Holz, Maße: 29,5 x 37,5 cm, süddeutsche Privatsammlung, Kunst- & Auktionshaus, Richter & Kafitz, Auktion v. 22. 03. 2014, Lot. GE4109, Privatsammlung.

Im Juli 1924 machte sich Slevogt Gedanken über die bevorstehenden Aufführungen auf dem Grünen Hügel, die erstmals nach dem Ersten Weltkrieg wieder stattfinden sollten: „[...] Aufregenderweise fiel mir in diesen Tagen ein, daß Bayreuth irgendwie in Tätigkeit sein muß [...].“<sup>1067</sup> Kontakt zu Bayreuth bestand spätestens seit 1921, als er sogenannte Patronatsscheine des Festspielhauses erwarb.<sup>1068</sup> Seit 1924 reiste Slevogt regelmäßig nach Bayreuth.<sup>1069</sup>

In einem Brief vom 5. August 1924 wandte sich Slevogt an den Dirigenten Fritz Busch, mit dem er seit der „Don Giovanni“-Inszenierung wenige Monate zuvor in engem Kontakt gestanden hatte, mit der Bitte, ihm Festspielkarten für „Siegfried“, „Götterdämmerung“ und „Meistersinger“ zu reservieren.<sup>1070</sup> Busch hinterlegte ihm daraufhin Karten für die „Meistersinger“.<sup>1071</sup> Slevogt reiste Mitte August im

---

<sup>1066</sup> Vgl. Imiela 1987, S. 240 sowie Imiela 1968, S. 232. Die 1919 entstandenen Wandbilder wurden 1923 im Zuge der Bauarbeiten zum Neubaufügel zerstört, sind jedoch durch eine Fotografie überliefert. Vgl. Imiela 1968, S. 330, Abb. 212. Vgl. auch Brief Slevogt an Guthmann v. 12. Juni 1919, in: Slevogt 1912-1932, S. 27.

<sup>1067</sup> Slevogt 1912-1932, S. 45, Postkarte aus Bad Kissingen an Guthmann v. 28. Juli 1924, auch in: Imiela 1987, S. 242.

<sup>1068</sup> Die Patronatsscheine der „Deutschen Festspiel-Stiftung Bayreuth“ sollten dem Festspielhaus nach den großen finanziellen Verlusten durch den Ersten Weltkrieg wieder neues Kapital bringen. Vgl. Imiela 1987, S. 242.

<sup>1069</sup> Vgl. Guthmann 1948, S. 139 u. 160.

<sup>1070</sup> „Lieber Herr Generalmusikdirektor! Soeben erhalte ich Ihre Zeilen. Da mich der Arzt am 11. noch nicht aus seinen Klauen läßt, und ich Urlaub nicht vor dem 13. erhalte, kann ich nur Ihre Aufführung am 19. Aug. hören! Ich habe nun die Absicht, mir von hier Würzburg anzusehen u. - da die Zeit bis 19. etwas lange - in Bayreuth so einzutreffen, daß ich den Siegfried und die Götterdämmerung – die, wie ich glaube, am 15. u. 17. sind - auch hören könnte! (Von Ihnen möchte ich wohl die Trauermusik zu Siegfrieds Tod hören, - nach dem finale des I. Aktes Don Giovanni stelle ich mir dies als ganz außerordentlich vor!!!) Da Sie so freundlich sind, mir Ihre Hilfe anzubieten, meine andere Bitte heute: mir durch die betreffende Stelle mitteilen zu lassen, ob ich für diese 3 Aufführungen eventuell auch je 3 Karten erhalten könnte!? meine Frau begleitet mich und meinen Schwager möchte ich einladen. (Ich habe seinerzeit für mich und meine Frau Patronatscheine gezeichnet, konnte aber von den Reservierungen der Karten keinen Gebrauch machen, da ich ja erst schwer über die „Zeit“ disponieren konnte.) Die Meistersinger am 19. möchte ich auf jeden Fall genießen!? Wegen des Quartiers würde ich, sowie hier alles klar ist, sehr gerne Ihnen telegrafieren, wenn es Ihnen wirklich keine weiteren Umstände macht. Herzliche Grüße und Dank Ihr Max Slevogt.“ Brief v. Slevogt an Fritz Busch v. 5. August 1924. Brüder-Busch-Archiv, Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung, Karlsruhe.

<sup>1071</sup> In einem Brief von Fritz Busch an Slevogt v. 13.8.1924 bestätigt Busch die Möglichkeit einer Reservierung von Eintrittskarten und Unterkunft: „Gehrter Herr Professor, verzeihen Sie meine unpünktliche Antwort. Sie können je 3 Plätze für Siegfried-Götterdämmerung und Meistersinger bekommen. Ich rate Ihnen, im Vertrauen, nur zu Meistersinger am 19. August und lasse Ihnen

Anschluss an seinen Kuraufenthalt mit seiner Frau und seinem Schwager nach Bayreuth und Slevogt berichtet: „genießen Siegf. – Götterd. – Meistersinger, Parsifal [...]“. <sup>1072</sup> Am 17. August 1924 schreibt Slevogt seinem Freund Johannes Guthmann von den Erlebnissen in Bayreuth: „Wagner ist trotz aller moderner Gebeckmesserei jung wie am ersten Tage und die Aufführung als Ganzes gut!“ <sup>1073</sup> Zwei Monate später bezieht er sich in einem Brief, ebenfalls an Guthmann, wiederum auf seine Bayreuth-Reise:

„[...] In Bayreuth haben wir Sie sehr vermißt. – ich habe von neuem mein Herz für Wagner entdeckt, unbeschadet, daß man älter und kritischer geworden ist, u. fühle mich [...] fabelhaft verjüngt.“ <sup>1074</sup>

Kurz nach seinem Bayreuth-Besuch 1924 schuf Slevogt im Zuge der Ausmalung des Musiksaals seines Pfälzer Domizils „ein[en] Opernbilderbogen im Großen“ <sup>1075</sup>, der neben Motiven aus der „Zauberflöte“ und „Don Giovanni“ auch drei Wandgemälde mit dem Thema „Ring der Nibelungen“ zeigt: <sup>1076</sup> „Siegfried ein Horn blasend“ <sup>1077</sup>, „Siegfrieds Tod“ <sup>1078</sup> und „Die Rheintöchter“ <sup>1079</sup>. Als Vorarbeiten entstanden zunächst Aquarellstudien, die bereits die Wand- und Bildgliederung festlegen. <sup>1080</sup>

---

zunächst dafür 3 Karten – leider gegen Bezahlung, da der Andrang ungeheuer! – reservieren. Quartier besorge ich gerne, ebenfalls Karten für S. und G.dämmerung, falls Sie doch hinwollen. Freue mich sehr, Sie hier zu sehen. Alles andere mündlich. Erbitte kurze Antwort. Auf gutes Wiedersehen Ihr ergebener Fritz Busch, 13.8.1924, Alexanderstr. 15.“ Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Fritz Busch, 13.8.1924. Vgl. auch Imiela 1968, S. 229.

<sup>1072</sup> Postkarte Slevogts aus Bayreuth an Guthmann v. 17. August 1924, Slevogt 1912-1932, S. 46.

<sup>1073</sup> Guthmann 1948, S. 139. Brief. v. 17. August 1924. Vgl. auch Slevogt 1912-1932, S. 46.

<sup>1074</sup> Slevogt 1912-1932, S. 46, Brief. v. 31. Oktober 1924. Auch abgedruckt in: Irmgard Wirth. Berliner Maler. Menzel, Liebermann, Slevogt, Corinth. Selbstzeugnisse, Berlin 1964, S. 215.

<sup>1075</sup> Brief Slevogt an Guthmann v. 31. Oktober 1924, in: Slevogt 1912-1932, S. 46.

<sup>1076</sup> Zu Slevogts Gegenüberstellung von Themen aus Mozart- und Wagneroperen in den Wandbildern auf Neukastel von 1924 vgl. Imiela 1968, S. 226-237.

<sup>1077</sup> Imiela 1968, S. 230, 232, S. 233. Abb. 214, S. 331. Vgl. auch Ausst. Kat. Edenkoben 2002, S. 7.

<sup>1078</sup> Vgl. Imiela 1987, S. 240, Imiela 1968, S. 230, Abb. 81, S. 233. Abb. 214, S. 331 sowie Ausst. Kat. Edenkoben 2002, S. 7, Abb. S. 6.

<sup>1079</sup> Vgl. Imiela 1968, S. 230, 232, Abb. 214, S. 331.

<sup>1080</sup> Vgl. Imiela 1987, S. 242. Zu den Aquarellen vgl. auch Imiela 1968, Abb. Nr. 213-215, S. 331.

Ob sich Slevogt den 1924 in Berlin uraufgeführten, spektakulären Nibelungenepos von Fritz Lang (1890-1976) im Kino ansah, ist nicht bekannt.<sup>1081</sup>

Slevogts Freund Johannes Guthmann berichtet, dass er in Bayreuth seit 1924 „einer der zuverlässigsten Festspielbesucher“<sup>1082</sup> gewesen sei. Und so wurden für ihn, der „in abergläubischem Unbehagen sich zu binden erst im letzten Augenblick an die ausverkaufte Festspielverwaltung dringliche Telegramme richtete“<sup>1083</sup>, anscheinend bereits vorsorglich Plätze reserviert.

In seinen letzten Lebensjahren besuchte Slevogt die Bayreuther Festspiele in den Jahren 1927, 1928, 1930 und 1931.<sup>1084</sup>

---

<sup>1081</sup> Der Film von Fritz Lang besteht aus zwei Teilen: „Siegfried“ und „Kriemhilds Rache“. Sie wurden am 14. Februar 1924 und 26. April 1924 in Berlin im Ufa-Palast am Zoo uraufgeführt. Die Aufführung war ein bedeutendes kulturelles Ereignis in der Hauptstadt.

<sup>1082</sup> Guthmann 1948, S. 160.

<sup>1083</sup> Guthmann erwähnt zudem die Anekdote, dass Slevogt seine Plätze stets in der Nähe seines „königlichen Freundes Ferdinand von Bulgarien“ hatte und dass beide „den ‚Ring‘ wohl auswendig“ kannten. „Aber es machte dem geistvollen alten Herren Vergnügen, in der peinlich gehüteten Stille der Aufführung dem Nachbar seine ‚Gurke‘ (die berühmte Nase der Orléans-Bourbons) ‚ins Ohr zu hängen‘, wie Slevogt sich wohl ausdrückte, und ihn namentlich im ‚Rheingold‘ malitiös auf immer wieder aktuelle politische Parallelen der Gegenwart zum tiefen Ideengehalt der Dichtung aufmerksam zu machen, und Slevogt mußte manchmal an sich halten, um nicht herauszuplatzen.“ Guthmann 1948, S. 160-161.

<sup>1084</sup> Bayreuth Besuch 1927: Bereits im Juli 1927 unternahm er einen Tagesausflug von seinem Kuraufenthalt in Marienbad aus nach Bayreuth, um sich den „Tristan“ anzusehen. (Vgl. Postkarte v. 27. Juli 1927 aus Marienbad an Guthmann, in: Slevogt 1912-1932, S. 53.) Am 4. August 1927 kündigte er sein Kommen nach Bayreuth für Mitte August an. (Vgl. Brief Slevogt an Guthmann v. 4. August 1927, in: Slevogt 1912-1932, S. 53.) Am 16. August 1927 reiste Slevogt am Vormittag in Richtung Coburg wieder ab. (Vgl. Telegramm v. 16. August 1927, in: Slevogt 1912-1932, S. 53.) Johannes Guthmann erwähnt, dass Slevogt 1927 auch den „Parsifal“ in Bayreuth gesehen habe. Slevogt habe ihn in Bayreuth begrüßt und gestanden: „vierzig Jahre habe er aus Freude wieder da zu sein [in Bayreuth] des Guten jedesmal zuviel getrunken und daher in entsprechender Verfassung den ‚Parsifal‘ gehört, um endlich gestern, auf seine alten Tage zum ersten Male nüchtern, das Werk zu genießen und denn doch einen großen Eindruck verspürt.“ Guthmann 1948, S. 72. - Eine Postkarte v. 12. August (o.J.), die Slevogt in aller Eile aus Bayreuth an Guthmann schrieb, wurde von dem Empfänger eigenhändig mit Fragezeichen in das Jahr 1929 datiert. Darin erwähnt Slevogt Platzreservierungen, die offensichtlich durch Winifred Wagner selbst nach einem Telefongespräch mit Slevogt vorgenommen worden seien. (Vgl. Slevogt 1912-1932, S. 57.) Da jedoch bereits ein ausführlicher Brief Slevogts datiert v. 12. August 1929, abgeschickt aus Neukastel vorliegt, kann die Postkarte aus Bayreuth nicht aus dem Jahr 1929 stammen. Es kommen als Datum für diese Postkarte also nur die Jahre 1927, 1928 oder 1931 infrage. (Außer Slevogt wäre in den Jahren 1928 und 1930 bereits vor dem jeweilig angekündigten 14. August angereist.) Am wahrscheinlichsten ist daher eine Datierung in das Jahr 1927: Für das Jahr 1927 war auch eine Unterkunft im „Goldenen Anker“ in Bayreuth für den 12./13. August geplant. Guthmann und Slevogt wollten sich um diese Zeit in

Im September 1930 wandte sich Slevogt nach seinem Bayreuth-Besuch von seiner Kur in Aachen aus direkt an den Dirigenten Toscanini. Slevogt bat ihn in einem ausführlichen und für dieses Thema wichtigen Brief, sich in Bayreuth doch auch dem „Ring des Nibelungen“ zu widmen, für dessen Bühnenbild er dringend reformbedarf sah.<sup>1085</sup> Wie bereits in seinen Äußerungen und Gedankennotizen zu den Bühnenbildern zu „Don Giovanni“ 1924 und den nicht realisierten Dekorationen zur „Zauberflöte“ 1928, schwebte Slevogt eine Bühnenausstattung vor, die im Einklang

---

Bayreuth treffen. Bayreuth Besuch 1928: In einem Brief an Bruno Cassirer aus dem Jahr 1928 aus Marienbad teilte er diesem mit, dass er ab dem 14. (August) für einige Tage in Bayreuth im Hotel „Goldener Anker“ sein werde. (Vgl. Brief v. 10. August 1928, in: Wirth 1964, S. 218-219.) Bayreuth-Besuch 1930: Slevogt berichtet: „[...] In Bayreuth habe ich mich ab 14. Aug. angesagt. Tristan war nicht mehr zu bekommen!“ (Brief v. 3. Juni 1930, in: Slevogt 1912-1932, S. 64). Bayreuth-Besuch 1931: „[...] Warum haben wir in diesem kurz [sic!] Leben nicht öfter ‚Bayreuth‘! [...]“. Slevogt kehrte sehr nachdenklich von seinem letzten Bayreuth-Besuch zurück. Er erschien ihm „wie ein Abschied“. (Vgl. Brief v. 29. Oktober 1931 aus Aachen, in: Slevogt 1912-1932, S. 67-68).

<sup>1085</sup> „Hochverehrter Meister Toscanini! In Bayreuth wollte ich Sie nicht sprechen, weder um meine Bewunderung Ihnen auszudrücken [...] noch, um gewisse Fragen zu berühren, an denen ich Sie innerlich lebhaft beteiligt glauben darf. Ich maße mir nicht an – trotz meiner Beziehungen zum Hause Wahnfried und Kenntnis der zahlreichen Combinationen, die Ihren Namen nun mit der Zukunft Bayreuths in Verbindung bringen, - wissen zu wollen, was sie zutiefst beschäftigt und wohin Sie sich entschließen werden! Aber ich darf dem persönlichen Wunsch Ausdruck verleihen, dass Sie Ihre Kraft und Kunst auch dem „Nibelungenring“ widmen möchten, der trotz des großen Ernstes der Aufführungen an gewissen Schwächen und Unarten leidet, die einzusehen oder zu vermeiden wohl nur ein ganz Unbeeinflusster und Unbeeinflussbarer im Stande ist. [...] Sie werden vermutlich den Parsifal dirigieren u. wir werden ihn in Ergriffenheit hören, die akustischen Wunder noch klarer empfinden. Die Gewalt des „Ringes“ aber auszulösen, dieses übermenschlichen Werkes, das – seltsam zu sagen – so aktuell und doch gleichzeitig dem Bewusstsein der Zeitgenossen am wenigsten „liegt“, - dieses Werk wieder auf seine Höhe zu heben, scheint mir für Bayreuths Aufgabe fast entscheidend. Ich werde Bayreuth und Deutschland beglückwünschen, wenn heute ein Künstler wie Sie, sich dem Werke - Ihrer Art gemäß – widmen würde! Und als Maler darf ich hinzufügen, dass nun auch der Moment gegeben wäre, in dem sich Bayreuth entschließen müsste, der schwankenden Gestaltung der Bühnenbilder - kurz der Stil-losigkeit des Dekorativen [unleserl. auch mögl.: „der Dekorationen“] ein Ende zu bereiten. Auch hierin müsste Bayreuth den Schritt in der Welt tun, den Wagner für seine Zeit suchte und heute als erstes wünschen müsste: nicht so sehr auf dem Gebiet der technischen Fortschritte, als der Monumentalität. Ich darf annehmen, dass Sie diesen Brief, besonders letztere Bemerkungen, soweit sie diese als Musiker überhaupt interessieren – nur als gefühlsmäßige Äußerung eines Künstlers betrachten, dem Wagner stets ein Leben lang höchste Passion war – u. ist. [...]“.

Abschrift eines Briefes vom 16. September 1930, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Autogr. Slevogt an Toscanini, 16.9.1930. Beigelegt dem Brief Slevogt an Guthmann v. 20. Nov. 1930, in: Slevogt 1912-1932, S. 66. Ausschnitte dieser Abschrift auch in: Slevogt 1912-1932, S. 67. Ausschnitte des Briefes erwähnt auch in: Imiela 1987, S. 242 sowie in Conrad 1961, S. 4-6.

mit der Musik dieser Oper steht. Bei Wagners „Ring des Nibelungen“ sollten die Dekorationen für ihn vor allem „Monumentalität“<sup>1086</sup> ausdrücken.

Toscanini scheint Slevogts Schreiben nicht beantwortet zu haben, denn Slevogt berichtete Johannes Guthmann zwei Monate später in einem Brief enttäuscht: „Natürlich u. leider blieb er [der Brief an Toscanini] unbeantwortet.“<sup>1087</sup> Slevogt legte Guthmann die Abschrift seines Briefes an Toscanini mit der Bitte um gelegentliche Rückgabe bei. Die Festspielleitung in Bayreuth war an einer gestalterischen Mitarbeit Slevogts offensichtlich nicht interessiert. Hinzu kam, dass man in Bayreuth die Modernisierungsabsicht des seit Jahren an Gicht erkrankten Malers vielleicht auch nicht deutlich genug wahrnahm oder wahrnehmen wollte.

Slevogts Wunsch, für Bayreuth selbst tätig zu werden, lässt sich in diesem Brief aber sehr deutlich erkennen, obgleich er eine eigene mögliche Mitarbeit nicht offen anspricht. Auch Guthmann erwähnt Slevogts Verlangen, sich in Bayreuth einbringen zu dürfen ausführlich:

„Oft genug hat er Siegfried Wagner und Frau Winifred zu verstehen gegeben, mit welcher Aufmerksamkeit er die kleinen, von Festspiel zu Festspiel sich ergebenden Veränderungen in Regiebuch und Bühnenbild des ‚Ringes‘ verfolgte, wie ihm aber doch eine radikale Erneuerung unvermeidlich erschiene.“<sup>1088</sup>

Die Familie Wagner habe Slevogts vorsichtige Anfragen jedoch mit dem Hinweis auf die prekäre finanzielle Situation abgewiesen. Guthmann, der seinem Freund gerne einen Dienst erweisen wollte, versuchte gegenüber der Familie Wagner

---

<sup>1086</sup> Abschrift eines Briefes vom 16. September 1930, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Autogr. Slevogt an Toscanini, 16.9.1930.

<sup>1087</sup> Brief Slevogt an Guthmann v. 20. Nov. 1930, in: Slevogt 1912-1932, S. 66. Das Datum „20. November 1930“ sei nach Imiela nachträglich von Guthmann mit Fragezeichen hinzugefügt worden. Auch abgedruckt in Wirth 1964, S. 225.

<sup>1088</sup> Guthmann 1948, S. 174.

durchblicken zu lassen, dass „von einem Künstlerhonorar nicht viel zu reden sein werde“<sup>1089</sup> und stellte daraufhin in den Raum:

„[...] Hatte man [...] im Geheimen Angst, Slevogt könne den Klassiker Wagner, den Frau Cosima in jahrzehntelangem Schaffen dem deutschen Volk und der Welt hingestellt hatte, wieder in den Revolutionär der vierziger und fünfziger Jahre zurückverwandeln? Glaubte man, dieser leidenschaftlichste und verständnisvollste Künstler, dem Wagner jemals zum Schicksal geworden war, werde sich in geistreichelnde Probleme und Fragmente verlieren; dann verkannte man allerdings die promethäische Schöpfungsglut dieses Mannes vollkommen, die den Gestaltenkreis des ‚Ringes‘ dem Maßstab und der Enge dieser unserer Welt entrücken und den Zuschauer selber zu mitschöpferischem Erleben jenes gesteigerten Daseins zwingen wollte. Es wäre einer Wiedergeburt der Werke aus ihrem eigenen Geiste heraus gleichgekommen.“<sup>1090</sup>

Ein Jahr nach seinem Brief an Toscanini traf Slevogt im August 1931 in Bayreuth den Dirigenten persönlich. Slevogt erwähnt dieses Treffen in einem Brief an seine Frau und schildert, dass die Verständigung - auch durch wiederholte Zwischenübersetzung - zunächst etwas schwierig gewesen sei.<sup>1091</sup> Auch berichtet Slevogt seiner Frau, dass sich Toscanini schließlich an Slevogts Brief aus dem letzten Jahr erinnert habe:

„Die Gräfin Gravina hat mich übrigens mit ihm [Toscanini] zu einem Nachtischcafe eingeladen, u. es war mir wirklich interessant, diesen außerordentlichen Menschen näher zu sehen u. zu sprechen d.h. er sprach u. ich verstand ihn nicht – diese Lebhaftigkeit und Geschwindigkeit des Italienischen ging auch über meine Anpassungs- und Combinationskraft u. die Zwischenübersetzung lähmte. Wir verstanden uns aber sozusagen doch, wenn er auch sehr reserviert blieb, in dem, was er mir sagte, ebenso leidenschaftlich legte er los, da er vor mir sich sicher glaubte, in seiner Auffassung von Bayreuth u.

---

<sup>1089</sup> Guthmann 1948, S. 175.

<sup>1090</sup> Guthmann 1948, S. 175. Weiter fügt Guthmann hinzu: „Oder waren andere negierende Kräfte am Werk?“. Hiermit spielt Guthmann wiederholt auf einen möglichen Einfluss nationalsozialistischer Kräfte an.

<sup>1091</sup> Vgl. Imiela 1968, Anm. 11, S. 445. Der Verbleib des Briefes ist unbekannt.

Zukunft!!! Der Gräfin gegenüber – male, male, male, sagte er schließlich, u. ich glaube nicht, daß er wiederkommt [...].“<sup>1092</sup>

Nach diesem Treffen reiste Slevogt wieder nach Aachen zur Kur. Von dort schickte er am 31. August 1931 einen ausführlichen und nachdenklichen Brief an Johannes Guthmann, in dem er über die Gebrechlichkeit und Vergänglichkeit, aber auch über seinen Wunsch für Bayreuth arbeiten zu dürfen, schrieb:

„Sie haben Recht: w a r u m haben wir in diesem kurz [sic!] Leben nicht öfter ,Bayreuth‘! Diesmal verließ ich es in ziemlicher u. besonderer Melancholie. [...] So aber erschien es für mich wie ein A b s c h i e d . Es kommt dazu, daß ich immer mit dem Gedanken ‚spielte‘, wie Sie wissen, den Bayr. Spielen auch bildmäßig e i n B e s o n d e r e s zu geben. Das war ein eigener Anreiz, - der mich sogar vom rein geniessenden abzog, aber heimlich mitaktiv machte! H ä t t e ‚man‘ mich aufgefordert, so wäre ich sicher sofort sehr schwierig geworden u. keineswegs dazu gelaunt. Sie werden trotzdem den Widerspruch leicht verstehen können! – Diesmal sah ich klarer – u. friedvoller, -ich selbst habe den ungewollten Plan aufgegeben, (der ja wohl durch Parteianschluß zu erreichen wäre) - es wurde mir verständlich, daß mein Trieb dazu nur der unbewußte Hang des Künstlers war, zu einer größeren Gesellschaft in einem allgemein

---

<sup>1092</sup> Zit. nach Imiela 1968, Anm. 11, S. 445. Der Verbleib des Briefes ist unbekannt. - Gräfin Blandine Gravina, (geb. Blandine von Bülow), (1863-1941) war die jüngere Tochter aus Cosimas Ehe mit Hans von Bülow. Der letzte Satz von Slevogt: „male, male, male, sagte er schließlich, u. ich glaube nicht, daß er wiederkommt“ ist nicht ganz eindeutig. Wahrscheinlich bedeutet hier „male“, auf Italienisch „schlecht“, und Toscanini bezieht sich auf Bayreuth und seine Zukunft. Slevogts Worte: „u. ich glaube nicht, daß er wiederkommt“ würden sich folgerichtig auf Toscaninis politische Einstellung beziehen. Toscanini hatte nur 1930 in Bayreuth dirigiert. Die Einladung, auch 1933 die Festspiele zu dirigieren, lehnte er ab. Auch Fritz Busch lehnte 1933 ab, nochmals die Bayreuther Festspiel zu dirigieren. – Die letzten Worte aus Slevogts Brief in dem Sinn zu verstehen, dass Toscanini Slevogt aufgefordert habe zu „malen“ und dabei davon ausginge „er käme nicht wieder“, ist hingegen unwahrscheinlich. – Drei Jahre zuvor, am 19. August 1928 zeichnete Slevogt in Bayreuth drei Portraits von Cosima Wagner. Guthmann berichtet davon, wie Slevogt mithilfe der Tochter Cosimas, Gräfin Gravina, die erblindete und bettlägerige alte Dame ohne deren Wissen zeichnete. Vgl. Guthmann 1948, S. 163-168, Guthmann 1955, S. 357-361, Imiela 1968, S. 250, Abb. 220, S. 334, Anm. 9 und 10, S. 435-436 sowie Ausst. Kat. Edenkoben 2014, S. 94-97. (Eva Chamberlain, aus der zweiten Ehe mit Wagner, habe ihn dabei ebenfalls unterstützt. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben 2014, S. 94). Zwei Monate nach der heimlichen Portraitsitzung wandte sich der Sohn Cosimas, Siegfried Wagner, schriftlich an Slevogt. Er war von den Zeichnungen seiner Mutter sehr angetan: „Eben sah ich Ihre drei Zeichnungen von meiner Mutter und finde sie ausserordentlich, Menzel und Ingres hätten es auch nicht besser machen können. [...]“. Aus: Siegfried Wagner, Brief an Max Slevogt, wohl Bayreuth, 21. Oktober 1928, in: Ausst. Kat. Edenkoben 2104, S. 94-95. Auf Anregung Siegfried Wagners ließ Slevogt von den drei Zeichnungen Lichtdrucke anfertigen, die jedoch nicht für den Handel bestimmt waren. Am 26. Oktober 1928 bedankte sich Gräfin Blandine Gravina in einem Brief bei Slevogt für die Zusendung der drei Original-Portrait-Zeichnungen. Vgl. Ausst. Kat. Edenkoben 2014, S. 96-97.

verständlichen Symbol zu sprechen – wozu die Malerei mangels allgemein geteilter Ideale keine Gelegenheit mehr bietet. [...] Es gäbe heute wohl nur eines: das sociale Allgemeine Symbol! u. dies ist leider oder Gott sei Dank – meiner Natur nicht eigentlich eigen. Mein menschliches V e r s t ä n d n i s setzt sich nicht in Produktions z w a n g um, wie bei anderen! Mit diesem Mangel muß ich mich bescheiden – hierfür bin ich kein Prophet! u. Sänger! [...].“<sup>1093</sup>

Es war tatsächlich ein letzter Abschied, denn es sollte ihm nicht mehr möglich sein, Bayreuth noch einmal zu besuchen.<sup>1094</sup> Auch wird noch einmal deutlich, dass Slevogt in seinen Theaterprojekten wohl auch auf den politischen Widerstand des sich ausbreitenden Nationalsozialismus stieß.<sup>1095</sup>

Wenige Monate später, im Oktober 1931, betonte Slevogt in einem Brief an den Pianisten Bruno Eisner (1884-1978) die heutige thematische Aktualität der „Götterdämmerung“:

„Jedenfalls, ich finde die Götterdämmerung gedanklich, dramatisch und musikalisch unerhört großartig und zum Beispiel in dem ganzen, von mir bewunderten Verdi kein so eindringliches Terzett, wie Hagen, Gunther und Brünnhildes ‚Verschwörung‘ zu Siegfrieds Tod. Es ist mir auch unbegreiflich, daß im allgemeinen die Aktualität des Ganzen nicht mehr erfaßt wird, wobei ich nicht an die Nazis denke – (horribile dictu).“<sup>1096</sup>

---

<sup>1093</sup> Brief. v. 31. August 1931 aus Aachen, in: Slevogt an Guthmann, in: Slevogt 1912-1932, S. 67-68, auch in: Wirth 1964, S. 226-228 sowie Imiela 1987, S. 242. In diesem Brief berichtet Slevogt weiterhin, dass er den Auftrag für ein Monumentalfresko für die neu erbaute Ludwigshafener Friedenskirche erhalten habe. Zum „Golgatha“-Fresko vgl. u.a. Imiela 1968, S. 277, Friedrich Gruenagel, Max Slevogt. Eine Passion, Tübingen 1965, S. 76-87. – Blinn 1983, S. 57-78.

<sup>1094</sup> Vgl. auch Imiela 1968, S. 277.

<sup>1095</sup> Bereits 1923 war Hitler das erste Mal in Bayreuth im Haus Wahnfried. Seit 1924 war Bayreuth von den Nationalsozialisten geprägt. 1925 besucht Hitler die Festspiele. Im Jahr 1926 tritt Winifred Wagner in die Partei ein und es wurden sogen. „Deutsche Festspiele“ organisiert. Vgl. hierzu. u.a.: Ingo Fulfs, Musiktheater im Nationalsozialismus, Marburg 1995, Bernd Buchner, Wagners Welttheater. Die Geschichte der Bayreuther Festspiele zwischen Kunst und Politik, Darmstadt 2013 sowie Hannes Heer, Geschichte der Festspiele 1924, in: Ausst. Kat. Verstummete Stimmen: Die Bayreuther Festspiele und die „Juden“ 1876 bis 1945, Ausstellung 22. Juli bis 14. Oktober 2012, Berlin 2012, hrsg. v. Hannes Heer, Jürgen Kesting u. Peter Schmidt, S. 133-163.

<sup>1096</sup> Brief Slevogt an Bruno Eisner vom Oktober 1931, zit. nach Imiela 1987, S. 242. (ohne Verweis auf den Verbleib des Briefes).

In dieser Zeit, in der Slevogt einsah, dass seine letzten Bemühungen, sich in Bayreuth künstlerisch einzubringen, endgültig fehlschlügen, wurde seine Mitarbeit für eine Wagnerinszenierung in Darmstadt angefragt. Johannes Guthmann erwähnt eine ihm vom Kapellmeister Hans Schmidt-Isserstedt (1900-1973) überbrachte Anfrage des Darmstädter Intendanten Gustav Hartung vom November 1931, ob Slevogt sich bereiterklären würde, Bühnenbilder für eine Darmstädter Inszenierung des „Ring“ zu entwerfen.<sup>1097</sup> „Begonnen werden sollte mit der ‚Walküre‘“.<sup>1098</sup> Dann fährt er fort:

„Wir übermittelten Slevogt das Anliegen der Darmstädter. [...] So interessierte ihn der Auftrag anfangs nicht sonderlich und er gedachte, ihn an seinen ‚Schüler‘ Dannemann weiterzugeben (24. November 1931).“<sup>1099</sup>

In diesem Brief an Guthmann schreibt Slevogt, der wieder erkrankt war:

„[...] So bringe ich für Ihren Darmst. Vorschlag nicht die richtige Initiative auf. – Und doch – ich könnte die Pläne ausarbeiten u. Dannemann, der eben ganz auf dem trockenen sitzt, die Ausführung lassen mit ev. weniger Controlle. Es würde mich interessieren, die Herren zu empfangen [...]. Die pekuniäre Frage würde natürlich diesmal eine Rolle spielen in Darmstadt. Aber was soll zu erhoffen sein, bei der heutigen Pleite! [...].“<sup>1100</sup>

Guthmann berichtet, dass die Intendanz in Darmstadt Slevogt selbst als Bühnenausstatter wollte und nicht seinen Schüler Dannemann:

„[...] Die Zeiten waren schlecht – er selbst auch brauchte Geld. So kamen doch Verhandlungen in Gang. Auf beiden Seiten wiegte man sich in der Hoffnung baldiger Einigung [...].“<sup>1101</sup>

---

<sup>1097</sup> Vgl. Guthmann 1948, S. 178 sowie Imiela 1968, S. 444. Gustav Hartung (eigentl. Gustav Ludwig May (1887-1946)). Gemäß der freundlichen Auskunft von Dr. Yorck Haase von der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt ist weder in der Theatersammlung noch in der Handschriftensammlung der ULB Darmstadt Korrespondenz zwischen Max Slevogt und Gustav Hartung vorhanden. Die Akten des Hessischen Landestheaters gingen seinerzeit an das Hessische Staatsarchiv und seien bei der Zerstörung im September 1944 zum größten Teil verbrannt.

<sup>1098</sup> Guthmann 1948, S. 178.

<sup>1099</sup> Guthmann 1948, S. 179.

<sup>1100</sup> Brief Slevogt an Guthmann, v. 24. November 1931, in: Slevogt 1912-1932, S. 70.

<sup>1101</sup> Guthmann 1948, S. 180.

Doch auf einer Postkarte vom Januar 1932 berichtet Slevogt an Guthmann:

„[...] Nun hat aber Int.[endant] H.[artung] geschrieben, daß er in diesen Tagen kommen will, - der Beutelohn ‚scheint‘ ja allerdings gering, u. so habe ich mir vorgenommen alles vom Eindruck der Besprechung abhängig zu machen! [...].“<sup>1102</sup>

Auf die Postkarte hatte Slevogt eine Zeichnung geworfen, die eine Walküre darstellt, „die auf dem Ritt gen Walhall den zur Strecke gebrachten Maler-Helden Slevogt über dem Sattel hängen hat.“<sup>1103</sup>

Auf einer weiteren Postkarte an Guthmann berichtet Max Slevogt im Mai 1932:

„Auch Darmst. hat sich kürzlich gemeldet, u. wollte Ende April abschließend hier sein! Es kam aber niemand, somit scheint die Krise dort doch noch nicht überwunden. Augenblicklich hätte ich auch den Kopf nicht dazu.“<sup>1104</sup>

Anscheinend konnte man sich bezüglich eines gemeinsamen Projektes doch nicht einig werden. Kurze Zeit später bezieht sich Slevogt in einem weiteren Brief an Johannes Guthmann vom Juli 1932 noch einmal auf die Darmstädter Walküren-Inszenierung:

„[...] Nach Darmstadt habe ich auch geschrieben u. quasi gebeten, nicht mich als den Schuldigen Teil des Scheiterns darzustellen! Die Lust ist mir aber jedenfalls vergangen! [...].“<sup>1105</sup>

Am 11. August sandte der Generalintendant Hartung einen Brief an Slevogt, in dem er ihm bestätigt,

„dass, wenn ein Missverständnis vorliegt, es durch mich gekommen ist, weil es mir leider nicht gelang, einen Honorarbetrag in einer Höhe aufzubringen, dass ich

---

<sup>1102</sup> Postkarte Slevogt an Guthmann, Poststempel v. 20. Januar 1932, in: Slevogt 1912-1932, S. 71.

<sup>1103</sup> Guthmann 1948, S. 180. Abb. in: Slevogt 1912-1932, S. 71.

<sup>1104</sup> Postkarte Slevogt an Guthmann, Poststempel v. 2. Mai 1932, in: Slevogt 1912-1932, S. 72.

<sup>1105</sup> Brief Slevogt an Guthmann v. 29. Juli 1932, in: Slevogt 1912-1932, S. 73.

mir hätte erlauben können, ihn Ihnen anzubieten. Wo mir die falsche Darstellung begegnet, werde ich sie selbstverständlich und gern zurückweisen. [...]“.<sup>1106</sup>

Das Projekt scheiterte dieser Aussage nach also daran, dass die Darmstädter Bühne, Slevogt aufgrund der schlechten finanziellen Situation keinen Vergütungsvorschlag machen wollte oder konnte. Ob dies tatsächlich der ausschlaggebende Grund gewesen war oder zusätzlich politischer Druck auf das Theaterhaus ausgeübt worden war, ist nicht belegt. Sicherlich hat das Scheitern der Verhandlungen um die Bühnenbildentwürfe aber auch mit den persönlichen Schwierigkeiten des Darmstädter Intendanten Hartung zu dieser Zeit zu tun.<sup>1107</sup>

In diesem Schreiben vom 29. Juli 1932 erwähnt Slevogt auch einen Brief an Winifred W.[agner] vom selben Tag, den er Guthmann als Abschrift beigelegt hatte.<sup>1108</sup> Winifred Wagner (1897-1980) hatte seit dem Tod ihres Ehemannes Siegfried, 1930 die Festspielleitung übernommen. Slevogt war sehr enttäuscht, als er aus der Zeitung erfuhr, „daß man sich in Bayreuth zur Neugestaltung des ‚Ringes‘ entschlossen habe, - ohne seinen ,oftmals angebotenen unabhängigen künstlerischen Rat in Anspruch zu nehmen‘.“<sup>1109</sup> Durch Guthmann ist ein Teil des leidenschaftlichen Briefes an Winifred Wagner überliefert. So bat Slevogt Winifred Wagner inständig um eine Neugestaltung des Bayreuther Bühnenbildes, das im Einklang mit dem Werk Richard Wagners stehen und nicht so sehr auf allgemeinen Publikumsgeschmack Rücksicht nehmen sollte.<sup>1110</sup>

---

<sup>1106</sup> Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Hessisches Landestheater Darmstadt, Der Generalintendant Gustav Hartung (z.Z. Kloster auf Hiddensee), 11.8.1932.

<sup>1107</sup> Hartung war von 1920 bis 1924 sowie von 1931 bis 1933 Intendant des Darmstädter Landestheaters. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft sowie seiner, für die aufstrebenden Nationalsozialistischen Machthaber unbequemen, politischen Einstellung, wurde Hartung schließlich im März 1933 zum Rücktritt gezwungen und flüchtete in die Schweiz.

<sup>1108</sup> Brief Slevogt an Guthmann v. 29. Juli 1932, in: Slevogt 1912-1932, S. 73.

<sup>1109</sup> Guthmann 1948, S. 190.

<sup>1110</sup> „Nur möchte ich Sie nochmals beschwören: Keinen gezähmten Wagner!!! Mit Theatererfahrung, - mit geschmackvoller künstlerischer Gestaltung ist bei diesem cyklopischen Werk so wenig Zukunftsträchtiges getan, wie Paris (Fortuny!?) den Blumengarten im Parsifal schaffen konnte. Eine

Hier wird deutlich, wie intensiv sich Slevogt die letzten Lebensjahre bis kurz vor seinem Tod mit dem Werk Wagners und dessen szenischer Umsetzung beschäftigt hatte und wie leidenschaftlich er die Entwicklung in Bayreuth verfolgte.

Zwei Wochen später schickte Slevogt an Guthmann und dessen Lebensgefährtin Jochen Zimmermann zwei „Antwortbriefe zur Durchsicht“, da die beiden sich für seine „beiden Theaterfragen“ freundschaftlich interessiert gezeigt hätten.<sup>1111</sup> Hier wird es sich wahrscheinlich um Briefe von Winifred Wagner und des Darmstädter Intendanten Hartung gehandelt haben.<sup>1112</sup>

Der Grafiker und Bühnenbildner Emil Preetorius, der im Jahre 1932 zum szenischen Leiter von Bayreuth berufen worden war, erwähnte wenige Monate später in seinem Nachruf auf Slevogt, dessen Brief an Winifred Wagner:

„[...]S. [Slevogt] war nicht nur Verehrer Mozarts, sondern auch Wagners, und ein treuer Gast der Bayreuther Festspiele. Seit Jahren mochte er in sich den Wunsch gehegt haben, der Erneuerer der Wagnerszene zu werden. Bis man mich aber zu dieser Aufgabe berief, da schrieb er einen traurig-resignierten, ja bitteren Brief an Frau Wagner, der unverhohlen seine tiefe Enttäuschung kundtat. Auch in dieser schmerzlichen Äusserung noch blieb er nobel, voll Anerkennung der Leistungen eines jüngeren Kollegen und voll der Hoffnung, dass die geplante Arbeit dem Geiste Wagners ein würdig Sinnbild gebe. [...]“.<sup>1113</sup>

---

verwaschene internationale Gefälligkeit kann die Forderungen nicht decken, die wir heute aus Wagners Werken heraus stellen müssen (- die zu Wagners Zeiten technisch kaum erfüllbar waren, heute unter dem Übermaß moderner Mittel im entscheidenden abgeschwächt sind: in der Bildgestaltung -), - Bayreuth hat also immer noch die Aufgabe, die Eigenwilligkeit Wagners, die nicht nur in den unmäßigen Ansprüchen an die Technik, mehr noch in seiner überlebensgroßen Vorstellung von dem Werke sich ausdrückt, für das Auge zu ‚gestalten‘... Bayreuth muß sich diesen, sagen wir ruhig deutschen Stil (deutsch im Sinne Wagners, daß alles zum Ganzen bedeutend und bedeutungsvoll sei) erkämpfen und durchkämpfen, und sich bewußt sein, daß ein oberflächlich heimischer oder internationaler Beifall nicht das Ziel sein kann.“ Brief (-entwurf?) Slevogt an Winifred Wagner v. 27. Juni 1932, zit. aus: Guthmann 1948, S. 191. Der Verbleib des Briefes ist unbekannt.

<sup>1111</sup> Brief Slevogt an Guthmann und Zimmermann v. 13. August 1932, in: Slevogt 1912-1932, S. 73.

<sup>1112</sup> Brief von Hartung an Slevogt, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Hessisches Landestheater Darmstadt, Der Generalintendant Gustav Hartung (z.Z. Kloster auf Hiddensee), 11.8.1932. Der Brief von Winifred Wagner ist nicht überliefert.

<sup>1113</sup> Emil Preetorius, Typoskript für Hörbericht 18.10.1932, „Slevogt – Orlik – Chérel †“, S. 5, Nachlass Emil Preetorius, Preetorius Stiftung München. Zu Preetorius Bühnenschaffen: vgl. u.a. Emil Preetorius. Das szenische Werk, Einführung von Wilhelm Rüdiger, Berlin/Wien 1944 (3. Aufl.).

Am 21. August 1932, in seinem letzten Brief an Johannes Guthmann, berichtet Slevogt, dass er den „Brief mit den beiden Theateraffären“ von ihm wieder zurückerhalten habe.<sup>1114</sup> Auf diese Nachricht an Guthmann hatte Slevogt eine Zeichnung gesetzt, in der er sich selbst mit Pinsel „bewaffnet“ im Boxring gegen zwei Figuren kämpfend dargestellt hat: gegen Winifred Wagner, „der der bestürzte Generalintendant Tietjen vergeblich zu Hilfe eilt.“<sup>1115</sup> Die Zeichnung ist unterschrieben mit: „Wie M. S. seine Weltkleisterschaft [sic!] verteidigt, im ‚Ring‘ jedoch nicht zugelassen wird! s. l. Freunden eine Bayreuther Erinnerung.“<sup>1116</sup> Dies war Slevogts sarkastischer Kommentar zur Absage aus Bayreuth und seine letzten Zeilen an seinen Freund Johannes Guthmann.

---

<sup>1114</sup> Brief Slevogt an Guthmann v. 21. August 1932, in: Slevogt 1912-1932, S.74.

<sup>1115</sup> Guthmann 1948, S. 192.

<sup>1116</sup> Brief Slevogt an Guthmann v. 21. August 1932, in: Slevogt 1912-1932, S.74, erwähnt auch in: Guthmann 1948, S. 192, Imiela 1957, S. 242 sowie Conrad 1961, S. 6. – Mit dieser Karikatur und dem Monogramm „M.S.“ in der Bildunterschrift spielt Slevogt sowohl auf den Bayreuther „Ring“ als auch auf den berühmten deutschen Boxer Max Schmeling (1905-2005) an, der in den Jahren 1930 und 1931 als erster Europäer Boxweltmeister im Schwergewicht wurde. Auf diesen Bezug wurde in der Literatur bisher noch nicht hingewiesen. Schmeling versuchte 1932 seine Weltmeisterschaft zu verteidigen, verlor jedoch seinen Weltmeistertitel am 21. Juni 1932 gegen Jack Sharkey. Schmeling wurde von zahlreichen bildenden Künstlern dargestellt, u.a. von Renée Sintenis (1888-1965), George Grosz (1893-1959) und Rudolf Belling (1886-1972). Zu Bellings Darstellungen von Max Schmeling vgl. auch: Burcu Dogramaci. Die zwiespältige Rezeption eines Bildhauers. Rudolf Belling und seine Plastik „Dreiklang“, in: Uwe Fleckner (Hrsg.): Das verfermte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“, Berlin 2009, S. 316-317 u. S. 321-322. Auf S. 331 Verweis auf eine umfassende Darstellung Max Schmelings in: Ausst. Kat. Hamburg 2005, Der Boxer. Die Geschichte des Faustkampfes von der Antike bis zur Gegenwart, Ausst. v. 28. September 2005 – 31. Januar 2006, Helm-Museum, Hamburg.

#### 6.2.4.2 Max Slevogts Bühnenbildentwürfe zur „Walküre“

Die Uraufführung der „Walküre“ fand am 26. Juni 1870 am Königlichen Hof- und National Theater München gegen den Willen des Komponisten statt.<sup>1117</sup> König Ludwig II. von Bayern, der bereits die beiden Uraufführungen von „Tristan und Isolde“ (1865) sowie die „Meistersinger von Nürnberg“ (1868) in München inszenieren ließ, wollte nun auch die beiden fertig gestellten „Ring“-Teile „Das Rheingold“ und „Die Walküre“ in München aufführen lassen. Richard Wagner war gegen diese beiden Uraufführungen in München, konnte sie jedoch nicht verhindern. Er versuchte noch, Bedingungen an die Erstvorstellungen seiner beiden „Ring“-Teile zu knüpfen, auf die Ludwig II. jedoch nur teilweise einging.<sup>1118</sup> Im August des Jahres 1876 fand in Bayreuth im neuerrichteten Festspielhaus schließlich die erste Inszenierung des gesamten „Rings der Nibelungen“ mit Bühnenbildern nach den Entwürfen von Josef Hoffmann (1831-1904) und Kostümen nach den Entwürfen Carl Emil Doeplers (1824-1905) statt.<sup>1119</sup>

---

<sup>1117</sup> Die Uraufführung der „Walküre“ fand in München unter der Regie von Reinhard Hallwachs und der musikalischen Leitung von Franz Wüllner statt. Das Bühnenbild schufen Christian Jank (1833-1888) (1. Akt) und Heinrich Döll (2. und 3. Akt). Angelo Quaglio II. schuf als Dekorationsteile die großen Wolkenzüge für den 2. und 3. Akt. Die Kostüme entwarf Franz von Seitz (1817-1883). Vgl. Ausst. Kat. München 2013, S. 46 u. S. 228 sowie Bauer 1982, S. 209.

<sup>1118</sup> Alle Münchner Entwürfe sind von den (1944 zerstörten) Nibelungenfresken Michael Eichters (1812-1879) im „Nibelungengang“ der Münchner Residenz inspiriert gewesen. Wagner schätzte die Fresken Eichters sowie auch die Nibelungen-Darstellungen Julius Schnorr von Carolsfelds, sah die starken Einflüsse auf Bühnenbild und Kostüm jedoch kritisch. Vgl. Ausst. Kat. München 2013, S. 47 sowie Abb. S. 34-36 von Gouachen von Franz Heigel (nach dem Vorbild der Fresken v. Michael Eichter) aus dem Jahr 1865/66. Zu den „Walküre“-Darstellungen im „Nibelungengang“ der Münchner Residenz vgl. auch Dietmar Schulze, Ludwig II. und Richard Wagner, der Nibelungengang in der Münchner Residenz. Bau, Ausmalung und Untergang, Drebkau 2013 (2. überarb. Auflage), S. 73 sowie 87-92. Vgl. auch Frank Büttner, Nibelungen-Bilder der deutschen Romantik, in: Nibelungen. Sage-Epos-Mythos, hrsg. v. Joachim Heinze, Klaus Klein u. Ute Obhof, Wiesbaden 2003, S. 561-582. Darin zu Peter Cornelius: S. 562-567, zu Julius Schnorr von Carolsfeld: S. 573-578. Frank Büttner kommt zu dem Schluss, „daß die Zeichnungen von Cornelius [...] den nachhaltigsten Einfluß auf die nächste Entwicklung der Nibelungen-Illustration gehabt haben.“, Büttner 2003, S. 580.

<sup>1119</sup> Da Wagner in den Entwürfen die szenischen Details fehlten, sollte Hoffmann Änderungen vornehmen. Die Ausführung von Hoffmanns Entwürfen wurde schließlich dem Coburger Theateratelier Brückner übertragen. Vgl. Bauer 1982, S. 212-214 sowie Bauer 2008, S. 53-101. Die Entwürfe Doeplers sagten dem Komponisten und seiner Frau Cosima ebenfalls nicht zu. Doepler bemühte sich um historische Korrektheit, die den Wagners nicht ins Konzept „Mythos“ passte. Aufgrund finanzieller Engpässe wurden die Entwürfe schließlich doch akzeptiert. Wagner verkaufte die Kostümausstattung der Inszenierung von 1876 im Jahr 1881 an den Operntendanten Angelo Neumann (1838-1910), der die Kostüme durch seine „ausgedehnten Gastspielreisen in ganz Europa

Zwanzig Jahre später, im Jahr 1896, brachte die Witwe des Komponisten, Cosima Wagner (1837-1930), eine Neuinszenierung des „Rings“ in Bayreuth heraus. Die Bühnenbilder fertigte das Atelier Brückner, das bereits die Entwürfe Hoffmanns ausgeführt hatte.<sup>1120</sup> Die Kostüme entwarfen Arpad Schmidhammer (1857-1921) und Hans Thoma (1839-1924).<sup>1121</sup> Diese Bayreuther Neuinszenierung wurde zum Vorbild für sämtliche „Ring“-Produktionen um die Jahrhundertwende.<sup>1122</sup> Im Jahr 1903 wurde in München in dem 1901 mit den „Meistersingern“ eröffnete Münchner Prinzregententheater erstmals der gesamte „Ring des Nibelungen“ aufgeführt.<sup>1123</sup>

Noch vor der Jahrhundertwende sorgten die Schriften von Adolphe Appia (1862-1928) für Aufsehen.<sup>1124</sup> Er forderte abstrakte Bühnendekorationen, die durch farbliche Beleuchtung die musikalischen Stimmungen ausdrücken sollten. Cosima Wagner lehnte seine Ideen jedoch ab. Oswald Georg Bauer stellt fest: „Appias Ideen wurden für Bayreuth erst fruchtbar, als die Enkel des Komponisten den ‚Meisterwillen‘ nicht buchstabengetreu, sondern ideell auslegten.“<sup>1125</sup>

---

bekannt“ machte. Vgl. Joachim Heinze, Indianer-Häuptlinge in Walhall. Ein Mythos wird kostümiert. Nachwort in: Carl Emil Doepler, Der Ring des Nibelungen: Carl Emil Doeplers Kostümbilder für die Erstaufführung in Bayreuth, Reprint der Originalausgabe, Berlin o.J. [1889], Darmstadt 2012, hrsg. v. Joachim Heinze u. Clara Steinitz, S. 97-103.

<sup>1120</sup> Das Atelier Brückner lieferte nach der Bayreuther Neuinszenierung von 1896 auch Bühnenbilder an andere Bühnen. Brückners „Bühnenbilder wurden auch von anderen Ateliers, die auf Serienanfertigung spezialisiert waren, kopiert, so daß die ‚Ring‘-Dekorationen weltweit eine gewisse Uniformität aufwiesen.“ Bauer 1982, S. 221.

<sup>1121</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 2013, S. 65 u. 66. Vgl. auch: Ausst. Kat. Frankfurt 2013, Hans Thoma: "Lieblingmaler des deutschen Volkes", Städel-Museum, Frankfurt am Main, 3. Juli bis 29. September 2013, hrsg. von Felix Krämer und Max Hollein, Köln 2013, Abb. Nr. 7, S. 35: Kostümentwurf für eine Walküre, ca. 1894-96, Städelmuseum, Frankfurt a. M. Über Hans Thomas Bezug zu Wagnerthemen, vgl. S. 34-39 sowie Abb. S. 70-76.

<sup>1122</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 2013, S. 65. Zu weiteren Inszenierungen in anderen Städten vgl. Bauer 1982, S. 214.

<sup>1123</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 2013, S. 67. Die Inszenierung wurde mit Dekorationen von Hans Frahm (1864-1938) und dem Atelier Brückner ausgestattet.

<sup>1124</sup> Vgl. u.a. Bauer 1982, S. 227-229. Die erste Inszenierung mit Bühnenbildern von Appia zu einer Wagneroper fand erst 1923 unter Toscanini in Mailand statt. Seine Schriften mit Abbildungen beeinflussten jedoch schon viele Bühnenbildner wesentlich früher, so z.B. Alfred Roller für eine Neuinszenierung in Wien 1907. So legte der Walkürenfels Appias „bis ins dritte Viertel des 20. Jahrhunderts die Idealvorstellung dieses Felsens“ fest. Vgl. Ausst. Kat. München 2013, S. 65.

<sup>1125</sup> Bauer 1982, S. 229.

Aus dem Nachlass von Max Slevogt sind fünf Aquarellentwürfe sowie zwei Blätter mit Kostümentwürfen zu Wagners „Walküre“ erhalten. Sie sind alle undatiert, jedoch sicherlich in den letzten Lebensjahren des Künstlers, aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen Ende 1931 und Frühjahr 1932 entstanden, also zwischen seinem Gespräch mit Toscanini in Bayreuth und der Darmstädter Anfrage.

Franzjoseph Janssen hält die Aquarelle zur „Walküre“ nicht für Bühnenbildentwürfe, sondern lediglich für „Malerische Impressionen“ in Aquarell.<sup>1126</sup> Imiela bezeichnet die Entwürfe als „Gedankennotizen mit szenischen Beifügungen“.<sup>1127</sup> Slevogts langjähriger Arzt Janos Plesch erwähnt jedoch ausdrücklich Bühnenbilder für Bayreuth.<sup>1128</sup> Die skizzenhaften Entwürfe mit rascher Linienführung weisen, so wird sich zeigen, eine intensive Beschäftigung mit der historischen Bühnenbildgestaltung der „Walküre“ auf. Slevogt hatte lange Zeit den tiefen Wunsch gehegt, für Bayreuth tätig zu werden und teilte Guthmann nach seinem letzten Bayreuth Besuch 1931 auch mit, dass dieses Verlangen ihn „heimlich mitaktiv machte“.<sup>1129</sup> Ob dies auch in die Zeit der Anfrage aus Darmstadt fiel, ist nicht belegbar.

Slevogts Entwürfe zur „Walküre“ stehen in der Tradition der Bühnenbilder von Heinrich Döll (1824-1892), Josef Hoffmann (1831-1904)<sup>1130</sup>, Max Brückner (1936-1919)<sup>1131</sup>, welche die Bühnenbilder zur „Walküre“ für die Uraufführung in München und in den ersten Dekaden für Bayreuth schufen.

---

<sup>1126</sup> Janssen 1957, S. 42.

<sup>1127</sup> Imiela 1968, S. 276, S. 444, Anm. 6.

<sup>1128</sup> „Seine [Slevogts] Szenenbilder zum ‚Don Giovanni‘ oder zur ‚Zauberflöte‘ wird man nie übersehen dürfen; auch die anderen nicht, die er für Bayreuth schuf.“ Plesch 1949, S. 282.

<sup>1129</sup> Vgl. Brief v. 31. August 1931 aus Aachen, in: Slevogt an Guthmann, in: Slevogt 1912-1932, S. 67-68, auch in: Wirth 1964, S. 226-228 sowie Imiela 1987, S. 242. Slevogt wusste, dass seine Mitarbeit in Bayreuth nicht erwünscht war.

<sup>1130</sup> Zu Josef Hoffmann vgl.: Bauer 2008.

<sup>1131</sup> Max Brückner, Walküre Hundings Hütte, Bayreuth 1896, Öl auf Leinwand 43,3 x 62 cm, Coburg Kunstsammlung Veste Coburg, Inv.nr. M.084. Vgl. Ausst. Kat. Max Brückner 1836 - 1919 Coburg. Landschaftsmaler und "Altmeister deutscher Theaterausstattungskunst". Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Modelle aus dem Besitz der Kunstsammlungen der Veste Coburg, der Stadt Coburg und aus Coburger Privatbesitz; in Zusammenarbeit mit den Förderern der Coburger Landesstiftung und der Historischen Gesellschaft Coburg, Kunsthalle des Kunstvereins Coburg 20.7. - 7.9.1986, hrsg. von Joachim Kruse. Katalog: Minni Maedebach, S. 36, Nr. 11.

Slevogts Entwurf für den ersten Aufzug zeigt das Innere von **Hundings Hütte** (Abb. 233, Kat. Nr. 11.1.1).<sup>1132</sup> Der von Verfolgern gejagte Siegmund sucht in einer Hütte, die Hunding gehört, Zuflucht. Dort trifft er Hundings Ehefrau Sieglinde an. Ihm und Sieglinde ist zunächst nicht bewusst, dass sie Zwillingsgeschwister sind und denselben Vater, nämlich Wotan, haben. Hunding wird nach seiner Rückkehr schnell klar, wen er in seinem Hause beherbergt. Er gewährt dem Fremden für eine Nacht Obdach, fordert ihn aber für den nächsten Morgen zum Kampf heraus. Sieglinde berichtet Siegmund, während Hunding schläft, von dem Schwert „Nothung“ im Stamme des Eschenbaumes, das bisher noch nicht herausgezogen werden konnte, was Siegmund jedoch gelingt. Sie erkennen, dass sie Geschwister sind und verlieben sich zudem.

Slevogt zeigt in diesem Raum fast alle von Wagner geforderten Details:<sup>1133</sup> den mächtigen Eschenstamm, den aus Holz gezimmerten Raum, durch dessen Decke die Äste ragen, den (Kamin-) Ofen auf der rechten Seite, die mächtige Außentür im Hintergrund sowie auf der linken Seite der Tisch mit Bank und Schemeln. Nicht in seinen Entwurf übertragen hat der Maler die von Wagner geforderten „geflochtenen und gewebten Decken“ an den Wänden, den zusätzlichen „inneren Raum, gleich einem Vorratsspeicher, zu dem man auf eigenen hölzernen Stufen hinaufsteigt“ sowie links die „Türe zu einem inneren Gemache, zu dem gleichfalls Stufen

---

<sup>1132</sup> Max Slevogt, In Hundings Hütte, 1. Akt, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 39 x 53 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>1133</sup> Zit. Libretto: „Das Innere eines Wohnraumes. In der Mitte steht der Stamm einer mächtigen Esche, dessen stark erhabene Wurzeln sich weithin in den Erdboden verlieren; von seinem Wipfel ist der Baum durch ein gezimmertes Dach geschieden, welches so durchschnitten ist, daß der Stamm und die nach allen Seiten hin sich ausstreckenden Äste durch genau entsprechende Öffnungen hindurchgehen; von dem belaubten Wipfel wird angenommen, daß er sich über dieses Dach ausbreite. Um den Eschenstamm, als Mittelpunkt, ist nun ein Saal gezimmert; die Wände sind aus roh behauemem Holzwerk, hie und da mit geflochtenen und gewebten Decken behangen. Rechts im Vordergrund steht der Herd, dessen Rauchfang seitwärts zum Dache hinausführt: hinter dem Herde befindet sich ein innerer Raum, gleich einem Vorratsspeicher, zu dem man auf eigenen hölzernen Stufen hinaufsteigt: davor hängt, halb zurückgeschlagen, eine geflochtene Decke. Im Hintergrunde eine Eingangstür mit schlichtem Holzriegel. Links die Türe zu einem inneren Gemache, zu dem gleichfalls Stufen hinaufführen; weiter vornen [sic!] auf derselben Seite ein Tisch mit einer breiten, an der Wand angezimmerten Bank dahinter und hölzernen Schemeln davor. [...]“.Richard Wagner, Die Walküre. Erster Tag aus dem Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“, Vollständiges Buch. Wortlaut der Partitur, hrsg. u. eingeleitet v. Wilhelm Zentner, Stuttgart 1970, S. 9.

hinaufführen“. Hinzu kam ein Bärenfell rechts im Vordergrund.<sup>1134</sup> Vor dem Baumstamm fügte Slevogt die beiden Figuren von Siegmund und Sieglinde in inniger Umarmung hinzu. Die rückwärtige Tür ist geöffnet, so dass Sonnenlicht hereinscheint.

Möglicherweise hatte Slevogt während seiner Münchener Zeit (1885-1901) auch eine Inszenierung der „Walküre“ gesehen. Überliefert ist jedoch nur ein Besuch der „Götterdämmerung“ am 19. April 1896.<sup>1135</sup> Das Bühnenbild der Uraufführung in München für den 1. Aufzug schuf der Maler Christian Jank (1833-1888)<sup>1136</sup>. Es wurde über lange Zeit hin verwendet und erst durch eine Neuinszenierung im Jahr 1903 ersetzt.<sup>1137</sup>

Es ist auch davon auszugehen, dass Max Slevogt die Bühnenbildentwürfe Josef Hoffmanns zu den ersten Bayreuther Festspielen durch Abbildungen bekannt waren, da sie auch als Fotografien veröffentlicht worden waren.<sup>1138</sup> Die Bühnenbilder Max Brückners (Abb. 234) zur „Walküre“<sup>1139</sup> hatte Slevogt dagegen während seiner

---

<sup>1134</sup> Bereits Hoffmanns Entwurf für Bayreuth zeigt ein Bärenfell.

<sup>1135</sup> Vgl. Theaterzettel v. 19. April 1896 mit Karikaturen. Vgl. Scheffler 1940, S. 16 sowie Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, Abb. 255 u. S. 480.

<sup>1136</sup> Vgl. z.B. Christian Jank, Bühnenbildmodell für die Hundings Hütte in der Uraufführung der Walküre 1870, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, Ausst. Kat. 2013, Abb. S. 55. – Der auf Landschaften spezialisierte Heinrich Döll entwarf die beiden Bühnenbilder für den 2. Und 3. Akt. – Jank setzte den im Libretto geforderten Eschenbaum weitgehend zentral, jedoch etwas in die rechte Bühnenhälfte verschoben hinein. Bei Hoffmann erscheint er später zentral, wie im Libretto gefordert. In den meisten nachfolgenden Bühnenbildern für diese Szene wurde der Baum ein wenig auf die linke Seite verschoben. – Der zentrale Baumstamm erscheint bereits in den Fresken von Michael Echter und der davon angefertigten Gouache. Vgl. Ausst. Kat. München 2013, Abb. S. 34. Die Hütte Hundings ist bei Jank seitlich und nach oben hin zum Teil offen und es ragt ein Teil der Baumkrone in den Raum hinein. Janks Ideen, die offene Hütte sowie die Baumkrone innerhalb des Raumes, wurden in den folgenden Neuinszenierungen der Walküre jedoch nicht weiterverfolgt.

<sup>1137</sup> Die Premiere der Neuinszenierung fand am 9.8.1903 im Prinzregententheater statt. Die Bühnenbilder hierzu schuf Hans Frahm (1864-1938). Vgl. Ausst. Kat. München 2013, Abb. S. 229.

<sup>1138</sup> Mappe mit Schwarzweiß-Fotografien von Hoffmanns Entwürfen zum „Ring des Nibelungen“ hrsg. v. Victor Angerer, Abb. in: Bauer 2008, S. 74-89.

<sup>1139</sup> Bauer bezeichnet Brückners Skizzen als „freie Nachgestaltungen der Entwürfe von 1876, allerdings ohne deren Schwung und Dramatik.“ Bauer 1982, S. 220. Zu den verschiedenen Inszenierungen des „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth vgl.: Sven Friedrich. Szene und Zeitgeist. Der Ring in Bayreuth von der Gründung der Festspiele bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, in: Ausst. Kat. Die Szene als Modell - Die Bühnenbildmodelle des Richard-Wagner-Museums und der „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth 1876-2000, Ausst. im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth, Hrsg: Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern, München/Berlin 2006, S. 51-76. Darin: Abb. 4, S. 59, Bühnenbildmodell von Max Brückner 1896 zum 1. Aufzug „In Hundings Hütte“. Vgl. auch Philippe Olivier, „Der Ring des Nibelungen“ in Bayreuth von den Anfängen bis heute, Mainz 2007.

Bayreuth-Besuche in den Jahren 1924-1931 möglicherweise gesehen.<sup>1140</sup> Slevogt greift in seinem Entwurf für den 1. Akt eindeutig auf den Aufbau und von Brückners Bühnenbild zurück.

Ob sich Slevogt in Berlin oder in anderen Städten Inszenierungen der „Walküre“, eventuell auch solche mit „avantgardistischen“ Bühnenbildern, angesehen hat, ist nicht überliefert. Dass diese „modernen“ Szenendekorationen nicht seinem Geschmack entsprachen, hat der Künstler mehrfach betont.

Johannes Guthmann berichtet, dass Slevogt die erste Szene der „Walküre“ nicht besonders am Herzen gelegen habe. Für ihn sei „die Hauptsache“ der zweite und dritte Akt gewesen:

„Und die erste Szene der ‚Walküre‘ mochte er wohl überhaupt nicht, dieses aus dem Einandersehen – Einanderverstehen gleichsam aus einem Nichts an Worten und Gebärden Aufkeimen einer Liebe. [...] [Die Szene ging] ihm zu abgedämpft, zu verhüllt, ja für seinen Geschmack schlechterdings zu undramatisch über die Bühne. [...] Für ihn kam erst mit Hundings Auftreten Leben und Spannung in den Aufbau der Tragödie und er ließ sich dann allerdings bis zur ‚wüthenden Gluth‘ des ersten Aktschlusses gewaltig mitreißen.“<sup>1141</sup>

---

Darin: Bühnenbilder und Szenefotos aus Bayreuth von 1912-1931 zum 1. Aufzug „In Hundings Hütte“, S. 76, Abb. 13 u. 14 sowie S. 78-79, Abb. 17-19.

<sup>1140</sup> Ob Slevogt während seiner Bayreuth-Besuche tatsächlich eine „Walküren“-Inszenierung gesehen hat, ist nicht eindeutig belegt. - Bei seinem ersten Bayreuth-Besuch war Slevogt 17 Jahre alt und sah sich den „Tristan“ an. Vgl. Guthmann 1948, S. 140. - Sein zweiter Besuch soll erst im Jahr 1911 erfolgt sein. Welche Vorstellung er sah, ist nicht überliefert. Vgl. Guthmann 1948, S. 141. - Im August 1912 bemühte sich Slevogt um Karten für den „Parsifal“. Vgl. Slevogt 1912-1932, S. 13, Brief Slevogt an Guthmann v. 6. August 1912 sowie Guthmann 1948, S. 140. - Brückners Bühnenbilder zu den „Meistersingern“, „Siegfried“, „Götterdämmerung“ und Parsifal hat er jedoch mit Sicherheit gesehen: Am 17. August 1924 berichtet Slevogt, dass er „Siegfr. – Götterd. – Meistersinger, Parsifal“ genossen habe. Vgl. Slevogt 1912-1932, S. 46. Vgl. auch Brief v. Slevogt an Fritz Busch v. 5. August 1924. Brüder-Busch-Archiv, Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung, Karlsruhe Archiv Nr. B 2527, sowie Brief von Busch an Slevogt, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, Fritz Busch, 13.8.1924. - Im August 1927 sah Slevogt sich in Bayreuth „Tristan und Isolde“ an. Vgl. Postkarte v. 27. Juli 1927 aus Marienbad an Guthmann, in: Slevogt 1912-1932, S. 53. Für die Bayreuth-Besuche 1928, 1930 und 1931 ist nicht gesichert, welche Aufführungen er gesehen hatte.

<sup>1141</sup> Guthmann 1948, S. 71.

Für den zweiten Aufzug, der ein **Wildes Felsengebirge**<sup>1142</sup> als Bühnendekoration vorsieht, schuf Slevogt eine schroffe Berglandschaft (Abb. 235, Kat. Nr. 11.1.2).<sup>1143</sup> Dieser Aufzug handelt von dem Götterpaar Wotan und Fricka, die in einen heftigen Streit über den bevorstehenden Kampf Siegmunds und Hundings geraten, da sie jeweils Partei für einen der beiden ergreifen. Nach dem Willen Frickas soll Wotans Tochter Brünnhilde dafür sorgen, dass Siegmund im Kampf fällt. Diese widersetzt sich jedoch dem Befehl, so dass Wotan selbst, gegen seine Überzeugung, eingreifen muss und im Kampf Siegmunds Schwert zerstört und Siegmund dadurch wehrlos ist und getötet wird. Brünnhilde flieht indessen mit Sieglinde und dem zerbrochenen Schwert „Nothung“ zum Walkürenfelsen.

Slevogt schuf für die Szene im „Wilden Felsengebirge“ eine stockwerkartig aufgetürmte, bogenartige Felsformation, die seitlich von weiteren Felsen begrenzt wird. Ein solcher Felsenbogen ist bereits in den Fresken von Michael Echter in München vorgebildet.<sup>1144</sup> Der Aufbau zweier Felsbögen erscheint auch in den Bühnenbildern der Uraufführung 1870 von Heinrich Döll in München.<sup>1145</sup> Auch Josef Hoffmann wählte für die erste Bayreuther Inszenierung im Jahr 1876 für diese Szene einen zentralen Felsbogen, durch den der Blick in die Tiefe geführt wird (Abb. 236).<sup>1146</sup> Max Brückner behielt 1896 für die Bayreuther Neuinszenierung den Blick

---

<sup>1142</sup> Libretto: „Im Hintergrunde zieht sich von unten her eine Schlucht herauf, die auf ein erhöhtes Felsjoch mündet; von diesem senkt sich der Boden dem Vordergrund zu wiederabwärts“. Wagner – Walküre, S. 28.

<sup>1143</sup> Max Slevogt, Wildes Felsengebirge (Wildes Felsengebirge, Brünnhilde verkündet Siegmunds Tod), 2. Akt, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 38,9 x 52,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>1144</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 2013, Abb. S. 35.

<sup>1145</sup> Heinrich Döll, „Wildes Felsengebirge“ im 2. Akt der Walküre, Öl auf Leinwand, undatiert. Dauerleihgabe der Christian Albrechts-Universität zu Kiel / Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien im Deutschen Theatermuseum München. Vgl. Ausst. Kat. München 2013, Abb. S. 59. Für eine Neuinszenierung der Walküre in München am 20.10.1878 schuf Döll für das Bühnenbild des 2. Aufzuges weitere „neue Dekorationsteile“. Vgl. Ausst. Kat. München 2013, S. 229.

<sup>1146</sup> „Im zweiten Akt der ‚Walküre‘ variierte Hoffmann Dölls Entwurf ins Monumentale. Der später vielfach nachgeahmte Entwurf wird von einer riesigen Felsbrücke beherrscht, die zuletzt von aufziehenden Gewitterwolken verhüllt wurde, ehe im Licht der Blitze der Kampf zwischen Hunding und Siegmund sichtbar wurde.“ Ausst. Kat. München 2013, S. 58. Vgl. auch Bauer 2008, Abb. 49, S. 79, Abb. 63, S. 92, Abb. 71, S. 100.

in den Abgrund bei (Abb. 237), verzichtete jedoch auf die bisher benutzten Felsenbögen.<sup>1147</sup>

Slevogt griff in seinem Entwurf die Grundkomposition der beiden zentralen Felsenbögen aus Dölls Bühnenbild auf, steigerte sie jedoch in der Dramatik und Größe. Wie auch Slevogts Entwurf zum 1. Akt, weist dieser Karton einen skizzenhaften Pinselduktus auf. Die Farben sind in bräunlich-bläulichen Tönen mit Weißhöhungen papiersichtig auf den Malgrund aufgetragen. Die Bergformationen im Hintergrund sind nur angedeutet. Slevogt verleiht der gewaltigen, zentralen Felsformationen im Vordergrund durch dunkle Linienakzente zudem eine dramatische, unheilvolle Wirkung. Die beiden skizzenhaft eingefügten Figuren Sieglindes und Brünnhildes mit Ross wirken vor der sich hinter ihnen auftürmenden Felsenarchitektur klein und unscheinbar.

Im letzten, und dritten Aufzug, der auf dem **Walkürenfelsen** spielt, versammeln sich zunächst alle Walküren, die Töchter Wotans, um die im Kampf gefallenen Helden nach Walhall zu bringen.<sup>1148</sup>

Ein nur sehr skizzenhaft ausgeführter Detail-Entwurf zum „Walküren“-Felsen (Abb. 238, Kat. Nr. 11.1.3) zeigt acht Walküren mit Speeren und Schilden ausgerüstet auf dem Felsvorsprung.<sup>1149</sup> Wahrscheinlich handelt es sich hier um die Darstellung des dem dritten Akt vorausgehenden Vorspiels, dem sogenannten „Walkürenritt“.

---

<sup>1147</sup> Max Brückner, Walküre, 2. Aufzug, Wildes Felsengebirge, Entwurf für Bayreuth 1896, Öl auf Leinwand, 45,2 x 60 cm, Kunstsammlung Veste Coburg, Inv.nr. M.085, bez. u.r.: Brückner. Vgl. Ausst. Kat. Coburg 1986, S. 37-38, Abb. 12. Zum Bühnenbild in Bayreuth siehe auch Szenenfoto von 1931, 2. Aufzug, vgl. Olivier 2007, S. 77, Abb. 16 sowie in: Friedrich 2006, S. 64, Abb. 6.

<sup>1148</sup> „Walhall“ bezeichnet in der altnordischen Mythologie den Ort, an dem gefallene Krieger ihre letzte Ruhestätte fanden, nachdem sie von Walküren dorthin gebracht wurden.

<sup>1149</sup> Max Slevogt, Acht Walküren auf dem „Walkürenfelsen“, Detail, auf dem Walkürenfelsen, Anfang 3. Akt, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 38,9 x 52,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass. – Wagner hatte in seinem „Ring“ 9 Schwestern, alle Töchter Wotans mit verschiedenen Frauen, vorgesehen: Brünnhilde, Waltraute, Ortlinde, Rossweiße, Schwertleite, Gerhilde, Siegrune, Grimgerde und Helmwig. Brünnhilde nimmt nicht am „Walkürenritt“ teil, und stößt später mit Sieglinde zum Walkürenfelsen.

Ein weiterer Entwurf (Abb. 239, Kat. Nr. 11.1.4), der eine reitenden Walküre<sup>1150</sup> zeigt, die einen „Helden“ ergriffen hat, um mit ihm auf dem Walkürenross fortzureiten, erinnert stark an die auf Glas gemalten Walküren-Darstellungen, die als Projektionsplatten für den „Walkürenritt“ auf Bühnennebel projiziert wurden.<sup>1151</sup> Es ist davon auszugehen, dass Slevogt die Verwendung der Projektionsbilder in Bayreuth bekannt gewesen ist. Die Vorzeichnung von Carl Emil Doepler (1824-1905) zu einem Glasbild (Abb. 240), das als Projektionsbild seit 1876 im Festspielhaus Bayreuth eingesetzt worden war, zeigt eine Walküre in nahezu identischer Haltung, wie sie auf dem Pferd sitzt und den Leib eines Helden über den Rücken des Tieres gelegt hat.<sup>1152</sup>

Brünnhilde verkündet wenig später Sieglinde auf ihrer Flucht, dass sie von Siegmund ein Kind erwarte und überreicht ihr sein zerbrochenes Schwert. Wotan folgt Brünnhilde, um sie für ihre Unfolgsamkeit zu bestrafen. Brünnhilde wird schließlich die Göttlichkeit abgesprochen und in einen tiefen Schlaf versetzt. Um den Fels herum wird ein Feuer entzündet. Nur ein Held, dem es gelingt dieses Feuer zu durchbrechen, kann sie wieder erwecken - allerdings als Mensch und nicht mehr als Walküre.<sup>1153</sup>

---

<sup>1150</sup> Eine Walküre (Brünnhilde?) hat einen Helden ergriffen, um sich mit ihm auf dem Walkürenross fortzuschwingen, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 38,9 x 53 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>1151</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 2013, S. 9-11 sowie S. 28-29. In der Uraufführung in München wurden für den Walkürenritt noch Stallburschen des Königs auf echten Pferden eingesetzt. 1870 wurde in der Presse bereits eine „Laterna magica“ für München gefordert. (Im Fundus der Bayerischen Staatsoper sind zwar mehrere in Holzschienen eingefasste Projektionsbilder aus dem 19. Jh. vorhanden, wann und ob sie Verwendung gefunden haben, ist unklar.) Vgl. Ausst. Kat. München 2013, S. 6, sowie S. 9-11. Richard Wagner setzte solche Glasbilder nach Carl Emil Doeplers Entwürfen 1876 in Bayreuth ein. Vgl. Bauer 1982, Abb. S. 199.

<sup>1152</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 2013, Abb. S.29. Dort bezeichnet als „Brünnhilde mit Sieglinde“. Da die Figur jedoch kurzes Haar aufweist und in Männertracht zu sehen ist, wird es sich eher um die Darstellung eines Helden handeln, der von einer Walküre zu Walhall gebracht wird. Zu Doepler vgl. auch: Joachim Heinze, Der Ring des Nibelungen. Carl Emil Doeplers Kostümbilder für die Erstaufführung in Bayreuth., Darmstadt 2012 sowie Der Ring des Nibelungen. Carl Emil Doeplers Kostümbilder für die Erstaufführung des „Rings“ in Bayreuth. Neudruck der Originalausgabe Berlin 1889. Hrsg. von der Anna-Amalia-Bibliothek Weimar. Nachwort v. Joachim Heinze, Darmstadt, 2012.

<sup>1153</sup> Der Sohn Sieglindes und Siegmunds, Siegfried, erweckt Brünnhilde später im Dritten Aufzug von Wagners „Siegfried“. Brünnhilde erwacht mit den Worten „Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht!“. (Sieglinde starb bei der Geburt Siegfrieds).

Im Bühnenbild-Entwurf zum „Walkürenfelsen“ (Abb. 241, Kat. Nr. 11.1.5)<sup>1154</sup> hält sich Slevogt im Grundaufbau wieder an Dölls Szenenbild der Münchner Uraufführung, setzt jedoch über den zum Abgrund ragenden „Walküren“-Felsen einen weiteren, gewaltigen Felsvorsprung, der sich wie ein Dach über die gesamte Szenerie wölbt. Hier verändert Slevogt die bei Döll, Hoffmann (Abb. 242) und Brückner (Abb. 243) am rechten Bühnenrand nur angedeutete Höhle in eine weit herausragende Felsarchitektur.<sup>1155</sup> Slevogt verschob, wie bereits Döll, Hoffmann und Brückner zuvor, zudem den im Libretto<sup>1156</sup> auf der rechten Seite geforderten „Tannenwald“ in die linke Bildhälfte.<sup>1157</sup> Unter der nicht mehr mit vollem Leben erfüllten, fast kahlen Tanne, liegt, kaum erkennbar, Brünnhilde. Kreisförmig in Rot angedeutete, schwache Flammen, die im Himmel in Abendrot übergehen, deuten den „Feuerkranz“ an, der die Schlafende umgibt. Das Felsendach wölbt sich schützend über sie. Die Dramatik der Szene wird durch den schnellen Pinselduktus und die dunklen Konturen noch unterstrichen.

---

<sup>1154</sup> Max Slevogt, Walkürenfelsen, 3. Akt, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 39 x 52,8 cm, u.r. Ecke gebrochen, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>1155</sup> Zum Bühnenbild in Bayreuth zum 3. Aufzug vgl. Friedrich 2006, Bühnenbildmodell von 1876, Abb. 1, S. 53. Sowie Bühnenbildmodell von 1925, 3. Aufzug, „Walkürenfelsen“ vgl. Olivier 2007, S. 82, Abb. 2. Ein Felsvorsprung in stärkerer Ausprägung erscheint erstmals im Bühnenbild Alfred Rollers für eine Inszenierung 1907 in Wien. Er wurde in der Folge bis in die 1970er Jahre als vorherrschende Form dieses Felsens auf der Wagner-Bühne verwendet. Roller wurde dabei von Skizzen Appias inspiriert. Vgl. Ausst. Kat. München 2013, S. 86.

<sup>1156</sup> Libretto: „Auf dem Gipfel eines Felsenberges. Rechts begrenzt ein Tannenwald die Szene. Links der Eingang einer Felshöhle, die einen natürlichen Saal bildet: darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei; höhere und niedere Felssteine bilden den Rand vor dem Abhänge, der – wie anzunehmen ist – nach dem Hintergrunde zu steil hinabführt. – Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturm getrieben, am Felsensaume vorbei. – Gerhilde, Ortlinde, Waltraute und Schwertleite haben sich auf der Felsspitze, an und über der Höhle, gelagert, sie sind in voller Waffenrüstung.“ Wagner – Walküre, S. 56.

<sup>1157</sup> Heinrich Döll, Walkürenfelsen, Öl auf Leinwand, undatiert, Dauerleihgabe der Christian Albrechts-Universität zu Kiel / Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien im Deutschen Theatermuseum München, Ausst. Kat. München 2013, S. Abb. 56. Slevogt übernimmt auch den Treppenaufgang sowie die Sicht ins Tal von Döll. – Josef Hoffmann, „Die Walküre“, 3. Akt, Auf dem Walkürenfelsen, Richard-Wagner-Museum, Bayreuth. Vgl. Bauer 2008, Abb. 50, S. 80; Abb. 64, S. 93; Abb. 72, S. 101. – Max Brückner, Walküre, 3. Aufzug, Walkürenfelsen, Entwurf für Bayreuth 1896, Öl auf Leinwand, 45 x 60,3 cm, bez. u.l.: Max Brückner-Wölfling, Kunstsammlung Veste Coburg, Inv.nr. M.086, Ausst. Kat. Coburg 1986, S. 38-39, Abb. 13.

### 6.2.4.3 Max Slevogts Kostümentwürfe zur „Walküre“

Auf zwei weiteren Aquarell-Entwürfen sind Slevogts Kostümvorstellungen zur „Walküre“ überliefert: Ein Karton zeigt **Figurinen zu Hunding, Sieglinde und Siegmund** (Abb. 244, Kat. Nr. 11.2.1).<sup>1158</sup> Sieglinde trägt offenes Haar und ist in ein einfaches, tunikaartiges Gewand mit weißem Überwurf gehüllt.<sup>1159</sup> Eine ähnliche Gewanddarstellung hatte bereits Arpad Schmidhammer (1857-1921) für den Bayreuther „Ring“ von 1896 geschaffen.<sup>1160</sup> Für Siegmund sah Slevogt ein zerschlissenes Fellkostüm vor. Ein Wolfsfell liegt über der rechten Schulter auf seiner Brust. Schon Doepler kleidete Siegmund in ein Fellgewand.<sup>1161</sup> Der Kostümentwurf für Hunding zeigt ein einfaches bläuliches Gewand mit rotem Überwurf und Hosen. Er ist mit Schild und Lanze ausgerüstet.

In dem zweiten Figurinen-Entwurf macht sich Slevogt Gedanken zu den **Kostümen von Fricka, Wotan und Brünnhilde** (Abb. 245, Kat. Nr. 11.2.2).<sup>1162</sup> Hier scheint Slevogt in seinen Ideen etwas freier gewesen zu sein als bei den Bühnenbildern. Slevogt lässt die in den meisten Inszenierungen benutzten Flügelhelme weg.<sup>1163</sup> Wotan ist bekleidet mit einem langen tunikaartigen Untergewand, über das im Brustbereich eine Rüstung gezogen ist. Über die Schultern ist ein blauer Mantel gelegt. Seine rechte Hand hält einen Speer, und auf seinem Kopf sitzt ein schmuckloser Helm. Ein Auge Wotans ist durch eine Augenklappe verdeckt.<sup>1164</sup>

---

<sup>1158</sup> Blatt mit Figurinen: Hunding, Sieglinde und Sigmund (1. Akt), um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 39 x 53 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>1159</sup> Sie hält ein Trinkhorn in der Sigmund zugewandten, linken Hand. In der ersten Szene des ersten Aufzuges füllt Sieglinde ein Trinkhorn mit Wasser und reicht es dem entkräfteten Siegmund.

<sup>1160</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 2013, Abb. S. 67. Das Kostüm, das Doepler 1876 für Sieglinde entwarf, war wesentlich schmuckvoller und wies zahlreiche Schmuck- und Ornamentdetails auf. Vgl. Doepler 1889 (2012), Taf. 43.

<sup>1161</sup> Vgl. Doepler 1889 (2012), Taf. 41.

<sup>1162</sup> Blatt mit Figurinen: Fricka, Wotan und Brünnhilde, (2. Akt?), um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 39 x 53 cm, o.r. fleckig, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass.

<sup>1163</sup> Flügelhelme finden sich bereits in der klassischen Antike in Darstellungen von Göttern, wie Hermes/Merkur. Im 19. Jahrhundert wurden in der bildenden Kunst häufig auch Vertreter nordischer Völker mit geflügelten Helmen dargestellt.

<sup>1164</sup> Warum genau Wotan ein Auge verlor ist umstritten.

Bereits Franz von Seitz sah in den Kostümen für die Münchner Uraufführung für Wotan einen blauen Mantel vor.<sup>1165</sup> Fricka ist in ein unter der Brust gegürtetes Gewand gehüllt, über das am Hals ein breiter, schmuckvoller Kragen liegt. Im Haar trägt sie ein mit dem Kragen korrespondierendes Diadem.<sup>1166</sup> Für die Figur der Brünnhilde schuf Slevogt ein kurzes, ärmelloses rotes Kleid mit blauer Korsage, über das ein langer weißer Umhang gelegt ist. Ihr linker Arm trägt den Schild ähnlich wie bei Doeplers Figurine. Auch hier verzichtet Slevogt auf einen Flügelhelm.

---

<sup>1165</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 2013, Abb. S. 48. Auch Carl Emil Doepler schuf für Bayreuth 1876 einen blauen Mantel für die Figur des Wotans. Vgl. Bauer 1982, S. 185.

<sup>1166</sup> Bereits Doepler setzt Fricka ein Diadem ins Haar. Vgl. Doepler 1889 (2012), Taf. 21.

#### 6.2.4.4 Zusammenfassung

Slevogt wollte die Bayreuther „Ring“-Ausstattung nicht radikal modernisieren und avantgardistisch revolutionieren.<sup>1167</sup> So ließ er zeitgenössische Ideen, beispielsweise von Appia, die sich ebenfalls direkt auf die Musik Wagners berufen, bewusst beiseite. Seine Entwürfe für Bühnenbild und Kostüme zeigen, dass er sich in seinen Ideen stark an den Inszenierungen der Münchner und Bayreuther Bühnen seit der Uraufführung orientierte, sie jedoch in seiner eigenen Interpretation von Wagners Verständnis und persönlichem Stil im Aufbau behutsam verändert hat. In der Wirkung von Farbe, Licht und Dramatik sollten Slevogts Bühnenbilder der Musik Wagners deutlicher als bisher Ausdruck verleihen und somit das „Gesamtkunstwerk“ Wagners vollenden. Die Kostüme sind wesentlich schlichter und einfacher gehalten als bei Seitz oder Doepler. Einer Auseinandersetzung mit zeitgenössischen modernen Tendenzen ist er auch hier bewusst aus dem Wege gegangen.

Trotz der intensiven Beschäftigung Slevogts mit Wagners „Ring“ und anderen Wagneroperen ist es nur zu rasch gefertigten Entwürfen für Szenenbilder zur „Walküre“ gekommen. Seine Ideen wollten in Bayreuth und an anderen Bühnen Ende der 1920er Jahre nicht gehört werden oder kamen aus anderen Gründen nicht zur Verwirklichung. Die Enttäuschung des Malers darüber kann nur erahnt werden. Imiela verweist darauf, dass gegen Ende von Slevogts Lebens „alle Spuren [...] zu Opern Wagners führen“.<sup>1168</sup> Slevogts Freund Johannes Guthmann berichtet, Slevogt habe „am Ende die Inszenierung des ‚Ringes‘ als die ‚ungelöste Aufgabe seines Lebens‘“ gesehen.<sup>1169</sup>

---

<sup>1167</sup> Sigrun Paas erklärt, dass „den damaligen Wagnerianern [...] der Wagner-Fan Slevogt jedoch zu avantgardistisch“ gewesen sei. Diese Aussage wird nicht weiter begründet und bedarf der Korrektur, da der anstatt Slevogt engagierte Bühnenbildner Emil Preetorius für Bayreuth wesentlich progressivere Entwürfe lieferte. Vgl. Sigrun Paas, Max Slevogt und die Pfalz, Halle/Saale 2013, S. 44.

<sup>1168</sup> Imiela 1968, S. 276. Hinzu kommt 1932 jedoch auch die intensive und kräfteaufzehrende Arbeit am Ludwigshafener Golgatha Fresko.

<sup>1169</sup> Guthmann 1948, S. 169. Sein Freund glaubt sogar, dass eine Inszenierung mit Bühnenbildern von Slevogt in Bayreuth „einer Wiedergeburt der Werke aus ihrem eigenen Geiste heraus gleichgekommen“ wäre. Guthmann 1948, S. 175.

## **7. Slevogts Bühnenbildentwürfe - Einordnung und Vergleich**

### **7.1 Stilistische Untersuchung von Slevogts Bühnenbildentwürfen**

Die Bühnenbildentwürfe von Max Slevogt sind stilistisch nicht als eine Einheit zu sehen; bei der Betrachtung lässt sich ein Unterschied in der Gestaltung der Entwürfe fürs Sprechtheater und der für Opern feststellen.

#### **7.1.1 Stil der Bühnenbildentwürfe fürs Sprechtheater**

Die Bühnenbildentwürfe fürs Sprechtheater, die Slevogt für die Bühnen von Otto Brahm und Max Reinhardt entwarf, sind in gedeckteren Farben gehalten und weisen stilistisch einen strengeren Stil auf. Dabei passen sich die Bühnenbildentwürfe zu „Florian Geyer“ von 1904, bei denen es sich ausschließlich um Innenräume handelt, dem Naturalismus von Hauptmann und Brahm an. Slevogt setzte hier die Szenenanweisungen Hauptmanns sehr genau um und fügte keine eigenen Ideen hinzu. Diese Entwürfe waren sein erster konkreter Auftrag für das Theater. Der Maler Slevogt ging sehr behutsam an die Umsetzung des Bühnenstücks, unter Berücksichtigung des naturalistischen Stils der Regie und des Bühnenautors. Dabei imitiert er in seinen Bühnenbildentwürfen nicht das 16. Jahrhundert, in dem das Stück spielt, sondern hält die von ihm gestalteten Innenräume, bis auf die gotischen Gewölbebögen des Kapitelsaals, möglichst schlicht und zeitlos.

Slevogt malt die Entwürfe mit zumeist lasierend aufgetragener Gouache und die Konturen betonenden, schwarzen Kreidestift auf dicke Pappe, die im Laufe der Zeit sehr stark nachgedunkelt ist. Dies verfälscht den heutigen Gesamteindruck, so dass ein brauner Grundton vorherrscht und die aufgetragenen Weißhöhungen sehr stark hervortreten. Die Betonung der Konturen weist stilistisch auf eine Beeinflussung durch den Jugendstil hin.

Für die Inszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ für Max Reinhardt, die im gleichen Jahr auf die Bühne kam, waren sowohl Landschafts- bzw. Straßenansichten als auch Innenräume als Handlungsort vorgesehen. Bei den Entwürfen hierfür ist eine Bewertung der Farbgebung nur schwer möglich, da nur von drei Arbeiten die Farben überliefert sind.<sup>1170</sup> Auch in diesen Bühnenbildentwürfen setzt Slevogt einen starken Akzent auf die Konturen. Besonders bei seinem Entwurf für die Waldlandschaft im letzten Akt (Abb. 50, Kat. Nr. 4.1.9) erkennt man deutlich stilistische Merkmale des Jugendstils. Die zentralperspektivische und in der Mittelachse gespiegelte Landschaftsdarstellung zeigt eine für den Jugendstil typische geschwungene Linienführung. Der Boden wird dabei ornamental in Rasenflächen und Flusslauf untergliedert. Die die Szene rahmenden Bäume, werden ornamental am oberen Bildrand zusammengeführt.

---

<sup>1170</sup> Zudem sind für einige Szenen gar keine Bühnenbildentwürfe von Slevogt überliefert. So sind die beiden Szenen „Im Haus des Dr. Caius“ und „Ein kurzer in Lauben eingeteilter Garten“ / „Irrgarten“ (Cajus u. Rugby warten auf Evans - „A field near Windsor“) nur durch ein Szenenfoto und die Skizzen aus dem Regiebuch überliefert.

## 7.1.2 Stil der Bühnenbildentwürfe für Opern

Slevogts Bühnenbildentwürfe für die Mozart- und Wagneroperen weisen eine spontanere Malweise und größere Farbigkeit auf als die Bühnenarbeiten fürs Sprechtheater etwa zwanzig Jahre zuvor. Auch ist Slevogt in der Übertragung der Szenenanweisungen freier und interpretiert gelegentlich einzelne Szenen.

Zeigen sich in den Entwürfen zu den beiden Mozartoperen sowie zu dem einzelnen Entwurf zu „Tristan und Isolde“ eine besondere Leichtigkeit im Pinselstrich und eine helle Palette, so wirken hingegen Slevogts Ideen zu Wagners „Walküre“ wesentlich dramatischer.

Der Einfluss des französischen Impressionismus auf Slevogts Werk wird kurz vor seiner Übersiedlung um die Jahrhundertwende nach Berlin überdeutlich. Während eines dreimonatigen Aufenthalts in Frankfurt, wo er durch Vermittlung seines Münchner Musikfreundes Theodor Goering Tierstudien im Frankfurter Zoo malte, zeigt sich seine neue, von Licht und Farbe erfüllte Malweise deutlich.<sup>1171</sup> Der Einfluss Edouard Manets (1832-1883) auf Slevogts Werk wird also erst nach der Jahrhundertwende stärker erkennbar, obwohl er mit der Kunst der französischen Impressionisten spätestens seit seinem Studienaufenthalt an der Académie Julian in Paris im Jahre 1889 zumindest mittelbar in Berührung gekommen sein müsste.<sup>1172</sup> Eines seiner ersten Gemälde, das in Berlin im neuen lichterfüllten Malstil entstand, sein Rollenportrait „Der Weiße d'Andrade“ von 1902 (Abb. 6), weist nicht nur in seiner Malweise, sondern auch motivisch auf Manet hin.<sup>1173</sup>

---

<sup>1171</sup> Als eines der frühesten, vom Impressionismus beeinflussten, Werke Slevogts gilt das Ölgemälde „Blühende Kirschbäume auf Neukastel“ von 1898, 69,5 x 100 cm, Saarländisches Landesmuseum, Saarbrücken. Vgl. Roland 1991, S. 45-47.

<sup>1172</sup> Imiela deutet eine evtl. noch frühere, jedoch hauptsächlich motivische Beeinflussung Slevogts durch Manet bereits im Jahre 1896 an. Vgl. Imiela 1968, S. 38 sowie Uthemann 1992, S. 113. Einen intensiven Kontakt zu den Werken impressionistischer Künstler pflegte Slevogt während seines Paris Aufenthaltes jedoch nicht.

<sup>1173</sup> So ließ sich Slevogt bei dem Gemälde „Der Weiße d'Andrade“ mit großer Wahrscheinlichkeit von Manets „Faure als Hamlet“ von 1877 inspirieren. Vgl. Schenk 2005, S. 150. Slevogt verarbeitete aber auch in seinem Rollenportrait der „Marietta di Rigardo“ aus dem Jahr 1904 ein Musikermotiv aus Manets „Das spanische Ballett“ von 1862 im Hintergrund. Vgl. Schenk 2005, S. 153. Zu Slevogt und

Slevogts Freund Johannes Guthmann beschreibt die Hinwendung Slevogts zum neuen Stil nicht als völlige Übernahme des französischen Impressionismus, sondern als „Regeneration seiner eigenen malerischen Ideale aus dem Licht heraus.“<sup>1174</sup>

Von Guthmann ist auch der Ausspruch Slevogts überliefert: „Ich habe Manet so bewundert, weil ich in ihm das fand, was die Welt so schön macht.“<sup>1175</sup>

Slevogt selbst bekennt sich in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog anlässlich seines 60. Geburtstages 1928 eindeutig zum Impressionismus, jedoch:

„Mit der persönlichen Einschränkung, daß ich überhaupt nicht annehme, daß ein Menschaugen nur ‚sieht‘. Das Auge ist kein Spiegel – es ist eine lebendige Weiterleitung in unserem Organismus. Wohl immer ist es befangen, zu einem Zweck erzogen – es ist ein Sieb, das beim Sehen eine ganze Contrabande anderer Dinge mit durchläßt. Es sieht, was es sucht, und was es nicht versteht, sieht es nicht. [...] Das Auge sieht voller Einbildung, sieht voll Musik, Rhythmus und Trunkenheit.“<sup>1176</sup>

Slevogt knüpft an seine persönliche Sicht des Impressionismus somit nicht nur die „Impression“, den Eindruck des Gesehenen, sondern auch die eigene persönliche Erfahrung, Phantasie und Musik.<sup>1177</sup>

---

Manet vgl. u.a. auch: Uthemann 1992, S. 109-115. Die bereits ebenfalls von Licht und Farbe erfüllten Rollenportraits der japanischen Tänzerin Sada Yakko entstanden kurz nach seiner Ankunft in Berlin bereits im Jahr 1901. Vgl. hierzu: Schenk 2005, S. 148 sowie Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 156, Abb. Nr. 125, S. 157.

<sup>1174</sup> Guthmann 1920, S. 84

<sup>1175</sup> Zit. nach Guthmann 1920, S. 84, auch in: Guthmann 1948, S. 36 u. Guthmann 1955, S. 185. Zit. auch in: Imiela 1968, S. 56 (Zitat verändert), Uthemann 1992, S. 114 und vielen anderen.

<sup>1176</sup> Slevogt 1928, zit. nach: Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 272-273. Vgl. auch „Vier handschriftliche Konzepte zu seinem Aufsatz über den Impressionismus, 1928“, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100, in: Ausst. Kat. Edenkoben 2014, Nr. 31, S. 91-92. Die handschriftlichen Konzepte Slevogts zu dem Aufsatz sind mit dem Titel überschrieben: „Deutscher Impressionismus?“

<sup>1177</sup> Der Begriff „Deutscher Impressionismus“, oder auch „sogenannter Deutscher Impressionismus“ genannt, wird in der Literatur kontrovers diskutiert. Hans-Jürgen Imiela hat in seiner Slevogt Monographie von 1968 dem „sogenannten Deutschen Impressionismus“ ein eigenes Kapitel gewidmet und stellt den Begriff „Deutscher Impressionismus“ infrage. Imiela 1968, S. 107-125. Vgl. auch Siegfried Wichmann, Realismus und Impressionismus in Deutschland, Stuttgart 1964, S. 20-21 u. 27-28. Zunächst sei der deutsche Impressionismus mehr als eine Haltung als ein eigener Stil angesehen worden. Vgl. Ausst. Kat. Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie, Ausst. Köln, Edenkoben u. Konstanz 2013/2014, S. 12-14. Selbst Max Liebermann

Der in den Bühnenbildentwürfen zu „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“, besonders in den Landschaftsszenen, verwendete rasche Duktus und der Einsatz von Lichtreflexen, kommen dem Charakter der Musik Mozarts entgegen. Ein Großteil der Bühnenbildentwürfe zu den beiden Mozartopern verweist zudem in der umrandenden zeichnerischen Linienführung des Pinsels auf Slevogts Illustrationsstil.<sup>1178</sup> In einigen Bühnenbildentwürfen werden darüber hinaus auch einzelne Motive aus der vorherigen zeichnerischen Beschäftigung mit dem jeweiligen Operntheema übernommen.<sup>1179</sup>

So weist der Bühnenbildentwurf zur Szene „Donna Elviras Gasthaus / Platz vor dem Palast des Don Giovanni“ (Abb. 97, Kat. Nr. 8.1.15) sowohl einen zeichnerisch-skizzierenden Pinselstrich als auch einen transparent-lasierenden Farbauftrag auf. Die Darstellung von Licht wird in diesem und den anderen Entwürfen zu „Don Giovanni“, anders als in denen zur „Zauberflöte“ oder „Walküre“, ausschließlich durch das Aussparen von Farbflächen sowie durch den lasierenden Farbauftrag des Aquarells erzeugt. In den Entwürfen zur „Zauberflöte“ und „Walküre“ benutzt Slevogt hingegen häufig Weißhöhungen in Gouache.<sup>1180</sup> Die Verwendung von Aquarell ohne Gouache in den Bühnenbildentwürfen zu „Don Giovanni“ verleiht diesen Entwürfen eine besondere Transparenz und Farbbrillanz.

---

erklärt: „Aber der Impressionismus ist nicht – wie man’s täglich hören und lesen muß – eine Richtung, sondern eine Weltanschauung: Jeder kann in ihr nach seinem Talent selig werden.“ Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*, hrsg. v. Günther Busch, Frankfurt a. M. 1978, S. 180, zit. nach *Ausst. Kat. Köln/Edenkoben/Konstanz 2013/14*, S. 12. Vgl. hierzu auch Berthold Roland, *Slevogts Landschaftsimpressionismus*, in: *Ausst. Kat. Wuppertal 2005*, S. 109-117 sowie Miriam-Ester Owesle, *Max Slevogt – ein deutscher Impressionist?*, in: *Ausst. Kat. Mainz 2014*, S. 35-45.

<sup>1178</sup> Vgl. Schenk 1999, S. 54. Vgl. auch Imiela 1968, S. 154-167 und Suhr 1992, S. 75.

<sup>1179</sup> Zu „Don Giovanni“ vgl. *Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991*, S. 38-59 sowie *Ausst. Kat. Saarbrücken 2006*, S. 22-34. Zur „Zauberflöte“ vgl. Dieckmann 1990, *Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991*, S. 76-137 sowie Roland 1991.

<sup>1180</sup> Weißhöhungen finden sich beispielsweise in den Entwürfen zur „Zauberflöte“ von „Die thronende Königin der Nacht“, „Vor Sarastros Tempelstadt“, „Tamino und Pamina wandern durch Feuer und Wasser“ oder der Darstellung des „Thronsaals“ sowie in fast allen Entwürfen zur „Walküre“.

Die Bühnenbildentwürfe zur „Zauberflöte“ zeichnen sich im Gegensatz zu den Entwürfen zu „Don Giovanni“ neben der Verwendung von Aquarellfarbe zusätzlich durch den Einsatz von Kohle und Gouache aus. So weist beispielsweise der Bühnenbildentwurf „Landschaft mit der verzweiferten Pamina und den drei Knaben“ kräftige und unruhige Kohlestriche auf (Abb. 218, Kat. Nr. 9.1.22). Im Hintergrund erscheint ein vom Morgenlicht erfüllter Himmel in zart und zum Teil papiersichtig aufgetragener Aquarellfarbe über einer lichtdurchfluteten, weiten Landschaft. Der schattige Vordergrund ist in dunkleren Tönen gehalten und erhält durch den Einsatz des Kohlestifts zusätzliche Dramatik, die auch der Handlung der Szene, nämlich der beabsichtigten Selbsttötung Paminas, entspricht. Der rasche Kohlestrich sowie der spontanen Pinselduktus verleihen der Darstellung etwas Skizzenhaftes.

Im Gegensatz zu den Entwürfen fürs Sprechtheater wird Slevogt in den Bühnenbildentwürfen für die beiden Mozartopern auch interpretatorisch tätig. Die von Slevogt in den Bühnenbildentwürfen zu „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“ verwendeten Architekturelemente deuten vom Baustil her auf die Persönlichkeit des jeweiligen Hausherrn des Gebäudes hin.<sup>1181</sup> So weisen die Bauelemente in Szenen der „Zauberflöte“, die Sarastro zuzuordnen sind, klassisch-antikisierende erhabene Architektur auf, die Architekturelemente im Palast des Don Giovanni hingegen sind in einem prunkvoll-verspielten, „erfundenen“<sup>1182</sup> Barock gehalten.

In den Bühnenbildentwürfen zur „Zauberflöte“ zeigt der „Gewölbter Raum mit Säulenstellung“ (Abb. 213, Kat. Nr. 9.1.19) einen antikisierenden-byzantinischen Baustil mit Goldmosaiken im Gewölbe. Die Ansicht der Tempelstadt Sarastros (Abb. 202, Kat. Nr. 9.1.8) lässt eine erfundene Architektur mit klassisch-antikisierenden und orientalisierenden Architekturelementen erkennen. Der Thronsaal Sarastros (Abb. 226, Kat. Nr. 9.1.26) weist eine strenge klassisch-antikisierende, erhabene Architektur auf, wobei im Thronwagen Sarastro als „Hüter des Siebenfachen

---

<sup>1181</sup> Vgl. Schenk 1999, S. 66.

<sup>1182</sup> Slevogt 1924, S. 174.

Sonnenkreises“<sup>1183</sup> mit Helios oder Apollo gleichgesetzt wird. Dadurch wird die Macht und Erhabenheit Sarastros noch hervorgehoben.

Für die Architekturdarstellungen im Palast des Don Giovanni wählte Slevogt hingegen den prunkvoll-verspielten, „erfundenen“ Barock, da ihm der „Renaissance-Stil zu streng“ für die „ungeheure Lebensfreude des Don Giovanni“ gewesen sei.<sup>1184</sup> Sowohl die allegorische Reliefdarstellung in der Balkonbrüstung im Ballsaal (Abb. 105, Kat. Nr. 8.1.22) als auch die als Wanddekoration im Speisesaal Don Giovannis dargestellten entblößten Frauenleiber (Abb. 137, Kat. 8.1.49), drücken das erotische Moment in Don Giovannis Charakter aus.

Slevogt unterstreicht also in seinen Bühnenbildentwürfen zu „Don Giovanni“ und der „Zauberflöte“ den Charakter der beiden Opernfiguren Don Giovanni und Sarastro, indem er Baustile interpretatorisch einsetzt.

Etwas uneinheitlicher sieht es bei den Bühnenbildentwürfen zu den beiden Wagneropern „Walküre“ und „Tristan und Isolde“ aus. Ist der Entwurf für den ersten Akt von „Tristan und Isolde“ (Abb. 229, Kat. Nr. 10.1) in zarten Aquarelltönen und in luftiger lasierender Malweise auf dünnem Briefpapier ausgeführt, verwendete Slevogt für die Entwürfe zur „Walküre“, anstatt transparenter Aquarellfarbe, Gouache auf dickem Karton. Dadurch, dass dieser Maluntergrund im Laufe der Jahre erheblich nachgedunkelt ist, wurde auch hier der ursprüngliche Eindruck stark verfälscht. So treten die verwendeten Weißhöhen sehr deutlich hervor. Besonders hervorzuheben ist der Entwurf für den „Walkürenfelsen“ (Abb. 241, Kat. Nr. 11.1.5), da er stilistisch durch die starke Betonung der Konturen bereits expressionistische Züge aufweist. Expressiver Pinselstrich und dunkle Umrandungen unterstreichen den dramatischen Charakter der Szene zu Beginn des letzten Aktes der „Walküre“

---

<sup>1183</sup> Das Amulett des „Siebenfachen Sonnenkreises“ wurde Sarastro von Paminas Vater als Herrschaftssymbol vermacht.

<sup>1184</sup> Slevogt 1924, S. 174.

während des „Walkürenritts“ und drücken in Slevogts Farbgebung und dem malerischen Stil die Dramatik von Wagners Musik aus.<sup>1185</sup>

Slevogt hält sich in seinen Entwürfen zur „Walküre“ sehr genau an Wagners detaillierte Szenenanweisungen und versucht nicht, wie in den Entwürfen zu „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“, einzelne Szenen zu interpretieren.

Er bleibt bei der Gestaltung der Bühnenbildentwürfe zur „Walküre“ und des Entwurfes für „Tristan“ motivisch der Tradition der ersten Bühnenbilder der Münchner und Bayreuther Inszenierungen verhaftet. Gegenüber seinen Bühnenbildentwürfen zu den beiden Mozartopern stellt dies eher einen kreativen Rückschritt dar.

Es hat sich gezeigt, dass Slevogts Bühnenbildentwürfe für Brahm und Reinhardt einen strengeren malerischen Stil aufweisen und zum Teil in ihrer Linienführung noch dem Jugendstil und seinem Münchner Stil verhaftet sind, den Slevogt mit seiner Übersiedelung nach Berlin eigentlich bereits überwunden hatte. In seinen etwa zwanzig Jahre später entstandenen Bühnenbildentwürfen zu den Opern Mozarts, macht sich der Einfluss des Impressionismus auf seine Malerei bemerkbar. Diese Entwürfe lassen eine größere Leichtigkeit und Verspieltheit erkennen. Man kann deutlich Slevogts Intention, den „Stimmungscharakter des alten Werkes“<sup>1186</sup> wiederzugeben, feststellen. In einigen Entwürfen zu Wagners „Walküre“ zeigen sich, durch die Dramatik der Musik Wagners, sogar expressionistische Tendenzen.

---

<sup>1185</sup> Die Musik Wagner wird gegen Ende des 3. Akts, während „Wotans Abschied und Feuerzaubers“, hingegen sehr melodisch.

<sup>1186</sup> Briefentwurf, Gedanken von Slevogt auf der Rückseite eines Briefes an Franz Ludwig Hörth, Staatsoper Berlin 27. Januar 1928. Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100. Mit dem „alten Werk“ ist hier Mozarts „Zauberflöte“ gemeint.

## 7.2 Slevogt als Bühnenbildner

### 7.2.1 Slevogts Bedeutung als Bühnenbildner am Beispiel seiner Entwürfe für „Don Giovanni“

Slevogts Bühnenbildentwürfe für das Sprechtheater und die Oper sind, im Vergleich zu denen anderer Bühnenbildner in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts, eher traditionell gestaltet. Expressionistischen oder konstruktivistischen Tendenzen stand Slevogt weitgehend ablehnend gegenüber. Slevogt betonte in seinen Entwürfen das Malerische und verband dies mit stilistischen Mitteln des Jugendstils und Impressionismus.

Die Bedeutung der Entwürfe Slevogts innerhalb der Berliner Theaterwelt soll hauptsächlich anhand der Bühnenbildentwürfe zu „Don Giovanni“ 1924 verdeutlicht werden, da zu dieser Inszenierung die meisten Informationen in Form von Bildmaterial und schriftlichen Quellen vorliegen.

Im Folgenden soll kurz auf das Bühnenbildnerische Umfeld der „Don Giovanni“-Inszenierungen in der damaligen Zeit eingegangen werden.

Die 1922 entstandenen Bühnenbildentwürfe des Architekten Hans Poelzig (1869-1936) zu einer „Don Giovanni“-Inszenierung an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin (Abb. 246) wurden von Karl Scheffler heftig kritisiert.<sup>1187</sup> Scheffler beanstandet an Poelzigs Entwürfen, dass sie der Musik Mozarts nicht gerecht würden. Auch Poelzig bediente sich in seinen Entwürfen des Rokokos als Bühnenbaustil. Bereits zu dieser Zeit bringt Scheffler den Namen Slevogts für eine „Don Giovanni“-Inszenierung ins Gespräch, obwohl dieser seit fast zwanzig Jahren nicht mehr fürs Theater gearbeitet hatte: „Man stellt sich ohne Mühe vor, was Slevogt als Maler-Regisseur aus dem Don Juan gemacht haben würde [...]“<sup>1188</sup>

---

<sup>1187</sup> Vgl. Karl Scheffler, Poelzigs Dekorationen zum Don Juan, in: Kunst und Künstler XXI, 1922/23 S. 220-222 sowie Auktionskatalog Hans Poelzig. Der zeichnerische Nachlass, Galerie Bassenge, Berlin, Auktion 103, 30. Mai 2014, S. 83-85, A.. 6870-6873. Dort finden sich auch weitere Literaturangaben.

<sup>1188</sup> Scheffler 1922/23, S. 222.

Scheffler glaubt weiter, dass Slevogt, der „mit allen Sinnen in der Musik Mozarts“  
lebe, wisse,

„daß das Wesen einer guten Theaterdekoration darin besteht, daß man sie in einer  
sehr angenehmen, in einer geistreichen anregenden Weise n i c h t sieht, daß die  
Dekoration den Gestalten zur Folie werden muß.“<sup>1189</sup>

Schefflers Vorstellung von einem geeigneten Bühnenbild ist, ebenso wie die  
Slevogts, konservativ und er begründet dies so:

„Vielleicht sind wir, die sich mit bildender Kunst beschäftigen, empfindlicher als  
andere. Uns aber treiben die neuen Regisseurkünste [sic!], die alles Optische der  
Bühne tendenzvoll brutalisieren (man nennt's Stilisierung und  
Monumentalisierung!) aus dem Theater.“<sup>1190</sup>

Die vier Jahre später im Jahr 1928 entstandenen „Don Giovanni“-Dekorationen von  
Ewald Dülberg (1888-1933) gingen neue Wege (Abb. 247), verzichteten dabei auf  
den barocken Zierrat und zogen eine vollständige Stilisierung vor.<sup>1191</sup> Dülbergs  
Bühnenbilder sind von den Ideen des Bauhauses beeinflusst, und er stellt den  
Bühnenraum als für den Menschen agierenden Raum ins Zentrum seines  
künstlerischen Interesses.<sup>1192</sup> Auch bei Dülbergs Überlegungen sollten Musik und  
szenische Darstellung eine Einheit bilden, wobei dem Einsatz von farbigem Licht  
eine große Bedeutung zukam.<sup>1193</sup>

Der Bühnenbildner Ludwig Sievert (1887-1966) wiederum verband 1926 in seinem  
Entwurf „Im Garten des Komturs“ für das Opernhaus in Frankfurt a. M. unter dem  
Regisseur Lothar Wallerstein (1882-1949) die geschwungenen Formen des

---

<sup>1189</sup> Scheffler 1922/23, S. 222.

<sup>1190</sup> Scheffler 1922/23, S. 222.

<sup>1191</sup> Vgl. Marx 2013, S. 29-32, Abb. 30 u. 31, S. 30 sowie Angermüller 1988, S. 177.

<sup>1192</sup> Dülberg war von 1926 bis 1928 in Weimar an der Staatlichen Bauhochschule u.a. als Professor für  
Bühnenbild tätig. Vgl. Marx 2013, S. 29-31. Zu Dülberg vgl. auch Ausst. Kat. Frankfurt Städel 1986,  
S. 331-347.

<sup>1193</sup> Zu weiteren Inszenierungen des Don Giovanni zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. Kapitel 6.1.2.4  
in dieser Arbeit.

Jugendstils mit expressionistischem Ausdruck.<sup>1194</sup> Sievert bleibt in seinem Bühnenbild also noch gegenständlich und versucht stilistisch durch eine „expressive und rhythmische Anordnung“<sup>1195</sup> der dargestellten Kurven das Bühnenbild in Einklang mit der Musik Mozarts zu bringen.

Slevogts Szenenentwürfe zu „Don Giovanni“ 1924 wurden als sehr malerisch und von einzelnen Kritikern als Wohltat im Vergleich zu zeitgenössischen modernen Inszenierungen empfunden. Immer wieder wurde betont, wie sehr sich in den von Slevogt entworfenen Bühnenbildern das Malerische mit der Musik Mozarts harmonisch verband.<sup>1196</sup>

Anscheinend hatte sich Slevogt beim Entwerfen der „Don Giovanni“-Bühnenbilder nur auf seine künstlerische Intuition verlassen und sich kaum von Vorbildern inspirieren lassen, da er der Meinung gewesen war, am besten unbefangen an dieses Projekt heranzugehen.<sup>1197</sup> So lassen sich keine konkreten Vorbilder für seine Entwürfe zum „Don Giovanni“ benennen.

Weil Slevogts Entwürfe sowohl durch die Kritik als auch durch ihre Ausstellung und Veröffentlichung als Lithographie-Mappe einer breiteren Öffentlichkeit und in

---

<sup>1194</sup> Vgl. Ernst Leopold Stahl (Text), Ludwig Sievert. Lebendiges Theater, Mit einem Vorwort von Joseph Gregor, München 1944, Abb. 2 sowie Vgl. Mohr 1986, Nr. 176-178.

<sup>1195</sup> Vgl. Stahl 1944, S. 41.

<sup>1196</sup> Vgl. z.B. Oskar Fischel in: Königsberger Allgemeine Zeitung, 26. April 1924. Scheffler 1924, S. 267-268.

<sup>1197</sup> Vgl. Slevogt 1924, S. 173. Möglicherweise waren Slevogt jedoch Abbildungen von diversen Höllenrachen-Darstellungen bekannt. Vgl. Kapitel 6.1.2.5 in dieser Arbeit. Ob Slevogt sich bei seinen Entwürfen für Brahm und Reinhardt 1904 mit vorausgegangenen Inszenierungen von „Florian Geyer“ und „Die lustigen Weiber von Windsor“ beschäftigt hat, ist nicht nachweisbar, aber eher unwahrscheinlich. Da „Florian Geyers“ Uraufführung nur wenige Jahre zurück lag, gab es für dieses Drama auch wenig vergleichendes Material. Ob sich Slevogt für die „Die lustigen Weiber von Windsor“ Ideenmaterial von der häufiger aufgeführten der Opernversion Nicolais besorgte, ist ebenfalls nicht überliefert. Eventuell zog Slevogt für die Gestaltung der Kostüme, besonders für das des „Falstaff“, auf Abbildungsmaterial hinzu. Vgl. Kapitel 5.1.3 in dieser Arbeit. Hat Slevogt sich in seinen Dekorationen zu „Don Giovanni“ 1924 ausdrücklich nicht von älteren Inszenierungen anregen lassen, so griff er bei den Entwürfen zur „Zauberflöte“ vier Jahre später auf eine Komposition Schinkels zurück. Vgl. Kapitel 6.1.4.4 in dieser Arbeit. Bei den Entwürfen zu Wagners „Walküre“ bezog sich Slevogt hingegen sehr deutlich auf die Bühnenbilder der Uraufführung in München mit seinen Entwürfen von Christian Jank (1. Akt) und Heinrich Döll (2. Und 3. Akt) sowie die Szenenbilder für die Bayreuther Erstaufführung von Josef Hoffmann. Vgl. Kapitel 6.2.4.2 in dieser Arbeit.

Fachkreisen ohnehin bekannt waren, sind Rezeptionen seiner Ideen möglich, kamen jedoch eher selten vor. Einen möglichen Nachhall könnten Slevogts Arbeiten für die „Don Giovanni“-Inszenierung im Werk des Bühnenbildners Caspar Neher (1897-1962) gefunden haben.<sup>1198</sup> Neher dürften Slevogts Dekorationsentwürfe zu „Don Giovanni“ von 1924, zumindest durch Abbildungen, bekannt gewesen sein. Bei der Betrachtung von Neher's Bühnenbildnerischem Werk fällt die Ähnlichkeit dreier Bühnenbildentwürfe mit den Arbeiten Slevogts auf. Wie bereits erwähnt, könnte Neher's Gestaltung des Bühnenbildes für die Hamlet-Inszenierung 1926 in Berlin unter Leopold Jessner in der sogenannten „Mausefallenszene“ Slevogts „erfundenem“<sup>1199</sup> Barock im Ballsaal und dem Schlussbild entlehnt worden sein. Sowohl die Gestaltung der Balkons als auch die Darstellung der weiblichen Atlanten-Figuren finden in Neher's Bühnenbild ihre Entsprechung.<sup>1200</sup> Möglicherweise ließ sich Neher auch von Slevogts „Höllentrachen“-Darstellung für die bereits erwähnte „Idomeneo“-Inszenierung (Abb. 148) der Salzburger Festspiele von 1956 inspirieren.<sup>1201</sup> Eine erstaunliche Ähnlichkeit ist auch in dem bereits erwähnten Bühnenbild Neher's für „Le Nozze di Figaro“-Inszenierung (Abb. 113), ebenfalls der Salzburger Festspiele von 1956, zu beobachten.<sup>1202</sup> Der Aufbau der symmetrischen Doppeltreppenanlage entspricht weitgehend Slevogts Bühnenbildentwurf für den Ballsaal. Auch die Gestaltung des Hintergrundprospekts ist sehr ähnlich.

---

<sup>1198</sup> In der Theaterliteratur wurde bisher noch nicht auf einen eventuell möglichen Bezug Caspar Neher's zu Slevogt hingewiesen.

<sup>1199</sup> Slevogt 1924, S. 174.

<sup>1200</sup> Vgl. Hortmann 2001, Abb. 32, S. 75. Vgl. auch Kapitel 6.1.2.5 in dieser Arbeit.

<sup>1201</sup> Inszenierung von „Idomeneo“ von Wolfgang Amadeus Mozart 1956, Kleines Festspielhaus Salzburg, Dirigent: Karl Böhm, Regie: Oscar Fritz Schuh, Bühne und Kostüme: Caspar Neher. Vgl. Caspar Neher Idomeneo Salzburger Festspiele 1956 Höllentrachen, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, Inv. Nr. F 6537.

<sup>1202</sup> Inszenierung von „Le Nozze di Figaro“ von Wolfgang Amadeus Mozart 1956, Großes Festspielhaus Salzburg, Dirigent: Karl Böhm, Regie: Oscar Fritz Schuh, Bühne und Kostüme: Caspar Neher. Vgl. Le Nozze di Figaro. Bühnenbildmodell. Entwurf: Caspar Neher. Salzburger Festspiele, Großes Festspielhaus, 1956, Internationale Stiftung Mozarteum, Inv. Nr. F 6560.

Die Kostümdarstellung d'Andrades als Don Giovanni für dessen Arie im ersten Akt in Slevogts Rollenportrait (Abb. 6) „Der weiße d'Andrade“, oder auch „Die Champagnerarie“ genannt, wurde in der Folge häufig auf der Bühne übernommen. Selbst Slevogts Kostümentwurf (Abb. 170) für die Arie Don Giovannis ist von d'Andrades Kostüm um 1900 beeinflusst. So erscheint der Sänger Ezio Pinza (1892-1957) in einer „Don Giovanni“-Inszenierung der Salzburger Festspiele von 1934 in seiner „Champagner-Arie“ (I, 15) in einem Kostüm, das dem des „Weißen d'Andrades“ und auch dem Kostümentwurf für die Dresdner Inszenierung sehr ähnlich ist.<sup>1203</sup>

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Situation des Bühnenbildes Mitte/Ende der 1920er Jahre in Deutschland durch ein Nebeneinander von unterschiedlichen Stilen gekennzeichnet ist. Slevogt fügt sich dabei als ein Bühnenbildner des Malerisch-Musikalischen ein.

---

<sup>1203</sup> Vgl. Angermüller 1988, S. 178. Max Slevogt, Kostümentwürfe Don Giovanni, Aquarell auf Passepartoutkarton, Kartongröße: 39 x 52,8 cm, bez.: „I. Akt, Champagnerarie II., finale II.“, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Abb. in: Ausst. Kat. Zweibrücken 1966, S. 15 (Kat. Nr. 158).

## 7.2.2 Die Umsetzung von Slevogts Bühnenbildentwürfen

„Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen  
Probiert ein jeder, was er mag;“<sup>1204</sup>

Ein Bühnenbildentwurf lässt sich mit einem selbstständigen Bild vergleichen, da er ebenfalls einseitig ist, feste Bildgrenzen besitzt und mit malerischen Mitteln versucht, Räumlichkeit zu vermitteln.<sup>1205</sup> Die Übertragung des Bühnenbildentwurfs auf einen dreidimensionalen Bühnenraum ist aber immer mit dem Verlust der Zweidimensionalität des ursprünglichen *Bildes* und somit auch dem Verlust der Gesamtbetrachtung dieses *Bildes* verbunden. Der Zuschauer erfasst also - im Gegensatz zum Betrachter eines Bildes - nicht die Gesamtheit des Bühnen-*Bildes*, da die Bühne aus unterschiedlichen Blickwinkeln gesehen werden kann. Je nachdem, von wo aus der Zuschauer das Geschehen auf der Bühne verfolgt, ergeben sich unterschiedliche bewegte und flüchtige *Bilder*. Der bereits mehrfach erwähnte Bühnenbildner Emil Preetorius fasst seine Definition von Bühnenbild knapp zusammen: „Bühnenbild *ist* nicht –es *geschieht*.“<sup>1206</sup> Insofern ist der Begriff *Bühnenbild* eigentlich irreführend.

Ein Bühnenbildentwurf sollte von den ausführenden Werkstätten szenisch lesbar sein, so dass aus ihm ersichtlich wird, welche Teile der Dekoration als gemalte, flache Prospekte gestaltet und welche Teile für den Bühnenraum plastisch angefertigt werden sollen.<sup>1207</sup> Auch zu Fragen der Beleuchtung kann und sollte sich der

---

<sup>1204</sup> Johann Wolfgang v. Goethe, Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust, hrsg. v. Erich Trunz, München 1999, S. 15, Vorspiel auf dem Theater. Zit. auch in: Ausst. Kat., Das Szenische Auge, Bildende Kunst und Theater, Stuttgart 1996, S. 7.

<sup>1205</sup> Vgl. Kurt Löcher, Der Bildraum der Bühne in: Der Traum vom Raum, Ausst. Kat. Nürnberg/Marburg 1986, S. 189.

<sup>1206</sup> Emil Preetorius, Geheimnis des Sichtbaren. Gesammelte Aufsätze zur Kunst, München 1963, S. 75. Zit. auch von Schöne in: Hürlimann 1966, S. 171.

<sup>1207</sup> Vgl. Schöne in: Hürlimann 1966, S. 171.

Entwerfer eines Bühnenbildes bereits Gedanken machen und seine Vorschläge zeichnerisch in den Entwurf einbringen.

Slevogts Bühnenbildentwürfe vermitteln seine Vorstellungen vom szenischen Aufbau im Bühnenraum, von der Beleuchtungssituation sowie von der Anordnung der Figuren im jeweiligen szenischen Raum.<sup>1208</sup> Falls bildliche oder schriftliche Quellen es zuließen, wurde bereits in den Untersuchungen der jeweiligen Bühnenbildentwürfe Slevogts kurz auf die Umsetzung auf der Bühne eingegangen. Im Folgenden soll an einigen Beispielen verdeutlicht werden, wie und in welchem Umfang Slevogts Entwürfe auf der Bühne realisiert worden sind.

Wie bereits dargelegt, stand Slevogt sowohl avantgardistischen Tendenzen in der Bühnenbildgestaltung als auch bühnentechnischen Experimenten weitgehend ablehnend gegenüber. Er stellte sich, wie er in seinem Artikel in der Musikzeitschrift „Melos“ 1924 ausführte, „eine Dekoration mit den einfachsten Mitteln“<sup>1209</sup> vor. In seinem Briefentwurf aus dem Jahr 1928 anlässlich des Auftrages, Bühnenbildentwürfe zur „Zauberflöte“ für Berlin zu schaffen, bekräftigt er vier Jahre später seine Vorstellungen von der Tätigkeit des Bühnenbildners. Er möchte „nicht etwa die technischen neuen Möglichkeiten ausschalten, aber sie nur so verwenden, daß sie der reinen Phantasie dienen [...] u. sie nicht zerstören“.<sup>1210</sup>

So zeigt sich beim Vergleich von Slevogts Entwürfen mit Bühnenfotos und Zeichnungen aus Regiebüchern, dass in den jeweiligen Inszenierungen von den Regisseuren und Werkstätten versucht wurde, Slevogts Ideen und seinen malerischen Stil möglichst genau umzusetzen. Außerdem wird deutlich, dass dies durch zumeist einfache technische Mittel wie bemalte Seitenkulissen und Hintergrundprospekte geschah und man dadurch auf aufwendige technische Bühnenaufbauten verzichten konnte.

---

<sup>1208</sup> Vgl. Schenk 1999, S. 54.

<sup>1209</sup> Slevogt 1924, S. 175.

<sup>1210</sup> Briefentwurf, Gedanken von Slevogt auf der Rückseite eines Briefes an Franz Ludwig Hörth, Staatsoper Berlin 27. Januar 1928. Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100.

Bei Slevogts ersten Bühnenbildentwürfen für die Inszenierung des „Florian Geyer“ unter Otto Brahm im Jahr 1904 handelte es sich ausschließlich um gestalterische Ideen für vier Innenräume, die Slevogt entsprechend den genauen Szenenanweisungen Gerhart Hauptmanns entwarf. Da keine Szenenfotos und nur wenige Erwähnungen in der Literatur zu dieser Inszenierung überliefert sind, kann die genaue Übertragung auf die Bühne nicht mehr nachvollzogen werden. Die Bühnenzeichnungen des Regisseurs Emil Lessing legen jedoch nahe, dass man größtenteils Slevogts Vorgaben entsprochen hat und nur gelegentlich Vereinfachungen durchgeführt wurden.<sup>1211</sup>

Bei der Untersuchung von Slevogts fast zeitgleichem Auftrag für „Die lustigen Weiber von Windsor“, kann für einige Szenen neben Slevogts Zeichnungen und den Aufzeichnungen des Regisseurs Richard Vallentin zusätzlich auf Bühnenfotos zurückgegriffen werden. So zeigt sich beispielsweise beim Vergleich des Bühnenfotos der Straßenszene (Abb. 39, Kat. Nr. 4.3.1.1) aus dem ersten Akt mit Slevogts Entwurfszeichnung (Abb. 37, Kat. Nr. 4.1.5) und der Grundrisszeichnung des Regisseurs (Abb. 40, Kat. Nr. 4.3.2.1), dass alle wichtigen Details von Slevogts Zeichnung auf der Bühne übertragen wurden.<sup>1212</sup> Die den Bühnenraum seitlich rahmenden Häuser in dieser Straßenszene wurden plastisch gestaltet und waren durch ihre Eingänge begehbar. Da Slevogt seine Entwürfe nicht von vornherein für die im Neuen Theater erst kurz vor der Premiere fertiggestellte Drehbühne konzipiert hatte, wurden die Bühnenbilder zwar darauf arrangiert, die Drehbühne kam jedoch szenisch noch nicht zum Einsatz.<sup>1213</sup>

Auch der Vergleich des Szenenfotos (Abb. 42, Kat. Nr. 4.3.1.2) mit Slevogts Entwurf (Abb. 41, Kat. Nr. 4.1.7) und der Zeichnung aus dem Regiebuch für die

---

<sup>1211</sup> So wurde im Bühnenbild des ersten Akts Slevogts Darstellung der gestuften Bänke übernommen, der Tisch jedoch zur rechten Seite hin verschoben. Slevogts Idee der deutlichen Zweiteilung des Bühnenraums in der Gasthausszene wird aus den Zeichnungen in Lessings Regiebuch nicht deutlich und wird durch die Verteilung zahlreicher Gasttische aufgehoben. Vgl. Kapitel 5.1.3 in dieser Arbeit.

<sup>1212</sup> Ein von Slevogt angedachter Brunnen im Vordergrund, der auch in der Zeichnung im Regiebuch auftaucht, fehlt hingegen auf der Bühne. Ein möglicher Grund könnte sein, dass er schließlich als störend empfunden und weggelassen wurde. Vgl. Kapitel 5.2.4 und 5.2.5 in dieser Arbeit.

<sup>1213</sup> Vgl. Kapitel 5.2.4 in dieser Arbeit.

Gasthausszene (Abb. 44 u. 45, Kat. Nr. 4.3.2.2 u. 4.3.2.9) macht deutlich, dass Slevogts Vorgaben fast bis ins Detail auf der Bühne übernommen wurden. Verändert wurden lediglich bühnenspezifische Details, wie die Versetzung eines Fensters oder das Einfügen einer weiteren Tür. Dies geschah zum einen wegen des nicht rechteckigen Bühnenraums und zum anderen aus regietechnischen Gründen, da anscheinend ein weiterer Ausgang für das Auftreten und den Abgang der Schauspieler nötig war.<sup>1214</sup> Der Raum ist schlicht gehalten und die von Slevogt vorgegebene Treppe zum Obergeschoß wurde vollplastisch und begehbar an der Bühnenrückwand errichtet.

Wie bereits erwähnt, war Max Reinhardt die genaue Wiedergabe der Slevogtschen Farben besonders wichtig und er bat seinen Mitarbeiter Held, bei der Ausführung der Slevogtschen Skizzen auf eine „genaue Nachahmung und Übertragung der Farben“<sup>1215</sup> zu achten. Ob die Farbwirkung auf der Bühne der in Slevogts Entwürfen entsprach, ist mangels Erwähnungen in der Kritik nicht überprüfbar.

Zur „Don Giovanni“-Inszenierung von 1924 in Dresden ist für die erste Szene im ersten Akt, zusätzlich zu Slevogts Aquarellentwurf und zwei Szenenfotos (Abb. 94 u. 95, Kat. Nr. 8.3.2.1 u. 8.3.2.2), auch ein Bühnenbildmodell erhalten (Abb. 96, Kat. Nr. 8.3.1.1), das die Übertragung der Farben aus Slevogts Aquarell-Entwurf (Abb. 87, Kat. Nr. 8.1.8) veranschaulicht. Zunächst wird im Vergleich mit dem Modell und dem Szenenfoto deutlich, dass die Szene spiegelverdreht realisiert worden ist. Dies hatte sicherlich bühnentechnische Gründe oder war für den Bühnenablauf sinnvoller.<sup>1216</sup> Bei der Übertragung des Gebäudes und der Gartendetails wurde viel Wert auf Detailtreue gelegt. So wurde Slevogts komplizierte Gitterstruktur des Gartenzaunes ebenso übernommen wie der Brunnen mit Amor-Figur und die Laterne. Die Treppe des Hauses wurde plastisch gestaltet und war begehbar, die

---

<sup>1214</sup> Vgl. Kapitel 5.2.4 in dieser Arbeit.

<sup>1215</sup> Brief v. Reinhardt an Held v. 21. Juli 1904, zit. nach Zit. nach: Fetting 1989, S. 94.

<sup>1216</sup> Vgl. Kapitel 6.1.2.5 in dieser Arbeit.

seitliche Hauswand und der die Szene zusätzlich rahmende Baum mit Blumenrabatte wurden auf flache Kulissen aufgemalt.<sup>1217</sup>

Die auf das Bühnenmodell übertragene Farbgestaltung Slevogts zeigt, dass dem malerischen Eindruck aus Slevogts Entwurf bei der Übertragung auf das Modell - besonders in der Darstellung des Himmels auf dem Hintergrundprospekt - in hohem Maße entsprochen wurde. Einzig die Farbstimmung weist Unterschiede auf: Erscheint bei Slevogt der nächtliche Himmel der Gartenlandschaft in kühlem, bläulich-grauem Mondlicht, so ist im Bühnenmodell ein frühmorgendlicher, bläulich-kühler Himmel mit gelblich-orangen Lichtreflexen erkennbar.<sup>1218</sup> Ob in dieser Inszenierung bereits mit Farbfiltern für das Bühnenlicht gearbeitet wurde, die einen Wechsel der Farben auf dem Hintergrundprospekt ermöglicht hätten, ist nicht überliefert. Zu Fragen der Lichtregie hat sich Slevogt eingehend Gedanken gemacht und sie in einem Briefentwurf und seinem Artikel in der Musikzeitschrift „Melos“ schriftlich dargelegt.<sup>1219</sup>

Hatten es die Dresdner Werkstätten unter Anleitung von Slevogts Schüler Dannemann 1924 geschafft, Slevogts malerische Handschrift weitgehend auf die Bühne zu übertragen, scheiterte der Versuch, dies zu wiederholen bei der erneuten Verwendung von Slevogts Entwürfen für eine Neuinszenierung 1930 an der Städtischen Oper Berlin-Charlottenburg unter dem Intendanten Heinz Tietjen.<sup>1220</sup> Eine Ursache dafür soll u.a. die ungünstige Beleuchtung des Bühnenbildes gewesen sein.<sup>1221</sup> Der Hauptgrund war jedoch das Fehlen der malerischen Handschrift Slevogts. Es wurde in Berlin versucht, die Bühne plastischer zu gestalten, wodurch die Stimmigkeit dadurch verloren ging.

---

<sup>1217</sup> Auf dem Bühnenfoto erscheint der die Szene seitlich begrenzende Baum nicht.

<sup>1218</sup> Vermutlich kam auf der Bühne die Farbigkeit des Hintergrundprospekts Slevogts Entwurf näher, denn Scheffler erwähnt, dass die nächtliche Szene „im ungewissen Doppellicht des Mondes und einiger Kerzen“ gestanden habe. Vgl. Scheffler 1924, S. 268.

<sup>1219</sup> Zu Slevogts Gedanken zu einer Lichtregie bei „Don Giovanni“ vgl. 6.1.2.5 in dieser Arbeit.

<sup>1220</sup> Vgl. Kapitel 6.1.2.8 in dieser Arbeit.

<sup>1221</sup> Guthmann 1948, S. 173.

Für die Entwürfe zur „Zauberflöte“ 1928 und „Walküre“ 1931/32 kann eine Gegenüberstellung der Entwürfe mit Bühnenfotos nicht vorgenommen werden, da sie nicht auf der Bühne realisiert wurden. Slevogts intensive Auseinandersetzung mit bühnentechnischen Fragen zeigt sich aber auch hier, wie seine Gedankennotizen und Bühnengrundrisse für einzelne Szenen zum Auftrag für „Die Zauberflöte“ oder seine Korrespondenz mit Toscanini und Winifred Wagner zu Bühnenbildfragen des „Rings“ in Bayreuth gezeigt haben.<sup>1222</sup>

Bei der Betrachtung von Slevogts Bühnenbildentwürfen fällt auf, dass der Maler häufig Figuren in seine Bühnenbildentwürfe eingefügt hat. Diese Figurendarstellungen haben jedoch eher erzählerischen Charakter, als dass sie tatsächlich Regieanweisungen oder Regieandeutung darstellen.<sup>1223</sup> Ein Großteil der Maler, die für das Theater gearbeitet haben, wie auch Corinth, Orlik oder Munch, „illustrierten“ ihre Bühnenbildentwürfe ebenfalls bisweilen mit figürlichen Darstellungen.<sup>1224</sup> Das Einfügen von Figuren in den Bühnenbildentwurf dient zum einen dazu, einen erzählerischen Bezug zur Handlung des Stückes herzustellen. Zum anderen wird durch die Beziehung der Figuren zum Raum, zusätzlich die Raumillusion des zweidimensionalen Entwurfs erhöht.<sup>1225</sup>

Bei der Gegenüberstellung von Slevogts Bühnenbildentwürfen und Bühnenfotos ist deutlich geworden, dass man bei der Übertragung von seinen Entwürfen zumeist sehr

---

<sup>1222</sup> Vgl. Kapitel 6.1.4.4 sowie 6.2.4.2 in dieser Arbeit.

<sup>1223</sup> Wie bereits erwähnt brachte sich Slevogt auch in regietechnischen Fragen mit ein. So stand Slevogt bei der Inszenierung zu „Don Giovanni“ in regem Austausch mit dem Regisseur zu bühnenrelevanten Fragen. Die Frage nach dem umstrittenen „Sextett“ am Schluss der Oper wurde beispielsweise gemeinsam mit dem Regisseur, dem Dramaturgen und Slevogt schriftlich erörtert. Vgl. Kapitel 6.1.2.5 in dieser Arbeit.

<sup>1224</sup> Zu Bühnenbildentwürfen von Lovis Corinth: Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 427 Abb. 560a u. 560b. Emil Orlik: vgl. Ahrens 2001 sowie Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 162-163, zu Munch, vgl.: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 150-155 sowie Rischbieter 1986, Nr. 22a-e u. 23. Szeniker wie Schinkel oder später Emil Preetorius gestalten hingegen „leere“ Räume. Es lässt sich jedoch nicht pauschal sagen, dass nur Maler bevorzugt Figuren in Bühnenbildentwürfe einfügen. So fügte der Architekt Fritz Schumacher (1911-1977) ebenfalls Figuren in seine Entwürfe ein. Vgl. Völlmar 2009, z.B. S. 71, 73, 76-80.

<sup>1225</sup> Zu Figurendarstellungen und ihre Beziehung zu Räumen vgl. Kapitel 3.1 in dieser Arbeit sowie Kemp 1996 und Büttner 2013.

nah an Slevogt Vorstellungen geblieben ist. Ebenso ließ sich anhand der Bühnendrawings zu „Don Giovanni“ feststellen, dass die Verwendung derselben Entwürfe durch unterschiedliche Bühnenwerkstätten und Inszenierungen, 1924 in Dresden und 1930 in Berlin-Charlottenburg, zu sehr unterschiedlichen Raumeindrücken führte. Hatte man mithilfe von Slevogts Schüler Dannemann in Dresden versucht, besonders die malerische Handschrift Slevogts auf den Bühnenraum zu übertragen, verloren die Bühnenbilder in Berlin durch das Bestreben, größere Plastizität zu erlangen, eben diese malerische Handschrift des Malers.

### 7.3 Stellung der Bühnenbildentwürfe in Slevogts Œuvre

Wie in den bisherigen Kapiteln dieser Arbeit dargestellt wurde, kam dem Theater in Slevogts Leben eine bedeutende Rolle zu. Dabei wurde deutlich, dass sich diese Thematik in seinem Werk nicht nur in Form von Bühnendarstellungen, Wandgemälden sowie Tänzerinnen, Sänger - und Schauspielerbildnissen, sondern ebenfalls in nicht theaterbezogenen Werken und auch in seinen Illustrationen widerspiegelt.<sup>1226</sup> Es hat sich ebenfalls gezeigt, dass Slevogts Leben und Werk nicht nur durch das Theater, sondern auch von der Musik und vom Musiktheater stark geprägt war, sowohl thematisch als auch in seinem Malstil und in seiner Ausdrucksweise. Bereits aus seiner frühen Münchner Zeit weisen Werke wie „Schumann-Sonate“ oder „Chopin Präludien“ auf Slevogts musikalische Neigung hin.<sup>1227</sup>

Es wurde zudem deutlich, dass sich in Slevogts Werk die Theater- von der Musik-Thematik nicht immer trennen lässt, da viele Motive mit Verbindung zum Theater auch einen Bezug zur Musik besitzen, wie beispielsweise seine Wandmalereien für Neu-Cladow und auf Neukastel.<sup>1228</sup> Bei Slevogts Bühnenbildentwürfe für die Opern Mozarts und Wagners ist dies besonders deutlich erkennbar.

Da Slevogts Name nach seiner Übersiedelung nach Berlin mit seinen Rollenportraits der japanischen Tänzerin Sada Yakko und des Sängers Francisco d'Andrades als Don Giovanni rasch mit dem Theater verbunden war, ist es nicht verwunderlich, dass die beiden großen Berliner Theaterleiter Otto Brahm und Max Reinhardt auch auf Slevogt zukamen, als sie bildende Künstler für ihre Bühnen anwarben.

---

<sup>1226</sup> Viele Graphik-Zyklen Slevogts, wie die „Randzeichnungen zur Zauberflöte“ und der „Don-Juan-Zyklus“, die „Nibelungen“, „Macbeth“ oder „Goethes Faust - Zweyter Teil“, sind thematisch ohnehin mit dem Theater verbunden. Vgl. Kapitel 3.3 in dieser Arbeit.

<sup>1227</sup> Vgl. hierzu Kapitel 4.2 in dieser Arbeit.

<sup>1228</sup> Vgl. Blinn 1983; Passarge 1961; Scheffler 1929; Scheffler 1924.

Slevogt war sich sehr wohl bewusst, dass die angewandte Kunst der Theaterarbeit in der bildenden Kunst, besonders im ausgehenden 19. Jahrhundert, häufig wenig Anerkennung fand und sich dies erst um 1900, mit dem aufkommenden Jugendstil und der Aufwertung des Kunsthandwerks, allmählich änderte. Sein anfängliches Zögern, bei den Theaterprojekten von Brahm und Reinhardt öffentlich mit Theaterinszenierungen in Verbindung gebracht zu werden, könnte auf diese geringere Wertschätzung von Bühnenarbeit innerhalb der Künstlerkreise hinweisen. Diese Skepsis der Künstlerkollegen formuliert Slevogt 1928 in Gedankennotizen in Zusammenhang mit seinem Auftrag für „Die Zauberflöten“, und stellt fest, dass Maler sich untereinander abfällig über die Arbeit an Theaterbühnen äußerten.<sup>1229</sup>

Trotz dieser Bemerkungen trat Slevogt Mitte/Ende der 1920er Jahre sehr viel selbstbewusster als „Bühnenbildner“ auf. Er äußerte sich ausführlich über seine Bühnenbildnerische Tätigkeit zum „Don Giovanni“ und gestand sich als Bühnenbildner bei der Inszenierung eine gleichwertige Rolle wie die des Dirigenten und Regisseurs zu.<sup>1230</sup> Die gleichzeitige Ausstellung seiner Bühnenbildentwürfe zur Premiere und die von Cassirer herausgebrachte Mappe mit Lithographien dieser Bühnenbildentwürfe macht deren Wichtigkeit und Wertigkeit für Slevogt ebenfalls deutlich. Dies zeigt auch, dass diesen Bühnenbildentwürfen offensichtlich nicht nur ein funktionaler Wert als Bühnenbild zugesprochen wurde, sondern, dass sie auch vom Publikum und Kritikern als eigenständige Kunstwerke angesehen wurden.<sup>1231</sup>

---

<sup>1229</sup> Briefentwurf, Gedanken von Slevogt auf der Rückseite eines Briefes an Franz Ludwig Hörth, Staatsoper Berlin 27. Januar 1928. Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100. Die Gedankennotizen entstanden in Zusammenhang mit der Ablehnung seiner Bühnenbildentwürfe zur „Zauberflöte“.

<sup>1230</sup> Vgl. Slevogt 1924, S. S. 173-176.

<sup>1231</sup> Von Liebermann und Corinth ist nicht bekannt, dass sie ihre Theaterarbeiten anlässlich der Premiere einer Inszenierung ausgestellt hätten. Jedoch wurden zahlreiche Bühnenbildentwürfe von bildenden Künstlern auf den Theaterausstellungen in Mannheim 1913 und Magdeburg 1927 und Salzburg 1928 ausgestellt. Besonders die Mannheimer Ausstellung widmete sich zahlreichen Bühnenbildentwürfen. Vgl. Storck 1913, S. 297-312.

Wie bei den meisten Malern, die gelegentlich für das Theater gearbeitet haben, nimmt die tatsächliche Bühnenbildnerische Tätigkeit auch bei Slevogt in seinem Œuvre nur einen kleinen Anteil ein. Seine Bühnenbildentwürfe für das Theater und die Oper ergänzen und verdeutlichen jedoch schlüssig die Auseinandersetzung Slevogts mit Theater und Musik, die eigentlich in seinem gesamten Œuvre zu beobachten ist.

## 8. Schlussbetrachtung

Die vorgelegte Untersuchung zu den Bühnenbildentwürfen von Max Slevogt macht deutlich, dass Theater und Musik in Slevogts Leben von außerordentlicher Bedeutung waren und deshalb auch in seinem Werk eine wichtige Rolle spielten.

Dabei hat sich gezeigt, dass für Slevogt gleich mehrfach und in unterschiedlicher Weise Bezüge zum Theater festzustellen sind.

Zunächst setzte er sich thematisch mit Theater und Bühne auseinander und stellte in seiner Malerei Bühnenansichten sowie Tanz- und Rollenportraits dar. Diese thematische Auseinandersetzung wird ergänzt durch den Faktor Musik, der für Slevogt von großer Bedeutung war, wie man z.B. an seinen Musikerportraits sehen kann. Weiterhin übertrug er „theatralische“ Kompositionstechniken auch auf erzählerische Darstellungen, die sich motivisch nicht auf das Theater beziehen. Nicht zuletzt arbeitete Slevogt auch aktiv für das Theater, indem er Bühnenbilder und Kostüme entwarf und prägte in den realisierten Inszenierungen den Bühnenraum durch seine Handschrift.

Stilistisch hat sich herausgestellt, dass Slevogts Arbeiten für das Sprechtheater für „Florian Geyer“ und „Die lustigen Weiber von Windsor“ von 1904 noch vom Naturalismus beeinflusst sind aber auch Einflüsse des Jugendstils zeigen. Die etwa zwanzig Jahre später entstandenen Entwürfe für die Opern „Don Giovanni“, „Die Zauberflöte“ und „Tristan und Isolde“ weisen hingegen ein heiteres Licht- und Farbenspiel auf und zeigen den für Slevogt charakteristischen Stil und Pinselduktus. Sie beruhen überwiegend auf eigenen Bildideen des Malers und greifen kaum auf Vorbilder aus der Kunst- oder Theatergeschichte zurück.<sup>1232</sup>

---

<sup>1232</sup> Ausnahmen bilden hier der Bühnenbildentwurf für „Tristan und Isolde“, der sich auf historische Inszenierungen bezieht sowie die beiden Entwürfe für den „Raum mit Säulenstellung“ und den „Thronsaal“ zur „Zauberflöte“, bei denen es Bezüge zu Schinkel gibt. Auch Slevogts

Die erst in seinen letzten Lebensjahren entstandenen Bühnenbildentwürfe zu Wagners „Walküre“ unterscheiden sich stilistisch von den Entwürfen zu den beiden Mozartopern. Sie wirken dramatischer, weisen ein dunkleres Kolorit auf und beziehen sich im Gegensatz zu den früheren Arbeiten auch erstmals direkt auf Vorbilder, nämlich die Bühnenbilder der ersten „Ring“-Inszenierungen.

Es wurde ebenso deutlich, dass die Bühnenbilder zur Inszenierung des „Don Giovanni“ 1924 in Dresden in Slevogts Bühnenbildnerischem Schaffen eine herausragende Stellung einnehmen. Zum einen wurden diese Entwürfe - im Gegensatz zu anderen - auf der Bühne tatsächlich umgesetzt, zum anderen stellte das „Don Giovanni“-Thema an sich eines der wichtigsten Motive in Slevogts Schaffen dar.

Slevogt war Mitte der 1920er Jahre auf der Höhe seines Ruhms und der Anerkennung als bedeutender deutscher Künstler angelangt. Seine szenische Mitarbeit an der „Don Giovanni“-Inszenierung 1924 wurde, wie dargelegt, in den Kritiken in der Tagespresse und in den Kunstzeitschriften hervorgehoben und fand größtenteils Zustimmung. Slevogt trat als Bühnenbildner bei dieser Inszenierung deutlich selbstbewusster auf als noch zwanzig Jahre zuvor, als er seinen Namen bei der „Florian Geyer“-Premiere nicht einmal auf dem Programmzettel zu sehen wünschte. Sicherlich wollte er sich bei seinen ersten beiden Bühnenbildentwürfen zu „Florian Geyer“ und den „Lustigen Weibern von Windsor“ nicht offiziell auf das Gebiet der angewandten Kunst begeben, sondern sich zunächst als angesehener bildender Künstler in Berlin etablieren.

Zwanzig Jahre Erfahrung und Reife sowie auch die Bedeutung der Musik für Slevogt, sorgten dafür, dass er sich mit dem Entwerfen von Bühnendekorationen zu

Opern viel stärker identifizierten konnte, als für das Sprechtheater.<sup>1233</sup> Bei der „Don Giovanni“- Inszenierung reichte er nicht nur die Bühnenbildentwürfe ein, sondern brachte sich auch bei wichtigen Fragen der Regie und Bühnentechnik aktiv mit ein.<sup>1234</sup>

Umso schmerzlicher war es für ihn, dass die „Don Giovanni“-Inszenierung von 1924 die einzige Aufführung für das Musiktheater blieb, für die er seine Bühnenbildentwürfe tatsächlich umsetzen konnte. Seine 1928 eingereichten Entwürfe zur „Zauberflöte“ wurden aus nicht geklärtem Grund zurückgewiesen und seine langjährigen Bemühungen, Bühnenbilder für Bayreuth zu entwerfen, fanden auf dem Grünen Hügel kein Gehör.

Slevogt steht Mitte/Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts mit seinen Bühnenbildentwürfen sowohl die technische Konzeption als auch den Malstil betreffend, eher konservativ da. Er blieb seiner spontanen, lichtdurchflutenden Malweise treu und ließ moderne, expressionistische oder abstrakte Tendenzen sowohl beim Theater als auch in der bildenden Kunst weitgehend außer Acht. Zeitgenössische Bühnenbilder, die vom Expressionismus oder Kubismus geprägt waren, sagten ihm nicht zu. Slevogts Freund Johannes Guthmann berichtet, dass Slevogt „von der anspruchsvollen Vereinfachung der Szene, wie sie der Kubismus und Expressionismus jener Jahre propagierte“, nichts wissen wollte.<sup>1235</sup> Auch von „jenen Treppenugetümen“<sup>1236</sup> Leopold Jessners hielt der Maler wenig.

---

<sup>1233</sup> Imiela weist auch darauf hin, dass der Auftrag für Dresden im Vergleich zu den Arbeiten für Brahm und Reinhardt anspruchsvoller gewesen sei und ihn „zugleich in ein viel tiefer begründetes Verhältnis“ gezogen habe. Imiela in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 25.

<sup>1234</sup> Vgl. Briefentwurf oder Abschrift eines Briefes von Max Slevogt an Fritz Busch, undatiert. Brief wird zitiert bei: Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 63-64. Dieser Briefentwurf ist im Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer nicht nachweisbar. Vgl. auch Scheffler 1924, S. 168, der zahlreiche Beleuchtungsproben Slevogts erwähnt.

<sup>1235</sup> Guthmann 1948, S. 172.

<sup>1236</sup> Er wollte „nichts wissen, von jenen Treppenugetümen, breit wie die Bühne, auf denen die Tragödien mono- und dialogisierend sich herauf-herunter-wälzten und in der irritierenden Finsternis des Un-raums von Scheinwerferlichtern verfolgt wurden, die für normale Augen einfach Löcher in Bühnenbild und Handlung brannten.“ Guthmann 1948, S. 172-173. Hiermit spielt Guthmann auf die „Jessner Treppe“ an. Vgl. Kapitel 2.2 in dieser Arbeit.

Slevogt betonte mehrfach, dass ihm die neuesten technischen Möglichkeiten im Bereich der Bühnenbilderei für das Musiktheater nebensächlich erschienen. Vielmehr sei ihm die Wirkung des Bühnenbildes im Einklang mit der Musik wichtig gewesen. Dennoch hat Slevogt die technischen Möglichkeiten des Theaters nicht völlig ignoriert. Er hat sich durchaus mit bühnentechnischen Fragen auseinandergesetzt. So berichtet Guthmann, dass Slevogt sich in Bayreuth von dem langjährigen technischen Leiter Friedrich Kranich „maschinelle Zauberkünste“ erklären ließ: „Er hörte ihm klug zu, begriff ihn auch vollkommen, aber ging doch seines eigenen Weges weiter.“<sup>1237</sup> Guthmann glaubt sogar, dass Slevogt es sich zugetraut hätte,

„selbst den gewaltigen Ansprüchen der ‚Götterdämmerung‘, wenn es an allem und jedem gefehlt hätte, mit einfachen Seitenkulissen und Soffitten die Kraft vollkommener Illusion zu verleihen. Je mehr Realität auf dem Theater, desto flüchtiger die Illusion.“<sup>1238</sup>

Slevogts Liebe zu Mozarts Musik und zu den beiden Opern „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“ sind in der Literatur bereits häufig thematisiert worden<sup>1239</sup>, doch seine große Leidenschaft für die Opern Richard Wagners wurde bisher nicht ausreichend hervorgehoben. Dies mag hauptsächlich daran liegen, dass das vorhandene künstlerische Material Slevogts zu Mozart-Themen weitaus reichhaltiger ist als zu denjenigen Wagners. Auch setzte Slevogts Auseinandersetzung mit der Musik und den Operngestalten Mozarts bereits kurz nach 1900 mit den „Don Giovanni“-Bildnissen ein. Slevogts intensive Hinwendung zu Wagner beginnt jedoch erst nach seinem Besuch in Bayreuth 1924 und mit den daraufhin entstandenen

---

<sup>1237</sup> Guthmann 1948, S. 171.

<sup>1238</sup> Guthmann 1948, S. 172.

<sup>1239</sup> Vgl. u.a.: Petzet 1928, S.1139-1141, Ausst. Kat. Homburg (Saar) 1956, Ausst. Kat. Zweibrücken 1966, Weber 1966, S. 3-14, Müller-Blattau 1966, S. 1-16, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, Ausst. Kat. Saarbrücken 2006.

Wandbildern zum Musiksaal und wird somit erst in den letzten acht Jahren seines Lebens überdeutlich.<sup>1240</sup>

Slevogt hatte Guthmann in seinen Briefen von seiner Enttäuschung berichtet, als Bühnenbildner in Bayreuth unerwünscht zu sein. Seine Verbundenheit zu Wagner wurde in seinen letzten Lebensjahren immer stärker und Guthmann berichtet, dass Slevogt gegen Ende seines Lebens, „die Inszenierung des ‚Ringes‘ als die ‚ungelöste Aufgabe seines Lebens‘“<sup>1241</sup> empfand. Die tatsächlichen Gründe für Bayreuths Ablehnung an einer gestalterischen Mitarbeit Slevogts sind nicht geklärt. Sicherlich trug jedoch auch Slevogts liberale politische Einstellung dazu bei, dass das seit 1924 mit den Nationalsozialisten sympathisierende Haus Wahnfried nicht an Slevogts Bühnenbildnerischem Engagement interessiert war.<sup>1242</sup> Slevogt selbst erklärt gegenüber Guthmann 1931 brieflich, dass er nun „den ungewollten Plan aufgeben [habe], (der ja wohl durch Parteianschluß zu erreichen wäre)“ und fährt fort: „Es gäbe heute wohl nur eines: das sociale Allgemeine Symbol! u. dies ist leider oder Gott sei Dank – meiner Natur nicht eigentlich eigen.“<sup>1243</sup>

Der Aachener Intendant Heinrich K. Strohm (1895-1959) hatte noch im Jahr 1931/32 Pläne gehabt, mit Slevogt eine gemeinsame Aufführung von Wagners „Meistersinger“ zu inszenieren, die jedoch durch Slevogts Tod am 20. September 1932 zum Erliegen kamen.<sup>1244</sup>

---

<sup>1240</sup> Müller Blattau spricht hingegen davon, dass sich Slevogt bereits vor der Jahrhundertwende intensiv mit Wagner beschäftigt und sich dann von diesem abgewandt habe, um sich Mozart zuzuwenden. Vgl. Müller Blattau 1966, S. 1. Slevogt hatte sich seit seinem Besuch der „Tristan“-Aufführung 1886 in Bayreuth, mit Wagner beschäftigt, doch die bildhafte Beschäftigung begann erst ab 1908 mit Entwürfen zum „Hörselberg“ aus dem „Tannhäuser“ und hatte ihren Höhepunkt in den letzten Lebensjahren des Künstlers. Die Holzschnittserie aus dem Jahr 1918/19 „Die Nibelungen“ beziehen sich hingegen auf die Nibelungensage und nicht direkt auf Wagners Oper „Der Ring des Nibelungen“.

<sup>1241</sup> Guthmann 1948, S. 169.

<sup>1242</sup> Trotz Slevogts indirekt bekundetem Interesse, wurde 1932 Emil Preetorius zum szenischen Leiter am Bayreuther Festspielhaus berufen.

<sup>1243</sup> Brief. v. 31. August 1931 aus Aachen, in: Slevogt an Guthmann, in: Slevogt 1912-1932, S. 68.

<sup>1244</sup> Strohm 1932, S. 46. Slevogt besuchte während seiner Kuraufenthalte in Aachen regelmäßig Vorstellungen des Stadttheaters und stand mit Strohm in Kontakt. Dem in späteren Jahren sehr regimetreue Theaterleiter schien sehr an Slevogts Urteil und Person gelegen zu haben.

Die Bühnenbildentwürfe von Max Slevogt sind ein bisher noch zu wenig beachteter Teil seines Gesamtwerkes.<sup>1245</sup> Trotz Slevogts intensiver Auseinandersetzung mit Theaterfragen, indem er sich mit Bühnenfachleuten austauschte, sich zu Theaterthemen in Briefen und in der Musikzeitschrift „Melos“ äußerte und neben den eigentlichen Entwürfen zusätzlich Bühnengrundrisse skizzierte, stand für Slevogt immer die Malerei an erster Stelle und er gestaltete letztendlich seine Szenenentwürfe immer aus der Sicht des Malers.

---

<sup>1245</sup> Seit der umfangreiche schriftliche Nachlass Slevogts im Jahr 2011 für die Pfälzer Landesbibliothek in Speyer und im Jahr 2014 auch der graphische Nachlass des Malers für das Landesmuseum Mainz erworben werden konnten, wird dies in den nächsten Jahren der Slevogt-Forschung neuen Auftrieb geben. Die ersten Weichen hierzu wurden durch das von Gregor Wedekind geleitete Kolloquium „Max Slevogt – Blick zurück nach vorn“ im September 2014 gestellt. Die Beiträge sind in dem 2016 erscheinenden Band „Blick zurück nach vorn. Neue Forschungen zu Max Slevogt“ zusammengefasst und beinhalten den neuesten Stand der Slevogt-Forschung.

## Anhang

### Biografie<sup>1246</sup>

- 1868 am 8. Oktober 1868 als Franz Theodor Max Slevogt in Landshut geboren. Vater: Hauptmann Friedrich Ritter von Slevogt (1832-1870), Mutter: Caroline von Slevogt, geb. Lucas (1840-1913).
- 1869 Trennung der Eltern und Umzug der Mutter mit den beiden Söhnen Marquard (1859-1940) und Max nach Bielefeld.
- 1875-1884 Schulzeit in Würzburg.
- 1884 Umzug nach München.
- 1884-1889 Studium an der Münchner Akademie.
- 1889 Studienaufenthalt in Paris an der Académie Julian.
- 1890 Italienreise mit Robert Breyer. Entstehung des Gemäldes „Das Konzert“.
- 1892 Mitglied der neu gegründeten „Münchner Secession“.
- 1894 Mitglied der „Freien Vereinigung“, Slevogt erlebt zum ersten Mal Francisco d’Andrade als „Don Giovanni“ in München.
- 1895 Bekanntschaft mit Richard Strauss in München. Es entstehen Kostümentwürfe für eine Operninszenierung von Mozarts „Titus“ am Münchner Nationaltheater (nicht ausgeführt).
- 1896 Entstehung des Gemäldes „Totentanz/Maskenball“ und „Triptychon des Tanzes“.
- 1898 Max Slevogt heiratet Antonie Helene Finkler (1864-1932), genannt „Nini“.
- 1899 Ausstellung von Slevogts „Der verlorene Sohn“ auf der Ausstellung der Berliner Secession und der „Danaë“ auf der Ausstellung der Münchner Secession. Ausstellung von Slevogts Werken zusammen mit Gemälden von Edouard Manet, Edgar Degas und Pierre Puvis de Chavannes im Kunstsalon Bruno und Paul Cassirer in Berlin.

---

<sup>1246</sup> Für die Zusammenstellung der biografischen Daten Slevogts wurden die Biografien aus folgenden Ausstellungskatalogen verwendet: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 159-160, Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, S. 495-528, Ausst. Kat. Wuppertal 2005, S. 181-197, Ausst. Kat. Landshut 2009, S. 135-137 sowie Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 278-280.

- 1900 Besuch der Weltausstellung in Paris, sein Werk „Scheherezade“ wird im deutschen Pavillon ausgestellt.
- 1901 Ernennung zum „Königlich Bayerischen Professor“ durch Prinzregent Luitpold, mehrmonatige Studien im Frankfurter Zoo und Ende des Jahres Umzug nach Berlin. Entstehung der Rollenportraits der „Sada Yakko“.
- 1902 Freundschaft mit d’Andrade und Entstehung und Ausstellung des „Weißen d’Andrade“ auf der 5. Ausstellung der Berliner Secession.
- 1903 Besuch Francisco d’Andrades in seiner Villa in Bad Harzburg und dort Entstehung des Rollenportraits „Der Schwarze d’Andrade“.
- 1904 Slevogt arbeitet an Bühnenbildentwürfen zu „Florian Geyer“ und „Der Richter von Zalamea“ für Otto Brahm am Lessingtheater sowie an Entwürfen für „Die lustigen Weiber von Windsor“ für Max Reinhardt am Neuen Theater am Schiffbauerdamm. Slevogt präsentiert sein Rollenportrait der Tänzerin „Marietta die Rigardo“ auf der Secessionsausstellung.
- 1905 Reise nach London und nach Hamburg. Es entstehen Kostümentwürfe für Shakespeares „Komödie der Irrungen“.
- 1906 Erneute Reise nach London und Hamburg.
- 1907 Entstehung zweier Zeichnungen zu Friedrich Hebbels „Gyges und sein Ring“. Slevogt lehnt es ab, mit der Inszenierung, für die Ernst Stern unter Max Reinhardt die Bühnenbilder schuf, in Verbindung gebracht zu werden. Geburt der Tochter Nina Chiquita Edith am 7. Juni.
- 1908 Reise nach München auf Einladung des bayerischen Prinzregenten Luitpold. Slevogt besucht Paul Cassirer und Tilla Durieux im holländischen Noordwijk. Am 4. August Geburt seines Sohnes Wolfgang.
- 1909 Besuch in München und beim Prinzregenten Luitpold auf Schloss Hohenschwangau, Besuch in Godramstein in der Pfalz. Im Febr. und Mai entstehen Zeichnungen nach dem „Russischen Ballett“ in der Krolloper in Berlin.
- 1910 Besuch der Manet-Ausstellung (Slg. Pellerin) bei Paul Cassirer in Berlin.
- 1911 Erneuter Besuch bei Francisco d’Andrades in Bad Harzburg. Es entsteht das Rollenportrait „Der Rote d’Andrade“. Slevogt reist im Frühsommer das erste Mal zu Johannes Guthmann auf dessen Anwesen in Neu-Cladow bei Berlin und nimmt den Auftrag zur Ausmalung des Gartenpavillons an.

- 1912 Slevogt besucht erneut Johannes Guthmann in Neu-Cladow. Besuch der Familie seiner Frau in Godramstein.
- 1914 Mitglied der Preußischen Akademie der Bildenden Künste Berlin. Ägyptenreise zusammen mit Johannes Guthmann und Eduard Fuchs. Erwerb von Gut Neukastel in der Pfalz. Slevogt reist freiwillig als Kriegsmaler an die Westfront, kehrt nach drei Wochen erschüttert zurück.
- 1915 Mitglied der Kgl. Sächsischen Akademie der bildenden Künste Dresden.
- 1917 Slevogt wird zum Leiter eines Meisterateliers an der Preußischen Akademie der Künste berufen.
- 1918 Ausstellung anlässlich seines 50. Geburtstages, veranstaltet von der Freien Secession und Paul Cassirer. Die französische Besatzung lässt Slevogt nicht aus der Pfalz ausreisen. Arbeit an den Randzeichnungen zu „Die Zauberflöte“.
- 1919 Aufenthalt auf Neukastel.
- 1920 Slevogt kehrt nach Berlin zurück. Die Randzeichnung zu „Die Zauberflöte“ erscheinen bei Paul Cassirer.
- 1921 Tod Francisco d’Andrades in Berlin. Es entsteht „Die Aufbarung Don Giovannis“ in der Berliner Hedwigskirche.
- 1922 Beginn der Bauarbeiten für den Musiksaal auf Neukastel.
- 1923 Der Neubaufügel in Neukastel wird fertiggestellt. Die von Slevogt 1912 geschaffenen Wandgemälde für Neu-Cladow werden abgetragen und ins Kronprinzenpalais in Berlin überführt.
- 1924 Entstehung der Bühnenbildentwürfe zu „Don Giovanni“ an der Staatsoper in Dresden und der Wandgemälde im Musiksaal auf Neukastel mit Themen aus „Die Zauberflöte“ „Don Giovanni“ und „Ring des Nibelungen“. Im August reist Slevogt zu den Bayreuther Festspielen.
- 1925 Besuch der Bayreuther Festspiele im August.
- 1927 Ausmalung des Bremer Ratskellers zusammen mit Karl Dannemann. Entwurf eines Wandgemäldes mit dem Thema „Figaros Hochzeit“ für den Architekten Hermann Muthesius (1861-1927). Reise nach Bayreuth zu den Bayreuther Festspielen.
- 1928 Auftrag für Bühnenbilder zu „Die Zauberflöte“ an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Seine Entwürfe werden abgelehnt. Slevogt reist zur Wiederaufnahme der „Don Giovanni“-Inszenierung nach Dresden. Im August reist Slevogt zu den Bayreuther Festspielen und fertigt Bildniszeichnungen von Cosima Wagner an. Im Oktober

und November findet eine große Retrospektive seines Werkes in der Preußischen Akademie der Künste anlässlich Slevogts 60. Geburtstag statt. Im Vorwort des Ausstellungskatalogs nimmt er Stellung zum Impressionismus.

- 1929 Venedigreise zusammen mit Johannes Guthmann, Joachim Zimmermann und seinem Sohn Wolfgang.
- 1930 Besuch der Bayreuther Festspiele und Kurraufenthalt in Aachen.
- 1931 Letzter Besuch der Bayreuther Festspiele und Kurraufenthalt in Aachen. Es entsteht ein Bühnenbildentwurf zum 1. Akt von Wagners „Tristan und Isolde“. 1931/32 entstehen Slevogts Bühnenbildentwürfe zu Wagners „Walküre“.
- 1932 Reise nach Hannover anlässlich einer Ausstellung seiner Werke in der Kestner-Gesellschaft. Golgathafresko für die Friedenskirchen in Ludwigshafen. Am 20. September 1932 stirbt Max Slevogts auf Neukastel. Seine Frau Antonie folgt ihm nur zwei Monate später.

## Literaturverzeichnis

### **Ausst. Kat. Bayreuth 2006**

Die Szene als Modell - Die Bühnenbildmodelle des Richard-Wagner-Museums und der "Ring des Nibelungen" in Bayreuth 1876-2000 , Ausst. Im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth, Hrsg: Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern, München/Berlin 2006

### **Ausst. Kat. Berlin 1926**

Berliner Bühnenbildner, Hrsg. v. Gustav Eugen Diehl, Berlin 1926

### **Ausst. Kat. Berlin 1928**

Max Slevogt. Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen zu seinem 60. Geburtstag, Preußische Akademie der Künste, Berlin 1928

### **Ausst. Kat. Berlin 1937**

Das deutsche Bühnenbild, Einführung v. Carl Niessen, Berlin 1937

### **Ausst. Kat. Berlin/Leipzig 1966**

Max Slevogt 1868-1932. Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, Ausst. in Berlin und Leipzig

### **Ausst. Kat. Berlin 1968**

Max Reinhardt und Shakespeare. Ausstellung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin zum 25. Todestag von Max Reinhardt

### **Ausst. Kat. Berlin 1987**

Bretter, die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm. Ausst. Der Kunstbibliothek Berlin Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, Kat. bearb. v. Ekhart Berckenhagen und Grete Wagner

### **Ausst. Kat. Berlin 1987-2**

Max Reinhardt Ausstellung 10. Mai-14. Juni 1987, Eine Ausstellung der Jüdischen Gemeinde zu Berlin, Gesamtkonzeption Hans Fasser, Ausstellungsgestaltung Ralph Wünsche und Lothar Schirmer

### **Ausst. Kat. Berlin 1993**

Es ist nicht die Welt des Scheins... Max Reinhardt über das Theater. Ein Begleitbuch zur Matinee ‚Ich glaube an ein Theater, das dem Schauspieler gehört‘ und zur Ausst. Max Reinhardt und das Deutsche Theater und Kammerspiele 1894-1914, hrsg. v. Deutschen Theater und Kammerspiele, Berlin 1993

### **Ausst. Kat. Bern 2006**

Paul Klee. Melodie und Rhythmus. Ausst. Im Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9 2006 – 2.1.2007, Ostfildern 2006

**Ausst. Kat. Bielefeld 1954**

Kunst und Theater (19. – 20. Jahrhundert), Städtisches Kunsthaus Bielefeld 1945

**Ausst. Kat. Binghamton 1968**

Max Reinhardt 1873-1943. An Exhibition Commemorating the Twenty-Fifth Anniversary of his Death. October 18 through November 17, 1968, University Art Gallery State University of New York at Binghamton

**Ausst. Kat. Binghamton 1973**

Max Reinhardt 1873/1973. Centennial Exhibition in honor of the 100th anniversary of his birth, Mai 18 through June 30, 1973, University Art Gallery State University of New York at Binghamton

**Ausst. Kat. Bochold/Köln 1993**

Der große Sprung: Wandlungen des Bühnenbilds im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, 3. - 24. September 1993, Galerie im Rathaus Bocholt, eine Ausstellung der Theaterwissenschaftlichen Sammlung, Universität zu Köln, Harald Buhlan, Stadt Bocholt, 1993

**Ausst. Kat. Bremen 1968**

Max Slevogt und seine Zeit. Gemälde, Handzeichnungen, Aquarelle, Hrsg. Jürgen Schulze, 13. Sept.-27. Okt. 1968, Kunsthalle Bremen 1968

**Ausst. Kat. Bremen 2008**

Karl Dannemann (1896-1945). Ein Bremer Maler und Filmstar, Kunsthalle Bremen, 26. Februar – 12. Mai 2008

**Ausst. Kat. Chemnitz 2011**

Max Slevogt – Malerei und Grafik. Eine Kooperation mit dem Saarland Saarbrücken, Kunstsammlungen Chemnitz, 11. Juni – 04. Sept. 2011, hrsg. v. Ingrid Mössinger

**Ausst. Kat. Cleveland 1981**

Art and Stage, Cleveland Museum of Art, Indiana, Cleveland 1981

**Ausst. Kat. Coburg 1986**

Max Brückner 1836 - 1919 Coburg. Landschaftsmaler und "Altmeister deutscher Theaterausstattungskunst". Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Modelle aus dem Besitz der Kunstsammlungen der Veste Coburg, der Stadt Coburg und aus Coburger Privatbesitz; in Zusammenarbeit mit den Förderern der Coburger Landesstiftung und der Historischen Gesellschaft Coburg, Kunsthalle des Kunstvereins Coburg 20.7. - 7.9.1986, hrsg. von Joachim Kruse. Katalog: Minni Maedebach

**Ausst. Kat. Dresden 2012**

Max Slevogt in der Dresdener Galerie, hrsg. v. Heike Biedermann, Dresden 2012

**Ausst. Kat. Dresden/Düsseldorf 2014**

Max Slevogt. Die Reise nach Ägypten 1914. Katalog anlässlich der Ausstellung: „Nach Ägypten! Die Reisen von Max Slevogt und Paul Klee“. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Albertinum, 30. April- 3. August 2014 sowie Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, K20 Grabbeplatz, 6. September 2014 – 4. Januar 2015.

**Ausst. Kat. Düsseldorf 1926**

Max Slevogt. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Hindenburgwall 42

**Ausst. Kat. Düsseldorf/Duisburg 1970**

Mozart und das Theater, Ausst. Des Institutes für Theaterwissenschaft der Univ. Köln zur Mozartwoche der Deutschen Oper am Rhein. Städt. Kunsthalle Düsseldorf, 21. Jan-18. Febr. 1970, u. Wilh. Lembruck Museum der Stadt Duisburg, 4. April-3. Mai 1970.

**Ausst. Kat. Düsseldorf/München/Chur 1998**

Angelika Kauffmann, Ausst. Kat. anlässlich der Ausstellung Angelika Kaufmann 1741-1807 Retrospektive, Kunstmuseum Düsseldorf, 15. November 1998-24. Januar 1999, Haus der Kunst München, 5. Februar – 18. April 1999, Bündner Kunstmuseum Chur, 8. Mai – 11. Juli 1999, hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Ostfildern-Ruit 1998

**Ausst. Kat. Duisburg 1968**

Max Slevogt. Zeichnungen und Aquarelle aus der Sammlung Kohl-Weigand, Wilhelm-Lembruck-Museum der Stadt Duisburg, 14. Okt. – 24. Nov. 1968

**Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1989**

Max Slevogt. Ägyptenreise 1914. Ausst. Mit den Gemälden der Staatl. Kunstsammlungen Dresden/DDR Gemäldegalerie Neue Meister, hrsg. v. Berthold Roland, Landesmuseum Mainz 24. Juni bis 27. August 1989, Schloss „Villa Ludwigshöhe“, Edenkoben 10. September bis 12. November 1989

**Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991**

Slevogt und Mozart. Werke von Max Slevogt zu den Opern „Don Giovanni,, und die „Zauberflöte“, hrsg. von Hans-Jürgen Imiela und Berthold Roland, Schloss „Villa Ludwigshöhe“, Edenkoben und Landesmuseum Mainz, Mainz 1991

**Ausst. Kat. Edenkoben 2002**

Die Nibelungen. Max Slevogt zum 70. Todestag, Schloss Villa Ludwigshöhe, 24. Aug. – 1. Sept., hrsg. v. Landesmuseum Mainz, 2002

**Ausst. Kat. Edenkoben 2007**

Tänzerinnen um Slevogt, Max Slevogt-Galerie Schloss Villa Ludwigshöhe, Edenkoben, Beiträge von Sigrun Paas, Roland Krischke, Gernot Frankhäuser, Berlin/München 2007

**Ausst. Kat. Edenkoben 2009**

Max Slevogt in der Pfalz. Katalog der Max-Slevogt-Galerie in der Villa Ludwigshöhe bei Edenkoben, Beiträge von Sigrun Paas, Roland Krischke, Berlin/München 2009 (2. überarb. Auflage)

**Ausst. Kat. Edenkoben 2014**

Aus Max Slevogts Briefkasten. Zeugnisse aus seinem schriftlichen Nachlass. Ausst. Max Slevogt-Galerie, Schloss Villa Ludwigshöhe, Edenkoben. Eine Ausstellung des Landesbibliotheksentrums/der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer in Zusammenarbeit mit der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz und dem Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Weiterbildung und Kultur Rheinland Pfalz. Katalog: PATRIMONIA 368. Schriften des Landesbibliotheksentrums Rheinland Pfalz 10.

**Ausst. Kat. Edenkoben 2014-2**

Im Banne der Verwüstung. Max Slevogt und der Erste Weltkrieg. Begleitheft zur Ausstellung Schloss Villa Ludwigshöhe, Edenkoben 13.04.-13.07.2014, verf. v. Gesa Bartholomeyczik

**Ausst. Kat. Frankfurt 1927**

Slevogt-Ausstellung, Frankfurter Kunstverein, 23. Juli-20. Sept. 1927 (kleines Heftchen, uninteressant)

**Ausst. Kat. Frankfurt 1986**

Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert, Schirn Kunsthalle, Ausst. v. 1. März bis 19. Mai 1986, Frankfurt 1986

**Ausst. Kat. Frankfurt Städel 1986**

Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910-1930, Städt. Galerie im Städtelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M., 2. März – 25. Mail 1986, in Zusammenarbeit mit dem Theatermuseum der Universität zu Köln

**Ausst. Kat. Frankfurt 2013**

Hans Thoma: "Lieblingmaler des deutschen Volkes", Städel-Museum, Frankfurt am Main, 3. Juli bis 29. September 2013, hrsg. von Felix Krämer und Max Hollein, Köln 2013

**Ausst. Kat. Hagen 1952**

Max Slevogt. Gemälde, Handzeichnungen, Graphik, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

**Ausst. Kat. Hamburg/München 2010**

Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik, hrsg. v. Markus Bertsch, Jenns Howoldt u. Andreas Stolzenburg, Hamburger Kunsthalle, 3. Dezember 2010 – 13. März 2011 und Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 13. Mai 2011 bis 4. September 2011

**Ausst. Kat. Hannover 1932**

Max Slevogt, Kestner Gesellschaft Hannover

**Ausst. Kat. Hannover 1934**

Slevogt als Zeichner, Kestner Gesellschaft Hannover

**Ausst. Kat. Heidelberg 2006**

Theater um Mozart. Begleitbuch zur Ausst. im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften in Heidelberg und Schwetzingen, 19. Sept. – 19. Nov. 2006, hrsg. v. Bärbel Pelker

**Ausst. Kat. Homburg/Saar 1956**

Mozart und Slevogt. Zeichnungen, Radierungen, Gemälde. Ein Beitrag zum Gedenkjahr, hrsg. v. H.-J. Imiela und W. Weber, Museum der Stadt Homburg/Saar

**Ausst. Kat. Karlsruhe/Leipzig 1996**

Moritz von Schwind, Meister der Spätromantik, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe und Museum für bildende Kunst Leipzig, 1996/97, Ostfildern-Ruit 1996

**Ausst. Kat. Kiel 1958/59**

Max Slevogt. Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung Kohl-Weigand, Kunsthalle Kiel (in Bremen: 5.4. – 3.5.1959, Kunsthalle)

**Ausst. Kat. Kiel 1984**

Vom Realismus zum Expressionismus. Norddeutsche Malerei 1870 bis um 1930. Kunsthalle zu Kiel, Hrsg. Jens Christian Jensen

**Ausst. Kat. Koblenz 2006**

Muse Mozart. Bühnenbildentwürfe, Illustrationen, Interpretationen. Slevogt, Chagall, Hrdlicka, Grochowiak, Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz, vom 05.11.2006 – 21.01.2007, Freiburg 2006

**Ausst. Kat. Köln 1957**

Mozart auf dem Theater, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett, 18. September – 14. Oktober 1957, Köln

**Ausst. Kat. Köln 2012**

Raum-Maschine Theater. Szene und Architektur, Museum für Angewandte Kunst Köln, 15. Dezember 2012 bis 10. März 2013, Köln 2012

**Ausst. Kat. Köln/Edenkoben/Konstanz 2013/14**

Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie. Eine Ausstellung der Nationalgalerie, Staatl. Museen zu Berlin im Rahmen des Föderalen Programms der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2013, 10. Oktober 2013-26. Januar 2014 Käthe Kollwitz Museum Köln, 2. März – 17. August 2014 Schloß Villa Ludwigshöhe, Edenkoben, 6. September - 16. November 2014 Städt. Wessenberg-Galerie Konstanz

**Ausst. Kat. Landshut 2009**

Mit Phantasie und Schöpferlaune. Max Slevogt als Graphiker und Illustrator. Hrsg. v. Franz Niehoff, Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 27, Museen der Stadt Landshut, Museum im Kreuzgang, 4. April-19. Juli 2009

**Ausst. Kat. Magdeburg 1928**

Die deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927. Eine Schilderung ihrer Entstehung und ihres Verlaufes, hrsg. v. d. Mitteldeutschen Ausstellungsgesellschaft m.b.H, Magdeburg 1928

**Ausst. Kat. Mailand 1980**

Mozart nell'opera pittorica e grafica di Max Slevogt, Museo Teatrale alle Scale in Verbindung mit dem Goethe-Institut Mailand, hrsg. von Gabriela Ansbacher

**Ausst. Kat. Mailand 1985**

Intorno al flauto Magico, Palazzo della Permanente, 24 aprile – 21 luglio 1985, Milano 1985

**Ausst. Kat. Mainz 1960**

Max Slevogt, 1868-1932, Aquarelle und Handzeichnungen aus der Sammlung F.-J. Kohl-Weigand und Nina Slevogt, Nov.-Dez. 1960, Kunstgeschichtliches Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

**Ausst. Kat. Mainz 1972**

Max Slevogt. Nachlaß auf Neukastel, Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, Mainz 1972

**Ausst. Kat. Mainz 2014**

Max Slevogt. Neue Wege des Impressionismus, Landesmuseum Mainz 4. Mai – 12. Oktober 2014, München 2014

**Ausst. Kat. Mannheim 1913**

Moderne Theaterkunst, Kunsthalle Mannheim, hrsg. v. W. F. Storck, Ausstellung des Freien Bundes 12. Jan.-11. März 1913, Selbstverlag Mannheim 1913

**Ausst. Kat. Mannheim 1991**

176 Tage W. A. Mozart in Mannheim. Ausst. Reiß-Museum der Stadt Mannheim, hrsg. Karin v. Welck u. Lieselotte Homering, 19. Sept. 1991-26. Jan. 1992

**Ausst. Kat. München 1922**

Max Slevogt. Mit einer Vorrede von Dr. Emil Waldmann, Moderne Galerie Tannhauser, München 1922

**Ausst. Kat. München 1948**

Gedächtnisausstellung Max Slevogt, Städtische Galerie München, Luisenstr. 33-35, 27. April-31. Mai 1948

**Ausst. Kat. München 1974**

Bühnenbilder des 20. Jahrhunderts aus den Beständen des Theatermuseums München, hrsg. von Eckehard Nölle, Bamberg 1974

**Ausst. Kat. München 1987**

Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang, hrsg. v. Wolfgang Storch, München 1987, 5. Dezember 1987- 14. Februar 1988, Ausst. Haus der Kunst München, München 1987

**Ausst. Kat. München/Salzburg/Bad Urach 1990**

Mozart in Art 1900-1990, Eine Ausstellung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg und der Bayerischen Vereinsbank München, Stuttgart 1990

**Ausst. Kat. München/Berlin 1996**

Lovis Corinth. Hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali und Barbara Butts, Ausst. Haus der Kunst München v. 4.5. – 21.07.1996 u. Nationalgalerie im Alten Museum, Berlin 2.08. – 20.10.1996 (weitere Stationen: The Saint Louis Art Museum, Saint Louis, 14.11.1996 – 26.01.1997 und Tate Gallery, London, 20.02. – 04.05.1997), München 1996

**Ausst. Kat. München 1998**

Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne, hrsg. V. Brygina Ochaim u. Claudia Balk, Ausst. Theatermuseum München, 23.10.1998 – 17.01.1999

**Ausst. Kat. München 2003**

Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, hrsg. v. Ulf Küster, Ausst. 24. Mai- 21. September 2003, Haus der Kunst München

**Ausst. Kat. München 2013**

Von der Welt Anfang und Ende. „Der Ring des Nibelungen“ in München. Hrsg. v. Birgit Pargner. Ausst. Kat. Deutsches Theatermuseum München anlässlich des 200. Geburtstages von Richard Wagner, 17.05. – 20.10.2013, Leipzig 2013

**Ausst. Kat. Nürnberg 2002**

Franz Gaul (1837 – 1906) - Figürinen für die Wiener Theater. Begleitpublikation zur Ausstellung Theaterdonner im Germanischen Nationalmuseum 19.12.2002 - 23.3.2003. Verf. v. Ingrid Wambsganz, hrsg. v. Yasmin Doosry, Nürnberg 2002

**Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992**

Max Slevogt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, hrsg. Von Ernst-Gerhard Güse, Hans-Jürgen Imiela, Berthold Roland, Saarländmuseum Saarbrücken, Landesmuseum Mainz 1992

**Ausst. Kat. Saarbrücken 2006**

Slevogt und Mozart – Bild und Musik. Illustrationen zu den Opern „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“, Saarländmuseum Saarbrücken 11. Februar – 02. April 2006, hrsg. v. Ralph Melcher

**Ausst. Kat. Salzburg 1928**

Ausstellung Die Zauberflöte. Veranstaltet von der internationalen Stiftung Mozarteum, Juli-August 1928

**Ausst. Kat. Salzburg 1979/80**

Vom Salzburger Hanswurst zum Welterfolg der „Zauberflöte“, hrsg. von. Edda Fuhrich-Leisler und Giesela Prossnitz, Max Reinhardt-Forschungs- und Gedenkstätte in Zusammenarbeit mit der internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, Schloss Arensberg

**Ausst. Kat. Salzburg 1984**

Mozart im XX. Jahrhundert, hrsg. v. Rudolph Angermüller, Internat. Stiftung Mozarteum Salzburg und Bayerische Vereinsbank München, 1984

**Ausst. Kat. Salzburg 1990**

Mozart. Bilder und Klänge, 6. Salzburger Landesausstellung, Schloss Klessheim, Salzburg 1990, hrsg. v. Rudolph Angermüller

**Ausst. Kat. Salzburg 1996**

Mozarts Opern im Werk von Max Slevogt und Hans Meid, hrsg. von Internat. Stiftung Mozarteum Salzburg und Hans-Meid-Stiftung, Frankfurt a. M., mit Beiträgen von R. Angermüller, F.H. Franken u. H.-J. Imiela, Bad Honnef 1996

**Ausst. Kat Salzburg 2006**

Kunst auf der Bühne. Les grands spectacles II, Ausst. 22. Juli-8. Okt. 2006, Museum der Moderne Salzburg/Mönchsberg, hrsg. v. Eleonora Louis

**Ausst. Kat. Speyer 1927**

Max Slevogt. Der Graphiker und Illustrator, Pfälzischer Kunstverein Speyer (Speier [sic!]), 1927

**Ausst. Kat. St. Pölten 2003**

Theaterwelt – Welttheater, Niederösterreichische Landesausstellung, St. Pölten 2003

**Ausst. Kat. Stuttgart 1985**

Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Karin von Maur, Ausst. 6. Juli – 22. September 1985, Staatsgalerie Stuttgart, München 1985

**Ausst. Kat. Stuttgart 1996**

Das szenische Auge: Bildende Kunst und Theater, hrsg. von Klaus von Buch u.a., Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1996

**Ausst. Kat. Wien 1991**

Die Klangwelt Mozarts. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 28. April-27. Okt. 1991

**Ausst. Kat. Wien 1993**

Vom Bild zum Raum. Bühnenmodelle 1781-1987. Österreichisches Theatermuseum, hrsg. v. Oskar Pausch, Cortina 13., 2. Aufl. 1993

**Ausst. Kat. Wien 2004**

Moritz von Schwind. Zauberflöte. Österreichische Galerie Belvedere, 14. Juli bis 26. September 2004, hrsg. v. Brigitte Hauptner

**Ausst. Kat. Würzburg 1998**

Malerfreunde. Max Slevogt und Robert Breyer, hrsg. von Marlene Lauter, Städtische Galerie Würzburg (29.11.1997-1.2.1998, Kunsthalle Wilhelmshaven 5.3.-26.4.1998, Max-Slevogt-Galerie, Schloss „Villa Ludwigshöhe“ (10.5.-19.7.1998, Bremen 1998)

**Ausst. Kat. Wuppertal 1968**

Max Slevogt zum 100. Geburtstag, Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 8.9. – 20.10. 1968 (auch: Basel, Kunsthalle, 22.6.-28.7.1968)

**Ausst. Kat. Wuppertal 2005**

Max Slevogt – Die Berliner Jahre, Hrsg. v. Sabine Fehlemann, Ausst. Von der Heydt-Museum Wuppertal (6. März-22. Mai 2005) in Kooperation mit der Stiftung „Brandenburger Tor“ Max Liebermann Haus (4. Juni-4. September 2005)

**Ausst. Kat. Zweibrücken 1966**

Mozart und Slevogt. Ausstellung aus Anlaß des 15. Deutschen Mozart-Festes in Zweibrücken, darin: Wilhelm Weber: Max Slevogts bildnerische Interpretationen Mozartscher Musik.

## **Aufsätze und Monographien**

### **Adler 1980**

Adler, Gusti: ... aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen.  
Erinnerungen an Max Reinhardt, München 1980

### **Ahrens 2001**

Ahrens, Birgit: Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit. Emil Orlik (1870-1932) und das Theater, (Diss. Kiel) Kieler Kunsthistorische Studien N. F., Bd. 1, Kiel 2001

### **Alten v. 1926**

Alten, Wilken von: Max Slevogt, Bielefeld/Leipzig 1926

### **Altman 1953**

Altman, George (Ralph Freud, Kenneth Macgowan, William Melnitz): Theater Pictorial, A History of World Theater as Recorded in Drawings, Paintings, Engravings and Photographs. University of California Press Berkley/Los Angeles 1953

### **Amundsen 1928**

Gerhard Amundsen: Mozarts Don Giovanni im Bühnenbild 1787-1927, in:  
Westermanns Monatshefte Illustr. Zeitschrift fürs deutsche Haus, Berlin 72. Jg., Juni 1928

### **Angermüller 1987**

Angermüller, Rudolph: Don Juan-Register, Internat. Stiftung Mozarteum Salzburg und Bayerische Vereinsbank München, 1987

### **Angermüller 1988**

Angermüller, Rudolph: Mozart. Die Opern von der Uraufführung bis heute,  
Frankfurt, Berlin und Wien, Frankfurt 1988

### **Appia 1895**

Appia, Adolphe: La mise en scène du drame Wagnérien, Paris 1895

### **Appia 1899**

Appia, Adolphe: Die Musik und die Inszenierung, München 1899

### **Arpe 1976**

Arpe, Verner: Knaurs Schauspielführer, München/Zürich 1976

### **Assmann 2005**

Assmann, Jan: Die Zauberflöte. Oper und Mysterium, München, Wien 2005

### **Assmann 2012**

Assmann, Jan (Hrsg.): „Die Zauberflöte“. Ein literarischer Opernbegleiter. Mit dem Libretto Emanuel Schikaneders und verwandten Märchendichtungen, München 2012

**Atkinson 1996**

Atkinson, W. Patrick: Theatrical Design in the Twentieth Century. An Index to Photographic Reproductions of Scenic Designs, Westport (Connecticut) 1996

**Aubel 1935**

Aubel, Hermann und Marianne: Der Künstlerische Tanz unserer Zeit, Königstein i. Taunus/Leipzig 1935

**Auffermann/Owesle 2014**

Auffermann, Frank (Hrsg.) u. Owesle, Miriam-Esther: „Neu-Cladow und nichts anderes!“ Johannes Guthmanns Traum vom Arkadien an der Havel. Edition Neu-Cladow, Bd. 1, Berlin 2014

**Azara 2000**

Arara, Pedro: Bühnen- und Ausstellungsarchitektur, Stuttgart/München 2000

**Bab 1928**

Bab, Julius: Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870, hrsg. v. Hans Heinrich Borchardt u.a., Leipzig 1928

**Bablet 1986**

Bablet, Denis: Der Anteil des Malers. in: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert, S. 13-19

**Bachler 1972**

Bachler, Karl: Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich, München 1972

**Balme 1988**

Balme, Christoph (Hrsg.): Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870-1920), Würzburg 1988

**Bauer 1982**

Bauer, Oswald Georg: Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute, Frankfurt, Berlin, Wien 1982

**Bauer 2008**

Bauer, Oswald Georg: Josef Hoffmann. Der Bühnenbildner der ersten Bayreuther Festspiele, München/Berlin 2008

**Beaujean 1992**

Beaujean, Alfred: „Träume von Mozart-Idealisten. Vier alte und neue Aufnahmen des Don Giovanni“ im Vergleich, in: FAZ v. 25.02.1992

**Bender 1910**

Bender, Ewald: Ausstellung der Berliner Secession: Berlin, Mai – Okt. 1910, in: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur..., Bd. 26, Darmstadt 1910

**Berger/Winkler 1983**

Berger, Roland, und Winkler, Dietmar: Zirkusbilder, Berlin (Ost) 1983

**Beuing 2010**

Beuing, Raphael, Reiterbilder der Frührenaissance – Monument und Memoria, Münster 2010

**Bitter 1961**

Bitter, Christof: Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787 – 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland, Regensburg 1961 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. 10)

**Blinn 1983**

Blinn, Hans: Max Slevogt und seine Wandmalereien, Landau in der Pfalz 1983

**Börsch-Supan 1990**

Börsch-Supan, Helmut (Bearb. u. Hrsg.): Karl Friedrich Schinkel: Dekorationen auf den königlichen Hoftheatern zu Berlin, Berlin 1819-1924 (1834-1847, 1852, 1857-1858, 1866), Berlin 1990

**Boeser/Vatková 1984**

Boeser, Knut und Vatková, Renate (Hrsg.): Max Reinhardt in Berlin, Berlin 1984

**Borcherdt 1931**

Borcherdt, Hans Heinrich: Theater und bildende Kunst im Wandel der Zeiten, in : Euphorion ; Bd. 32, 1931

**Borcherdt (1935) 1969**

Borcherdt, Hans Heinrich: Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, (Leipzig 1935), Reinbeck bei Hamburg 1969

**Bongartz 1985**

Bongartz, Sabine: Bühnenkostüm und bildende Kunst im frühen 20. Jahrhundert. Diss. Phil. München 1985

**Brabant 2016**

Brabant, Dominik: „Welt als Bühne. Theatralität und Performanz in der Malerei Max Slevogts“, eingereichtes Manuskript für: Wedekind, Gregor (Hrsg.): Blick zurück nach vorn. Neue Forschungen zu Max Slevogt, hrsg. von Gregor Wedekind in Verbindung mit der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Berlin: de Gruyter 2016 (Phoenix – Mainzer Kunstwissenschaftliche Bibliothek)

**Brahm-Hauptmann 1889-1912**

Brahm, Otto – Gerhart Hauptmann Briefwechsel 1889-1912, hrsg. v. Peter Sprengel, Tübingen 1985

**Brahm 1913**

Brahm, Otto: Kritische Schriften über Drama und Theater, hrsg. v. Paul Schlenther, Berlin 1913

**Brahm 1964**

Otto Brahm. Kritiken und Essays, hrsg. v. Fritz Martini, Zürich/Stuttgart 1964.

**Braulich 1966**

Braulich, Heinrich: Max Reinhardt. Theater zwischen Traumwelt und Wirklichkeit, Berlin (Ost) 1966

**Brauneck 1988**

Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1988

**Brauneck 1993**

Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Reinbek bei Hamburg (1982, 1986) 1993

**Buchner 2013**

Buchner, Bernd: Wagners Welttheater. Die Geschichte der Bayreuther Festspiele zwischen Kunst und Politik, Darmstadt 2013

**Buck 2001**

Buck, Elmar: Vision, Raum, Szene. Gemälde, Graphik, Skulptur, Plakat, Foto, Film in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Universität zu Köln, Kassel 2001

**Bühne und Welt 1904/1905**

Bühne und Welt - Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik 1904/1905, Jg. 7, Heft 1, Hrsg. v. E. u. G. Elsner, Berlin 1905

**Büttner 1985**

Büttner, Frank: Karyatiden und Perser. Bemerkungen zur Verwendung von Stützfiguren in der italienischen und französischen Baukunst der Renaissance, in: Intuition und Darstellung. Festschrift für Erich Hubala zum 24. März 1985, hrsg. von Frank Büttner und Christian Lenz, München 1985, S. 87-96

**Büttner 2003**

Büttner, Frank: Nibelungen-Bilder der deutschen Romantik, in: Nibelungen. Sage-Epos-Mythos, hrsg. v. Joachim Heinzle, Klaus Klein u. Ute Obhof, Wiesbaden 2003, S. 561-582

**Büttner 2006**

Büttner, Frank: Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt, in: zeitenblicke 5 (2006), Nr. 2

**Büttner 2010**

Büttner, Frank: Philipp Otto Runge, München 2010

**Büttner 2013**

Büttner, Frank: Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300, Darmstadt 2013

**Busch 1988**

Busch, Fritz: Aus dem Leben eines Musikers, Frankfurt a. M. 1988 (1. Aufl. Berlin (Ost) 1970)

**Bushart 1959**

Bushart, Bruno: Max Slevogt: Der Sänger d'Andrade als Don Giovanni, Einführung von Bruno Bushart, Stuttgart 1959

**Buth 1965**

Buth, Werner: Das Lessingtheater in Berlin unter der Direktion von Otto Brahm (1904-1912). Eine Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Theaterkritik. Phil. Diss. Freie Univ. Berlin 1965

**Cassirer 1924**

Cassirer, Bruno (Hrsg.): Max Slevogt. Ein Verzeichnis der von ihm illustrierten Büchern, Mappenwerke und Graphiken, Berlin 1924

**Chelmis 1975**

Chelmis, Constantin: Der Bühnenbildner Panos Aravantinos und seine Tätigkeit an der Staatsoper Berlin (1919-1930), Phil. Diss. Freie Universität Berlin 1975

**Christiansen 1999**

Christiansen, Keith: Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality, in: The Art Bulletin, Vol. 81, No. 4, Dez. 1999, S. 665-692

**Claus 1970**

Claus, Horst: The Theatre Director Otto Brahm. Theater and dramatic studies No. 10, Ann Arbor, Michigan 1970

**Conrad 1961**

Conrad, Herbert: Max Slevogts Bayreuther Festspielträume, Festspielnachrichten des Bayreuther Tagblatt, Richard Wagner-Festspiele 1961, S. 2-6

**Csobádi/Gruber 1991**

Csobádi, Peter u. Gruber, Gernot (Hrsg.): Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1990, Salzburg/Anif 1991

**Dalbajewa 2011**

Dalbajewa, Birgit (Hrsg.): Robert Sterl. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölskizzen. Bearb. v. Kristina Popova, 2011

**Dieckmann 1979**

Dieckmann, Friedrich: Theaterbilder. Studien und Berichte, Berlin (Ost) 1979

**Dieckmann 1990**

Dieckmann, Friedrich: Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift, mit einem Text von Emanuel Schikaneder, Berlin 1984, Neuauflage Frankfurt und Leipzig 1990

**Dieckmann 1991**

Dieckmann, Friedrich: Die Geschichte Don Giovannis. Werdegang eines erotischen Anarchisten, Frankfurt a. M. / Leipzig 1991

**Dietz 1958**

Dietz, Klaus: Studien zum Bühnenbild an der Wende vom 19. Zum 20. Jahrhundert, Diplomarbeit Leipzig o.J. (1958)

**Dilthey 1957**

Wilhelm Dilthey: Mozarts Don Juan (1906/07), in: Wilhelm Dilthey: Von deutscher Dichtung und Musik, Stuttgart 1957

**Dittmann 1992**

Dittmann, Lorenz: Max Slevogt: Farbe und Zeitgestalt, in: Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, S. 117-125

**Doepler 1889 (2012)**

Doepler, Carl Emil: Der Ring des Nibelungen: Carl Emil Doeplers Kostümbilder für die Erstaufführung in Bayreuth, Reprint der Originalausgabe, Berlin o.J. [1889], Darmstadt 2012, hrsg. v. Joachim Heinzle u. Clara Steinitz

**Dopheide 1970**

Dopheide, Bernhard: Fritz Busch. Sein Leben und Wirken in Deutschland mit einem Ausblick auf die Zeit seiner Emigration, Tutzing 1970

**Durieux 1968**

Durieux, Tilla: Eine Tür steht offen. Erinnerungen, Berlin 1968 (1954)

**Eckert 1998**

Eckert, Nora: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, Berlin 1998

**Eggebrecht 1972**

Hans-Heinrich Eggebrecht: Versuch über die Wiener Klassik – Die Tanzszenen in Mozarts „Don Giovanni“, in: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XII, Wiesbaden 1972, S. 48ff.

**Einem v. /Melchinger 1966**

Einem, Gottfried von und Melchinger, Siegfried (Hrsg.): Caspar Neher. Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert, Velber bei Hannover 1966

**Eisner 1932**

Eisner, Bruno: Slevogt, der Musiker, in: Kunst und Künstler XXXI, 1932/33, S. 408-409

**Emmert 2010**

Emmert, Jürgen: Würzburg, Neumünster, Kleine Kunstführer, Abb. S. 16-17, Kunstführer N. 247, Regensburg 2010 (Erstausg. 1937)

**Epstein 1918**

Epstein, Max: Max Reihardt, Berlin 1918

**Fahrmer/Kleb 1973**

Fahrner, Robert u. Kleb, William: The Theatrical Activity of Gianlorenzo Bernini, Educational Theatre Journal, Vol. 25, No. 1 (Mar., 1973), S. 5-14

**Faust 1987**

Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus zur Gegenwart. Überarb. u. erw. Neuausgabe Köln 1987

**Feilchenfeldt / Raff 2006**

Feilchenfeldt, Rahel E. Und Raff, Thomas (Hrsg.): Ein Fest der Künste – Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger, München 2006

**Feist 1959**

Feist, Peter H.: Max Slevogt. Don Giovanni und Leporello, in Bildende Kunst, 1959, Heft 6, S. 377

**Fetting 1987**

Fetting, Hugo: Von der Freien Bühne zum politischen Theater 1889-1918, 1987, 2 Bde.

**Fetting 1989**

Fetting, Hugo (Hrsg.): Max Reinhardt. Ich bin nichts als ein Theatermann, Berlin (Ost) 1989

**Feuerbach 1912**

Feuerbach, Anselm: Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach, hrsg. v. Henriette Feuerbach, Berlin 1912 (26. Aufl.)

**Fiedler 1975**

Fiedler, Leonhard M.: Max Reinhardt, Reinbek bei Hamburg 1975

**Fischer-Lichte 1998**

Fischer-Lichte, Erika (u.a. Hrsg.): Berliner Theater im 20. Jahrhundert. Eine Veröffentlichung des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, Berlin 1998

**Fischl 1923**

Fischl, Oskar: Das moderne Bühnenbild, Berlin 1923

**Freitag 1988**

Freitag, Michael: Max Slevogt, Berlin (Ost) 1988

**Freydank 1987**

Freydank, Ruth: Berliner Theater, Berlin 1987

**Freydank 1988**

Freydank, Ruth: Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945, Berlin 1988

**Friedlaender 1920**

Friedlaender Max J.: Slevogts Zauberflöte, in: Kunst und Künstler XVIII, 1920, S. 196-197

**Fuerst / Hume 1967**

Fuerst, Walter René u. Samuel J. Hume: Twenty-Century Stage Decoration, with an introduction by Adolphe Appia, Vo. 1 (Text) and 2 (Illustrations), New York 1967 (1. Aufl. 1929)

**Fuhrich/Prossnitz 1987**

Fuhrich, Edda u. Prossnitz, Gisela (Hrsg.): Max Reinhardt, „Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt...“. Eine Dokumentation. In Zusammenarbeit mit der Max Reinhardt-Forschungs- und Gedenkstätte, Salzburg/Wien, München/Wien 1987

**Fulfs 1995**

Fulfs, Ingo: Musiktheater im Nationalsozialismus, Marburg 1995

**Funke/Jansen 1992**

Funke, Christoph u. Jansen, Wolfgang: Theater am Schiffbauerdamm. Die Geschichte einer Berliner Bühne, Berlin 1992

**Funke 1996**

Funke, Christoph: Max Reinhardt. Köpfe des 20. Jahrhunderts, Bd. 130, Berlin 1996

**Gallée 1977**

Gallée, Heinz Bruno: Das Szenenbild in der Geschichte des europäischen Theaters, in: Rudolf Hartmann: Oper. Regie und Bühnenbild heute, Stuttgart u.a. 1977, S. 12-24

**Gallée 1992**

Gallée, Heinz Bruno: Vom Raumbild zum Bildraum, 1992

**Georgi 1971**

Georgi, Lothar: Der Bühnenbildner Ernst Stern, phil. Diss. FU Berlin 1971

**Glatzer 1997**

Glatzer, Ruth (Hrsg.): Das Wilhelminische Berlin. Panorama einer Metropole 1890-1918, Berlin 1997

**Glatzer 2000**

Glatzer, Ruth (Hrsg.) Berlin zur Weimarer Zeit. Panorama einer Metropole 1919-1933, Berlin 2000

**Goering 1941**

Goering, Max: Max Slevogt. Sechzig Bilder, Königsberg 1941

**Goethe Faust**

Goethe, Johann Wolfgang v.: Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust, hrsg. v. Erich Trunz, München 1999

**Goldmann 1908**

Goldmann, Paul: Vom Rückgang der deutschen Bühne. Polemische Aufsätze über Berliner Theateraufführungen, Frankfurt a. M. 1908

**Goldsmith-Reber 1981**

Goldsmith-Reber, Trudis: Max Reinhardt als Wegbereiter der Modernen Bühnenbild-Kunst. Seine Zusammenarbeit mit Malern und Architekten von 1905-1915, in: Gerald Chapple u. Hans H. Schulte (Hrsg.): The Turn of the Century. German Literature and Art, 1890-1915, Bonn 1981, S. 191-310

**Gottdang 2004**

Gottdang, Andrea: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum, 1780-1915, Berlin/München 2004

**Gregor 1930**

Gregor, Joseph: Szenische Kunst, Berlin 1930

**Gröger 1964**

Gröger, Sibylle: Max Slevogt und die Zauberflöte von Mozart, in: Anschauung und Deutung, Berlin 1964, S. 69-76 (falsche Datierung der Zauberflöten-BB)

**Gruber/Knispel 2009**

Gruber, Gernot u. Knispel, Claudia Maria (Hrsg.): Mozarts Welt und Nachwelt. Das Mozarthandbuch 5, Laaber 2009

**Gruenagel 1965**

Gruenagel, Friedrich: Max Slevogt. Eine Passion. Der Zyklus der Radierungen, das Ecce-Homo-Aquarell und das Ludwigshafener Golgatha-Fresko, Tübingen 1965

**Grund 1997**

Grund, Uta: Edward Gordon Craigs Szene. Zur Wechselbeziehung der Künste um 1900, in: Theater und Medien an der Jahrhundertwende. Berliner Theaterwissenschaft, Bd. 3, hrsg. v. Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus, 1997

**Grund 2002**

Grund, Uta: Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildtheater um 1900, Berlin 2002

**Gülker 2001**

Gülker, Bernd A.: Die verzerrte Moderne. Die Karikatur als populäre Kunstkritik in deutschen satirischen Zeitschriften, Münster 2001

**Guldan 1969**

Guldan, Ernst: Das Monster-Portal am Palazzo Zuccari in Rom, in: ZfKg, Bd. 32, 1969, S. 229-261

**Günther 2011**

Günther, Frank, in: William Shakespeare, Die lustigen Weiber von Windsor. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther, München 2011

**Gurlitt 1924**

Gurlitt, Hildebrand: Max Slevogt und Mozart, Sächsische Staatstheater, Opernhaus Dresden. Zur Neuinszenierung und Einstudierung von Mozarts „Don Giovanni“, Dresden 1924

**Guthmann 1920**

Guthmann, Johannes: Scherz und Laune. Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten, Berlin 1920

**Guthmann 1927**

Guthmann, Johannes: Abends mit Slevogt, in: Ausst. Kat. Max Slevogt. Der Graphiker und Illustrator, Pfälzischer Kunstverein Speier [sic!] 1927, S. 10-11

**Guthmann 1948**

Guthmann, Johannes: Schöne Welt. Wandern und Weilen mit Max Slevogt, Berlin 1948

**Guthmann 1955**

Guthmann, Johannes: Goldene Frucht. Begegnungen mit Mensch, Gärten und Häusern, Tübingen 1955

**Haftmann 1960**

Haftmann, Werner: Musik und moderne Malerei, verfasst für „musica viva“, hrsg. v. K. H. Ruppel, München 1958, in: Werner Haftmann: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960, S. 273-288

**Hagemann 1922**

Hagemann, Carl: Die Kunst der Bühne, Stuttgart/Berlin 1922

**Hammerschmidt-Hummel 2003**

Hammerschmidt-Hummel, Hildegard (Hrsg.): Die Shakespeare-Illustration (1594-2000) Bd. 1-3, Wiesbaden 2003

**Harten 2001**

Harten, Ulrike: Karl Friedrich Schinkel – Bühnenentwürfe, herausgegeben und überarbeitet von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann. Berlin/München 2001

**Hartmann 1977**

Hartmann, Rudolf: Oper. Regie und Bühnenbild heute, Stuttgart u.a. 1977

**Hartmut 1927**

Hartmut, Walter: Auf Neukastel, in: Ausst. Kat. Max Slevogt. Der Graphiker und Illustrator, Pfälzischer Kunstverein Speier [sic!] 1927, S. 30.

**Hauptmann 1897-1905**

Hauptmann, Gerhart: Tagebücher 1897 bis 1905. Hrsg. v. Martin Machatzke, Frankfurt a. M. / Berlin 1987

**Hauptmann – Florian Geyer 1994 (1896)**

Hauptmann, Gerhart: Florian Geyer. Die Tragödie des Bauernkrieges. Erstveröffentlichung: Berlin 1896. Nachwort von Fritz Martini, Stuttgart 1994

**Heer 2012**

Heer, Hannes: Geschichte der Festspiele 1924, in: Ausst. Kat. Verstumte Stimmen: Die Bayreuther Festspiele und die „Juden“ 1876 bis 1945, Ausstellung 22. Juli bis 14. Oktober 2012, Berlin 2012, hrsg. v. Hannes Heer, Jürgen Kesting u. Peter Schmidt, S. 133-163.

**Heffels 1952**

Heffels, Monika: Die Buchillustrationen von Max Slevogt, maschinenschriftl. Phil. Diss., Bonn 1952

**Heilmann 2005**

Heilmann, Matthias: Leopold Jessner - Intendant der Republik - Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen Tübingen 2005 (Diss. München 2005)

**Heinsheimer 1986**

Heinsheimer, Fritz: Max Slevogt als Lehrer, Künstler und Mensch. Nach dem Archiv-Manuskript aus Anlaß des 100. Geburtstages von Max Slevogt gedruckt und einem Nachwort herausgegeben von Franz Josef Kohl-Weigand, St. Ingbert/Saar 1968

**Heinzle 2012**

Heinzle, Joachim: Indianer-Häuptlinge in Walhall. Ein Mythos wird kostümiert. Nachwort in: Carl Emil Doepler, Der Ring der Nibelungen: Carl Emil Doeplers Kostümbilder für die Erstaufführung in Bayreuth, Reprint der Originalausgabe, Berlin o.J. [1889], Darmstadt 2012, hrsg. v. Joachim Heinzle u. Clara Steinitz, S. 97-103.

**Heldt 1994**

Heldt, Brigitte: Richard Wagner. Tristan und Isolde, 1994

**Henze-Döhring 1986**

Henze-Döhring, Sabine: Opera seria, opera buffa und Mozarts Don Giovanni: zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, Verl 1986  
Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1981 in leicht überarb. Fassung

**Hepokoski 1983**

Hepokoski, James A.: Giuseppe Verdi: Falstaff, Cambridge u.a. 1983

**Hiß 2005**

Hiß, Guido, Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000. München 2005

**Hoffmann 1814**

Hoffmann, E. T. A.: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 2006

**Horand/Mühe 1991**

M. Vogel Horand u. Richard Mühe, Alte Uhren. Ein Handbuch europäischer Tischuhren, Wanduhren und Bodenstanduhren, München 1991 (5. Auflage)

**Huesmann 1983**

Huesmann, Heinrich: Welttheater Reinhardt, München 1983

**Hürlimann 1966**

Hürlimann, Martin (Hrsg.): Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich/Freiburg i. Br. 1966

**Imiela 1956**

Imiela, Hans-Jürgen: Slevogt und Mozart, in: Mozart und Slevogt. Ein Beitrag zum Gedenkjahr, aus Anlass der Ausstellung im Museum der Stadt Homburg Saar/Saar, 1956

**Imiela 1957**

Imiela, Hans-Jürgen: Max Slevogt. Sammlung Kohl-Weigand, 1. Teil: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, St. Ingbert/Saar 1957 (Vorwort auch in: Die Pfalz am Rhein, Neustadt/Weinstraße, 30, 1957, Heft 3)

**Imiela 1968**

Imiela, Hans-Jürgen: Max Slevogt. Eine Monographie, Karlsruhe 1968

**Imiela 1987**

Imiela, Hans-Jürgen: Max Slevogt. In: Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang, hrsg. v. Wolfgang Storch, München 1987, 5. Dezember 1987- 14. Februar 1988, Ausst. Kat. Haus der Kunst

**Imiela 1990**

Imiela, Hans-Jürgen: Die Landschaft im Schaffen von Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt, in: Ausst. Kat. Landschaft im Licht : impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika; 1860 - 1910; Wallraf-Richartz-Museum Köln, 6. April - 1. Juli 1990; Kunsthhaus Zürich, 3. August bis 21. Oktober 1990

**Jacobs / Warren 1986**

Jacobs, Margaret u. Warren, John (Hrsg.): The Oxford Symposium, Oxford 1986

**Jacobsohn 1910**

Jacobsohn, Siegfried: Max Reinhardt, Berlin 1910 (1921, 4. Aufl.)

**Jaron/Möhrmann 1986**

Jaron, Norbert u. Möhrmann, Renate u.a.: Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914), Tübingen 1986

**Janssen 1957**

Janssen, Franzjoseph: Bühnenbild und bildende Künstler. Ein Beitrag zur Geschichte des modernen Bühnenbildes in Deutschland, phil. Diss., München 1956, Frankfurt 1957

**Jung-Kaiser 1991**

Jung-Kaiser, Ute: „Der weiße d’Andrade“. Max Slevogts verbindliche Antwort auf die Frage, wie Mozarts „Don Giovanni“ zu interpretieren sei, in: Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert (= Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1990), hrsg. von Ulrich Müller u.a., Anif b. Salzburg 1991, S. 381–400

**Jung-Kaiser 1993-1**

Jung-Kaiser, Ute: Stilparallelen zwischen der Musik Mozarts und der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Zur Problematik der Stilkritik im fächerübergreifenden Kontext, in: Internationaler musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991, Bd. 1, hrsg. von Ingrid Fuchs, Baden b. Wien 1993, S. 163–191

**Jung-Kaiser 1993-2**

Jung-Kaiser, Ute: Bilder zu Mozarts „Zauberflöte“. Interpretationen moderner Künstler, in: Musik und Unterricht 19 (1993), S. 20–25

**Jung-Kaiser 2003**

Jung-Kaiser, Ute: Kunstwege zu Mozart. Bildnerische Deutungen vom Rokoko bis heute, Bern 2003

**Kahane 1928**

Kahane, Arthur: Tagebuch des Dramaturgen, Berlin 1928

**Kaman 2001**

Kaman, Donata: Theater der Maler in Deutschland und Polen, Diss. Erlangen 1999, Münster 2001

**Kapp 1942**

Kapp, Julius (Hrsg.): 200 Jahre Staatsoper im Bild, Berlin 1942

**Kemp 1996**

Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996

**Kerr 1893-1919**

Kerr, Alfred: Ich sage, was zu sagen ist. Theaterkritiken 1893 - 1919. Werke, Bd. VII, 1. hrsg. von Günther Rühle, Frankfurt a. M. 1998

**Kiaulehn**

Kiaulehn, Walther: Berlin. Schicksal einer Weltstadt, München 1958 (1. Aufl.)

**Kitzwegerer 1959**

Kitzwegerer, Liselotte: Alfred Roller als Bühnenbildner, Diss. Wien 1959

**Kluxen 1996**

Kluxen, Andrea: Max Slevogt „Der Hörselberg“. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1996, Nürnberg 1996, S. 219-220

**Knudsen 1966**

Knudsen, Hans: in: Hürlimann, Martin (Hrsg.): Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich/Freiburg i. Br. 1966, S. 681-207

**Koch 1964**

Koch Margarete: Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto, Recklinghausen 1964

**Kreul 1990**

Kreul, Andreas: Max Slevogt: Zur Theorie und Praxis seiner Malerei, in: Ausst. Kat. Impressionismus in Deutschland, Organisation und Hrsg.: Kunsthalle Bremen, Wanderausstellung durch Japan 6. Juni 1990 – 11. Nov. 1990, Schirmherrschaft: Ministry of Foreign Affairs, Japan / Agency for Cultural Affairs, Japan / Botschaft der Bundesrepublik Deutschland

**Krüger 1913**

Krüger, Max: Über Bühne und bildende Kunst, München 1913

**Kuckartz 1985**

Kuckartz, Wilfried: Die Zauberflöte. Märchen und Mysterium, Essen 1985

**Lang 1998**

Lang, Lothar: Impressionismus und Buchkunst in Frankreich und Deutschland, Leipzig 1998

**Lautenschläger 1896**

Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater nebst Beschreibung einer vollständig neuen Bühnen- Einrichtung mit elektrischem Betrieb, München 1896

**Leppmann 1989**

Leppmann, Wolfgang: Ein Schnaps- und Zangenstück. Die Uraufführung von Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“, in: FAZ v. 28.10.1989

**Lert 1918**

Lert, Ernst: Mozart auf dem Theater, Berlin 1918, 1921

**Löcher 1986**

Löcher, Kurt: Der Bildraum der Bühne, in: Der Traum vom Raum: Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten, Katalog zur Ausstellung Nürnberg 19.09. - 23.11.1986, Marburg 1986, S. 187-195

**Löschenberger 2012**

Löschenberger Nikola: Held und Antiheld. Leitfiguren antiker Autoren in Grafikzyklen von Max Slevogt und Lovis Corinth, Diss. Aachen 2012

**Mahr 1966**

Mahr, Justus: Tanzmusik auf Don Giovannis Schloß, in: Neue Zeitschrift für Musik 1966, S. 473-478

**Marschall/Schindler 1993**

Marschall, Brigitte u. Schindler Otto G.: Corinth und das Theater. Eine vergessene Beziehung, in: Weltkunst, 63 Jg., 2, 1993, S. 85-87

**Marx 2006**

Marx, Peter W: Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur, Tübingen 2006

**Marx 2007**

Marx, Peter W: Ein richtiger Wald, ein wirklicher Traum. Max Reinhardts Sommernachtstraum 1905, in: Forum Modernes Theater, Bd. 22/1, Tübingen 2007, S. 17-31.

**Marx 2013**

Marx, Peter W: Dülberg meets Wagner, Theater-Erkundungen, Nr. 1, Schriftenreihe der Theaterwiss. Slg. der Univ. zu Köln, Köln 2013

**Matheson 1982**

Matheson, John: Bildende Künstler als Bühnenbildner. Fünfteilige Serie in: Die Deutsche Bühne. Theatermagazin, 53. Jg., Nr. 3, S. 22-23, Nr. 4, S. 24-26, Nr. 5, S. 23-24, Nr. 6, S. 24-26, Nr. 7, S. 28-29, 1982

**Mazurkiewicz-Wonn 1994**

Mazurkiewicz-Wonn, Michaela: Die Theaterzeichnungen Oskar Kokoschkas. Phil. Diss. Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 87, Hildesheim/Zürich/New York 1994

**Meister 2005**

Meister, Sabine: Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin, Diss. Freiburg i. Br., 2005

**Melchinger 1968**

Melchinger, Siegfried (Hrsg.): Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern, Velber bei Hannover 1968

**Melchior 1979**

Melchior, Andrea: Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“ (Interpretation eines Dramas), Phil. Diss. Univ. Zürich 1979

**Mertz 1959**

Mertz, Peter: Das Bühnenbild der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts in unserem Sprachraum, phil. Diss. Wien 1959

**Messerschmid 1993**

Messerschmid, Dorothee: (Ausstellungsbesprechungen), in: Kunstchronik 1993, Heft 46, S. 188-192

**Mohr 1986**

Mohr, Albert Richard: Zauberwelt. Bühnenbildentwürfe der Frankfurter Oper aus zwei Jahrhunderten, Nördlingen 1986

**Mozart - Don Giovanni**

Mozart, Wolfgang Amadeus: Don Giovanni, KV 5627. Komödie für Musik in zwei Akten. Libretto von Lorenzo Da Ponte, Übers. Von Thomas Flasch, Nachw. von Rudolph Angermüller, Stuttgart 2000

**Mozart – Die Zauberflöte**

Mozart, Wolfgang Amadeus: Die Zauberflöte, KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder, hrsg. v. Hans-Albrecht Koch, Stuttgart 1993

**Mück 1991**

Mück, Hans-Dieter: Mozart in Art 1900-1990. Bemerkungen zu einer Ausstellung, in: Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert, Salzburg/Anif 1991, S. 401-406

**Müller-Blattau 1966**

Müller-Blattau, Joseph: Mozarts Musik im Schaffen Slevogts, in: Zweibrücker Monatshefte, Juni 1966, zum 15. Deutschen Mozartfest in Zweibrücken 1966, S. 1ff.

**Naumann 1984**

Naumann, Ursula: Lovis Corinth, Max Slevogt und der Kunststreit München-Berlin, München 1984

**Nedden zur/Ruppel 1969**

Nedden, Otto C. A. zur und Ruppel, Karl H. (Hrsg.): Reclams Schauspielführer, Stuttgart 1969

**Negendanck 1998**

Negendanck, Ruth: Die Galerie Ernst Arnold (1893-1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte, Weimar 1998

**Nestriepke 1930**

Nestriepke, Siegfried: Geschichte der Volksbühne. Teil 1: 1890–1914, Berlin 1930

**Newesely 2009**

Newesely, Bri: Die Drehbühne. La Scene Tournante. The Revolving Stage. Entwicklung und Einsatz in Kunst und Betrieb, in: Bühnentechnische Rundschau, Jg.: 102, Sondermr., 2009, Seite 53-56

**Niessen 1958**

Niessen, Carl: Max Reinhardt und seine Bühnenbildner, Köln 1958

**Nölle 1974**

Nölle, Eckehard: Bühnenbilder des 20. Jahrhunderts aus den Beständen des Theatermuseums München. Kunstverein Bamberg Juli-August 1974

**Novak 1970**

Novak, Rudolf: Das epische Werk Felix Hollaenders, Diss. Wien 1970

**Novak 1973**

Novak, Rudolf: Felix Hollaender. Notizen zur Berliner Theatergeschichte der Reinhardt-Zeit, in: Maske und Kothurn, 19. Jg., Heft 3, 1973, S. 246-251

**Olbrich 1996**

Olbrich, Ulrike: Moritz von Schwind und die musikalische Bilddichtkunst, in: Ausst. Kat. Moritz von Schwind, Meister der Spätromantik, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe und Museum für bildende Kunst Leipzig, 1996/97, Ostfildern-Ruit 1996, S. 76-84.

**Olivier 2007**

Olivier, Philippe: „Der Ring des Nibelungen“ in Bayreuth von den Anfängen bis heute, Mainz 2007

**Paas 1967**

Paas, Sigrun: Kunst und Künstler. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland, Phil. Diss., Heidelberg 1967

**Paas / Krischke 2009**

Paas, Sigrun, Krischke, Roland: Max Slevogt in der Pfalz. Katalog der Max-Slevogt-Galerie in der Villa Ludwigshöhe bei Edenkoben, Berlin/München 2009 (2.überarb. Aufl. 1. Aufl. 2005)

**Paas 2013**

Paas, Sigrun: Max Slevogt und die Pfalz, Halle (Saale) 2013

**Pahlen 1991**

Pahlen, Kurt: Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte. Textbuch, Einführung und Kommentar, unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1991 (1. Aufl. 1978)

**Paret 1983**

Paret, Peter: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Frankfurt a. M. /Berlin/Wien 1983

**Passarge 1961**

Passarge, Walter: Slevogt – Wand- und Deckengemälde auf Neukastel, mit einem Vorwort von Franz-Josef Kohl-Weigand, Heidelberg/Berlin 1961

**Petzet 1928**

Petzet, Walter: Slevogts Beziehungen zur Musik, in: Leipziger Neueste Nachrichten, 7. Okt. 1928

**Petzoldt 2003**

Petzoldt, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister, München 2003 (3. Aufl.)

**Pfüller 1998**

Pfüller, Volker u. Ruckhäberle, Hans-Joachim: Das Bild der Bühne, Berlin 1998

**Plesch 1949**

Plesch, Janos: Janos. Ein Arzt erzählt sein Leben, München/Leipzig/Freiburg 1949

**Poeschke/Weigel/ Kusch-Arnhold 2008**

Poeschke, Joachim, Weigel, Thomas, Kusch-Arnhold, Britta (Hrsg.): Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus, Münster 2008

**Possart von 1901**

Possart von, Ernst: Welches System der Scenerie ist am besten geeignet für die Darstellung verwandlungsreicher, klassischer Dramen, insbesondere der Shakespeare'schen? Festvortrag, gehalten bei der Tagung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar am 23. April 1901, München 1901

**Preetorius 1944**

Preetorius, Emil: Das Szenische Werk, Einführung v. Wilhelm Rüdiger, Berlin/Wien 1944 (3. Aufl.)

**Preetorius 1963**

Preetorius, Emil: Geheimnis des Sichtbaren. Gesammelte Aufsätze zur Kunst, München 1963

**Preuss 2013**

Preuss, Sebastian: Drama total, in Weltkunst, Nr. 75, Juli 2013, S. 21-28

**Quander 1992**

Quander, Georg (Hrsg.): Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden, München/Berlin 1992

**Rapp 1936**

Rapp, Albert: Studien über den Zusammenhang der geistlichen Theater mit der bildenden Kunst im ausgehenden Mittelalter, München 1936 (Diss. 1932).

**Reich 1962**

Reich, Willi: Max Slevogt und die Musik. Mit einem Brief des Malers, in: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz 1962, S. 329ff.

**Reifenscheid 1992**

Reifenscheid, Beate: „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht“. Max Slevogts „Randzeichnungen“ zu Mozarts „Zauberflöte“, in: Weltkunst, Heft 3, S. 174-176, 1992

**Reifenscheid 1996**

Reifenscheid, Beate: Chagall und die Bühne, Bielefeld 1996

**Rischbieter 1968**

Rischbieter, Henning und Storch, Wolfgang: Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert – Maler und Bildhauerarbeiten für das Theater, Velber bei Hannover 1968

**Rösler/Haedler 1997**

Rösler, Walter und Haedler, Manfred: Das „Zauberschloß“ unter den Linden. Die Berliner Staatsoper – Geschichte und Geschichten von den Anfängen bis heute, 1997

**Roland 1982**

Roland, Berthold: Max Slevogt. Der Nachlass auf Schloss „Villa Ludwigshöhe“, hrsg. vom Kultusministerium des Landes Rheinland-Pfalz, Bearbeitung und Nachwort von Berthold Roland, Dortmund 1982

**Roland 1990**

Roland, Berthold: Max Slevogt. Eine Auswahl der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen aus der Max-Slevogt-Galerie, Edenkoben 1990

**Roland 1991**

Roland, Berthold: Max Slevogt. Die Zauberflöte, Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift, in: Slevogt-Graphik, Bd. 2, Max-Slevogt-Galerie Schloss „Villa Ludwigshöhe“, Edenkoben 1985, Neuauflage zum Mozart-Jahr und zur Ausstellung „Slevogt und Mozart“, Edenkoben 1991

**Roland 1991 - 2**

Roland, Berthold: Pfälzische Landschaften, München 1991

**Rosenberg 1981**

Rosenberg, Alfons: Die Zauberflöte, München 1981

**Rosenhagen 1901**

Rosenhagen, Hans: Münchens Niedergang als Kunststadt, I. u. II., in: Der Tag, 143 u. 145, Berlin 1901

**Rosenhagen 1906**

Rosenhagen, Hans: Max Slevogt, in: die Kunst, 13, 1906, S. 123-132

**Rümann 1936**

Rümann, Arthur: Verzeichnis der Graphik von Max Slevogt in Büchern und Mappenwerken, Hamburg 1936

**Ruppel 1964**

Ruppel, K. H.: Max Slevogt. „Alles fühlt der Lieben Freuden“. Aus den Randzeichnungen zur Zauberflöte, in: Kunstwerke der Welt, 4, S. 137, 1964

**Rusel 1997**

Rusel, Jane: Hermann Struck (1876–1944). Das Leben und das graphische Werk eines jüdischen Künstlers, Frankfurt a. M. u.a. 1997

**Scharnagl 1999**

Scharnagl, Hermann (Hrsg.): Operngeschichte in einem Band. Mit Beiträgen von Elisabeth Schmierer, Dirk Oetzmann, Uta Rechtmann, Isolde Trönle-Weintritt, Berlin 1999

**Schebera 2005**

Schebera, Jürgen: Damals im Romanischen Café. Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanziger Jahre, (Erstausgabe Leipzig 1988) Neuausgabe, Berlin 2005

**Scheffler 1912**

Scheffler, Karl: Slevogts Improvisationen. Notizen zu Bildern aus der Sammlung Ed. Fuchs, in: Kunst und Künstler X, 1912, S. 579-588

**Scheffler 1916**

Scheffler, Karl: Max Slevogt, in: Kunst und Künstler, XIV, 1916, S. 283-296

**Scheffler 1922/23**

Scheffler, Karl: Poelzigs Dekorationen zum Don Juan, in: Kunst und Künstler XXI, 1922/23 S. 220-222

**Scheffler 1924**

Scheffler, Karl: Slevogts Dekorationen zu Mozarts Don Giovanni, in: Kunst und Künstler XXII, 1924, S. 264-269

**Scheffler 1924-2**

Scheffler, Karl: Slevogts Wandmalereien für Neu-Cladow, in: Kunst und Künstler, XXII, 1924, S. 119-123

**Scheffler 1932**

Scheffler, Karl: Max Slevogt, in Kunst und Künstler, XXXI, 1932, S. 353-354

**Scheffler 1940**

Scheffler, Karl: Max Slevogt, Berlin 1940

**Scheidig 1923**

Scheidig, Kurt: Das Bühnenbild und sein Zusammenhang mit der bildenden Kunst in entwicklungsgeschichtlicher Darstellung, Diss. Würzburg 1923

**Schenk 1999**

Schenk, Carola: Die Bühnenbildentwürfe von Max Slevogt zu Mozarts „Zauberflöte“, Magisterarbeit Univ. München 1999 (unveröffentlicht)

**Schenk 2003**

Schenk, Carola: Max Slevogt als Bühnenbildner. Die Bühnenbildentwürfe zu Mozarts „Zauberflöte“, in: Weltkunst 73, 2003, S. 44-46

**Schenk 2005**

Schenk, Carola: Max Slevogt und das Theater. Die Entwicklung des Schauspielers-Rollenportraits, S. 146-155, in: Ausst. Kat. Wuppertal 2005, Max Slevogt – Die Berliner Jahre, Hrsg. v. Sabine Fehleemann, Ausst. Von der Heydt-Museum Wuppertal (6. März-22. Mai 2005) in Kooperation mit der Stiftung „Brandenburger Tor“ Max Liebermann Haus (4. Juni-4. September 2005)

**Schenk 2009**

Schenk, Carola: Max Slevogt und die Welt der Bühne., S. 85-95, in: Ausst. Kat. Landshut 2009. Mit Phantasie und Schöpferlaune. Max Slevogt als Graphiker und Illustrator. Hrsg. v. Franz Niehoff, Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 27, Museen der Stadt Landshut, Museum im Kreuzgang, 4. April-19. Juli 2009

**Schenk 2016**

Schenk, Carola: Max Slevogt als Bühnenbildner. Bühnenbildentwürfe für das Sprech- und Musiktheater im Werk von Max Slevogt, in: Wedekind, Gregor (Hrsg.): Blick zurück nach vorn. Neue Forschungen zu Max Slevogt, hrsg. von Gregor Wedekind in Verbindung mit der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Berlin: de Gruyter 2016 (Phoenix – Mainzer Kunstwissenschaftliche Bibliothek) (im Druck)

**Schindler 1973**

Schindler, Otto G.: Bühnenbild- und Kostümentwürfe für das Theater Max Reinhardts. Ein kumulatives Verzeichnis der Originalblätter der Sammlungen in Harvard und Binghampton sowie der Londoner Auktion 1969, in: Maske und Kothurn, 19. Jg. Heft 3, S. 201-242

**Schley 1966**

Schley, Gernot: Die Theaterleitung der „Freien Bühne“, phil. Diss. Berlin 1966

**Schober 1994**

Schober, Thomas: Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer, Phil. Diss. Freie Univ. Berlin 1993, gedruckt Stuttgart 1994

**Schöne 1995**

Schöne, Lothar: Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik, Sonderausgabe Darmstadt 1995

**Scholz 1943**

Scholz, Albert: Zur Bühnengeschichte von Hauptmanns „Tragödie des Bauernkrieges“, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, Vol. 35, No. 1, Januar) 1943, S. 16-22, hrsg. v. University of Wisconsin Press

**Schrick 1994**

Schrick, Kirsten Gabriele: München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945, Wien 1994

**Schubert 1955**

Schubert, Ottmar: Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt, Technik, München 1955

**Schulze 2013**

Schulze, Dietmar: Ludwig II. und Richard Wagner, der Nibelungengang in der Münchner Residenz. Bau, Ausmalung und Untergang, Drebkau 2013 (2. überarb. Auflage)

**Schuster 2007**

Schuster, Ingrid: Faszination Ostasien. Zur kulturellen Interaktion Europa-Japan-China. Aufsätze aus drei Jahrzehnten, Bern 2007

**Sedlmayr 1988**

Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt a. M./Berlin 1983, Taschenbuchausgabe 1988, (1. Aufl. 1948, Salzburg)

**Seidlin 1963**

Oskar Seidlin: Otto Brahm, in: The German Quarterly, Vol. 36, Nr. 2, März 1963, S. 131.

**Seipel 1991**

Seipel, Wilfried: Goethe, Ägypten und die Zauberflöte, in: Die Klangwelt Mozarts. Ausst. Kat. Wien 1991, Kunsthistorisches Museum Wien, 28. April-27. Okt. 1991, S. 159-173

**Senigl 2005**

Senigl, Johanna: Florilegium Pratense: Mozart, seine Zeit, seine Nachwelt, Ausgewählte Aufsätze von Rudolf Angermüller anlässlich seines 65. Geburtstages, Würzburg 2005

**Shakespeare - Die lustigen Weiber von Windsor**

Shakespeare, William: Die lustigen Weiber von Windsor. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther, München 2011

**Sievers/Waldmann 1962**

Sievers, Johannes und Waldmann, Emil: Max Slevogt. Das druckgraphische Werk I. Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, 1890 –1914, hrsg. von Hans-Jürgen Imiela, Heidelberg/Berlin 1962

**Simhandl 1993**

Simhandl, Peter: Bildtheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer, Berlin/Gadegast 1993

**Skalicki 1965**

Skalicki, Wolfram: Das Bühnenbild der Zauberflöte. Von der Uraufführung bis zu Oskar Strnad, phil. Diss., Wien 1950 sowie in: Maske und Kothurn, 2. Jahrg., 1956, S. 2-34 und Heft 2, S. 142-165

**Slevogt 1907**

Slevogt, Max: Theodor Goering, in: Süddeutsche Monatshefte 4, 1907, Bd. 2, Juli-Dezember, S. 496.

**Slevogt 1920**

Slevogt, Max: Aquarelle zu Mozarts Zauberflöte. Einführung von Fritz Wichert, München, 25. Druck der Marees-Gesellschaft, Mappe mit Titellithographie und 14 Faksimiledrucken, München 1920

**Slevogt 1924**

Slevogt, Max: Meine Inszenierung des Don Giovanni, in: Melos, Zeitschrift für Musik, IV, 1924, Heft 3, S. 173-176

**Slevogt 1928**

Slevogt, Max: Vorwort zum Ausstellungskatalog Max Slevogt: Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen. Zu seinem 60. Geburtstag, Preußische Akademie der Künste, Oktober – November 1928, Berlin 1928, S. 5-6

**Slevogt 1912-1932**

Slevogt, Max: an Johannes Guthmann. Briefe von 1912-1932, hrsg. Von Hans-Jürgen Imiela, St. Ingbert-Saar, 1960

**Söhn 2002**

Söhn, Gerhart (Hrsg.): Max Slevogt. Das druckgraphische Werk. Mappen. Bücher. Zeitschriften. 1914-1933, Düsseldorf 2002

**Stadler 1962**

Stadler, Edmund: Adolphe Appia und Bayreuth, in: Der Fall Bayreuth. Theater unserer Zeit, Bd. 2, Kritische Beiträge von Siegmund Skraup (u.a.), Basel/Stuttgart 1992, S. 41-85.

**Stadler 1963**

Stadler, Edmund: Reinhardt und Shakespeare. 1904-1914, in: Shakespeare-Jahrbuch 99, 1963, S. 95-109

**Stadler 1964**

Stadler, Edmund: Die Nabis in Paris und die Berliner Sezession, in: du, atlantis, 24. Jg., Nov. 1964, S. 2-4

**Stahl 1944**

Stahl, Ernst Leopold (Text): Ludwig Sievert. Lebendiges Theater, Mit einem Vorwort von Joseph Gregor, München 1944

**Stahl 1947**

Stahl, Ernst Leopold: Shakespeare und das Deutsche Theater, Stuttgart 1947

**Stefan 1908**

Stefan, Paul: Gustav Mahlers Erbe. Ein Beitrag zur Neuesten Geschichte der Deutschen Bühne und des Herrn Felix von Weingartner, München 1908

**Stern/Herald 1918**

Stern, Ernst und Herald, Heinz (Hrsg.): Reinhardt und seine Bühne, Bilder aus der Arbeit des Deutschen Theaters, Berlin 1918 (1. Aufl.)

**Stern 1983**

Stern, Ernst: Bühnenbildner bei Max Reinhardt, Berlin (Ost) 1983

**Storck 1913**

Storck, Willy F.: Die neue Bühnenbildkunst. Zur Ausstellung Moderner Theaterkunst in Mannheim, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 28. Bd., Jg. XVI, April 1913, S. 297-312

**Strohm 1932**

Strohm, Heinrich K.: Max Slevogt und das Aachener Stadttheater, Stadttheater Aachen, Programm 1932/33, 4

**Stucki 1948**

Stucki, Lorenz: Max Reinhardts Shakespeare Inszenierungen phil. Diss. (masch.), Wien 1948

**Sugiyama 2007**

Sugiyama, Akane: Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs, Diss. FU Berlin 2007

**Suhr 1992**

Suhr, Norbert: Max Slevogt als Graphiker, in: Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, S. 75-93

**Teßmer 1924**

Teßmer, Hans: Zu „Don Giovanni“ in Dresden, in: Deutsche Kunstschau, Halbmonatsschrift für das gesamte Kunstleben Deutschlands, hrsg. W. W. Göttig, 1 Jg., Nr. 9, 1924, S. 168-169

**Theater des Westens 1996**

100 Jahre Theater des Westens: 1896-1996, hrsg. v. Theater des Westens Gemeinnützige Betriebsgesellschaft mbH, Berlin 1996

**Tollini 2005**

Tollini, Frederick Paul: The Shakespeare productions of Max Reinhardt  
Lewiston [u.a.], Mellen, 2005

**Tolnay 1975**

Tolnay de, Charles: Michelangelo. Sculptor, Painter, Architect, Princeton/London  
1975

**Trübsbach 1968**

Trübsbach, Claudia: Jugendstil im Bühnenbild des deutschsprachigen Theaters, phil.  
Diss. Wien 1968

**Tscheuschner 1904/1905**

Tscheuschner, Karl: Die Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16.  
Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen, in: Repertorium für  
Kunstwissenschaften, vol. 27 (1904) S. 289-307, 430-449, 491-510 sowie vol. 28  
(1905) S. 35-58, 1905

**Uhr 1990**

Uhr, Horst: Lovis Corinth, Berkley u. Lons Angeles/Oxford 1990

**Uthemann 1992**

Uthemann, Ernest W.: Slevogt und Manet, in: Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992,  
S. 109-115

**Völlmar 2009**

Völlmar, Thomas: Bild-Bühne-Architektur. Fritz Schumachers Entwürfe für das  
Theater 1899-1920, Berlin/Wildeshausen 2009

**Vogel 1983**

Sabine Vogel: Pablo Picasso als Bühnenbild- und Kostümentwerfer für die Ballets  
Russes, Diss. Univ. Köln, 1983

**Voll 1912**

Voll, Karl: Max Slevogt, 96 Reproduktionen nach seinen Gemälden mit einem  
Vorwort von Karl Voll, München/Leipzig 1912

**Vomm 1979**

Vomm, Wolfgang: Reiterstandbilder des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in  
Deutschland, Diss. Köln 1979

**Wagner – Tristan und Isolde**

Wagner, Richard: Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur. Hrsg. v.  
Egon Voss, Stuttgart 2003 (2013)

**Wagner – Walküre**

Wagner, Richard: Die Walküre. Erster Tag aus dem Bühnenfestspiel „Der Ring des  
Nibelungen“, Vollständiges Buch. Wortlaut der Partitur, hrsg. u. eingeleitet v.  
Wilhelm Zentner, Stuttgart 1970

**Waldmann 1923**

Waldmann, Emil: Max Slevogt, Berlin 1923

**Warwick 2012**

Warwick, Genevieve: Bernini: Art as Theatre, New Haven 2012

**Weber 1966**

Weber, Wilhelm: Max Slevogts bildnerische Interpretationen Mozartscher Musik, in: Ausst. Kat. Zweibrücken 1966

**Wedekind 2016**

Wedekind, Gregor (Hrsg.): Blick zurück nach vorn. Neue Forschungen zu Max Slevogt, hrsg. von Gregor Wedekind in Verbindung mit der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Berlin 2016 (Phoenix – Mainzer Kunstwissenschaftliche Bibliothek)

**Weitz 1990**

Weitz, Ulrich: Max Slevogts Arbeiten zu „Don Giovanni,, und der „Zauberflöte“, in: Ausst. Kat. Stuttgart und Salzburg 1990

**Werckmeister 1994**

Werckmeister, Johanna: Bühne und bildende Kunst. Visualisierungskonzeptionen für Musikdramen Richard Wagners seit 1945, phil. Diss., Marburg 1994

**Wichert 1920**

Wichert, Fritz: Einführung zu: Max Slevogt, Aquarelle zu Mozarts Zauberflöte, hrsg. von J. Meier-Graefe, 25. Druck der Marees-Gesellschaft, Mappe mit Titellithographie und 14 Faksimiledrucken, München 1920, (auch in Roland 1985, S. 108ff.)

**Wichmann 1964**

Wichmann, Siegfried: Realismus und Impressionismus in Deutschland. Bemerkungen zur Freilichtmalerei des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1964

**Wilke 1958**

Wilke, Joachim: Das Lessingtheater in Berlin unter Oskar Blumenthal (1888-1898). Eine Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Theaterkritik, phil. Diss. Berlin 1958

**Winterstein 1967**

Winterstein, Eduard von: Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert Theatergeschichte (Band 1 und 2 zusammen), Berlin (Ost) 1967 (7. Aufl.)

**Wirth 1964**

Wirth, Irmgard: Berliner Maler. Menzel, Liebermann, Slevogt, Corinth, Berlin 1964

**Wirth 1992**

Wirth, Irmgard: Ein Beispiel geistigen Mäzenatentums: Max Slevogt und die Zeitschrift „Kunst und Künstler“, in: Ausst. Kat. Saarbrücken/Mainz 1992, S. 25-32

**Zentner 1990**

Zentner, Wilhelm (Hrsg.): Otto Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor, Komisch-phantastische Oper in drei Aufzügen nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel von Hermann S. Mosenthal, Stuttgart 1990

**Zimmermann 1993**

Zimmermann, Jörg: Wechselbeziehungen zwischen den Künsten: Bemerkungen zur Musikalisierung der Malerei im Kontext einer Ästhetik der Moderne, in: Neue Zeitschrift für Musik, Heft 6, Nov. 1993, S. 4-10

**Zimmermann 1987**

Zimmermann, Verena: Das gemalte Drama. Die Vereinigung der Künste im Bühnenbild des Expressionismus. Phil. Diss. Aachen 1987

**Zivier 1965**

Zivier, Georg: Das Romanische Café, Berliner Reminiszenzen Bd. 9, Berlin 1965 (2. Aufl.), S. 22.

**Zucker 1925**

Zucker, Paul: Die Theaterdekoration des Klassizismus, Berlin 1925

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Max Slevogt, Auf dem Trifels, 1922, Öl auf Leinwand, Max-Slevogt-Galerie, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz
- Abb. 2 Max Slevogt, Circus Fest der Freien Secession, Kreidelithographien auf Büttchen, sign., 1922, Foto: Kunstkontor Dr. Doris Möllers, Münster
- Abb. 3 Max Slevogt, Totentanz/Maskenball, 1896, Öl auf Leinwand, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Foto: Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt
- Abb. 4 Max Slevogt, Pal paré – Selbstbildnis mit Gattin, 1904, Öl auf Leinwand, Max-Slevogt-Galerie, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Inv.nr. SL 79, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz
- Abb. 5 Max Slevogt, Die Dissee/Yvette Guilbert, Bleistift, Kreide u. Tempera, Theaterwissenschaftl. Sammlung der Universität zu Köln, Inv.nr.: G16702, Foto: Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln
- Abb. 6 Max Slevogt, Das Champagnerlied (auch genannt: Der weiße d’Andrade oder Champagnerarie), 1902, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart Inv. Nr. 1123, Foto: Staatsgalerie Stuttgart
- Abb. 7 Max Slevogt, Zwei Bewegungsstudien einer Schleiertänzerin, 1895, Buntstift in Blau und Braun auf Papier, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz
- Abb. 8 Max Slevogt, Morgianes Tanz (Ali Baba und die vierzig Räuber“), um 1898-1903 Gouache, Aquarell, Tusche, Deckweiß auf Papier, Inv. Nr. NI 1045, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz
- Abb. 9 Max Slevogt, Schumann-Sonate, 1886, Feder u. Tusche auf Papier, 21 x 33,1 cm, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz
- Abb. 10 Max Slevogt, „Chopin-Ballade III op. 47“, Feder und Aquarell, 27 x 20,5 cm, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz
- Abb. 11 Max Slevogt, Die Liebe eines Eskimos, 1889, Farbstift in Violett und Tusche auf Papier, SL NL 2015/209, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz
- Abb. 12 Max Slevogt, Skizze vom Bayreuth-Besuch August 1924, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 22v, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz
- Abb. 13 Max Slevogt, Kapitelstube des Neu-Münsters zu Würzburg, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 1. Akt, 1904, Gouache über Kohle auf Papier, aufgezogen auf Karton, Inv. Nr. KW 8586, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.1)
- Abb. 14 Max Slevogt, Florian Geyer, 1. Akt, Kapitelstube des Neu-Münsters zu Würzburg, 1904, Bleistift auf Papier, GDKE Rheinland-Pfalz,

- Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.2)
- Abb. 15 Emil Lessing, Florian Geyer, Kapitelstube, 1. Akt, Grundrisszeichnung aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410 (Kat. Nr. 3.2.1.1)
- Abb. 16 Max Slevogt, Florian Geyer, Trinkstube von Kratzers Gasthaus in Rothenburg, Verbleib unbekannt, Foto nach Janssen 1957, Abb. 26 (Abbildungsband, Bibliothek des Deutschen Theatermuseums München) (Kat. Nr. 3.1.3)
- Abb. 17 Emil Lessing, Florian Geyer, Trinkstube von Kratzers Gasthaus in Rothenburg, 2. Akt, Grundrisszeichnung aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410 (Kat. Nr. 3.2.1.2)
- Abb. 18 Max Slevogt, Im Rathaus zu Schweinfurt, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 3. Akt, 1904, Gouache über Kohle auf Papier, Inv. Nr. KW 8577, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.4)
- Abb. 19 Max Slevogt, Florian Geyer, Skizze zu „Rathaus in Schweinfurt“, auf dem Doppelbogen eines Briefes von Emil Lessing an Slevogt v. 17.1.1904, Bleistift auf Papier, SL NL 2015/363, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.5)
- Abb. 20 Emil Lessing, Florian Geyer, Grundrisszeichnung für das Rathauszimmer, 3. Akt, aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410 (Kat. Nr. 3.2.1.3)
- Abb. 21 Max Slevogt, Saal im Schloss zu Rimpar, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 5. Akt, 1904, Gouache über Kohle auf Briefumschlag, Inv. Nr. KW 8587, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.6)
- Abb. 22 Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Rückseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen, Bleistift auf Papier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.7)
- Abb. 23 Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Rückseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen, Bleistift auf Papier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.8)
- Abb. 24 Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Vorderseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen, Bleistift auf Papier, unbez., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.9)
- Abb. 25 Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Vorderseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten

- Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen, Bleistift auf Papier, unbez., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.10)
- Abb. 26 Max Slevogt, Saal im Schloss zu Rimpf, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 5. Akt, verso, 1904, Bleistift, Inv. Nr. KW 8587, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.11)
- Abb. 27 Emil Lessing, Florian Geyer, Grundrisszeichnung für die Szene im Schloss des Ritters Grumbach zu Rimpf, 5. Akt, aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410 (Kat. Nr. 3.2.1.4)
- Abb. 28 Lovis Corinth, Rudolf Rittner als Florian Geyer, 1906. Öl auf Leinwand, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Inv. Nr. G 0267, Foto: Von der Heydt-Museum Wuppertal, aus: Ausst. Kat. München/Berlin 1996, Abb. 62, S. 165 (Kat. Nr. 3.2.2.1)
- Abb. 29 Rollenfoto, Rudolf Rittner in seiner Paraderolle als namengebender Titelheld in Gerhart Hauptmanns Drama „Florian Geyer“, im Bild festgehalten Geyers Todeskampf (um 1905/06), Fotorechte: Thorsten Fels, Glückstraße 18, 86153 Augsburg (Kat. Nr. 3.2.2.2)
- Abb. 30 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), 2) Herzog, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privatarchiv Hans-Jürgen Imiela (Kat. Nr. 6.2)
- Abb. 31 Max Slevogt, Sommernachtstraum, 1889, Öl auf Pappe, Max-Slevogt-Galerie, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, SL 020, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz
- Abb. 32 Max Slevogt, Sommernachtstraum: Zettel als Esel, umschwirrt von den Elfen Titania, Aquarell und Bleistiftzeichnung auf Büten, um 1921, Provenienz: Sammlung Kohl-Weigand, St. Ingbert, dann Privatsammlung Saarland, Abb. Kunstkontor Dr. Doris Möllers, Münster, Privatsammlung Deutschland
- Abb. 33 Max Slevogt, „Zwei Skizzen zum ‚Sommernachtstraum‘“, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Autogr. 1078, Galerie Ernst Arnold, Dresden/ Max Slevogt (1868-1932), 1 Br. an Max Slevogt, Dresden 8.6.1929, gez. ?. Verso zwei Aquarelle zu Shakespeare, Sommernachtstraum, gez. Slevogt, Quelle: Inlibris
- Abb. 34 Max Slevogt, Macbeth, Aquarell und Bleistiftzeichnung auf Velin, mit Feder signiert, Provenienz: Sammlung Kohl-Weigand, St. Ingbert, dann Privatsammlung Saarland, Abb.: Kunstkontor Dr. Doris Möllers, Münster
- Abb. 35 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Bühnenbildentwurf, „Straße mit Mauer und Haus“, 1904, Gouache über Kohle auf Karton, bez.: Slevogt (u.r.), Inv. Nr. KW 8582, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.3)
- Abb. 36 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Straße mit Mauer und Haus, Detail aus Kat. Nr. Detail aus: 4.1.1: vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapiserie und Kunststickerei Atelier, SL NL 2015/383, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.4)
- Abb. 37 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Straßenszene, Detail aus

- Detail aus: Kat. Nr. 4.1.2: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts. Im Victoria Zelt“, 40,6 x 17 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.5)
- Abb. 38 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Schmale Gasse, Bleistift, Aquarell, Gouache auf Karton, auf der Rückseite: Detailstudien und Bühnengrundriss, Blei, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Kat. Nr. 4.1.6)
- Abb. 39 Bühnenfoto, Die lustigen Weiber von Windsor, Szenefoto Straßenszene, Neues Theater 1904, / V 71/ 895 c V, Foto: anonym, o.J., Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin (Kat. Nr. 4.3.1.1)
- Abb. 40 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Straßenszene, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. Szene I / 1. (Kat. Nr. 4.3.2.1)
- Abb. 41 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Im Gasthof zum Hosenband, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 52. (Kat. Nr. 4.1.7)
- Abb. 42 Bühnenfoto, Die lustigen Weiber von Windsor, Im Gasthof zum Hosenband, Neues Theater 1904, / V 71 / 895 b V, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Foto anonym, o.J., Repro: Friedhelm Hoffmann (Kat. Nr. 4.3.1.2)
- Abb. 43 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Gasthausansicht, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.8)
- Abb. 44 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, bez. Szene I / 2, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856 (Kat. Nr. 4.3.2.2)
- Abb. 45 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. Szene IV / 2 (Kat. Nr. 4.3.2.9)
- Abb. 46 Bühnenfoto, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmer des Dr. Cajus, Foto anonym, o. J., u. ohne Zuschreibung einer bestimmten Szene, Neues Theater 1904, Berlin / V 71 / 895 a V, Stiftung Stadtmuseum Berlin Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin (Kat. Nr. 4.3.1.3)
- Abb. 47 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmer des Dr. Cajus, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. I/3 (Kat. Nr. 4.3.2.4)
- Abb. 48 4.3.2.5 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „ein kurzer in Lauben eingeteilter Garten“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. II/3 (Kat. Nr. 4.3.2.5)
- Abb. 49 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „ein erhöhter von einer Mauer abgeschlossener Rasenplatz ...“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. II/4 (Kat. Nr. 4.3.2.6)

- Abb. 50 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Park von Windsor, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 50. Wiederverwendung für 7. „Walddekoration bei Windsor mit Hernes Eiche“ (Kat. Nr. 4.1.9)
- Abb. 51 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmer in Fluths Haus, ehem. Slg. Helene Thimig, Wien, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: George Altmann, Theatre Pictorial, Berkley/Los Angeles 1953, Abb. 325. (Kat. Nr. 4.1.10)
- Abb. 52 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Detail aus: vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapissiererei und Kunststickerei Atelier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.11)
- Abb. 53 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.12)
- Abb. 54 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „Ein Zimmer im Fluthschen Hause“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. III/1 (Kat. Nr. 4.3.2.7)
- Abb. 55 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „Ein Zimmer im Fluthschen Hause“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. IV/1 (Kat. Nr. 4.3.2.8)
- Abb. 56 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmeransicht, MS Thr 678, Houghton Library, auf Leinwand (aufgezogen?) Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University. (Kat. Nr. 4.1.13)
- Abb. 57 Max Slevogt Die lustigen Weiber von Windsor, Parkskizze, Detail aus: vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapissiererei und Kunststickerei Atelier, Berlin, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.14)
- Abb. 58 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Parkskizze, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.15)
- Abb. 59 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Walddekoration bei Windsor mit Hernes Eiche, Skizze zum V. Akt, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856 (Kat. Nr. 4.3.2.10)
- Abb. 60 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Falstaff, Bleistiftzeichnung, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.2.1)
- Abb. 61 Max Pohl als Falstaff, Postkarte o.J., Neues Theater, 21.10.1904 (Premiere), IV 61/2316 VF, Stiftung Stadtmuseum Berlin repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin (Kat. Nr. 4.3.1.4)
- Abb. 62 Max Slevogt, Falstaff und sein Page Robin, Gouache, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard

- University (Kat. Nr. 4.2.2)
- Abb. 63 Max Slevogt, Falstaff mit Hirschgeweih (V, 4). Aquarell, Gouache, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Kat. Nr. 4.2.3)
- Abb. 64 Max Slevogt, Pystol (Hr. Sachs), Gouache, Öl auf Karton, bez., mit aufgeklebter Federskizze, a.d.R. Federskizze Falstaffs, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Kat. Nr. 4.2.4)
- Abb. 65 Max Slevogt, Nym (Hr. Leopold), Gouache auf Karton, bez., MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Kat. Nr. 4.2.5)
- Abb. 66 Max Slevogt, Männliche Figurine, Gouache, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Kat. Nr. 4.2.6)
- Abb. 67 Max Slevogt, Schmächtig und Schaal, Gouache auf Karton, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 66 sowie Kunst und Künstler 1907, S. 243 (Kat. Nr. 4.2.7)
- Abb. 68 Rollenfoto von Einfach/Simpel (Tropf) (Richard Großmann) und Schmächtig (Hans Wassmann) (rechts), „Hans Wassmann als ‚Junker Schmächtig‘ mit Richard Grossmann als sein Diener in ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘“, Foto: Hugo Leo Held, Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek Wien, ÖNB Wien NB 601177C, Foto: ÖNB Wien (Kat. Nr. 4.3.1.6)
- Abb. 69 Max Slevogt, Schmächtig (?), Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905, S.69 (Kat. Nr. 4.2.8)
- Abb. 70 Max Slevogt, Dr. Capus/Cajus., Gouache auf Karton, bez., 33,5 x 20 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Kat. Nr. 4.2.9)
- Abb. 71 Rollenfoto Sir Evans (Pagay) (links) und Dr. Capus/Cajus (Eugen Burg) (rechts), Abb. in: Der Tag, 25.10.1904, Foto: Hugo Leo Held, aus: Max Reinhardt-Bühnen Berlin [Sammelband Theaterkritiken], Bd. 2. 1903-1905. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Bestand Hamburger Theatersammlung (Kat. Nr. 4.3.1.7)
- Abb. 72 Max Slevogt, Kostümentwurf für Frau Hurtig und Evans, Gouache und schwarze Tusche auf leicht bräunlicher Pappe, Österreichische Nationalbibliothek, Wien (Th. S. HG 13.367) Inv.Nr.: HZ\_HG13367, Theatrumuseum Wien, Foto: KHM-Museumsverband (Kat. Nr. 4.2.10)
- Abb. 73 Max Slevogt, Detail aus: Kostümskizzen und Gebäudeskizze, auf einem Brief von Felix Hollaender, Neues Theater zu Berlin, v. 17. Mai 1904, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.2.11)
- Abb. 74 Rollenfoto Frau Hurtig (Hedwig Wangel), aus: Der Tag, 25.10.1904, aus: Max Reinhardt-Bühnen Berlin [Sammelband Theaterkritiken], Bd. 2. 1903-1905. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Bestand Hamburger Theatersammlung (Kat. Nr. 4.3.1.8)
- Abb. 75 Rollenfoto Else Heims als Frau Page und Lucie Höflich als Frau Fluth, in: Die Woche, 29.10.1904 Foto: Hugo Leo Held, aus: Max Reinhardt-Bühnen Berlin [Sammelband Theaterkritiken], Bd. 2. 1903-1905. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Bestand Hamburger Theatersammlung (Kat. Nr. 4.3.1.9)

- Abb. 76 Rollenfoto Else Heims als Frau Page, Postkarte o.J., Neues Theater, 21.10.1904, Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin / V 69/713 V (Kat. Nr. 4.3.1.10)
- Abb. 77 Rollenfoto „Lucie Höflich als ‚Frau Fluth‘ in ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘“, Foto: Scherl (?), Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek Wien, ÖNB Wien, NB 603043C, Foto: ÖNB Wien (Kat. Nr. 4.3.1.11)
- Abb. 78 Max Slevogt, Kostümentwürfe für den Spuk, Gouache und schwarze Tusche auf leicht bräunlicher Papp, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Inv. Nr.: HZ\_HG13368, Theatrumuseum Wien, Foto: KHM-Museumsverband (Kat. Nr. 4.2.12)
- Abb. 79 Max Slevogt, Kostümentwurf für Fackelträger und weibliche Figur mit Blütenkranz, Gouache, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.2.13)
- Abb. 80 Max Slevogt, Kostümentwurf für Fackelträger, Detail aus: Kostümskizzen zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, auf der Rückseite einer Rechnung der Rahmenfabrik K. Zimmermann v. 13. Mai 1904, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.2.14)
- Abb. 81 Max Slevogt, Don Juan lädt zum Feste, Entwurf zu Blatt 5 der Folge „Don Juan“, um 1920, Feder und Pinsel in Schwarz und Braun, Deckweiß, auf Buchsbaumholz, Inv. Nr. KW 6936, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz aus: Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, Abb. S. 22
- Abb. 82 Aufbahrung Don Giovannis, 1921, Öl auf Leinwand, Max-Slevogt-Galerie, Schloss Villa Ludwigshöhe, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz
- Abb. 83 Max Slevogt, Don Giovanni 1924, Vorhang zur Neuinszenierung des „Don Giovanni“, Gouache auf gelblichem Karton, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.3)
- Abb. 84 Max Slevogt, Bühnenvorhang/ Titelblatt zu Mozarts Don Giovanni 1924, Kreidelithographie auf Papier, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.7)
- Abb. 85 Max Slevogt, Detailskizze für einen Bühnenvorhang zu „Don Giovanni“, 1924, aus einem Skizzenbuch von 1924, , GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.4)
- Abb. 86 Max Slevogt, Detail zum Bühnenrahmen zu „Don Giovanni“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.5)
- Abb. 87 Max Slevogt, „Don Giovanni“, Garten des Komturs/ Haus des Gouverneurs (Gittertor), Aquarell und Bleistift auf Transparentpapier, bez. „i febr. 24 Dresden“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.8)
- Abb. 88 Max Slevogt, Garten des Komturs, Skizze, Ausschnitt aus 8.1.1: Bühnenbild-

- Skizzen, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.9)
- Abb. 89 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Im Garten des Komturs“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.10)
- Abb. 90 Max Slevogt, Detail zum Brunnen im Garten des Komturs, Aquarell, (Rückseite Bleistiftzeichnung Brunnen und Zaun), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.11)
- Abb. 91 Max Slevogt, Garten des Komturs, Skizze, Detail aus: Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, Bleistift, auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.12)
- Abb. 92 Max Slevogt, Detail Zaun im Garten des Komturs (Rücks. Detailzeichnung zu einem Portal des Ballsaals), Bleistift und Kohle, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.13)
- Abb. 93 Max Slevogt, Garten und Treppenaufgang des Hauses des Komturs, Kreidelithographie auf Papier, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.14)
- Abb. 94 Bühnenfoto, Don Giovanni (Don Juan). Oper von W. A. Mozart. Staatsoper, Szenenbild 1. Bild, Max Hirzel als Don Ottavio und Charlotte Viereck als Donna Anna, 04.1924, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.1)
- Abb. 95 Bühnenfoto, Don Giovanni (Don Juan). Oper von W. A. Mozart. Staatsoper, Szenenbild 1. Bild, Anne Roselle als Donna Anna, Robert Burg als Don Giovanni, Ivar Andréson als Komtur, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. 8.3.2.2)
- Abb. 96 Bühnenbildmodell nach Slevogt 1924, Haus des Komturs, Holz und Karton, Inv. Nr. F 6580, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, Foto: Internationale Stiftung Mozarteum (ISM) (Kat. Nr. 8.3.1.1)
- Abb. 97 Max Slevogt, Donna Elviras Gasthaus Kreide und Aquarell auf Papier, Verbleib unbekannt. Ehemals Nachlass, Neukastel), Foto aus: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 67, Abb. 116 (Kat. Nr. 8.1.15)
- Abb. 98 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Donna Elviras Gasthaus / Platz vor dem Palst des Don Giovanni“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.16)
- Abb. 99 Max Slevogt, Gasthaus Straße, Skizze, Bleistift, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.17)
- Abb. 100 Max Slevogt, Gasthaus-Straße, Ausschnitt aus 8.1.1: Bühnenbild-Skizzen, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 111, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.18)
- Abb. 101 Max Slevogt, Donna Elviras Gasthaus, Kreidelithographie und rote Tusche

- auf Papier, 1924, 24,3 x 39,4 cm, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.19)
- Abb. 102 Bühnenfoto, Donna Elviras Gasthaus mit Ludwig Ermold, Elisabeth Stünzner und Robert Burg (v.l.n.r.), in: „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.3)
- Abb. 103 Max Slevogt, Ballsaal, Festsaal (Finale des 1. Aktes), Kreide, Bleistift und Aquarell auf Transparentpapier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.20)
- Abb. 104 Max Slevogt, Ballsaal, Festsaal (Finale des 1. Aktes), Bleistift auf Transparentpapier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.21)
- Abb. 105 Max Slevogt, Leda mit dem Schwan / Detail für Logenbrüstung im Festsaal, Bleistift und Kreide auf Papier, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.22)
- Abb. 106 Max Slevogt, Treppe Ballsaal (Rücks. evtl. Detail zum Geländer?), Bleistiftzeichnung, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.23)
- Abb. 107 Max Slevogt, Detailzeichnung zu einem Portal des Ballsaals, Rückseite von: Detail Zaun im Garten des Komturs, Bleistift und Kohle, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.24)
- Abb. 108 Max Slevogt, Skizze zur Treppe des Ballsaals (Detail auf der Rückseite), Bleistift, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.25)
- Abb. 109 Max Slevogt, Entwurf Ballsaal, Skizze, Detail aus: Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, Bleistift, Auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.26)
- Abb. 110 Max Slevogt, Festsaal, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 25,6 x 43 cm, sign. u.r. Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.27)
- Abb. 111 Modell Treppe Ballsaal, Abb. aus: Ausst. Kat. Magdeburg 1926 (1928) Taf. 35 (Abb. 114), Verbleib unbekannt, (Kat. Nr. 8.3.1.2)
- Abb. 112 Bühnenfoto, Ballsaal Premiere, in: „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.4)
- Abb. 113 Caspar Neher (Entwurf), Le Nozze di Figaro. Bühnenbildmodell. Entwurf: Caspar Neher. Salzburger Festspiele, Großes Festspielhaus, 1956, Internationale Stiftung Mozarteum, Inv. Nr. F 6560 Foto: Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)
- Abb. 114 Max Slevogt, Straße in Sevilla, Kreide/Bleistift und Aquarell auf Papier, bez. 1. Feb. 24 Dresden (u.r.), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.28)
- Abb. 115 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf von „Straße in Sevilla“, aus einem

- Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.29)
- Abb. 116 Max Slevogt, Straße in Sevilla, Bleistift auf Transparentpapier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.30)
- Abb. 117 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf von „Straße in Sevilla“, Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.31)
- Abb. 118 Max Slevogt, Don Giovanni, als Leporello verkleidet, schickt die erbosten Bauern fort (Straße), auf der Rückseite eines Briefumschlags adressiert an Max Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.32)
- Abb. 119 Max Slevogt, Don Giovanni, als Leporello verkleidet, schickt die erbosten Bauern fort (Straße) 4. Szene, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 26 x 41 cm, sign.: Slevogt u.r., GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.33)
- Abb. 120 Bühnenfoto, „Don Giovanni“, Straße, Szenenfoto mit R. Burg, 17.4.1924, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.5)
- Abb. 121 Max Slevogt, Treppenhaus/ Eingangshalle von Donna Annas Palast, Bleistift, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.34)
- Abb. 122 Max Slevogt, Treppenhaus/ Eingangshalle von Donna Annas Palast, Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.35)
- Abb. 123 Max Slevogt, Donna Elviras Zimmer, Bleistift und Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.36)
- Abb. 124 Max Slevogt, Donna Elviras Zimmer, Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.37)
- Abb. 125 Max Slevogt, Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, Bleistift und Aquarell auf Papier, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.38)
- Abb. 126 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Friedhofszene, aus einem Skizzenbuch von 1924, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, SL NL 2013/14, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.39)
- Abb. 127 Max Slevogt, Friedhofszene, Bleistift auf Transparentpapier, 1924, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.40)
- Abb. 128 Max Slevogt, Friedhofsskizze, Detail aus: Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 8.1.42)
- Abb. 129 Max Slevogt, Das Grabdenkmal des Komturs, Bleistift, Kreide und Pinsel auf Papier, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-

- Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. 8.1.43)
- Abb. 130 Max Slevogt, Das Grabdenkmal des Komturs, Bleistift und Pinsel auf Papier, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.44)
- Abb. 131 Max Slevogt, Der Kopf des Grabdenkmals, Aquarell auf Papier, 1924, bez. u.: Kopf des Komturs, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, 1924, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.45)
- Abb. 132 Max Slevogt, Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, Kreidelithographie auf Papier, 26,3 x 39,5 cm, 1924, sign.: Slevogt u.r., GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.41)
- Abb. 133 Bühnenfoto, Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, mit R. Burg & L. Ermold in: „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.7)
- Abb. 134 Max Slevogt, Donna Annas Zimmer, Bleistift und Aquarell auf Papier, 20,1 x 38,4 cm, ehem. Archiv Neukastel, Verbleib unbekannt, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 70, Abb. 124 (Kat. Nr. 8.1.47)
- Abb. 135 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Donna Annas Zimmer“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.48)
- Abb. 136 Max Slevogt, Donna Annas Zimmer, Bleistift und Aquarell auf Papier, bez. o.l.: 10.III.24, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.46)
- Abb. 137 Max Slevogt, Don Giovannis Nachtmahl, Bleistift und Aquarell auf Transparentpapier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. 8.1.49)
- Abb. 138 Max Slevogt, Don Giovannis Nachtmahl, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 24 x 38,5 cm, sign. u.r. Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.50)
- Abb. 139 Max Slevogt, Raumentwurf rechts: Detail für den rückwärtigen Gang für „Don Giovannis Nachtmahl“, links: Fensterdetails, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.51)
- Abb. 140 Max Slevogt, Don Giovanni und der steinerne Gast, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 24 x 26,1 cm, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.52)
- Abb. 141 Max Slevogt, Der Höllenrachen, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 24,8 x 26 cm, sign. u.r. Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.53)
- Abb. 142 Max Slevogt, „Teufelsfratze / Höllenrachen“, Aquarell und Tusche auf Transparentpapier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.54)
- Abb. 143 Max Slevogt, Skizze zur „Teufelsfratze / Höllenrachen“, aus einem

- Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.55)
- Abb. 144 Max Slevogt, „Teufelsfratze / Höllenrachen“, schwarzer Farbstift auf Transparentpapier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.56)
- Abb. 145 Max Slevogt, Don Juan vor dem Höllenabgrund, Entwurf zu Blatt 19 der Folge „Don Juan“, um 1920, Feder und Pinsel in Schwarz, Grau, Deckweiß, auf Buchsbaumholz, Inv. Nr. KW 6931, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz
- Abb. 146 Max Slevogt, Der steinerne Gast hält Don Juans Hand, Entwurf zu Blatt 18 der Folge „Don Juan“, um 1920, Pinsel in Schwarz und Braun, Grau, Deckweiß, auf Buchsbaumholz, Inv. Nr. KW 6934, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz
- Abb. 147 Max Slevogt, „Don Giovanni reicht dem Komtur die Hand“ um 1918/1920, Tusche und Aquarell auf Papier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk
- Abb. 148 Caspar Neher (Entwurf), Idomeneo Salzburger Festspiele 1956 Höllenrachen, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, Inv. Nr. F 6537, Foto: Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)
- Abb. 149 Max Slevogt, Schlusszene, Kreide und Aquarell auf Papier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.57)
- Abb. 150 Max Slevogt, Skizze zur Schlusszene des Dresdner „Don Giovanni“, 1924, Bleistift auf Papier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.58)
- Abb. 151 Max Slevogt, Finale, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 22,8 x 26,2 cm, sign. u.r. Slevogt Max, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.59)
- Abb. 152 Bühnenfoto, Schlussbild, 04.1924, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.8)
- Abb. 153 Rollenfoto, Elisabeth Stünzner als Donna Elvira, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.9)
- Abb. 154 Rollenfoto, E. Stünzner als Donna Elvira, , in „Don Giovanni“, 04.1924, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.10)
- Abb. 155 Max Slevogt, Kostümentwurf für Donna Elvira, Bleistift und Aquarell auf Papier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.1)
- Abb. 156 Max Slevogt, Detail aus: Brief oder Briefentwurf mit Zeichnung von Max Slevogt an einen unbekanntes Adressaten, vom „3.04.24“, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.2)
- Abb. 157 Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Detail aus: Kat. Nr.

- 8.2.3)
- Abb. 158 Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, Aquarell und Bleistift, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Detail aus: Kat. Nr. 8.2.4)
- Abb. 159 Max Slevogt, Kostümentwürfe für Donna Elvira (rechts) und Donna Anna (links), Bleistift auf Papier, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.2.5)
- Abb. 160 Max Slevogt, Kostümskizze für Donna Elvira, auf der Rückseite eines Briefumschlages von Elisa Stünzner, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.6)
- Abb. 161 Max Slevogt, Entwurf für einen Handschuh, Detail aus: Brief an Leonhard Fanto, dat. „10.04.23 abends“ [1924], Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.7)
- Abb. 162 Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Innenseite eines Passepartouts (doppelseitig), Kartongröße: 39 x 53 cm, Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Detail aus: Kat. Nr. 8.2.3)
- Abb. 163 Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, Aquarell und Bleistift, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Detail aus: Kat. Nr. 8.2.4)
- Abb. 164 Max Slevogt, Kostümentwurf für Donna Anna und Zerlina, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.2.8)
- Abb. 165 Rollenfoto, Don Giovanni, Anne Roselle als Donna Anna, 023.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.11)
- Abb. 166 Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Detail aus: Kat. Nr. 8.2.3)
- Abb. 167 Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, Aquarell und Bleistift, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Detail aus: Kat. Nr. 8.2.4)
- Abb. 168 Don Giovanni Rollenfoto: Grete Nikisch als Zerlina mit Robert Büssel als Masetto, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.12)
- Abb. 169 Don Giovanni Rollenfoto: Grete Nikisch als Zerlina mit Robert Büssel als Masetto, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.13)

- Abb. 170 Max Slevogt, Kostümentwürfe Don Giovanni, Aquarell, bez.: „I. Akt, Champagnerarie II., finale II.“, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.9)
- Abb. 171 Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, Aquarell und Bleistift, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.4)
- Abb. 172 Max Slevogt, Kostümentwürfe Don Giovanni und Leporello, Bleistift auf Papier, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.2.10)
- Abb. 173 Max Slevogt, Kostümskizze für Don Giovanni, auf der Rückseite einer Antiquariatsrechnung v. Hugo Streisand, Berlin, v. 29.1.24, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.11)
- Abb. 174 Max Slevogt, Kostümskizze für Don Giovanni, Papier fleckig und stark zerknittert, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.12)
- Abb. 175 Max Slevogt, Kostümentwurf für Don Giovanni, Don Ottavio und Leporello, Aquarell und Bleistift auf Transparentpapier, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.13)
- Abb. 176 Max Slevogt, Kostümentwürfe für Don Giovanni und andere, Bleistift und Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.14)
- Abb. 177 Max Slevogt, Kostümentwürfe für Don Giovanni, Bleistift und Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.15)
- Abb. 178 Rollenfoto, Robert Burg als Don Giovanni, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.15)
- Abb. 179 Rollenfoto, R. Büssel als Masetto, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.16)
- Abb. 180 Max Slevogt, Kostümentwurf für den Komtur, Bleistift, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.16)
- Abb. 181 Max Slevogt, Darstellung des Komturs, auf der Rückseite eines undatierten Briefes an Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.17)
- Abb. 182 Rollenfoto, W. Bader als Komtur, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.17)
- Abb. 183 Don Giovanni Rollenfoto: Ivar Andrésen als Komtur, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.18)
- Abb. 184 Don Giovanni Rollenfoto: Ivar Andrésen als Komtur, 02.1928, SLUB

- Abb. 185 Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.19)  
Max Slevogt, Kostümentwürfe für Leporello, Bleistift und Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.18)
- Abb. 186 Rollenfoto, L. Ermold als Leporello, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart),  
Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.20)
- Abb. 187 Rollenfoto, M. Hirzel als Don Ottavio, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart),  
Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.21)
- Abb. 188 Max Slevogt, Kostümentwürfe für verschiedenen Diener, Bleistift und  
Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv /  
Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.19)
- Abb. 189 Max Slevogt, Kostümentwürfe für Bäuerinnen, Bleistift und Aquarell,  
GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer  
Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.20)
- Abb. 190 Bühnenfoto „Don Giovanni“, Straße von Sevilla, Aufführung in  
Charlottenburg 1931, Foto aus: Das Theater 1931, S. 47, Verbleib des  
Originalfotos unbekannt (Kat. Nr. 8.3.2.6)
- Abb. 191 Rollenfoto, Hans Reinmar als Don Giovanni aus: Tempo, 13.4.1930, Archiv  
Richard Weichert 230/a3, Fotograf u. Verbleib des Originalfotos unbekannt,  
(Kat. Nr. 8.3.2.22)
- Abb. 192 Rollenfoto, Edwin Heyer als Masetto, Maris Ivogün als Zerlina, Foto: Suse  
Byk, Berliner, Morgenpost, 15.4.1930, Archiv Richard Weichert 230/a23  
(Kat. Nr. 8.3.2.23)
- Abb. 193 Entwurf zu einem Wandgemälde zu „Figaros Hochzeit“, „Chor der  
Landleute beim Grafen Almaviva“ (letzter Akt), 1927, Kreide und Aquarell  
auf Papier, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz –  
GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-  
Pfalz
- Abb. 194 Max Slevogt, Es lebe Sarastro, Entwurf zu Blatt 18 der Folge „Die  
Zauberflöte“, 1917/18, Kohle auf Seidenpapier, über einer Notenblatt-  
Radierung auf Karton, Inv. Nr. KW 374, Saarländisches Museum Saarbrücken,  
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand,  
Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz aus: Ausst. Kat. Saarbrücken  
2006, Abb. S. 39
- Abb. 195 Max Slevogt, Die Königin der Nacht („Zauberflöte“), um 1925, Gouache  
über schwarzer Kreide, weiß gehöht, auf Transparentpapier, Inv. Nr. KW 40,  
Saarländisches Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der  
Sammlung Kohl-Weigand, Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz aus:  
Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, Abb. S. 17
- Abb. 196 Max Slevogt, Entwurf eines Bühnenrahmens (wohl zur „Zauberflöte“),  
Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv /  
Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.2)
- Abb. 197 Max Slevogt, Wilde Landschaft im Reich der Königin der Nacht, 1. Akt,  
„Zauberflöte“, Gouache/Aquarell, Privatsammlung Deutschland, Foto:  
Galerie Z, Landau (Kat. Nr. 9.1.3)
- Abb. 198 Max Slevogt, Die thronende Königin der Nacht, 1. Akt, Gouache/Aquarell  
und Bleistift auf graugrünem Papier, GDKE Rheinland-Pfalz,

- Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.4)
- Abb. 199 Max Slevogt, Paminas Zimmer im Palast Sarastros, 1. Akt, „Zauberflöte“, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, rechts unleserlich bezeichnet, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.5)
- Abb. 200 Max Slevogt, Rückseite von Paminas Zimmer im Palast Sarastros, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.6)
- Abb. 201 Max Slevogt, Detail von: Briefumschlag mit Skizzen zu den Szenenentwürfen zur „Zauberflöte“, adressiert an Max Slevogt, Lietzenburger Str. 8a, Berlin-Charlottenburg, Absender Kunsthalle Bremen mit Poststempel v. 24.2.(19)28, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.7, Detail aus: Kat. Nr. 9.1.1)
- Abb. 202 Max Slevogt, Vor Sarastros Tempelstadt, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.8)
- Abb. 203 Max Slevogt, Rückseite von: Vor Sarastros Tempelstadt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.9)
- Abb. 204 Max Slevogt, Rückseite von: Versamlungsstätte der Priester von Isis und Osiris, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.10)
- Abb. 205 Max Slevogt, Versamlungsstätte der Priester von Isis und Osiris, 2. Akt, „Zauberflöte“, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.11)
- Abb. 206 Max Slevogt, Grundriss-skizze, auf der Rückseite von „Im Vorhof des Prüfungstempels“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.12)
- Abb. 207 Max Slevogt, Tamino und Papageno im Vorhof des Prüfungstempels, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.13)
- Abb. 208 Max Slevogt, Detail von: Briefumschlag mit Skizzen zu den Szenenentwürfen zur „Zauberflöte“, adressiert an Max Slevogt, Lietzenburger Str. 8a, Berlin-Charlottenburg, Absender Kunsthalle Bremen mit Poststempel v. 24.2.(19)28, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.14)
- Abb. 209 Max Slevogt, Detail von: Briefumschlag mit Skizzen zu den Szenenentwürfen zur „Zauberflöte“, adressiert an Max Slevogt, Lietzenburger Str. 8a, Berlin-Charlottenburg, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.15)
- Abb. 210 Max Slevogt, Pamina im Gartenpavillon, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.16)

- Abb. 211 Max Slevogt, Grundrisskizze, Rückseite von: Pamina im Gartenpavillon, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.17)
- Abb. 212 Max Slevogt, Bleistiftskizze Laube mit Mond, auf der Rückseite eines „Grundrisses in Bühnenhöhe“ der Oper unter den Linden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.18)
- Abb. 213 Max Slevogt, „In diesen heil’gen Hallen“/Gewölbter Raum mit Säulenstellung, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.19)
- Abb. 214 Max Slevogt, Skizze zu „In diesen heil’gen Hallen /Gewölbter Raum mit Säulenstellung“, Bleistift, auf der Rückseite eines Briefes der Preußischen Akademie der Künste, Berlin v. 24. Februar 1928, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.20)
- Abb. 215 Max Slevogt, Papageno von Ungeheuern bedrängt und mit den drei Knaben, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.21)
- Abb. 216 Max Slevogt, Verhinderung der Selbsttötung Paminas; Papageno beim Speisen durch die Löwen Sarastros bedroht (Pamina will sich erdolchen u. Papageno von Ungeheuern bedrängt), 1920, Aquarell über Kreide, Inv.-Nr.: G1556-9, Kunsthalle Mannheim, Foto: Cem Yüçetas
- Abb. 217 Max Slevogt, „Seid zum zweiten Mal willkommen“, Papageno von Ungeheuern bedrängt, Radierung 31, aus: Max Slevogt, Die Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie
- Abb. 218 Max Slevogt, Landschaft mit der verzweifelten Pamina und den drei Knaben, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.22)
- Abb. 219 Max Slevogt, Pamina will sich erdolchen, Bewegungsstudie zu Radierung 36, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie
- Abb. 220 Max Slevogt, Pamina will sich erdolchen, Radierung 36, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie
- Abb. 221 Max Slevogt, Tamino und Pamina wandern durch Feuer und Wasser/“Feuer und Wasser-Probe“, Aquarell/Gouache und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.23)
- Abb. 222 Max Slevogt, Tamino und Pamina wandern durch Feuer und Wasser, Radierung 40, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie
- Abb. 223 Max Slevogt, Tamino und Pamina wandern auf der Strasse voll

- Beschwerden, (Tamino und Pamina wandern durch Feuer und Wasser), 1920, Aquarell über Kreide, Inv.-Nr.: G1556-10, Kunsthalle Mannheim, Cem Yüçetas
- Abb. 224 Max Slevogt, Tempelarchitektur, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.24)
- Abb. 225 Max Slevogt, Die Königin der Nacht mit Monostatos und zwei Damen unter dem Tempel Sarastros, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.25)
- Abb. 226 Max Slevogt, Sarastros Thronsaal, Aquarell/Gouache und Kohle auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.26)
- Abb. 227 Max Slevogt, Sarastros Thronsaal, Bleistift auf Papier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.27)
- Abb. 228 Max Slevogt, Blatt mit Figurinen der Königin der Nacht, Pamina, Tamino und Sarastro, Aquarell, Deckweiß und Bleistift auf Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (9.2.1)
- Abb. 229 Max Slevogt, Bühnenbildentwurf zu Tristan und Isolde (Auf König Markes Schiff), 1. Akt, 1931 Gouache über Bleistift auf dünnem, bez.: No 5 I. Akt Isolde (u.l.), Inv. Nr. KW 184, Saarländisches Saarländisches Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. 10.1)
- Abb. 230 Max Slevogt, Nibelungen Hagen erschlägt Etzels` s und Krimhildes Sohn Mischtechnik mit Weißhöhungen auf Holz, Auktion Richter & Kafitz v. 22.3.14, Foto: Richter & Kafitz
- Abb. 231 Max Slevogt, Entwurf zu "Kampfpause im brennenden Saal“, Mischtechnik mit Weißhöhungen auf Holz, Auktion Richter & Kafitz v. 22.3.14, Foto: Richter & Kafitz
- Abb. 232 Max Slevogt, Wandgemälde „Siegfried“ (Mitte), ehem. Esszimmer Neukastel, 1910, (1923 zerstört), Foto aus: Imiela 1968, S. 330, Abb. 212, Verbleib des Originalfotos unbekannt
- Abb. 233 Max Slevogt, In Hundings Hütte, 1. Akt, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.1.1)
- Abb. 234 Max Brückner, Hundings Hütte, Bühnenbildmodell von 1896, „Die Walküre“, 1. Aufzug, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, Foto: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth
- Abb. 235 Max Slevogt, Wildes Felsengebirge (Wildes Felsengebirge, Brünnhilde verkündet Sigmunds den Tod), 2. Akt, um 1931, Gouache auf gebräuntem Karton, 38,9 x 52,9 cm, SL NL 2015/90, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.1.2)
- Abb. 236 Josef Hoffmann, Wildes Felsengebirge, 2. Akt der Walküre, Entwurf in Öl, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, Foto: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth
- Abb. 237 Max Brückner, Walküre, 2. Aufzug, Wildes Felsengebirge, Entwurf für

- Abb. 238 Bayreuth 1896, Öl auf Leinwand, Kunstsammlung Veste Coburg, Inv.nr. M.085, bez. u.r.: Brückner, Foto: Kunstsammlung Veste Coburg  
Max Slevogt, Acht Walküren auf dem „Walkürenfelsen“, Detail, auf dem Walkürenfelsen, Anfang 3. Akt, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.1.3)
- Abb. 239 Max Slevogt, Eine Walküre (Brünnhilde?) hat einen Helden ergriffen, um sich mit ihm auf dem Walkürenross fortzuschwingen, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.1.4)
- Abb. 240 Carl Emil Doepler, Vorzeichnung der Walküre Brünnhilde mit Sieglinde zu Glasbildern, die als Projektionsbilder 1876 im Festspielhaus Bayreuth eingesetzt worden sind. Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, Foto: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth
- Abb. 241 Max Slevogt, Walkürenfelsen, 3. Akt, um 1931, Gouache auf gebräuntem Karton, 39 x 52,8 cm, u.r. Ecke gebrochen, SL NL 2015/91, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.1.5)
- Abb. 242 Josef Hoffmann, Auf dem Walkürenfelsen, 3. Akt der Walküre, Entwurf in Öl, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, Foto: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth
- Abb. 243 Max Brückner, Walküre, 3. Aufzug, Walkürenfelsen, Entwurf für Bayreuth 1896, Öl auf Leinwand, bez. u.l.: Max Brückner-Wölfling, Kunstsammlung Veste Coburg, Inv.nr. M.086, Foto: Kunstsammlung Veste Coburg
- Abb. 244 Max Slevogt, Blatt mit Figurinen: Hunding, Sieglinde und Sigmund (1. Akt), um 1931, Gouache auf gebräuntem Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.2.1)
- Abb. 245 Max Slevogt, Blatt mit Figurinen: Fricka, Wotan und Brünnhilde, (2. Akt?), um 1931, Gouache auf gebräuntem Karton, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.2.2)
- Abb. 246 Hans Poelzig, Bühnenbild Don Giovanni (1922), 13,6 x 22,1 cm, Inv.-Nr. F 1632, Architekturmuseum TU Berlin
- Abb. 247 Ewald Dülberg, Bühnenbildentwurf für 1. Akt, 3. Bild „Ballsaal“, Berlin 1928, Gouache, 63,2 x 36,5 cm, Inv. Nr. 4842c, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Foto: TWS
- Abb. 248 Max Slevogt, Entwurf für ein Bühnenbild (oder Theatervorhang?), Gouache auf Papier, 22,9 x 28,5 cm, undatiert, Inv. Nr. 341, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.2)
- Abb. 249 Max Slevogt, Entwurf zu einem Theatervorhang, 23,4 x 29,4 cm, Gouache über Kreide auf Papier, undatiert, Widmungsdatum: 1921, Inv.Nr. KW 328, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Inv.Nr. KW 328, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.1)

## **Werkkatalog Inszenierungen mit Beteiligung Max Slevogts**

Der Werkkatalog zu den Theater- und Operninszenierungen mit Beteiligung Max Slevogts beinhaltet größtenteils Bühnenbild- und Kostümentwürfe aus dem Nachlass des Künstlers. Der graphische und schriftliche Nachlass befand sich nach Slevogts Tod weiterhin auf Neukastel. Nachdem bereits im Jahr 1971 ein Konvolut aus 121 Gemälden aus Slevogts Nachlass angekauft wurden, war es erst im Jahr 2011 und 2014 möglich gewesen, auch den schriftlichen und graphischen Nachlass durch das Land Rheinland-Pfalz zu erwerben. Erst dadurch wurde eine wissenschaftliche Sichtung und Aufarbeitung der vorhandenen Bühnenbild- und Kostümentwürfe sowie der betreffenden Korrespondenz in vollem Umfang möglich.

Weitere Bühnenbild- und Kostümentwürfe befinden sich in der graphischen Sammlung des Saarland Museums Saarbrücken/Stiftung Saarländischer Kulturbesitz sowie in den Theatersammlungen der Österreichischen Nationalbibliothek Wien/Theatermuseum Wien und der Houghton Library der Harvard Universität. Einzelne Entwürfe, die zumindest durch Fotos überliefert sind, waren nicht mehr auffindbar. Weiterhin konnten Bühnen- und Rollenfotos zu den jeweiligen Inszenierungen u.a. im Archiv des Berliner Stadtmuseums, der Österr. Nationalbibliothek Wien, im Archiv der Sächsischen Staatsoper und der SLUB Dresden/Deutsche Fotothek gefunden werden. Zu den beiden Inszenierungen von 1904, „Florian Geyer“ und „Die lustigen Weiber von Windsor“, konnten zudem die Regiebücher mit Grundrisszeichnungen der beiden Regisseure Emil Lessing und Richard Vallentin in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz und der Akademie der Künste, Berlin ermittelt werden.

Der Werkkatalog ist chronologisch nach den jeweiligen Inszenierungen bzw. Projekten aufgebaut. Die Bühnenbild- und Kostümentwürfe des Malers wurden an erster Stelle aufgeführt, gefolgt von Bühnenbildmodellen nach Slevogts Entwürfen. Danach schließen sich Bühnen- und Rollenfotos der Inszenierung an. Ergänzend wurden Skizzen aus den Regiebüchern hinzugefügt.



Janssen 1957, Abb. 26 (Abbildungsband, Bibliothek des Deutschen Theatermuseums München) (Abb. 16)

Papier, SL NL 2015/363, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 19)

3. Akt: Im Rathaus von Schweinfurt



3.1.4 Max Slevogt, Im Rathaus zu Schweinfurt, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 3. Akt, 1904, Gouache über Kohle auf Papier, rundum mit Papierstreifen eingefasst, 39,5 x 49,5 cm (mit Randstreifen), 35 x 44,7 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 8577, Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Slg. Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Abb. 18)

5. Akt, Saal im Schloss zu Rimpar (Schloss des Ritters Grumbach zu Rimpar)



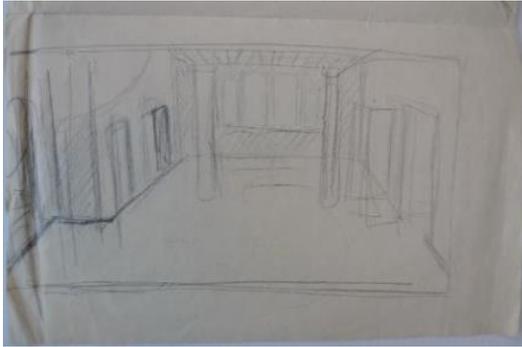
3.1.6 Max Slevogt, Saal im Schloss zu Rimpar, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 5. Akt, 1904, Gouache über Kohle auf Briefumschlag, rundum mit Papierstreifen eingefasst, 44,3 x 58 cm (mit Randstreifen), 38,5 x 53,5 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 8587, Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Slg. Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Abb. 21)



3.1.5 Max Slevogt, Florian Geyer, Skizze zu „Rathaus in Schweinfurt“, (Rücks. Figurenstudien) auf dem Doppelbogen eines Briefes von Emil Lessing an Slevogt v. 17.1.1904, Bleistift auf



3.1.7 Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Rückseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen, Bleistift auf Papier, je 21 x 33 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 22)



3.1.8 Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Rückseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen, Bleistift auf Papier, je 21 x 33 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 23)



3.1.9 Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Vorderseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen, Bleistift auf Papier, je 21 x 33 cm, unbez., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 24)



3.1.10 Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Vorderseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen,

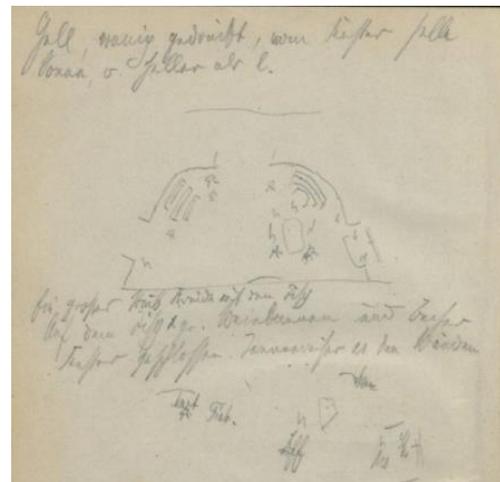
Bleistift auf Papier, je 21 x 33 cm, unbez., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 25)



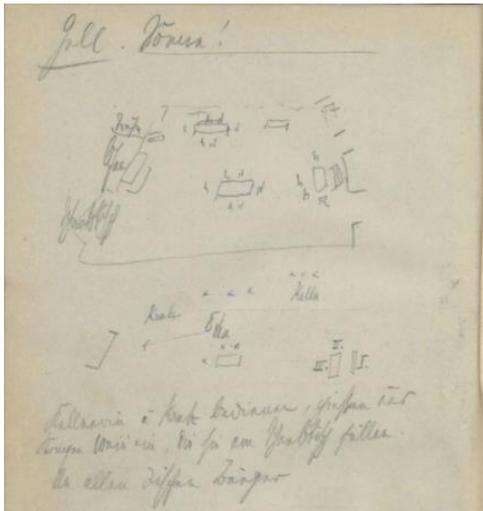
3.1.11 Max Slevogt, Saal im Schloss zu Rimpar, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 5. Akt, verso, 1904, Bleistift, rundum mit Papierstreifen eingefasst, 44,3 x 58 cm (Blatt mit Randstreifen), 38,5 x 53,5 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 8587, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Abb. 26)

## 3.2 Zusätzliches Material

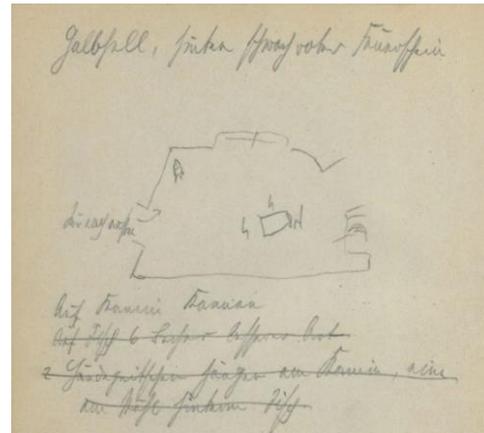
### 3.2.1 Regiebuchaufzeichnungen Emil Lessings



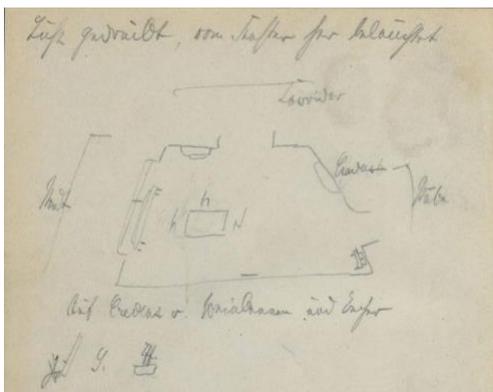
3.2.1.1 Emil Lessing, Florian Geyer, Kapitelstube, 1. Akt, Grundrisszeichnung aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410, Foto: SBBPK (Abb. 15)



3.2.1.2 Emil Lessing, Florian Geyer, Trinkstube von Kratzers Gasthaus in Rothenburg, 2. Akt, Grundrisszeichnung aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410, Foto: SBBPK (Abb. 17)



3.2.1.4 Emil Lessing, Florian Geyer, Grundrisszeichnung für die Szene im Schloss des Ritters Grumbach zu Rimpar, 5. Akt, aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410, Foto: SBBPK (Abb. 27)



3.2.1.3 Emil Lessing, Florian Geyer, Grundrisszeichnung für das Rathauszimmer, 3. Akt, aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410, Foto: SBBPK (Abb. 20)



3.2.2.1 Lovis Corinth, Rudolf Rittner als Florian Geyer, 1906. Öl auf Leinwand, 180,5 × 170,5 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Inv. Nr. G 0267, Foto: Von der Heydt-Museum Wuppertal, aus: Ausst. Kat. München/Berlin 1996, Abb. 62, S. 165 (Abb. 28)



3.2.2.2 Rollenfoto, Rudolf Rittner in seiner Paraderolle als namengebender Titelheld in Gerhart Hauptmanns Drama „Florian Geyer“, im Bild festgehalten Geyers Todeskampf (um 1905/06), Fotorechte: Thorsten Fels, Glückstraße 18, 86153 Augsburg (Abb. 29)



3.2.2.3 Rollenfoto, Rudolf Rittner als Florian Geyer, V 69/737 V, Lessing Theater 1904, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Foto: Stiftung Stadtmuseum Berlin

#### Ausgewählte Literatur:

Brahm-Hauptmann 1889-1912, S. 189, 293, 395; Buth 1965, S. 135-136, 134.; Imiela 1957, Nr. 12A u. 13A, S. 31; Janssen 1957, S. 46-47, Abb. 25, 26 u. 27, S. 173; Rischbieter 1968, Abb. 34b, 295; Imiela 1968, S. 80-81, 299, Abb. 136, S. 374, Anm. 24

#### 4. „Die lustigen Weiber von Windsor“

William Shakespeare (1564-1616)

Premiere: 21. Oktober 1904

Neues Theater am Schiffbauerdamm, Berlin

Regisseur: Richard Vallentin (1874–1908)

Erstmalige Verwendung der Drehbühne (kam szenisch noch nicht im vollen Umfang zum Einsatz, Drehbüchsendurchmesser: 11 Meter, Konstruktion: Gustav Knina, Einbau: 16.-31. Juli 1904, Firma F. Gebauer, rechtzeitig zu den Proben der „lustigen Weiber von Windsor“ fertiggestellt)

7 Bühnenbilder (erwähnt in: Nationalzeitung v. 23.10.1904): 1. „Gasse“ (Eine Straßenszene mit den Häusern von Fluth, Page und Gasthaus zum Hosenbände), 2. „Kneipe mit dem Stammtisch des dicken Ritters und einer Treppe, die zu seiner Behausung führt“, 3. „Zimmer des Dr. Cajus“, 4. „ein kurzer in Lauben eingeteilter Garten“, 5. „ein erhöhter von einer Mauer abgeschlossener Rasenplatz, wo das Duell zwischen dem französischen Doktor und dem Walliser Pfarrer stattfinden soll“, 6. „Ein Zimmer im Fluthschen Hause“, 7. „Walddekoration bei Windsor mit Hernes Eiche“

Darsteller für „Die Lustigen Weiber von Windsor“, 1904, nach Huesmann 1983, S. 239: u.a.: Sir Falstaff: Georg Engels, Max Pohl, Albert Steinrück, Richard Vallentin - Frau Page: Else Heims - Frau Fluth: Lucie Höflich (Helene Lucie von Holwede 1883-1956) – Einfach/Peter Simpel (Diener von Schmächtigt): Richard Großmann - Schmächtigt/Abraham Slender (Schaals Vetter): Hans Waßmann - Pastor Evans / Sir Hugh Evans (walisischer Pfarrer): Hans Pagay - Frau Hurtig: Hedwig Wangel - Doktor Cajus (französischer Arzt): Eugen Burg - Friedensrichter Seichtl/Shallow Schaal: Guido Herzfeld - Fenton: Alexander Ekert - Georg Page: Carl Saueremann - Wirt zum Hosenbände: Victor Arnold - Pistol: Albert Steinrück - Nym/Nimm: Richard Leopold - Robin (Falstaffs Diener): Oscar Sabo - John/Tom Rugby (Cajus Diener): Franz Volkmann - Bardolph: Adolf Edgar Licho - Hr. Fluth: Friedrich Kaysler - Anne Page: Camilla Eibenschütz - Tropf: Richard Großmann.

#### 4.1. Bühnenbildentwürfe

##### Allgemeine Skizzen



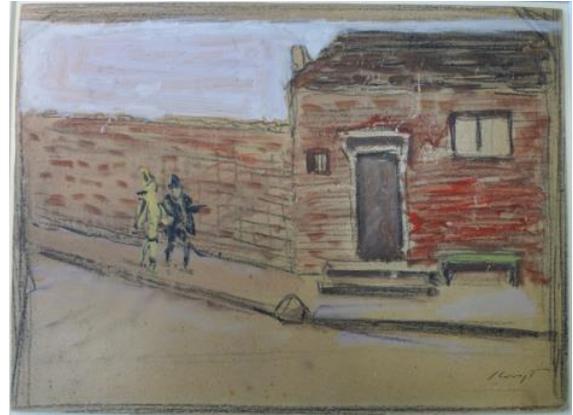
4.1.1 Max Slevogt, Vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapissiererei und Kunststickerei Atelier, Poststempel v. 15.5.04, SL NL 2015/383, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk



4.1.2 Max Slevogt, Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts. Im Victoria Zelt“, 50 x 17 cm, SL NL 2015/362, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk

##### Bühnenbildentwürfe

1. „Gasse“ (Eine Straßenszene mit den Häusern von Fluth, Page und Gasthaus zum Hosenbande)



4.1.3 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Bühnenbildentwurf, „Straße mit Mauer und Haus“, 1904, Gouache über Kohle auf Karton, 28 x 38 cm, bez.: Slevogt (u.r.), Inv. Nr. KW 8582, Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Abb. 35)

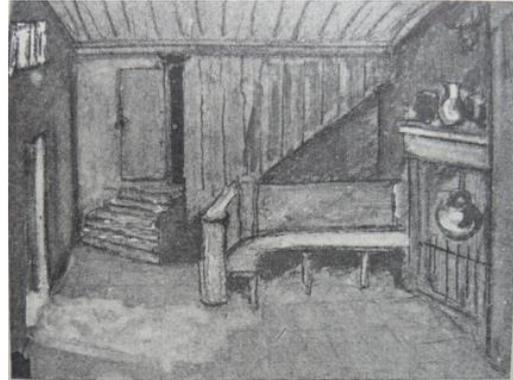


4.1.4 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Straße mit Mauer und Haus, Detail aus: vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapissiererei und Kunststickerei Atelier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, (Detail aus: 4.1.1 ) Foto: C. Schenk (Abb. 36)



4.1.5 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Straßenszene, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts. Im Victoria Zelt“, 40,6 x 17 cm, SL NL 2015/362, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, (Detail aus: 4.1.2) Foto: C. Schenk (Abb. 37)

2. „Kneipe mit dem Stammtisch des dicken Ritters und einer Treppe, die zu seiner Behausung führt“



4.1.7 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Im Gasthof zum Hosenband, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 52 (Abb. 41)



4.1.6 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Schmale Gasse, Bleistift, Aquarell, Gouache auf Karton, auf der Rückseite: Detailstudien und Bühnengrundriss, Blei, 32,5 x 50,5 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Abb. 38)



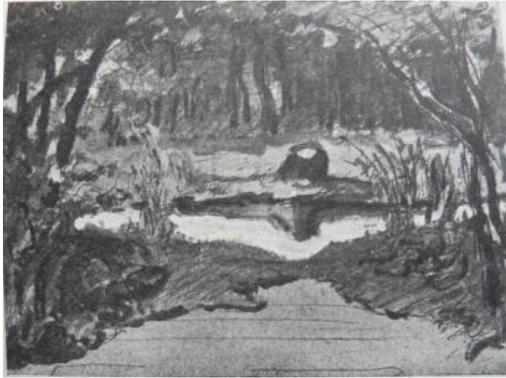
4.1.8 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Gasthausansicht, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, (Detail aus: 4.1.2) Foto: C. Schenk (Abb. 43)

3. „Zimmer des Dr. Cajus“

Kein Entwurf von Max Slevogt nachweisbar

4. „ein kurzer in Lauben eingeteilter Garten“  
Kein Entwurf von Max Slevogt nachweisbar

5. „ein erhöhter von einer Mauer abgeschlossener Rasenplatz, wo das Duell zwischen dem französischen Doktor und dem Walliser Pfarrer stattfinden soll“



4.1.9 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Park von Windsor, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 50. (Wiederverwendung für 7. „Walddekoration bei Windsor mit Hernes Eiche“) (Abb. 50)



4.1.12 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, (Detail aus: 4.1.2) Foto: C. Schenk (Abb. 53)

## 6. „Ein Zimmer im Fluthschen Hause“



4.1.10 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmer in Fluths Haus, ehem. Slg. Helene Thimig, Wien, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: George Altmann, Theatre Pictorial, Berkley/Los Angeles 1953, Abb. 325 (Abb. 51)



4.1.11 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Detail aus: vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapiserie und Kunststickerei Atelier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, (Detail aus: 4.1.1) Foto: C. Schenk (Abb. 52)

## Gestrichene Szene: „In Pages Haus“



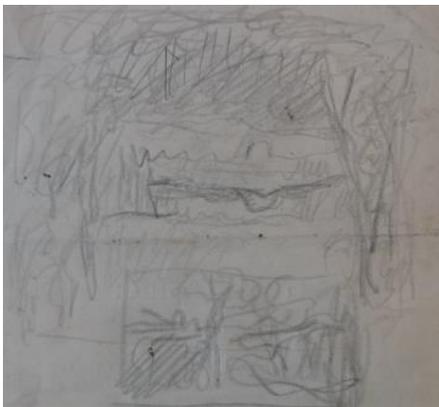
4.1.13 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmeransicht, MS Thr 678, Houghton Library, auf Leinwand (aufgezogen?) Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University. Evtl. für die gestrichene Szene „In Pages Haus“ entworfen. Vgl. Schindler 1973, S. 212, Nr. 70, dort Zuschreibung der Szene: „Zimmer in Fluths Haus“, 37 x 53,5 cm, Gouache auf Leinwand, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University (Abb. 56)

## 7. „Walddekoration bei Windsor mit Hernes Eiche“

Wiederverwendung des Entwurfs Kat. Nr. 4.1.9: 5. „ein erhöhter von einer Mauer abgeschlossener Rasenplatz, wo das Duell zwischen dem französischen Doktor und dem Walliser Pfarrer stattfinden soll“. Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 50.



4.1.14 Max Slevogt Die lustigen Weiber von Windsor, Parkskizze, Detail aus: vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapiserie und Kunststickerei Atelier, Berlin, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, (Detail aus: 4.1.1) Foto: C. Schenk (Abb. 57)



4.1.15 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Parkskizze, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, (Detail aus: 4.1.2) Foto: C. Schenk (Abb. 58)

## 4.2 Kostümentwürfe zu den „Lustigen Weibern von Windsor“



4.2.1 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Falstaff, Bleistiftzeichnung, 20 x 10 cm, SL NL 2015/366, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 60)



4.2.2 Max Slevogt, Falstaff und sein Page Robin, Gouache, 12 x 9 inch (= 30,48 x 22,86 cm), MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Abb. 62)



4.2.3 Max Slevogt, Falstaff mit Hirschgeweih (V, 4). Aquarell, Gouache, 37 x 19 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Abb. 63)



4.2.5 Max Slevogt, Nym (Hr. Leopold), Gouache auf Karton, bez., 39 x 24,5 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Abb. 65)



4.2.4 Max Slevogt, Pystol (Hr. Sachs), Gouache, Öl auf Karton, bez., mit aufgeklebter Federskizze, a.d.R. Federskizze Falstaffs; 33 x 25 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Abb. 64)



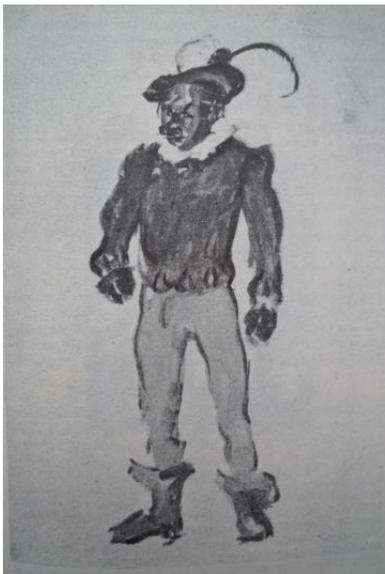
4.2.6 Max Slevogt, Männliche Figurine, Gouache, 37 x 19 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Abb. 66)



4.2.7 Max Slevogt, Schmächtigt und Schaal, Gouache auf Karton, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 66 sowie Kunst und Künstler 1907, S. 243 (Abb. 67)



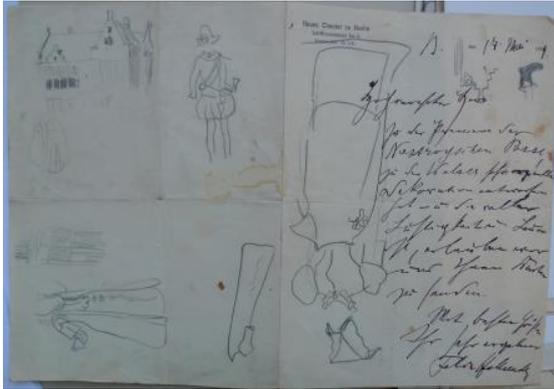
4.2.9 Max Slevogt, Dr. Capus/Cajus., Gouache auf Karton, bez., 33,5 x 20 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Abb. 70)



4.2.8 Max Slevogt, Schmächtigt (?), Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 69 (Abb. 69)



4.2.10 Max Slevogt, Kostümentwurf für Frau Hurtig und Evans, Gouache und schwarze Tusche auf leicht bräunlicher Pappe, 27,8 x 16,8 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien (Th. S. HG 13.367) Inv.Nr.: HZ\_HG13367, Theatermuseum Wien, Foto: KHM-Museumsverband (Abb. 72)



4.2.11 Max Slevogt, Kostümskizzen und Gebäudeskizze, auf einem Brief von Felix Hollaender, Neues Theater zu Berlin, v. 17. Mai 1904, Blattgröße aufgeklappt: 22,6 x 32,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 73)



4.2.14 Max Slevogt, Kostümskizzen zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, auf der Rückseite einer Rechnung der Rahmenfabrik K. Zimmermann v. 13. Mai 1904, Blattgröße: 28,8 x 22,5 cm, SL NL 2015/385, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 80)



4.2.12 Max Slevogt, Kostümentwürfe für den Spuk, Gouache und schwarze Tusche auf leicht bräunlicher Pappe, 16,9 x 31,8 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Inv. Nr.: HZ\_HG13368, Theatermuseum Wien, Foto: KHM-Museumsverband (Abb. 78)



4.2.15 Max Slevogt, Kostümentwurf für ein Kleid, Bleistift auf Briefumschlag mit Stempel v. 14. U. 15.10.1904, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk



4.2.13 Max Slevogt, Kostümentwurf für Fackelträger und weibliche Figur mit Blütenkranz, Gouache, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 79)

#### 4.3. Zusätzliches Material

##### 4.3.1 Bühnenfotos und Rollenfotos



4.3.1.1 Bühnenfoto, Die lustigen Weiber von Windsor, Straßenszene, Neues Theater 1904, / V 71/ 895 c V, Foto: anonym, o.J., Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin (Abb. 39)



4.3.1.2 Bühnenfoto, Die lustigen Weiber von Windsor, Im Gasthof zum Hosenband, Neues Theater 1904, / V 71 / 895 b V, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Foto anonym, o.J., Repro: Friedhelm Hoffmann (Abb. 42)



4.3.1.3 Bühnenfoto, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmer des Dr. Cajus, Foto anonym, o. J., u. ohne Zuschreibung einer bestimmten Szene, Neues Theater 1904, Berlin / V 71 / 895 a V, Stiftung Stadtmuseum Berlin Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin (Abb. 46)



4.3.1.4 Max Pohl als Falstaff, Postkarte o.J., Neues Theater, 21.10.1904 (Premiere), IV 61/2316 VF, Stiftung Stadtmuseum Berlin Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin (Abb. 61)



4.3.1.5 Rollenfoto Georg Engels als Sir John Falstaff, aus: Der Tag, 25.10.1904, Foto: Hugo Leo Held, aus: Max Reinhardt-Bühnen Berlin [Sammelband Theaterkritiken], Bd. 2. 1903-1905. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Bestand Hamburger Theatersammlung



4.3.1.6 Rollenfoto von Einfach/Simpel (Tropf) (Richard Großmann) und Schmächtigt (Hans Wassmann) (rechts), „Hans Wassmann als ‚Junker Schmächtigt‘ mit Richard Grossmann als sein Diener in ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘“, Foto: Hugo Leo Held, Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek Wien, ÖNB Wien NB 601177C, Foto: ÖNB Wien (Abb. 68)



4.3.1.8 Rollenfoto Frau Hurtig (Hedwig Wangel), aus: Der Tag, 25.10.1904, Foto: Hugo Leo Held, aus: Max Reinhardt-Bühnen Berlin [Sammelband Theaterkritiken], Bd. 2. 1903-1905. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Bestand Hamburger Theatersammlung (Abb. 74)



4.3.1.7 Rollenfoto Sir Evans (Pagay) (links) und Dr. Capus/Cajus (Eugen Burg) (rechts), Abb. in: Der Tag, 25.10.1904, Foto: Hugo Leo Held, aus: Max Reinhardt-Bühnen Berlin [Sammelband Theaterkritiken], Bd. 2. 1903-1905. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Bestand Hamburger Theatersammlung (Abb. 71)



4.3.1.9 Rollenfoto Else Heims als Frau Page und Lucie Höflich als Frau Fluth, in: Die Woche, 29.10.1904, Foto: Hugo Leo Held, aus: Max Reinhardt-Bühnen Berlin [Sammelband Theaterkritiken], Bd. 2. 1903-1905. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Bestand Hamburger Theatersammlung (Abb. 75)



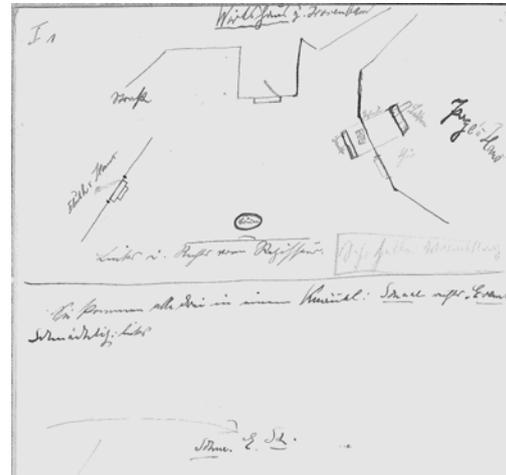
4.3.1.10 Rollenfoto Else Heims als Frau Page, Postkarte o.J., Neues Theater, 21.10.1904, Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin / V 69/713 V (Abb. 76)



4.3.1.11 Rollenfoto „Lucie Höflich als ‚Frau Fluth‘ in ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘“, Foto: Scherl (?), Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek Wien, ÖNB Wien, NB 603043C, Foto: ÖNB Wien (Abb. 77)

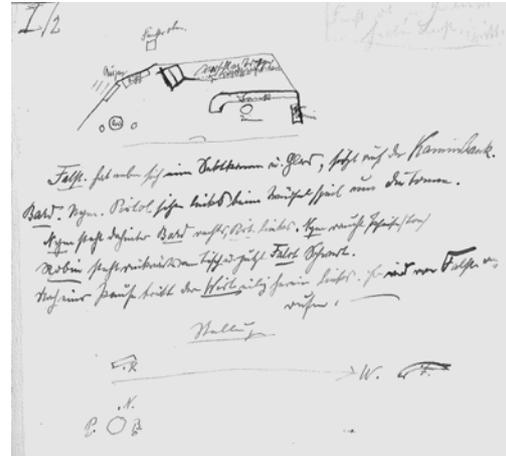
#### 4.3.2. Regiebuchaufzeichnungen Richard Vallentins

##### Szene I / 1



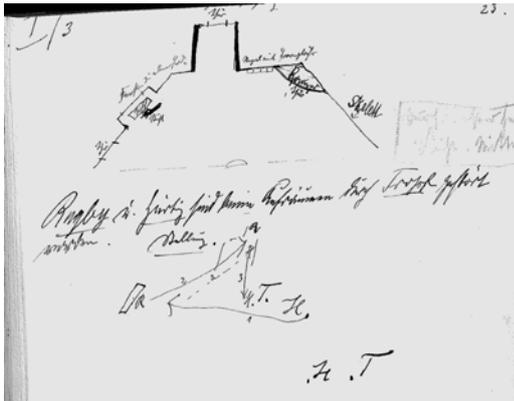
4.3.2.1 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Straßenszene, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. I / 1., Foto: AdK (Abb. 40)

##### Szene I / 2



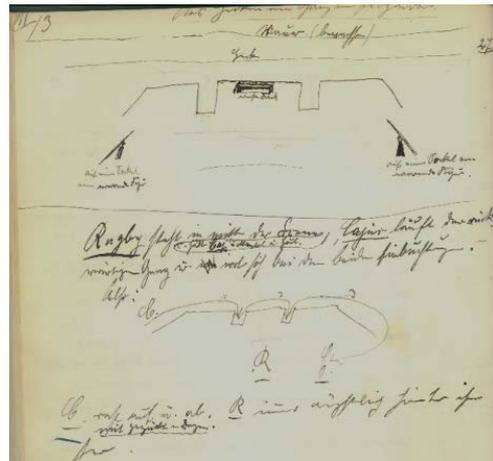
4.3.2.2 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, bez. I / 2, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, Foto: AdK (Abb. 44)

Szene I/3

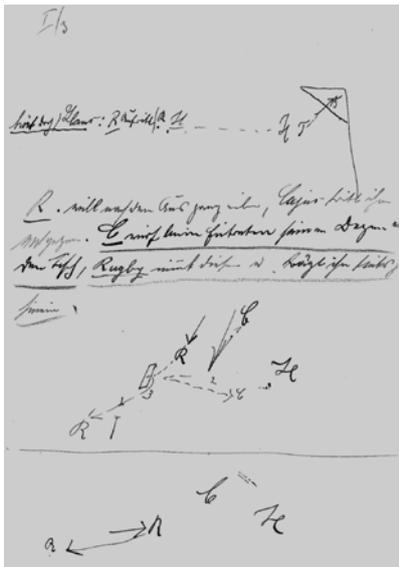


4.3.2.3 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmer des Dr. Cajus, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. I/3, Foto: AdK (Abb. 49)

Szene II/3



4.3.2.5 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „ein kurzer in Lauben eingeteilter Garten“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. II/3, Foto: AdK (Abb. 48)



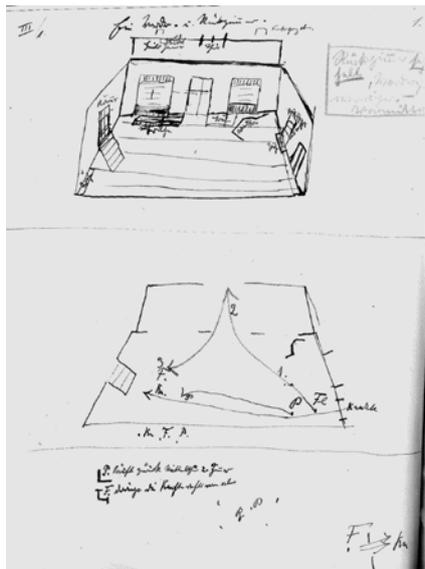
4.3.2.4 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmer des Dr. Cajus, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. I/3, Foto: AdK (Abb. 47)

Szene II/4



4.3.2.6 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „ein erhöhter von einer Mauer abgeschlossener Rasenplatz ...“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. II/4, Foto: AdK (Abb. 49)

Szene III/1



4.3.2.7 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „Ein Zimmer im Fluthschen Hause“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. III/1, Foto: AdK (Abb. 54)

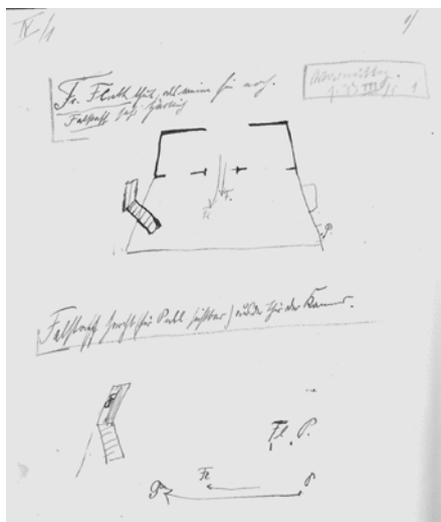
Szene IV / 2



4.3.2.9 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. Szene IV / 2, Foto: AdK (Abb. 45)

Szene V

Szene IV/1



4.3.2.8 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „Ein Zimmer im Fluthschen Hause“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. IV/1, Foto: AdK (Abb. 55)



4.3.2.10 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Walddekoration bei Windsor mit Hernes Eiche, Skizze zum V. Akt, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, Foto: AdK (Abb. 59)

Ausgewählte Literatur:

Ausst. Kat. Berlin 1987, S. 10, Auktionskatalog Sotheby's, London 10.7.1969, Lot. 307, S. 304,

Altman 1953, Abb. 325, Boeser/Vatková 1984, S. 308, Bongartz 1985, S. 45-47, Funke/Jansen 1992, S. 44, 51-54, Janssen 1957, S. 44-45, 173, Fetting 1989, S. 93-99, Fuhrich/Prossnitz 1987, S. 50-51, Huesmann 1983, S. 239, Knut/Vatková 1984, S. 310, Marx 2006, S. 28 u. 30, Melchinger 1968, S. 3, Schindler 1973, S. 204, 212, Stadler 1963, S. 95-96, Das Theater II, 1905, S. 66, Kunst und Künstler V, 1907, S. 243, Rischbieter 1968, S. 295

## 5. „Elga“

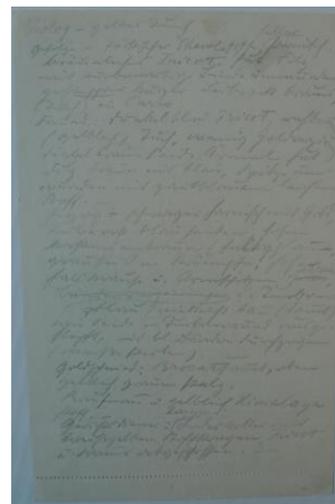
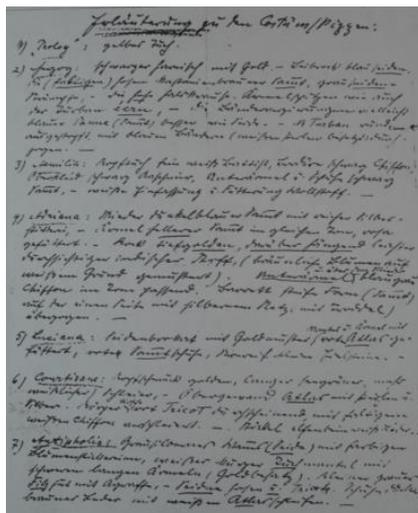
Gerhart Hauptmann (1862-1946)  
Uraufführung: 4. März 1905, Lessingtheater unter Otto Brahm  
Die erwähnten Entwürfe sind nicht nachweisbar.

Ausgewählte Literatur:  
Brahm Hauptmann 1889-1912, S. 195

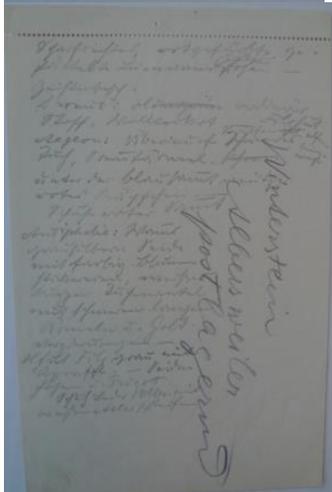
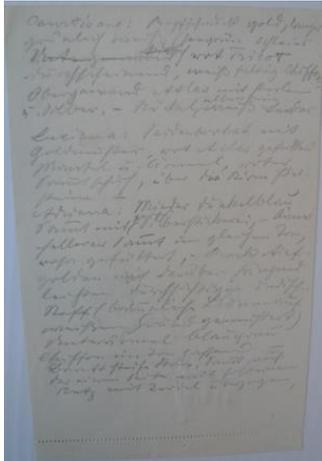
## 6. „Komödie der Irrungen“

William Shakespeare (1564-1616)  
1905 (?)  
Die Inszenierung konnte nicht nachgewiesen werden.  
Imiela erwähnt einen „Klebeband mit 17 Kostümentwürfen zu Shakespeares ‚Komödie der Irrungen‘ und gibt als Provenienz die „Slg. Kohl-Weigand, St. Ingbert“ und das Entstehungsjahr 1905 an. Dieser Klebeband ist nicht nachweisbar.

„Erläuterung zu den Costümskizzen: 1) „Prolog: Gelbes Tuch; 2) Herzog: schwarzer Harnisch mit Gold.- Leib..... blau/seiden. Die (faltigen Hosen kastanienbrauner Sammet, grauseidene Strümpfe, - die hohe....., Ärmelspitzen wie auch der Turban é cru,- die Bänderverzierungen vielleicht blauer Panne (Samt) besser wie Seide.- der Turban rund ausgestopft, mit blauen Bändern (weißer Perleneinsatz) durchzogen. -3) Aemilie: Kopftuch fein weiß Battist, ..... schwarzer Chiffon, Oberkleid schwarz .... Unterärmel und Schuhe schwarz Samt, - weiße Einfassung u. Fütterung Wollstoff. - 4) Adriana: Mieder dunkelblauer Samt mit reicher Silberstickerei.- Ärmel hellerer Samt im gleichen Ton, vorher gefüttert.- .....tiefgolden, darüber hängend leichter durchsichtiger indischer Stoff, (bräunliche Blumen auf weißem Grund gemustert). Unterärmel u. über dem Mieder blaugrauer Chiffon im Tone passend. Barrett steife Form (Samt) auf der einen Seite mit silbernem ..... (mit Zwickel) überzogen.- 5) Luciana: Seidenbrokat mit Goldmuster, Mantel u. Ärmel mit rotem Atlas gefüttert, rote Samtschuhe, Stirnreif kleine Edelsteine,- 6) Courtisane: Kopfschmuck golden, langer ...grüner, mehr weißlicher Schleier,- Obergewand Atlas mit Perlen u. Silber kirschrot Tricot durchschimmernd, mit faltigem weißen Chiffon verschleiert. - .....elfenbeinweiß..... - 7) Antipholis: Grausilbernes Wams (Seide) mit farbigen Blumenstickereien, weißer kurzer Tuchmantel mit schwarzen langen Ärmeln (Goldbesatz). Kleiner grauer Filzhut mit Agraffen, - Seidenhosen u. Tricote. Schuhe .... braunes Leder mit weißen Atlasschleifen.-“.



Max Slevogt, handschriftliche Ausführungen Slevogts zu den Figurinen, Komödie der Irrungen, 1905 (?), Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privataarchiv Hans-Jürgen Imiela



Max Slevogt, 3 Seiten handschriftliche Notizen zu den Figurinen, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass



6.2. Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), 2) Herzog, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privataarchiv Hans-Jürgen Imiela (Abb. 30)



6.3 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), 3) Aemilia, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privataarchiv Hans-Jürgen Imiela



6.1 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), 1) Prolog, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privataarchiv Hans-Jürgen Imiela



6.4 Komödie der Irrungen, 1905 (?), 4) Adriana: Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privatarhiv Hans-Jürgen Imiela



6.6 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), Studie zu: 5) Luciana, SL NL 2015/375v, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk



6.5 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), 5) Luciana: Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privatarhiv Hans-Jürgen Imiela



6.7 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), Studie zu: 5) Luciana, SL NL 2015/374, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk



6.8 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), Studie zu: 5) Luciana, SL NL 2015/375r, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk



6.10 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), 7) Antipholis, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privatarhiv Hans-Jürgen Imiela



6.9 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), 6) Courtesane, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privatarhiv Hans-Jürgen Imiela



6.11 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), Studie zu: Antipholis, SL NL 2015/376, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk



8) Dromio, Komödie der Irrungen, 1905 (?),  
 Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privatar-  
 chiv Hans-Jürgen Imiela



10) Freund des Antipholos und 16) Gefolge des  
 Herzogs, Komödie der Irrungen, 1905 (?),  
 Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privatar-  
 chiv Hans-Jürgen Imiela



9) Aegeon, Komödie der Irrungen, 1905 (?),  
 Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privatar-  
 chiv Hans-Jürgen Imiela



11) Kaufmann, Komödie der Irrungen, 1905 (?),  
 Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privatar-  
 chiv Hans-Jürgen Imiela



6.16 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?),  
12) Goldschmied? und 17) Gefolge?, Verbleib  
unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus:  
Privatarchiv Hans-Jürgen Imiela



6.18 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?),  
14) ?, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach  
Fotokopie aus: Privatarchiv Hans-Jürgen Imiela



6.17 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?),  
13) Gerichtsdienner, Verbleib unbekannt, Foto C.  
Schenk nach Fotokopie aus: Privatarchiv Hans-  
Jürgen Imiela



6.19 Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?),  
15) Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach  
Fotokopie aus: Privatarchiv Hans-Jürgen Imiela



6.20 Max Slevogt, Komödie der Irrungen ?, 1905  
(?), Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach  
Fotokopie aus: Privatarchiv Hans-Jürgen Imiela



6.22 Max Slevogt, Komödie der Irrungen ?, 1905  
(?), Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach  
Fotokopie aus: Privatarchiv Hans-Jürgen Imiela



6.21 Max Slevogt, Komödie der Irrungen ?, 1905  
(?), Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach  
Fotokopie aus: Privatarchiv Hans-Jürgen Imiela

Ausgewählte Literatur:  
Imiela 1968, Anm. 19, S. 373

### 7. „Gyges und sein Ring“

Friedrich Hebbel (1813-1863)  
Premiere: 2. Mai 1907, Kammerspielen Berlin  
Bühnenbildentwürfe: Ernst Stern  
Zwei nicht mehr nachweisbare Skizzen für die  
Bühnenausstattung und Kostüm von Slevogt

Ausgewählte Literatur:  
Imiela 1968, S. 386, Anm. 7; Georgi 1971, S. 41-  
42, Anm. 38-40, S. 241; Huesmann 1983, S. 340

### 8. „Don Giovanni“

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)  
Premiere: 17. April 1924  
Regie: Alois Mora (1872-1947)  
musikalische Leitung: Fritz Busch (1890-1951)  
Dramaturg: Hans Teßmer (1895-1943)  
Leitung Ausstattungswesen: Leonhard Fanto (1874-  
1958)

Besetzung der Premiere: Don Giovanni: Robert  
Burg (1890-1946), Komtur: Willy Bader, Donna  
Anna: Charlotte Viereck, Don Ottavio: Max Hirzel,  
Donna Elvira: Elisa Stünzner (1886-1975),  
Leporello: Ludwig Ermold, Masetto: Robert

Büssel, Zerlina: Grete Merrem-Nikisch,  
 Haushofmeister des Komturs: Friedrich Ernst,  
 Kammerfrau der Donna Anna: Ida Weinert,  
 Kammerzofe der Donna Elvira: Stefanie Oberhel, 1.  
 Diener Don Giovanni: Carl Hagemann, 2. Diener  
 Don Giovanni: Hans Rudolph, 3. Diener Don  
 Giovanni: Hubert Florack, 4. Diener Don  
 Giovanni: Fritz Seifert, Diener Don Ottavios:  
 Justus Hahn, Wirt: August Seiter. Begleitung der  
 Secco-Rezitative: Richard Engländer (1889-1966).

### 8.1. Bühnenbildentwürfe zu „Don Giovanni“

#### Allgemeine Skizzen



8.1.1 Max Slevogt, Bühnenbild-Skizzen, 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk



8.1.2 Max Slevogt, Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, Bleistift, 23,2 x 31,4 cm, Auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk

#### Theatervorhang



8.1.3 Max Slevogt, Don Giovanni 1924, Vorhang zur Neuinszenierung des „Don Giovanni“, Gouache auf gelblichem Karton, 35,8 x 50,3 cm, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 83)



8.1.4 Max Slevogt, Detailskizze für einen Bühnenvorhang zu „Don Giovanni“, 1924, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 13r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Abb. 85)



8.1.5 Max Slevogt, Detail zum Bühnenrahmen zu „Don Giovanni“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,

Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL  
2013/14 11r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE  
Rheinland-Pfalz (Abb. 86)



8.1.6 Max Slevogt, Bühnenrahmen zu „Don Giovanni“, Die linke Pfeilerfigur, Bleistift auf Rückseite eines Buchumschlags, 16,5 x 10,5 cm, unbez., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk



8.1.7 Max Slevogt, Bühnenvorhang/ Titelblatt zu Mozarts Don Giovanni 1924, Kreidelithographie auf Papier, 43 x 45,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Abb. 84)

Bühnenbildentwürfe

I,1 Garten. Nacht



8.1.8 Max Slevogt, „Don Giovanni“, Garten des Komturs/ Haus des Gouverneurs (Gittertor), Aquarell und Bleistift auf Transparentpapier, 24 x 40,9 cm, bez. „i febr. 24 Dresden“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 87)



8.1.9 Max Slevogt, Garten des Komturs Skizze, Ausschnitt aus 8.1.1: Bühnenbild-Skizzen, 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 88)



8.1.10 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Im Garten des Komturs“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 5r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Abb. 89)



8.1.11 Max Slevogt, Detail zum Brunnen im Garten des Komturs, Aquarell, 21,9 x 28,3 cm (Rückseite Bleistiftzeichnung Brunnen und Zaun), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 90)



8.1.12 Max Slevogt, Garten des Komturs Skizze, Ausschnitt aus: 8.1.2 Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, Bleistift, 23,2 x 31,4 cm, Auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 91)



8.1.13 Max Slevogt, Detail Zaun im Garten des Komturs (Rücks. Detailzeichnung zu einem Portal des Ballsaals), Bleistift und Kohle, 37,5 x 47,4, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 92)



8.1.14 Max Slevogt, Garten und Treppenaufgang des Hauses des Komturs, Kreidelithographie auf Papier, 25 x 40,4 cm, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Abb. 93)

I, 4, Nacht. Straße



8.1.15 Max Slevogt, Donna Elviras Gasthaus Kreide und Aquarell auf Papier, 20,5 x 41,0 cm, ehemals Archiv Neukastel, Verbleib unbekannt, Foto aus: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 67, Abb. 116. (Abb. 97)



8.1.16 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Donna Elviras Gasthaus / Platz vor dem Palast des Don Giovanni“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 6r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Abb. 98)



8.1.19 Max Slevogt, Donna Elviras Gasthaus, Kreidelithographie und rote Tusche auf Papier, 1924, 24,3 x 39,4 cm, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Abb. 101)

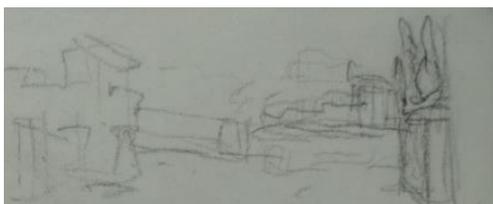


8.1.17 Max Slevogt, Gasthaus Straße, Skizze, Bleistift, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 99)

I, 20, Erleuchteter und für einen großen Ball vorbereiteter Saal



8.1.20 Max Slevogt, Ballsaal, Festsaal (Finale des 1. Aktes), Kreide, Bleistift und Aquarell auf Transparentpapier, 25,2 x 41, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 103)



8.1.18 Max Slevogt, Gasthaus-Straße, Ausschnitt aus 8.1.1: Bühnenbild-Skizzen, 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 111, Foto: C. Schenk (Abb. 100)



8.1.21 Max Slevogt, Ballsaal, Festsaal (Finale des 1. Aktes), Bleistift auf Transparentpapier, 23,5 x 38,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 104)



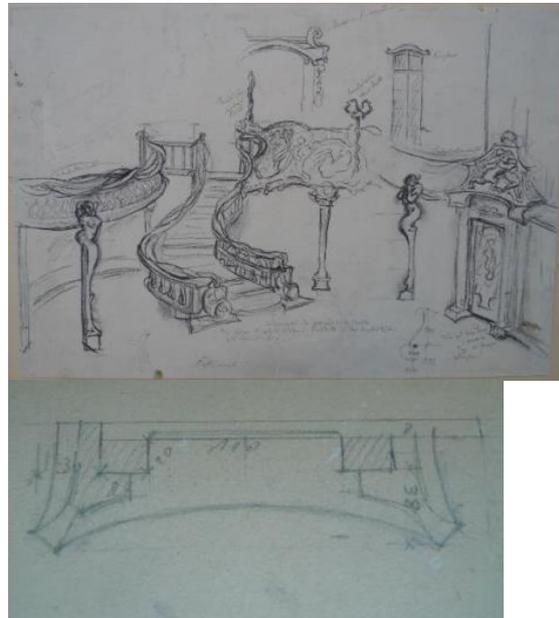
8.1.22 Max Slevogt, Leda mit dem Schwan / Detail für Logenbrüstung im Festsaal, Bleistift und Kreide auf Papier, 1924, 22 x 28,3 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 105)



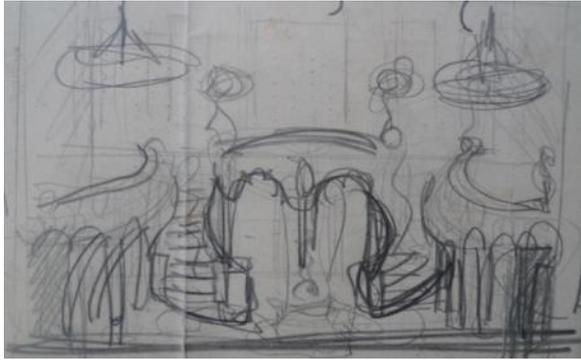
8.1.24 Max Slevogt, Detailzeichnung zu einem Portal des Ballsaals, Rückseite von: Detail Zaun im Garten des Komturs, Bleistift und Kohle, 37,5 x 47,4, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 107)



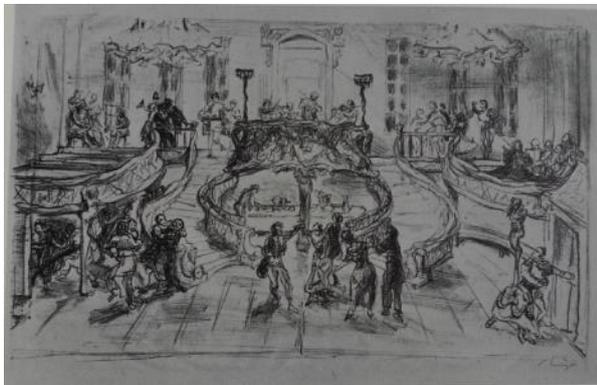
8.1.23 Max Slevogt, Treppe Ballsaal (Rücks. evtl. Detail zum Geländer?), 28,5 x 21,9 cm, Bleistiftzeichnung, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 106)



8.1.25 Max Slevogt, Skizze zur Treppe des Ballsaals (Detail auf der Rückseite), Bleistift, 36,2 x 52,6 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 108)



8.1.26 Max Slevogt, Entwurf Ballsaal, Skizze, Detail aus: Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, Bleistift, 23,2 x 31,4 cm, Auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 109)



8.1.27 Max Slevogt, Festsaal, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 25,6 x 43 cm, sign. u.r. Slevogt, Max-Slevogt-Galerie, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Abb. 110)

## II, 1 Straße



8.1.28 Max Slevogt, Straße in Sevilla, Kreide/ Bleistift und Aquarell auf Papier, 25,0 x 41,0 cm, bez. 1. Feb. 24 Dresden (u.r.), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv /

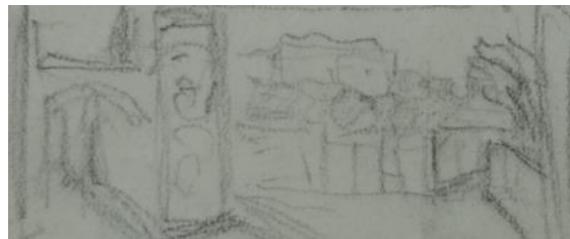
Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 114)



8.1.29 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf von „Straße in Sevilla“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 7r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Abb. 115)



8.1.30 Max Slevogt, Straße in Sevilla, Bleistift auf Transparentpapier, 25 x 40,2 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 116)



8.1.31 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf von „Straße in Sevilla“, Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 117)



8.1.32 Max Slevogt, Don Giovanni, als Leporello verkleidet, schickt die erbosten Bauern fort (Straße), auf der Rückseite eines Briefumschlags adressiert an Max Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 118)



8.1.33 Max Slevogt, Don Giovanni, als Leporello verkleidet, schickt die erbosten Bauern fort (Straße) 4. Szene, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 26 x 41 cm, sign.: Slevogt u.r., GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Abb. 119)

II,7 Dunkler Vorhof mit drei Türen, im Erdgeschoß von Donna Annas Haus



8.1.34 Max Slevogt, Treppenhaus/ Eingangshalle von Donna Annas Palast, Bleistift, 28 x 35 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb.

121)



8.1.35 Max Slevogt, Treppenhaus/ Eingangshalle von Donna Annas Palast, Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 122)

II, 10d Donna Elviras Zimmer



8.1.36 Max Slevogt, Donna Elviras Zimmer, Bleistift und Aquarell, 22 x 28,2 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 123)



8.1.37 Max Slevogt, Donna Elviras Zimmer, Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen, 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 124)

II,11 Kleiner, ummauerter Friedhof



8.1.38 Max Slevogt, Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, Bleistift und Aquarell auf Papier, 25,2 x 38,9 cm, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 125)



8.1.41 Max Slevogt, Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, Kreidelithographie auf Papier, 26,3 x 39,5 cm, 1924, sign.: Slevogt u.r., GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Abb. 132)



8.1.39 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Friedhofszene“, aus einem Skizzenbuch von 1924, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, SL NL 2013/14 9r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Abb. 126)



8.1.42 Max Slevogt, Friedhofsskizze, Detail aus: Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 128)



8.1.40 Max Slevogt, Friedhofszene, Bleistift auf Transparentpapier, 1924, 25,1 x 40,6 cm, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: C. Schenk (Abb. 127)



8.1.43 Max Slevogt, Das Grabdenkmal des Komturs, Bleistift, Kreide und Pinsel auf Papier, 1924, 12,5 x 14,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 129)



8.1.44 Max Slevogt, Das Grabdenkmal des Komturs, Bleistift und Pinsel auf Papier, 1924, 17,4 x 11,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 130)

10.III.24, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 136)



8.1.47 Max Slevogt, Donna Annas Zimmer, Bleistift und Aquarell auf Papier, 20,1 x 38,4 cm, ehem. Archiv Neukastel, Verbleib unbekannt, Foto aus: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 70, Abb. 124 (Abb. 134)



8.1.45 Max Slevogt, Der Kopf des Grabdenkmals, Aquarell auf Papier, 1924, 17,7 x 15,1 cm, bez. u.: Kopf des Komturs, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, 1924, Foto: C. Schenk (Abb. 131)



8.1.48 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Donna Annas Zimmer“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 10r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Abb. 135)

## II, 12 Düsteres Zimmer. Donna Anna und Don Ottavio



8.1.46 Max Slevogt, Donna Annas Zimmer, Bleistift und Aquarell auf Papier, 22,0 x 28,4 cm, bez. o.l.:

## II, 13 Saal; eine gedeckte Tafel



8.1.49 Max Slevogt, Don Giovannis Nachtmahl, Bleistift und Aquarell auf Transparentpapier, 25 x 40,8 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum

Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 137)



8.1.50 Max Slevogt, Don Giovanni Nachtmahl, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 24 x 38,5 cm, sign. u.r. Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Abb. 138)



8.1.51 Max Slevogt, Raumentwurf rechts: Detail für den rückwärtigen Gang für „Don Giovanni Nachtmahl“, links: Fensterdetails, 22 x 28,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 139)



8.1.52 Max Slevogt, Don Giovanni und der steinerne Gast, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 24 x 26,1 cm, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz,

Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Abb. 140)

II, 15 Flammen von verschiedenen Seiten, Erdbeben



8.1.53 Max Slevogt, Der Höllenrachen, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 24,8 x 26 cm, sign. u.r. Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Abb. 141)



8.1.54 Max Slevogt, „Teufelsfratze / Höllenrachen“, Aquarell und Tusche auf Transparentpapier, Blattgröße: 24,1 x 30,4 cm, Darst.gr. 12 x 27,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 142)



8.1.55 Max Slevogt, Skizze zur „Teufelsfratze / Höllenrachen“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 8r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Abb. 143)



8.1.58 Max Slevogt, Skizze zur Schlusszene des Dresdner „Don Giovanni“, 1924, Bleistift auf Papier, 12,5 x 13,3 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 150)



8.1.56 Max Slevogt, „Teufelsfratze / Höllenrachen“, schwarzer Farbstift auf Transparentpapier, 13,2 x 16,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 144)

## II, Letzte Szene



8.1.57 Max Slevogt, Schlusszene, Kreide und Aquarell auf Papier, Blattgröße: 15 x 21,6 cm, Darstellung: 13,7 x 13,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 149)



8.1.59 Max Slevogt, Finale, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 22,8 x 26,2 cm, sign. u.r. Slevogt Max, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Abb. 151)

8.2 Kostümentwürfe zu „Don Giovanni“



8.2.1 Max Slevogt, Bleistift und Aquarell auf Papier, 14,5 x 11,3 cm GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 155)

53 cm, Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 157, 162, 166)



8.2.4 Max Slevogt, Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, Aquarell und Bleistift, 29 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 158, 163, 167, 171)



8.2.2 Max Slevogt, Detail aus: Brief oder Briefentwurf mit Zeichnung von Max Slevogt an einen unbekanntem Adressaten, vom „3.04.24“, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Foto: C. Schenk (Abb. 156)



8.2.3 Max Slevogt, Kostümentwürfe für Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Innenseite eines Passepartouts (doppelseitig), Kartongröße: 39 x



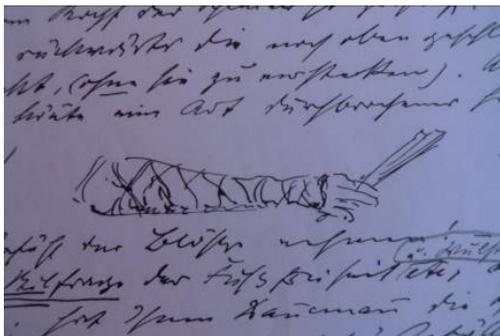
8.2.5 Max Slevogt, Kostümentwürfe für Donna Elvira (rechts) und Donna Anna (links), Bleistift auf Papier, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 14r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Abb. 159)



8.2.6 Max Slevogt, Kostümskizze für Donna Elvira, 17 x 11 cm, auf der Rückseite eines Briefumschlages von Elisa Stünzner, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 160)



8.2.8 Max Slevogt, Kostümentwurf für Donna Anna und Zerlina, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 15r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Abb. 164)



8.2.7 Max Slevogt, Entwurf für einen Handschuh, Detail aus: Brief an Leonhard Fanto, dat. „10.04.23 abends“ [1924], Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Foto: C. Schenk (Abb. 161)



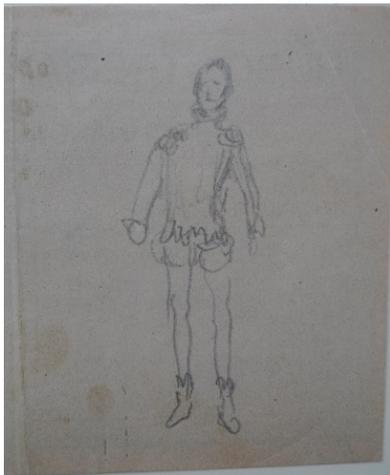
8.2.9 Max Slevogt, Kostümentwürfe Don Giovanni, Aquarell auf Passepartoutkarton, Kartongröße: 39 x 52,8 cm, bez.: „I. Akt, Champagnerarie II., finale II.“, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 170)



8.2.10 Max Slevogt, Kostümentwürfe Don Giovanni und Leporello, Bleistift auf Papier, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 12r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Abb. 172)



8.2.12 Max Slevogt, Kostümskizze für Don Giovanni, Papier fleckig und stark zerknittert, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 174)



8.2.11 Max Slevogt, Kostümskizze für Don Giovanni, 14,5 x 22,9 cm, auf der Rückseite einer Antiquariatsrechnung v. Hugo Streisand, Berlin, v. 29.I.24, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 173)



8.2.13 Max Slevogt, Kostümentwurf für Don Giovanni, Don Ottavio und Leporello, Aquarell und Bleistift auf Transparentpapier, 20,6 x 13,6 cm, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 175)



8.2.14 Max Slevogt, Kostümentwürfe für Don Giovanni und andere, Bleistift und Aquarell, 17,4 x 11,5, in Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 176)



8.2.15 Max Slevogt, Kostümentwürfe für Don Giovanni, Bleistift, 17,4 x 11,5, in Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 177)



8.2.16 Max Slevogt, Kostümentwurf für den Komtur, Bleistift, 17,4 x 11,5, in Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 180)



8.2.17 Max Slevogt, Darstellung des Komturs, auf der Rückseite eines undatierten Briefes an Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 181)



8.2.18 Max Slevogt, Kostümentwürfe für Leporello, Bleistift und Aquarell, 17,4 x 11,5, in Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum

Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 185)



8.2.19 Max Slevogt, Kostümentwürfe für verschiedenen Diener, Bleistift und Aquarell, Blattgröße: 14,7 x 11 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 188)



8.2.20 Max Slevogt, Kostümentwürfe für Bäuerinnen, Bleistift und Aquarell, Blattgröße: 17,5 x 25,2 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 189)



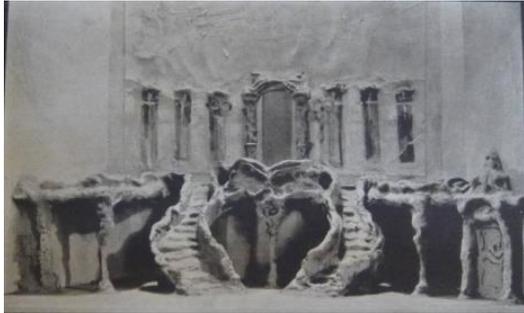
8.2.21 Max Slevogt, Don Giovanni mit Donna Anna, Donna Elvira und Zerlina, 1924, Lithographie und Aquarell, 16 x 22,5 cm, sign. u.r. M. S., Auf dem Pergamentdeckel der Mappenausgabe von Mozarts „Don Giovanni“, 1924, Slg. Grünberg, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie

### 8.3 Zusätzliches Material

#### 8.3.1 Bühnenmodelle nach Slevogts Entwürfen



8.3.1.1 Bühnenbildmodell nach Slevogt 1924, Haus des Komturs, H: 60 cm, B: 58, T: 42,5 cm, Bühnenausschnitt: H: 33 cm, B: 45 cm, Holz und Karton, Inv. Nr. F 6580, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, Foto: Internationale Stiftung Mozarteum (ISM) (Abb. 96)



8.3.1.2 Modell Treppe Ballsaal, Abb. aus: Ausst. Kat. Magdeburg 1926 (1928) Taf. 35 (Abb. 114), Verbleib unbekannt (Abb. 111)



8.3.2.3 Bühnenfoto, Donna Elviras Gasthaus mit Ludwig Ermold, Elisabeth Stünzner und Robert Burg (v.l.n.r.), in: „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Abb. 102)

### 8.3.2 Bühnenfotos und Rollenfotos



8.3.2.1 Bühnenfoto Don Giovanni (Don Juan). Oper von W. A. Mozart. Staatsoper, Szenenbild 1. Bild, Max Hirzel als Don Ottavio und Charlotte Viereck als Donna Anna, 04.1924, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Abb. 94)



8.3.2.4 Bühnenfoto, Ballsaal Premiere, in: „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), , Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Abb. 112)



8.3.2.2 Bühnenfoto Don Giovanni (Don Juan). Oper von W. A. Mozart. Staatsoper, Szenenbild 1. Bild, Anne Roselle als Donna Anna, Robert Burg als Don Giovanni, Ivar Andrésen als Komtur, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Abb. 95)



8.3.2.5 Bühnenfoto, „Don Giovanni“, Straße mit Robert Burg, 17.4.1924, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Abb. 120)



8.3.2.6 Bühnenfoto „Don Giovanni“, Straße von Sevilla, Aufführung in Charlottenburg 1931, Foto aus: Das Theater 1931, S. 47, Verbleib des Originalfotos unbekannt (Abb. 190)



8.3.2.9 Rollenfoto, Elisabeth Stünzner als Donna Elvira, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Abb. 153)



8.3.2.7 Bühnenfoto, Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, mit R. Burg & L. Ermold in: „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Abb. 133)



8.3.2.10 Rollenfoto, E. Stünzner als Donna Elvira, , in „Don Giovanni“, 04.1924, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Abb. 154)



8.3.2.8 Bühnenfoto, Schlussbild, 04.1924, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Abb. 152)



8.3.2.11 Don Giovanni Rollenfoto: Anne Roselle als Donna Anna, 023.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Abb. 165)



8.3.2.12 Don Giovanni Rollenfoto: Grete Nikisch als Zerlina mit Robert Büssel als Masetto, 02.1928 , SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Abb. 168)



8.3.2.13 Don Giovanni Rollenfoto: Grete Nikisch als Zerlina mit Robert Büssel als Masetto, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Abb. 169)



8.3.2.14 Rollenfoto, Grete Nikisch als Zerlina und Robert Burg als Don Giovanni, „Don Giovanni“ (Don Juan). Oper von W. A. Mozart. Staatsoper

Dresden, Neueinstudierung 12.2.1928 unter Leitung von Fritz Busch, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter



8.3.2.15 Rollenfoto, Robert Burg als Don Giovanni, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Abb. 178)



8.3.2.16 Rollenfoto, R. Büssel als Masetto, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Abb. 188)



8.3.2.17 Rollenfoto, W. Bader als Komtur, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Abb. 182)



8.3.2.20 Rollenfoto, L. Ermold als Leporello, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Abb. 186)



8.3.2.18 Rollenfoto, „Don Giovanni“, Ivar Andrésen als Komtur, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Abb. 183)



8.3.2.21 Rollenfoto, M. Hirzel als Don Ottavio, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Abb. 187)



8.3.2.19 Rollenfoto, „Don Giovanni“, Ivar Andrésen als Komtur, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Abb. 184)

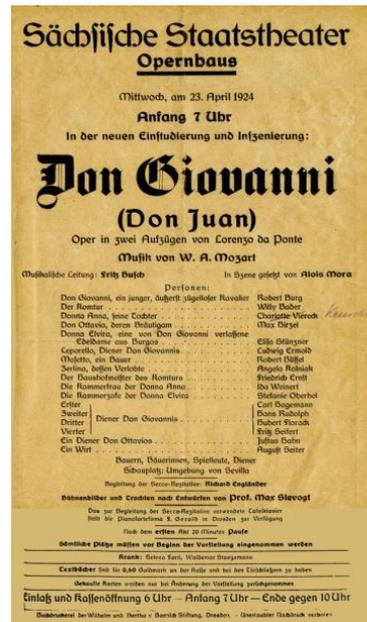


8.3.2.22 Rollenfoto, Hans Reinmar als Don Giovanni aus: Tempo, 13.4.1930, Fotograf u. Verbleib des Originalfotos unbekannt, Archiv Richard Weichert 230/a3 (Abb. 191)



8.3.2.23 Rollenfoto, Edwin Heyer als Masetto, Maris Ivogün als Zerlina, Foto: Suse Byk, Berliner, Morgenpost, 15.4.1930, Archiv Richard Weichert 230/a23 (Abb. 192)

### 8.3.3 Theaterzettel



8.3.3 Theaterzettel „Don Giovanni“, 23. April 1924, Sächsisches Staatstheater Dresden, Brüder-Busch-Archiv, Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung, Archiv. Nr. P 497

#### Ausgewählte Literatur:

Slevogt 1924, S. 173-176, Imiela 1968, S. 226-228, 427, Anm. 2, Imiela in Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 60-75, Janssen 1957, S. 48-52, Rischbieter 1968, S. 28, S. 295, Imiela in: Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 24-26, Schenk 2009, S. 89-92, Ausst. Kat. Mainz 2014, S. 171, Abb. S. 262-263, Scheffler 1924, S. 264-269, Teßmer 1924, S. 168-169

### 9. „Die Zauberflöte“

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)  
Projekt, abgelehnt, 1928  
Berliner Staatsoper Unter den Linden  
Direktion: Franz Ludwig Hörth (1883–1934)  
Generalintendant: Heinz Tietjen (1881-1967)

## 9.1 Bühnenbildentwürfe zur „Zauberflöte“

### Allgemeine Skizzen



9.1.1 Max Slevogt, Briefumschlag mit Skizzen zu den Szenenentwürfen zur „Zauberflöte“, adressiert an Max Slevogt, Lietzenburger Str. 8a, Berlin-Charlottenburg, Absender Kunsthalle Bremen mit Poststempel v. 24.2.(19)28, Umschlag: 12,3 x 15,5 cm, SL NL 2015/370, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk

### Bühnenrahmen



9.1.2 Max Slevogt, Entwurf eines Bühnenrahmens (wohl zur „Zauberflöte“), Aquarell, auf der Rückseite eines Passepartouts, 39 x 53 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 196)

## Bühnenbildentwürfe

### I, 1 Felsige Gegend



9.1.3 Max Slevogt, Wilde Landschaft im Reich der Königin der Nacht, 1. Akt, „Zauberflöte“, Gouache/Aquarell, 20,2 x 50,2 cm, Privatsammlung Deutschland, Foto: Galerie Z, Landau (Abb. 197)

### I, 6 Prächtiges Gemach

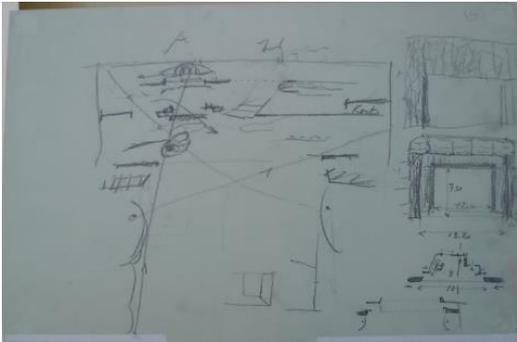


9.1.4 Max Slevogt, Die thronende Königin der Nacht, 1. Akt, Gouache/Aquarell und Bleistift auf graugrünem Papier, Passepartoutausschnitt: 20,5 x 20 cm, Blattgröße: 26 x 26,1 cm, Passepartoutausschnitt vergilbt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 198)

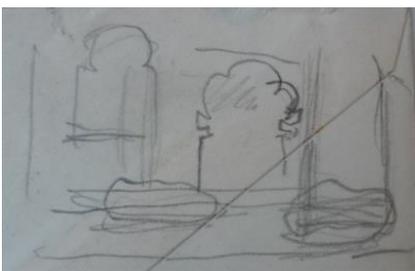
I, 9 Ägyptisches Zimmer



9.1.5 Max Slevogt, Paminas Zimmer im Palast Sarastros, 1. Akt, „Zauberflöte“, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 32,9 x 49,7 cm, rechts unleserlich bezeichnet, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 199)



9.1.6 Max Slevogt, Rückseite von Paminas Zimmer im Palast Sarastros, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 200)

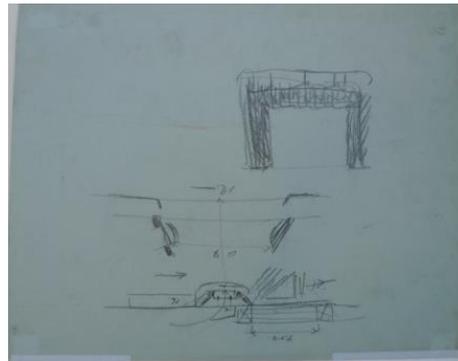


9.1.7 Max Slevogt, Detail von 9.1.1: Briefumschlag mit Skizzen zu den Szenenentwürfen zur „Zauberflöte“, adressiert an Max Slevogt, Lietzenburger Str. 8a, Berlin-Charlottenburg, Absender Kunsthalle Bremen mit Poststempel v. 24.2.(19)28, Umschlag: 12,3 x 15,5 cm, SL NL 2015/370, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 201)

I, 15; I, 18 Hain mit Tempeln u. Sarastro auf Triumphwagen



9.1.8 Max Slevogt, Vor Sarastros Tempelstadt, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 39,6 x 49,8 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 202)



9.1.9 Max Slevogt, Rückseite von: Vor Sarastros Tempelstadt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 203)



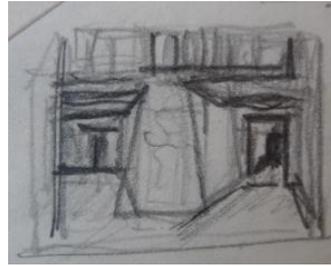
9.1.10 Max Slevogt, Rückseite von: Versamlungsstätte der Priester von Isis und Osiris, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 204)

## II, 1 Palmenwald mit Sitzen und Pyramiden

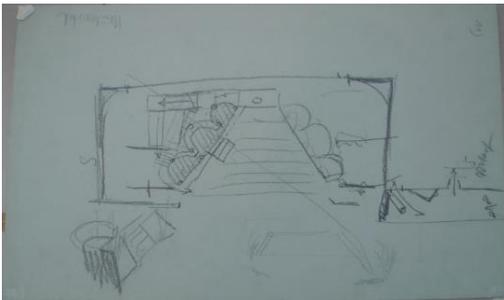


9.1.11 Max Slevogt, Versamlungsstätte der Priester von Isis und Osiris, 2. Akt, „Zauberflöte“, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 39,7 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 205)

Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 207)



9.1.14 Max Slevogt, Detail von 9.1.1: Briefumschlag mit Skizzen zu den Szenenentwürfen zur „Zauberflöte“, adressiert an Max Slevogt, Lietzenburger Str. 8a, Berlin-Charlottenburg, Absender Kunsthalle Bremen mit Poststempel v. 24.2.(19)28, SL NL 2015/37, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 208)



9.1.12 Max Slevogt, Grundrisskizze, auf der Rückseite von „Im Vorhof des Prüfungstempels“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 206)



9.1.15 Max Slevogt, Detail von 9.1.1: Briefumschlag mit Skizzen zu den Szenenentwürfen zur „Zauberflöte“, adressiert an Max Slevogt, Lietzenburger Str. 8a, Berlin-Charlottenburg, SL NL 2015/37, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 209)

## II, 2 Vorhof des Prüfungstempels



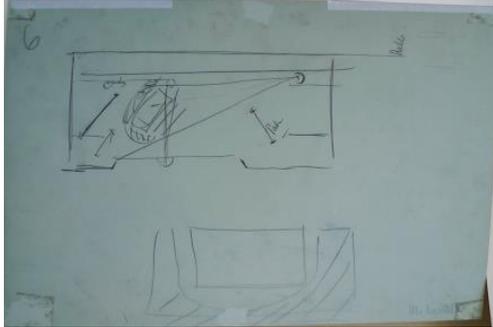
9.1.13 Max Slevogt, Tamino und Papageno im Vorhof des Prüfungstempels, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, Darstellungsgröße: 31 x 38 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,

## II, 7 angenehmer Garten mit Laube



9.1.16 Max Slevogt, Pamina im Gartenpavillon, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 33 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,

Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 210)



9.1.17 Max Slevogt, Grundrisskizze, auf der Rückseite von: Pamina im Gartenpavillon, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 33 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 211)

Szene nicht eindeutig zuzuordnen



9.1.19 Max Slevogt, „In diesen heil’gen Hallen“/Gewölbter Raum mit Säulenstellung, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 39,7 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 213)



9.1.18 Max Slevogt, Bleistiftskizze Laube mit Mond, auf der Rückseite eines „Grundrisses in Bühnenhöhe“ der Oper unter den Linden, Blattgröße: 31,1 x 22,9 cm, SL NL 2015/369, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 212)



9.1.20 Max Slevogt, Skizze zu „In diesen heil’gen Hallen“/Gewölbter Raum mit Säulenstellung“, Bleistift, 14,9 x 20,4 cm, auf der Rückseite eines Briefes der Preußischen Akademie der Künste, Berlin v. 24. Februar 1928, SL NL 2015/371, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 214)

II, 13; II, 16 Halle, wo das Flugwerk gehen kann



9.1.21 Max Slevogt, Papageno von Ungeheuern bedrängt und mit den drei Knaben, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, Darstellungsgröße: 32 x 40,5 cm, SL NL 2015/105, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 215)

II, 28 Zwei große Berge mit Wasserfall und Feuer



9.1.23 Max Slevogt, Tamino und Pamina wandern durch Feuer und Wasser/“Feuer und Wasser-Probe“, Aquarell/Gouache und Kohle auf Karton, 37 x 49,6 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 221)

II, 26 Kurzer Garten



9.1.22 Max Slevogt, Landschaft mit der verzweifelten Pamina und den drei Knaben, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 33 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 218)



9.1.24 Max Slevogt, Tempelarchitektur, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 40,2 x 33 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 224)

II, 30 Der Mohr, die Königin mit drei Damen



9.1.25 Max Slevogt, Die Königin der Nacht mit Monostatos und zwei Damen unter dem Tempel Sarastros, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 9,7 x 32,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz,

II, 30 Sonne, Sarastro steht erhöht



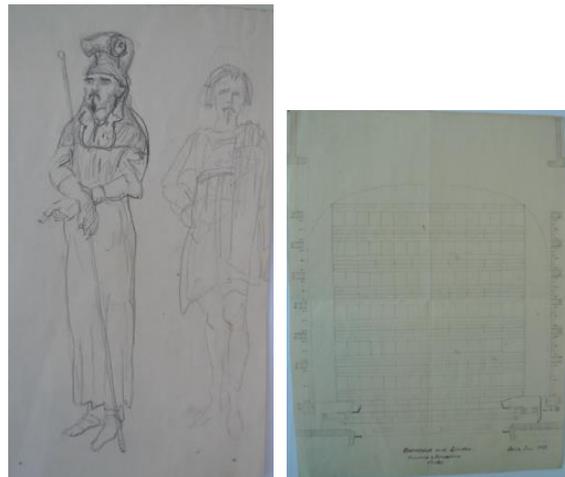
9.1.26 Max Slevogt, Sarastros Thronsaal, Aquarell/Gouache und Kohle auf Karton, 39,3 x 49,8 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 226)



9.2.1 Max Slevogt, Blatt mit Figurinen der Königin der Nacht, Pamina, Tamino und Sarastro, Aquarell, Deckweiß und Bleistift auf Karton, Blattgröße: 27,9 x 22 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 228)



9.1.27 Max Slevogt, Sarastros Thronsaal, Bleistift auf Papier, 19,5 x 22 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 227)



9.2.2 Max Slevogt, Detail aus: zwei figürl. Darstellungen u.a. die Figur Sarastros, Bleistiftskizze (links: Paminas Laube mit Mond, vgl. 9.1.18), auf der Rückseite eines „Grundrisses in Bühnenhöhe“ der Oper unter den Linden, Blattgröße: 31,1 x 22,9, SL NL 2015/369, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk

Ausgewählte Literatur:  
Imiela 1968, S. 275, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz  
1991, S. 138-143, Ausst. Kat. Salzburg 1996, S. 28,  
Schenk 1999, Schenk 2003, S. 44-46

**10. „Tristan und Isolde“**  
Projekt, 1931



10.1 Max Slevogt, Bühnenbildentwurf zu Tristan und Isolde (Auf König Markes Schiff), 1. Akt, 1931  
Gouache über Bleistift auf dünnem Papier (Rückseite eines Briefbogens), Blatt mit Papierstreifen eingefasst: 30,5 x 23 cm, Darstellung: 14,3 x 22,4 cm, bez.: No 5 I. Akt Isolde (u.l.), Inv. Nr. KW 184, Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Abb. 229)

Ausgewählte Literatur:

Guthmann 1948, S. 179-180, Imiela 1968, Anm. 2, S. 444; Imiela in: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 138-143; Schenk 1999

**11. „Die Walküre“**  
Projekt 1931/32

11.1 Bühnenbildentwürfe zu „Walküre“

1. Aufzug



11.1.1 Max Slevogt, In Hundings Hütte, 1. Akt, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 39

x 53 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 233)

2. Aufzug



11.1.2 Max Slevogt, Wildes Felsengebirge (Wildes Felsengebirge, Brünnhilde verkündet Sigmunds den Tod), 2. Akt, um 1931, Gouache auf gebräuntem Karton, 38,9 x 52,9 cm, SL NL 2015/90, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 235)

3. Aufzug



11.1.3 Max Slevogt, Acht Walküren auf dem „Walkürenfelsen“, Detail, auf dem Walkürenfelsen, Anfang 3. Akt, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 38,9 x 52,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 238)



11.1.4 Max Slevogt, Eine Walküre (Brunnhilde?) hat einen Helden ergriffen, um sich mit ihm auf dem Walkürenross fortzuschwingen, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 38,9 x 53 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 239)



11.1.5 Max Slevogt, Walkürenfelsen, 3. Akt, um 1931, Gouache auf gebräuntem Karton, 39 x 52,8 cm, u.r. Ecke gebrochen, SL NL 2015/91, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 241)

## 11.2 Kostümentwürfe zur „Walküre“



11.2.1 Max Slevogt, Blatt mit Figurinen: Hundung, Sieglinde und Sigmund (1. Akt), um 1931, Gouache auf gebräuntem Karton, 39 x 53 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 244)



11.2.2 Max Slevogt, Blatt mit Figurinen: Fricka, Wotan und Brünnhilde, (2. Akt?), um 1931, Gouache auf gebräuntem Karton, 39 x 53 cm, o.r. fleckig, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 245)

### Ausgewählte Literatur:

Guthmann 1948, S. 169, 172, 174-179, 190-192,  
 Janssen 1957, S. 42, Imiela 1968, S. 276, S. 444,  
 Anm. 6, Plesch 1949, S. 282, Slevogt 1912-1932, S.  
 67-68

## 11. diverse Bühnenbild- oder Theatervorhangentwürfe



11.1 Max Slevogt, Entwurf zu einem Theatervorhang, 23,4 x 29,4 cm, Gouache über Kreide auf Papier, undatiert, Widmungsdatum: 1921, Inv.Nr. KW 328, Saarland Museum Saarbrücken, Inv.Nr. KW 328, Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Abb. 248)



11.2 Max Slevogt, Entwurf für ein Bühnenbild (oder Theatervorhang?), Gouache auf Papier, 22,9 x 28,5 cm, undatiert, Inv. Nr. 341, Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Abb. 249)



11.3 Max Slevogt, Entwurf für eine Wanddekoration oder ein Bühnenbild, Saal mit Pilastern und Wandbrunnen, Gouache u. Bleistift, 14,1 x 25,4 cm, SL NL 2015/361, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk



11.4 Max Slevogt, Entwurf für eine Wanddekoration oder ein Bühnenbild, Saal mit Pilastern und Wandbrunnen, Tusche, Feder, 92 x 22,2 cm, SL NL 2015/360, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk

## 12. diverse Kostümentwürfe



12.1 Max Slevogt, Kostümentwurf, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privataarchiv Hans-Jürgen Imiela



12.2 Max Slevogt, Kostümentwurf, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privataarchiv Hans-Jürgen Imiela



12.5 Max Slevogt, Kostümentwurf, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privataarchiv Hans-Jürgen Imiela



12.3 Max Slevogt, Kostümentwurf, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privataarchiv Hans-Jürgen Imiela



12.6 Max Slevogt, Kostümentwurf, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privataarchiv Hans-Jürgen Imiela



12.4 Max Slevogt, Kostümentwurf, Verbleib unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privataarchiv Hans-Jürgen Imiela



12.7 Max Slevogt, Kostümentwurf (für Nina Slevogt?), 1928, 10,4 x 7,5 cm, auf der Rückseite einer Einladungskarte für eine Veranstaltung am 19. Febr. 1928, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: C. Schenk



12.8 Max Slevogt, Blatt (Vorder- und Rückseite) mit Kostümzeichnungen, Bleistift, 13,2 x 17,5 cm (Blattgröße), Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: C. Schenk



12.9 Max Slevogt, Kopf mit Rokokofrisur, 11 x 14 cm (Blattgröße), Tusche, SL NL 2015/384, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: C. Schenk



12.10 Max Slevogt, Kostümentwurf, Tusche, 18 x 12 cm (Blattgröße), SL NL 2015/382, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: C. Schenk

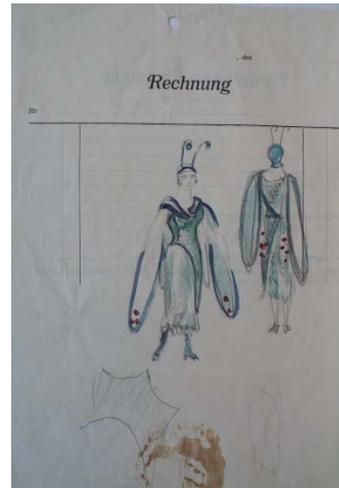


12.11 Max Slevogt, Kostümentwurf, Amazone (?), Tusche, 22, x 14,2 cm (Blattgröße), SL NL 2015/381, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: C. Schenk





12.12 Max Slevogt, Kostümzeichnungen (Vorder- und Rückseite), Bleistift, 14,3 x 21,6 cm, (Blattgröße), SL NL 2015/367, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: C. Schenk



12.14 Max Slevogt, Entwürfe für ein Käfer-/Schmetterlingskostüm, auf Rechnungsformular der Pfälzischen Bank, 28,7 x 22,3 cm, SL NL 2015/379, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: C. Schenk



12.13 Max Slevogt, Hutentwürfe (Vorder- und Rückseite), Bleistift, 22,2 x 14,1 cm, (Blattgröße), SL NL 2015/368, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: C. Schenk

Trotz intensiver Bemühung war es in wenigen Fällen leider nicht möglich, die Urheberrechte zu ermitteln. Sollten in Einzelfällen Rechteinhaber nicht benachrichtigt worden sein, so sei dies hiermit entschuldigt und es wird um Nachricht an die Autorin gebeten.

## Abbildungen zum Text



Abb. 1  
Max Slevogt, Auf dem Trifels, 1922, Öl auf Leinwand, 76,5 x 96,5 cm,  
Max-Slevogt-Galerie, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz,  
Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz



Abb. 2  
Max Slevogt, Circus Fest der Freien Secession, Kreidelithographien auf  
Bütten, sign., 1922, 17 x 21,4 cm (Darstellungsgröße), Foto: Kunstkontor  
Dr. Doris Möllers, Münster



Abb. 3  
Max Slevogt, Totentanz/Maskenball, 1896, Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm,  
Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Foto: Sammlung Georg Schäfer,  
Schweinfurt



Abb. 4  
Max Slevogt, Pal paré – Selbstbildnis mit Gattin, 1904, Öl auf Leinwand,  
180,6 x 70,5 cm, Max-Slevogt-Galerie, Landesmuseum Mainz – GDKE  
Rheinland-Pfalz, Inv.nr. SL 79, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE  
Rheinland-Pfalz



Abb. 5  
Max Slevogt, Die Disease/Yvette Guilbert, Bleistift, Kreide u. Tempera,  
29,8 x 43,8 cm, Theaterwissenschaftl. Sammlung der Universität zu Köln,  
Inv.nr.: G16702, Slg. Niessen, Foto: Theaterwissenschaftlichen Sammlung  
der Universität zu Köln



Abb. 6  
Max Slevogt, Das Champagnerlied (auch genannt: Der weiße d'Andrade oder Champagnerarie), 1902, Öl auf Leinwand, 215 x 160 cm, Staatsgalerie Stuttgart Inv. Nr. 1123. Foto: Staatsgalerie Stuttgart



Abb. 7  
Max Slevogt, Zwei Bewegungsstudien einer Schleiertänzerin, 1895, Buntstift in Blau und Braun auf Papier, 20,9 x 33,1 cm, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz



Abb. 8  
Max Slevogt, Morgianes Tanz (Ali Baba und die vierzig Räuber“), um  
1898-1903 Gouache, Aquarell, Tusche, Deckweiß auf Papier, 29,7 x 21 cm,  
Inv. Nr. NI 1045, Saarländisches Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer  
Kulturbesitz, Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz



Abb. 9  
Max Slevogt, Schumann-Sonate, 1886, Feder u. Tusche auf Papier, 21 x  
33,1 cm, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz –  
GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-  
Pfalz



Abb. 10  
 Max Slevogt, „Chopin-Ballade III op. 47“, Feder und Aquarell, 27 x 20,5  
 cm, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE  
 Rheinland-Pfalz, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz



Abb. 11  
 Max Slevogt, Die Liebe eines Eskimos, 1889, Farbstift in Violett und  
 Tusche auf Papier, 20,9 x 18,6 cm, SL NL 2015/209, Slevogt  
 Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-  
 Pfalz, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz

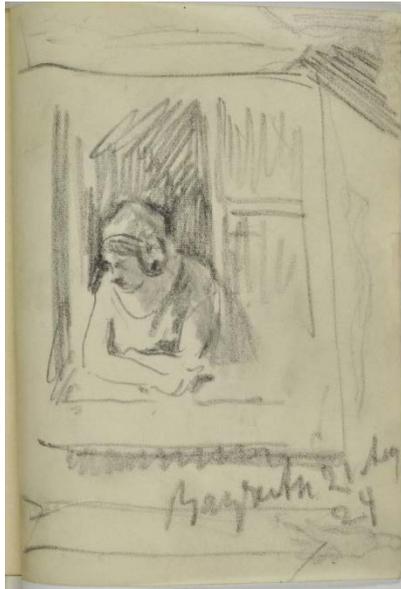


Abb. 12  
Max Slevogt, Skizze Bayreuth-Besuch August 1924, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 22v, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz



Abb. 13  
Max Slevogt, Kapitelstube des Neu-Münsters zu Würzburg, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 1. Akt, 1904, Gouache über Kohle auf Papier, aufgezogen auf Karton und mit Passepartoutmaske versehen, 40,7 x 57 cm, Inv. Nr. KW 8586, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.1)



Abb. 14  
 Max Slevogt, Florian Geyer, 1. Akt, Kapitelstube des Neu-Münsters zu Würzburg, 1904, Bleistift auf Papier, SL NL 2015/365, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.2)

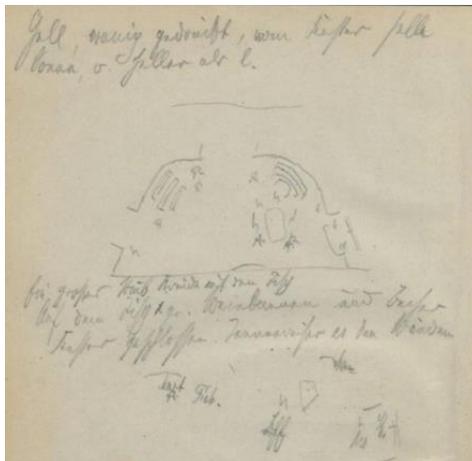


Abb. 15  
 Emil Lessing, Florian Geyer, Trinkstube, 1. Akt, Grundrisszeichnung aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410 Foto: SBBPK (Kat. Nr. 3.2.1.1)



Abb. 16  
 Max Slevogt, Florian Geyer, Trinkstube von Kratzers Gasthaus in Rothenburg, Verbleib unbekannt, Foto nach Janssen 1957, Abb. 26 (Abbildungsband, Bibliothek des Deutschen Theatermuseums München) (Kat. Nr. 3.1.3)

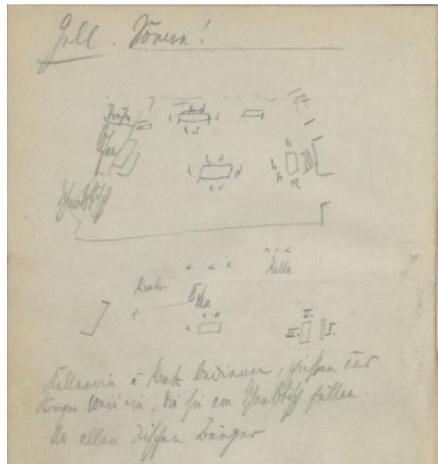


Abb. 17  
 Emil Lessing, Florian Geyer, Trinkstube von Kratzers Gasthaus in Rothenburg, 2. Akt, Grundrisszeichnung aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410 Foto: SBBPK (Kat. Nr. 3.2.1.2)



Abb. 18  
 Max Slevogt, Im Rathaus zu Schweinfurt, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 3. Akt, 1904, Gouache über Kohle auf Papier, rundum mit Papierstreifen eingefasst, 39,5 x 49,5 cm (mit Randstreifen), 35 x 44,7 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 8577, Saarländisches Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.4)



Abb. 19  
 Max Slevogt, Florian Geyer, Skizze zu „Rathaus in Schweinfurt“, auf dem Doppelbogen eines Briefes von Emil Lessing an Slevogt v. 17.1.1904, Bleistift auf Papier, SL NL 2015/363, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.5)

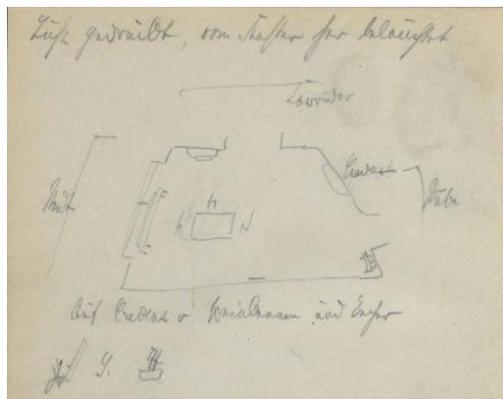


Abb. 20  
 Emil Lessing, Florian Geyer, Grundrisszeichnung für das Rathauszimmer, 3. Akt, aus dem Regiebuch von Emil Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr. impr. c. not. mss. oct. 410 Foto: SBBPK (Kat. Nr. 3.2.1.3)



Abb. 21  
 Max Slevogt, Saal im Schloss zu Rimpar, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 5. Akt, 1904, Gouache über Kohle auf Briefumschlag, rundum mit Papierstreifen eingefasst, 44,3 x 58 cm (mit Randstreifen), 38,5 x 53,5 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 8587,

Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.6)



Abb. 22

Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Rückseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen, Bleistift auf Papier, je 21 x 33 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.7)

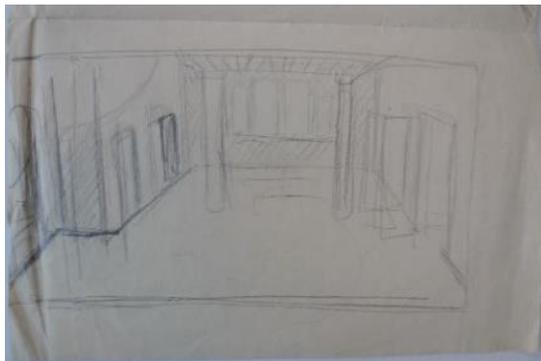


Abb. 23

Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Rückseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen, Bleistift auf Papier, je 21 x 33 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.8)



Abb. 24

Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Vorderseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen, Bleistift auf Papier, je 21 x

33 cm, unbez., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.9)

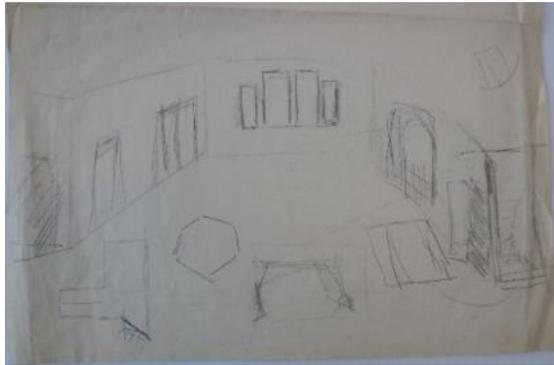


Abb. 25

Max Slevogt, Florian Geyer, Bühnenskizze auf Vorderseite von: Vier Bühnenbildskizzen zu: Saal im Schloss zu Rimpar, auf einem gefalteten Doppelbogen mit insgesamt vier Bühnenskizzen, Bleistift auf Papier, je 21 x 33 cm, unbez., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.10)



Abb. 26

Max Slevogt, Saal im Schloss zu Rimpar, Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, 5. Akt, verso, 1904, Bleistift, rundum mit Papierstreifen eingefasst, 44,3 x 58 cm (Blatt mit Randstreifen), 38,5 x 53,5 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 8587, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 3.1.11)

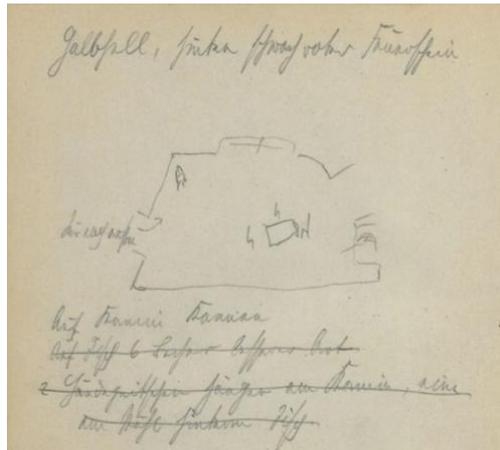


Abb. 27  
 Emil Lessing, Florian Geyer, Grundrisszeichnung für die Szene im Schloss  
 des Ritters Grumbach zu Rimpar, 5. Akt, aus dem Regiebuch von Emil  
 Lessing, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.Nr. Libr.  
 impr. c. not. mss. oct. 410 Foto: SBBPK (Kat. Nr. 3.2.1.4)



Abb. 28  
 Lovis Corinth, Rudolf Rittner als Florian Geyer, 1906. Öl auf Leinwand,  
 180,5 × 170,5 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Inv. Nr. G 0267,  
 Foto: Von der Heydt-Museum Wuppertal, aus: Ausst. Kat. München/Berlin  
 1996, Abb. 62, S. 165 (Kat. Nr. 3.2.2.1)



Abb. 29  
Rollenfoto, Rudolf Rittner in seiner Paraderolle als namengebender  
Titelheld in Gerhart Hauptmanns Drama „Florian Geyer“, im Bild  
festgehalten Geyers Todeskampf (um 1905/06), Fotorechte: Thorsten Fels,  
Glückstraße 18, 86153 Augsburg (Kat. Nr. 3.2.2.2)



Abb. 30  
Max Slevogt, Komödie der Irrungen, 1905 (?), 2) Herzog, Verbleib  
unbekannt, Foto C. Schenk nach Fotokopie aus: Privatarhiv Hans-Jürgen  
Imiela (Kat. Nr. 6.2)



Abb. 31  
Max Slevogt, Sommernachtstraum, 1889, Öl auf Pappe, 47,5 x 62 cm, Max-Slevogt-Galerie, Villa Ludwigshöhe, Edenkoben, SL 020, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz



Abb. 32  
Max Slevogt, Sommernachtstraum: Zettel als Esel, umschwirrt von den Elfen Titantias, Aquarell und Bleistiftzeichnung auf Bütten, aufkaschiert auf Velin, mit Feder signiert, um 1921, 17 x 12 cm auf 20,5 x 13,5 cm.  
Provenienz: Sammlung Kohl-Weigand, St. Ingbert, dann Privatsammlung Saarland, Abb. Kunstkontor Dr. Doris Möllers, Münster, Privatsammlung Deutschland



Abb. 33  
 Max Slevogt, „Zwei Skizzen zum ‚Sommernachtstraum‘“, Landesbibliothekszentrum/ Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Autogr. 1078, Galerie Ernst Arnold, Dresden/ Max Slevogt (1868-1932), 1 Br. an Max Slevogt, Dresden 8.6.1929, gez. ?. Verso zwei Aquarelle zu Shakespeare, Sommernachtstraum, gez. Slevogt, Quelle: Inlibris



Abb. 34  
 Max Slevogt, Macbeth, Aquarell und Bleistiftzeichnung auf Velin, mit Feder signiert, mit Bleistift betitelt, um 1927, 19 x 19,3 cm. Provenienz: Sammlung Kohl-Weigand, St. Ingbert, dann Privatsammlung Saarland, Abb. Kunstkontor Dr. Doris Möllers, Münster

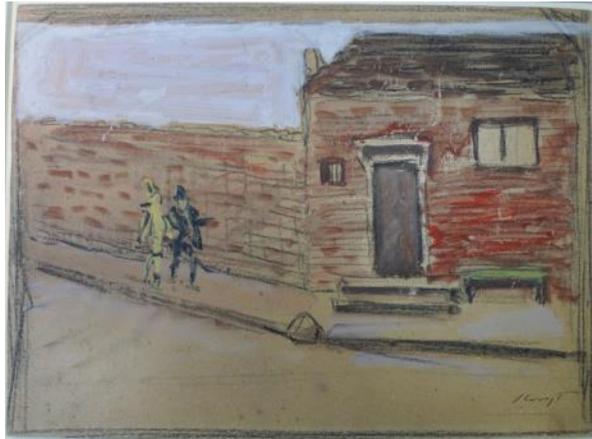


Abb. 35  
 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Bühnenbildentwurf,  
 „Straße mit Mauer und Haus“, 1904, Gouache über Kohle auf Karton, 28 x  
 38 cm, bez.: Slevogt (u.r.), Inv. Nr. KW 8582, Saarländisches  
 Saarländisches Kulturministerium, Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-  
 Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.3)



Abb. 36  
 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Straße mit Mauer und  
 Haus, Detail aus Kat. Nr. 4.1.1: vier Bühnenskizzen, auf der  
 Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapissiererei und  
 Kunststickerei Atelier, SL NL 2015/383, GDKE Rheinland-Pfalz,  
 Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C.  
 Schenk (Kat. Nr. 4.1.4)



Abb. 37  
 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Straßenszene, Detail aus  
 Detail aus: Kat. Nr. 4.1.2: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines  
 Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts. Im Victoria

Zelt“, 40,6 x 17 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.5)

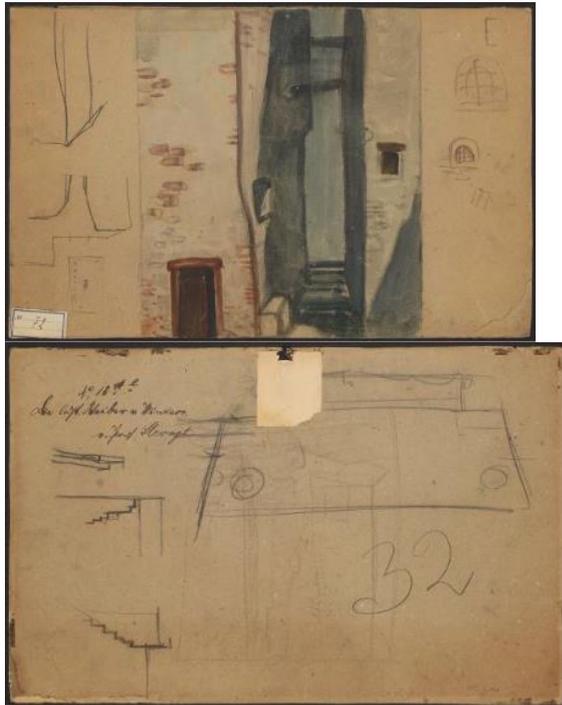


Abb. 38  
Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Schmale Gasse, Bleistift,  
Aquarell, Gouache auf Karton, auf der Rückseite: Detailstudien und  
Bühnengrundriss, Blei, 32,5 x 50,5 cm, MS Thr 678, Houghton Library,  
Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Kat. Nr.  
4.1.6)



Abb. 39  
Bühnenfoto, Die lustigen Weiber von Windsor, Szenenfoto Straßenszene,  
Neues Theater 1904, / V 71/ 895 c V, Foto: anonym, o.J., Repro: Friedhelm  
Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin (Kat. Nr. 4.3.1.1)

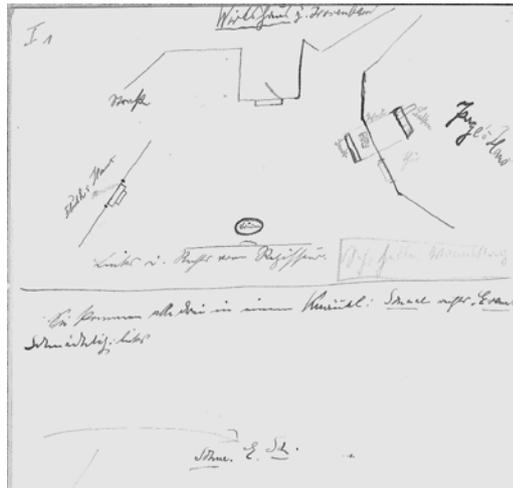


Abb. 40  
Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Straßenszene,  
Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der  
Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. Szene  
I / 1., Foto: AdK (Kat. Nr. 4.3.2.1)

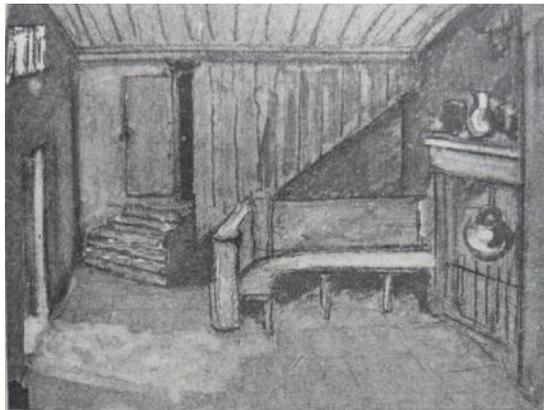


Abb. 41  
Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Im Gasthof zum  
Hosenband, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905,  
S. 52. (Kat. Nr. 4.1.7)



Abb. 42  
Bühnenfoto, Die lustigen Weiber von Windsor, Im Gasthof zum Hosenband,  
Neues Theater 1904, / V 71 / 895 b V, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Foto  
anonym, o.J., Repro: Friedhelm Hoffmann (Kat. Nr. 4.3.1.2)

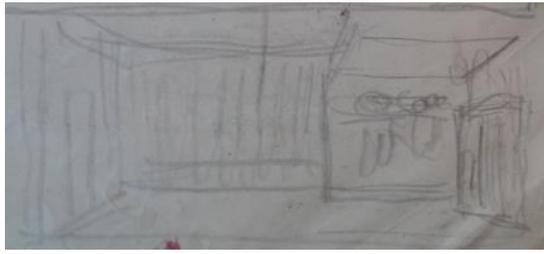


Abb. 43  
 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Gasthausansicht, Detail  
 aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps  
 des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum  
 Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr.  
 4.1.8)

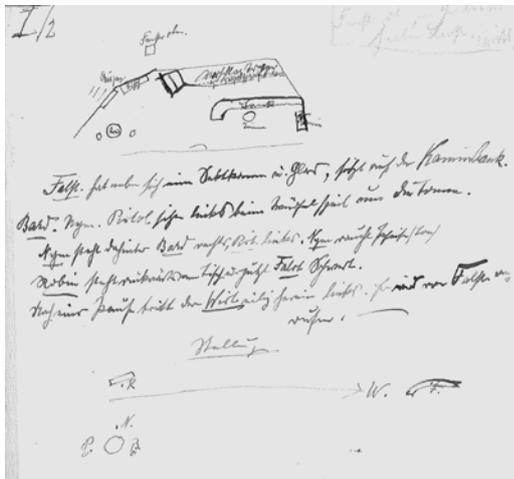


Abb. 44  
 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Regiebuch zu den  
 „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, bez. Szene I / 2, Akademie der  
 Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, Foto: AdK  
 (Kat. Nr. 4.3.2.2)

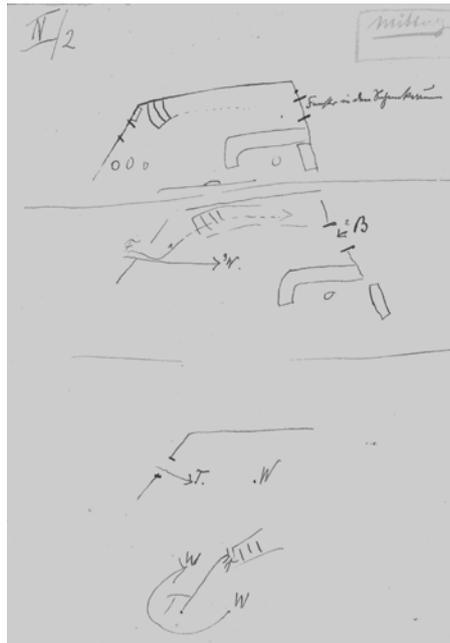


Abb. 45  
 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Regiebuch zu den  
 „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK),  
 Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. Szene IV / 2, Foto:  
 AdK (Kat. Nr. 4.3.2.9)



Abb. 46  
 Bühnenfoto, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmer des Dr. Cajus, Foto  
 anonym, o. J., u. ohne Zuschreibung einer bestimmten Szene, Neues Theater  
 1904, Berlin / V 71 / 895 a V, Stiftung Stadtmuseum Berlin Repro:  
 Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin (Kat. Nr. 4.3.1.3)

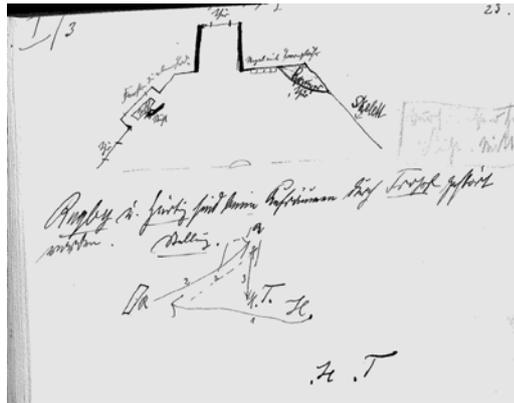


Abb. 47  
 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmer des Dr. Cajus, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. I/3, Foto: AdK (Kat. Nr. 4.3.2.4)

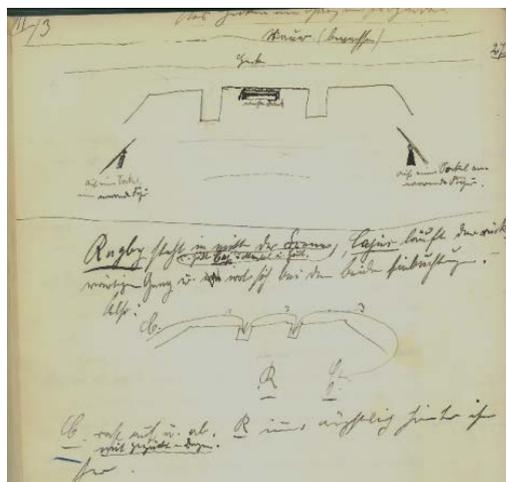


Abb. 48  
 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „ein kurzer in Lauben eingeteilter Garten“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. II/3, Foto: AdK (Kat. Nr. 4.3.2.5)



Abb. 49  
 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „ein erhöhter von einer Mauer abgeschlossener Rasenplatz ...“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856 , bez. II/4, Foto: AdK (Kat. Nr. 4.3.2.6)



Abb. 50  
 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Park von Windsor, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 50. Wiederverwendung für 7. „Walddekoration bei Windsor mit Hernes Eiche“ (Kat. Nr. 4.1.9)



Abb. 51

Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmer in Fluths Haus, ehem. Slg. Helene Thimig, Wien, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: George Altmann, Theatre Pictorial, Berkley/Los Angeles 1953, Abb. 325. (Kat. Nr. 4.1.10)



Abb. 52

Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Detail aus: vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapiserie und Kunststickerei Atelier, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.11)



Abb. 53

Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.12)

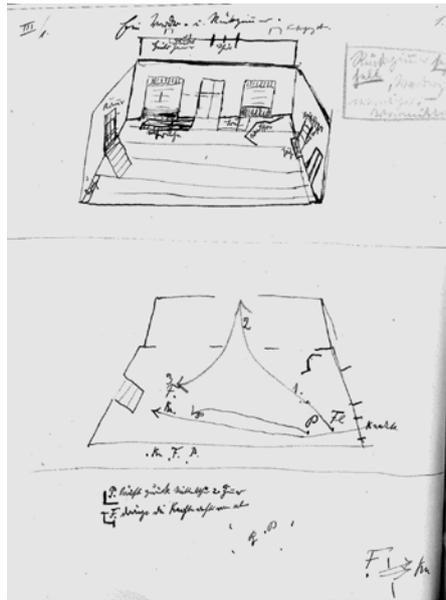


Abb. 54  
Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „Ein Zimmer im Fluthschen Hause“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. III/1, Foto: AdK (Kat. Nr. 4.3.2.7)

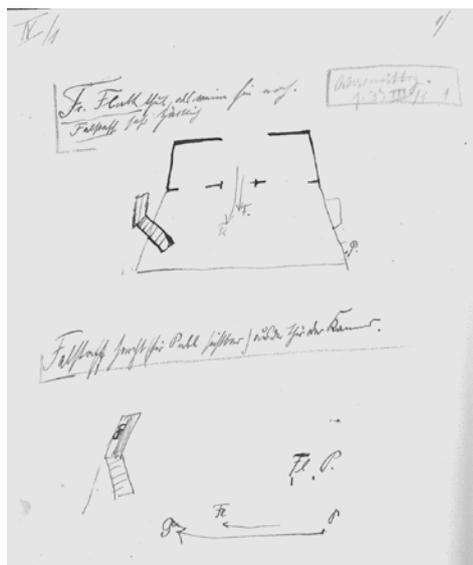


Abb. 55  
Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, „Ein Zimmer im Fluthschen Hause“, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, bez. IV/1, Foto: AdK (Kat. Nr. 4.3.2.8)

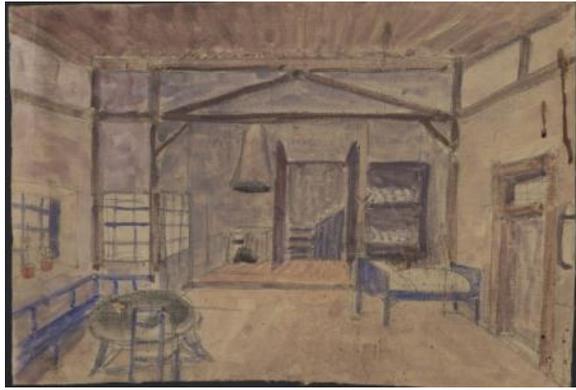


Abb. 56  
Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Zimmeransicht, MS Thr 678, Houghton Library, auf Leinwand (aufgezogen?) Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University. (Kat. Nr. 4.1.13)



Abb. 57  
Max Slevogt Die lustigen Weiber von Windsor, Parkskizze, Detail aus: vier Bühnenskizzen, auf der Innenseite eines Briefumschlages von E. W. Ernst Schmidt, Tapiserie und Kunststickerei Atelier, Berlin, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.14)



Abb. 58  
Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Parkskizze, Detail aus: Bühnenskizzen, auf der Rückseite eines Musikkzettels des „Musikcorps des 3. Garde-Feld-Artl.-Regts., GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.1.15)

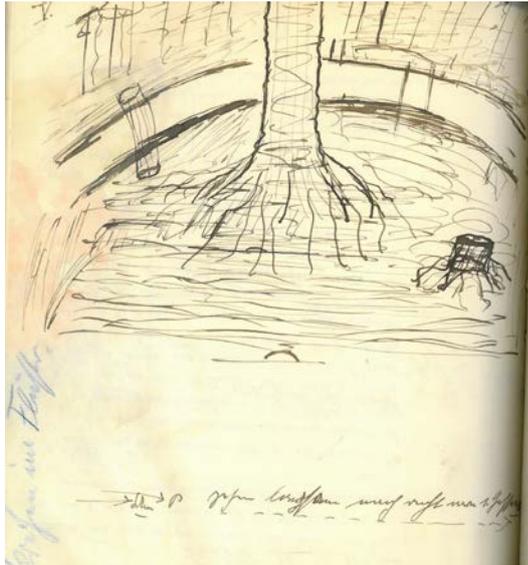


Abb. 59  
 Richard Vallentin, Die lustigen Weiber von Windsor, Walddekoration bei Windsor mit Hernes Eiche, Skizze zum V. Akt, Regiebuch zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, 1904, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Maxim-Vallentin-Archiv, Signatur 1856, Foto: AdK (Kat. Nr. 4.3.2.10)



Abb. 60  
 Max Slevogt, Die lustigen Weiber von Windsor, Falstaff, Bleistiftzeichnung, 20 x 10 cm, SL NL 2015/366, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.2.1)



Abb. 61  
Max Pohl als Falstaff, Postkarte o.J., Neues Theater, 21.10.1904 (Premiere),  
IV 61/2316 VF, Stiftung Stadtmuseum Berlin Repro: Friedhelm Hoffmann,  
Stiftung Stadtmuseum Berlin (Kat. Nr. 4.3.1.4)



Abb. 62  
Max Slevogt, Falstaff und sein Page Robin, Gouache, 12 x 9 inch (= 30,48  
cm x 22,86 cm), MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto:  
Houghton Library, Harvard University (Kat. Nr. 4.2.2)



Abb. 63  
Max Slevogt, Falstaff mit Hirschgeweih (V, 4). Aquarell, Gouache, 37 x 19 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Kat. Nr. 4.2.3)



Abb. 64  
Max Slevogt, Pystol (Hr. Sachs), Gouache, Öl auf Karton, bez., mit aufgeklebter Federskizze, a.d.R. Federskizze Falstaffs; 33 x 25 cm, MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard University (Kat. Nr. 4.2.4)



Abb. 65  
Max Slevogt, Nym (Hr. Leopold), Gouache auf Karton, bez., 39 x 24,5 cm,  
MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton  
Library, Harvard University (Kat. Nr. 4.2.5)



Abb. 66  
Max Slevogt, Männliche Figurine, Gouache, 37 x 19 cm, MS Thr 678,  
Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton Library, Harvard  
University (Kat. Nr. 4.2.6)



Abb. 67  
 Max Slevogt, Schmächtig und Schaal, Gouache auf Karton, Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905, S. 66 sowie Kunst und Künstler 1907, S. 243 (Kat. Nr. 4.2.7)



Abb. 68  
 Rollenfoto von Einfach/Simpel (Tropf) (Richard Großmann) und Schmächtig (Hans Wassmann) (rechts), „Hans Wassmann als ‚Junker Schmächtig‘ mit Richard Grossmann als sein Diener in ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘“, Foto: Hugo Leo Held, Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek Wien, ÖNB Wien NB 601177C, Foto: ÖNB Wien (Kat. Nr. 4.3.1.6)



Abb.69  
Max Slevogt, Schmächting (?), Verbleib unbekannt, Foto nach Abb. in: Das Theater II, 1905, S.69 (Kat. Nr. 4.2.8)



Abb. 70  
Max Slevogt, Dr. Capus/Cajus., Gouache auf Karton, bez., 33,5 x 20 cm,  
MS Thr 678, Houghton Library, Harvard University, Foto: Houghton  
Library, Harvard University (Kat. Nr. 4.2.9)



Abb. 71  
Rollenfoto Sir Evans (Pagay) (links) und Dr. Capus/Cajus (Eugen Burg)  
(rechts), Abb. in: Der Tag, 25.10.1904, Foto: Hugo Leo Held, aus: Max  
Reinhardt-Bühnen Berlin [Sammelband Theaterkritiken], Bd. 2. 1903-1905.  
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Bestand  
Hamburger Theatersammlung (Kat. Nr. 4.3.1.7)



Abb. 72  
Max Slevogt, Kostümentwurf für Frau Hurtig und Evans, Gouache und  
schwarze Tusche auf leicht bräunlicher Pappe, 27,8 x 16,8 cm,  
Österreichische Nationalbibliothek, Wien (Th. S. HG 13.367) Inv.Nr.:  
HZ\_HG13367, Theatermuseum Wien, Foto: KHM-Museumsverband (Kat.  
Nr. 4.2.10)

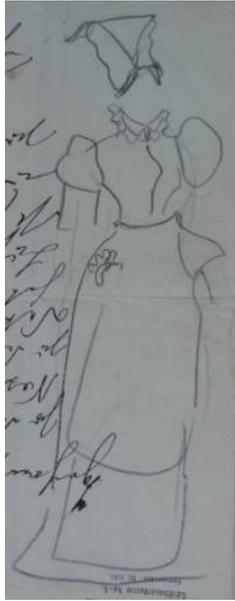


Abb. 73  
 Max Slevogt, Detail aus: Kostümskizzen und Gebäudeskizze, auf einem Brief von Felix Hollaender, Neues Theater zu Berlin, v. 17. Mai 1904, Blattgröße aufgeklappt: 22,6 x 32,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.2.11)



Abb. 74  
 Rollenfoto Frau Hurtig (Hedwig Wangel), aus: Der Tag, 25.10.1904, aus: Max Reinhardt-Bühnen Berlin [Sammelband Theaterkritiken], Bd. 2. 1903-1905. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Bestand Hamburger Theatersammlung (Kat. Nr. 4.3.1.8)



Abb. 75

Rollenfoto Else Heims als Frau Page und Lucie Höflich als Frau Fluth, in: Die Woche, 29.10.1904, Foto: Hugo Leo Held, aus: Max Reinhardt-Bühnen Berlin [Sammelband Theaterkritiken], Bd. 2. 1903-1905. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Bestand Hamburger Theatersammlung (Kat. Nr. 4.3.1.9)



Abb. 76

Rollenfoto Else Heims als Frau Page, Postkarte o.J., Neues Theater, 21.10.1904, Repro: Friedhelm Hoffmann, Stiftung Stadtmuseum Berlin / V 69/713 V (Kat. Nr. 4.3.1.10)



Abb. 77  
 Rollenfoto „Lucie Höflich als ‚Frau Fluth‘ in ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘“, Foto: Scherl (?), Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek Wien, ÖNB Wien, NB 603043C, Foto: ÖNB Wien (Kat. Nr. 4.3.1.11)



Abb. 78  
 Max Slevogt, Kostümentwürfe für den Spuk, Gouache und schwarze Tusche auf leicht bräunlicher Pappe, 16,9 x 31,8 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Inv. Nr.: HZ\_HG13368, Theatrumuseum Wien, Foto: KHM-Museumsverband (Kat. Nr. 4.2.12)



Abb. 79  
 Max Slevogt, Kostümentwurf für Fackelträger und weibliche Figur mit Blütenkranz, Gouache, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.2.13)



Abb. 80

Max Slevogt, Kostümentwurf für Fackelträger, Detail aus: Kostümskizzen zu den „Lustigen Weibern von Windsor“, auf der Rückseite einer Rechnung der Rahmenfabrik K. Zimmermann v. 13. Mai 1904, Blattgröße: 28,8 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 4.2.14)



Abb. 81

Max Slevogt, Don Juan lädt zum Feste, Entwurf zu Blatt 5 der Folge „Don Juan“, um 1920, Feder und Pinsel in Schwarz und Braun, Deckweiß, auf Buchsbaumholz, 18,4 x 13,6 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 6936, Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz aus: Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, Abb. S. 22



Abb. 82  
Aufbahrung Don Giovannis, 1921, Öl auf Leinwand, 75,3 x 53 cm, Max-Slevogt-Galerie, Schloss Villa Ludwigshöhe, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz



Abb. 83  
Max Slevogt, Don Giovanni 1924, Vorhang zur Neuinszenierung des „Don Giovanni“, Gouache auf gelblichem Karton, 35,8 x 50,3 cm, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.3)



Abb. 84  
 Max Slevogt, Bühnenvorhang/ Titelblatt zu Mozarts Don Giovanni 1924,  
 Kreidelithographie auf Papier, 43 x 45,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz –  
 Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz,  
 Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.7)



Abb. 85  
 Max Slevogt, Detailskizze für einen Bühnenvorhang zu „Don Giovanni“,  
 1924, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz,  
 Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL  
 2013/14 13r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat.  
 Nr. 8.1.4)



Abb. 86  
 Max Slevogt, Detail zum Bühnenrahmen zu „Don Giovanni“, aus einem  
 Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,

Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 11r, Foto:  
Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.5)



Abb. 87  
Max Slevogt, „Don Giovanni“, Garten des Komturs/ Haus des Gouverneurs  
(Gittertor), Aquarell und Bleistift auf Transparentpapier, 24 x 40,9 cm, bez.  
„i febr. 24 Dresden“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.8)



Abb. 88  
Max Slevogt, Garten des Komturs, Skizze, Ausschnitt aus 8.1.1:  
Bühnenbild-Skizzen, 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz,  
Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C.  
Schenk (Kat. Nr. 8.1.9)



Abb. 89  
Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Im Garten des Komturs“, aus einem  
Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 5r, Foto:  
Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.10)



Abb. 90  
 Max Slevogt, Detail zum Brunnen im Garten des Komturs, Aquarell, 21,9 x 28,3 cm (Rückseite Bleistiftzeichnung Brunnen und Zaun), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.11)



Abb. 91  
 Max Slevogt, Garten des Komturs, Skizze, Detail aus: Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, Bleistift, 23,2 x 31,4 cm, auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.12)



Abb. 92  
Max Slevogt, Detail Zaun im Garten des Komturs (Rücks. Detailzeichnung zu einem Portal des Ballsaals), Bleistift und Kohle, 37,5 x 47,4, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.13)



Abb. 93  
Max Slevogt, Garten und Treppenaufgang des Hauses des Komturs, Kreidelithographie auf Papier, 25 x 40,4 cm, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.14)



Abb. 94  
Bühnenfoto, Don Giovanni (Don Juan). Oper von W. A. Mozart. Staatsoper, Szenenbild 1. Bild, Max Hirzel als Don Ottavio und Charlotte Viereck als Donna Anna, 04.1924, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.1)



Abb. 95  
 Bühnenfoto, Don Giovanni (Don Juan). Oper von W. A. Mozart. Staatsoper, Szenenbild 1. Bild, Anne Roselle als Donna Anna, Robert Burg als Don Giovanni, Ivar Andréßen als Komtur, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. 8.3.2.2)



Abb. 96  
 Bühnenbildmodell nach Slevogt 1924, Haus des Komturs, H: 60 cm, B: 58, T: 42,5 cm, Bühnenausschnitt: H: 33 cm, B: 45 cm, Holz und Karton, Inv. Nr. F 6580, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, Foto: Internationale Stiftung Mozarteum (ISM) (Kat. Nr. 8.3.1.1)



Abb. 97  
 Max Slevogt, Donna Elviras Gasthaus Kreide und Aquarell auf Papier, 20,5 x 41,0 cm, Verbleib unbekannt. Ehemals Nachlass, Neukastel, Foto aus: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 67, Abb. 116 (Kat. Nr. 8.1.15)



Abb. 98  
 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Donna Elviras Gasthaus / Platz vor dem Palst des Don Giovanni“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 6r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.16)



Abb. 99  
 Max Slevogt, Gasthaus Straße, Skizze, Bleistift, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.17)

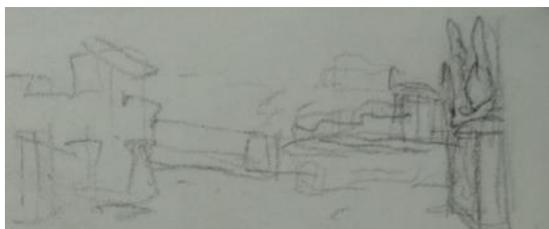


Abb. 100  
 Max Slevogt, Gasthaus-Straße, Ausschnitt aus 8.1.1: Bühnenbild-Skizzen, 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 64, Abb. 111, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.18)



Abb. 101  
 Max Slevogt, Donna Elviras Gasthaus, Kreidelithographie und rote Tusche auf Papier, 1924, 24,3 x 39,4 cm, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.19)



Abb. 102  
 Bühnenfoto, Donna Elviras Gasthaus mit Ludwig Ermold, Elisabeth Stünzner und Robert Burg (v.l.n.r.), in: „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.3)



Abb. 103  
 Max Slevogt, Ballsaal, Festsaal (Finale des 1. Aktes), Kreide, Bleistift und Aquarell auf Transparentpapier, 25,2 x 41, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.20)



Abb. 104  
Max Slevogt, Ballsaal, Festsaal (Finale des 1. Aktes), Bleistift auf  
Transparentpapier, 23,5 x 38,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum  
Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr.  
8.1.21)



Abb. 105  
Max Slevogt, Leda mit dem Schwan / Detail für Logenbrüstung im Festsaal,  
Bleistift und Kreide auf Papier, 1924, 22 x 28,3 cm, GDKE Rheinland-  
Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto:  
C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.22)





Abb. 106  
 Max Slevogt, Treppe Ballsaal (Rücks. evtl. Detail zum Geländer?), 28,5 x 21,9 cm, Bleistiftzeichnung, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.23)



Abb. 107  
 Max Slevogt, Detailzeichnung zu einem Portal des Ballsaals, Rückseite von: Detail Zaun im Garten des Komturs, Bleistift und Kohle, 37,5 x 47,4, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.24)



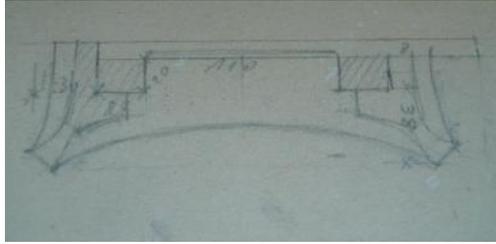


Abb. 108  
 Max Slevogt, Skizze zur Treppe des Ballsaals (Detail auf der Rückseite),  
 Bleistift, 36,2 x 52,6 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
 Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.25)

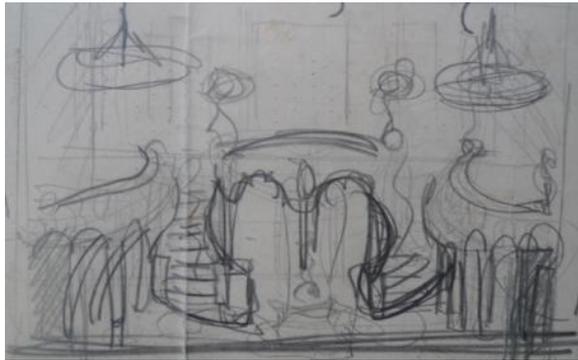


Abb. 109  
 Max Slevogt, Entwurf Ballsaal, Skizze, Detail aus: Skizzen zu  
 Bühnenbildern in Dresden 1924, Bleistift, 23,2 x 31,4 cm, Auf einer  
 Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz,  
 Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C.  
 Schenk (Kat. Nr. 8.1.26)



Abb. 110  
 Max Slevogt, Festsaal, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 25,6 x 43 cm,  
 sign. u.r. Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-  
 Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat.  
 Nr. 8.1.27)

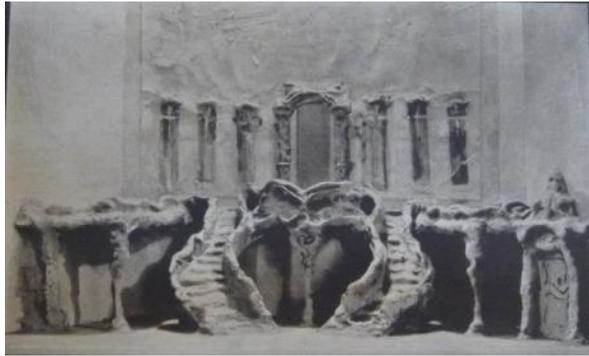


Abb. 111  
Modell Treppe Ballsaal, Abb. aus: Ausst. Kat. Magdeburg 1926 (1928) Taf. 35 (Abb. 114), Verbleib unbekannt, (Kat. Nr. 8.3.1.2)



Abb. 112  
Bühnenfoto, Ballsaal Premiere, in: „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), ,  
Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen  
Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.4)

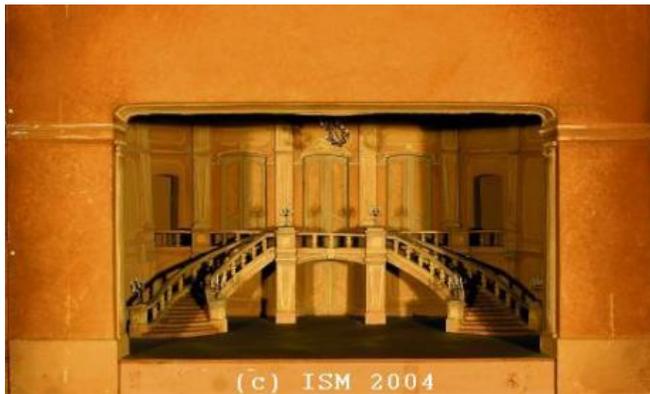


Abb. 113  
Caspar Neher (Entwurf), Le Nozze di Figaro. Bühnenbildmodell. Entwurf:  
Caspar Neher. Salzburger Festspiele, Großes Festspielhaus, 1956,  
Internationale Stiftung Mozarteum, Inv. Nr. F 6560 Foto: Internationale  
Stiftung Mozarteum (ISM)



Abb. 114  
 Max Slevogt, Straße in Sevilla, Kreide/Bleistift und Aquarell auf Papier, 25,0 x 41,0 cm, bez. 1. Feb. 24 Dresden (u.r.), GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.28)



Abb. 115  
 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf von „Straße in Sevilla“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 7r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.29)



Abb. 116  
 Max Slevogt, Straße in Sevilla, Bleistift auf Transparentpapier, 25 x 40,2 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.30)



Abb. 117  
 Max Slevogt, Skizze zum Entwurf von „Straße in Sevilla“, Ausschnitt aus:  
 Bühnenbild-Skizzen, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
 Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.31)

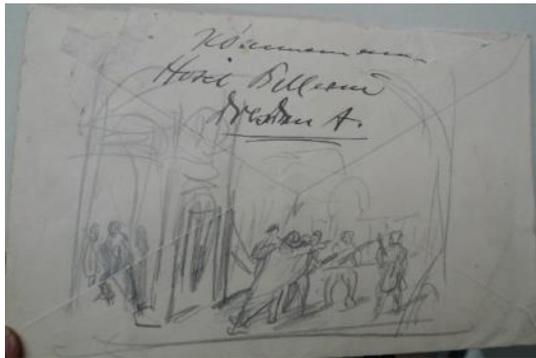


Abb. 118  
 Max Slevogt, Don Giovanni, als Leporello verkleidet, schickt die erbosten  
 Bauern fort (Straße), auf der Rückseite eines Briefumschlags adressiert an  
 Max Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-  
 Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.32)



Abb. 119  
 Max Slevogt, Don Giovanni, als Leporello verkleidet, schickt die erbosten  
 Bauern fort (Straße) 4. Szene, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 26 x 41  
 cm, sign.: Slevogt u.r., GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz,  
 Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie  
 (Kat. Nr. 8.1.33)



Abb. 120  
 Bühnenfoto, „Don Giovanni“, Straße, Szenenfoto mit R. Burg, 17.4.1924,  
 SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.5)



Abb. 121  
 Max Slevogt, Treppenhaus/ Eingangshalle von Donna Annas Palast,  
 Bleistift, 28 x 35 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
 Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.34)



Abb. 122  
 Max Slevogt, Treppenhaus/ Eingangshalle von Donna Annas Palast,  
 Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz,  
 Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C.  
 Schenk (Kat. Nr. 8.1.35)



Abb. 123  
 Max Slevogt, Donna Elviras Zimmer, Bleistift und Aquarell, 22 x 28,2 cm,  
 GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv /  
 Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.36)



Abb. 124  
 Max Slevogt, Donna Elviras Zimmer, Ausschnitt aus: Bühnenbild-Skizzen,  
 1924, 11,5 x 17,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
 Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.37)



Abb. 125  
 Max Slevogt, Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, Bleistift und  
 Aquarell auf Papier, 25,2 x 38,9 cm, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz,  
 Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C.  
 Schenk (Kat. Nr. 8.1.38)



Abb. 126  
Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Friedhofszene, aus einem Skizzenbuch von 1924, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, SL NL 2013/14 9r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.39)



Abb. 127  
Max Slevogt, Friedhofszene, Bleistift auf Transparentpapier, 1924, 25,1 x 40,6 cm, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.40)



Abb. 128  
Max Slevogt, Friedhofsskizze, Detail aus: Skizzen zu Bühnenbildern in Dresden 1924, auf einer Speisekarte des Hotels Bellevue, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Abb. 8.1.42)



Abb. 129

Max Slevogt, Das Grabdenkmal des Komturs, Bleistift, Kreide und Pinsel auf Papier, 1924, 12,5 x 14,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. 8.1.43)



Abb. 130

Max Slevogt, Das Grabdenkmal des Komturs, Bleistift und Pinsel auf Papier, 1924, 17,4 x 11,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.44)



Abb. 131  
 Max Slevogt, Der Kopf des Grabdenkmals, Aquarell auf Papier, 1924, 17,7 x 15,1 cm, bez. u.: Kopf des Komturs, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, 1924, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.45)



Abb. 132  
 Max Slevogt, Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, Kreidelithographie auf Papier, 26,3 x 39,5 cm, 1924, sig.: Slevogt u.r., GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.41)



Abb. 133  
 Bühnenfoto, Der Friedhof mit dem Denkmal des Komturs, mit R. Burg & L. Ermold in: „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924,

Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter  
(Kat. Nr. 8.3.2.7)



Abb. 134  
Max Slevogt, Donna Annas Zimmer, Bleistift und Aquarell auf Papier, 20,1 x 38,4 cm, ehem. Archiv Neukastel, Verbleib unbekannt, Foto aus: Ausst. Kat. Edenkoben/Mainz 1991, S. 70, Abb. 124 (Kat. Nr. 8.1.47)



Abb. 135  
Max Slevogt, Skizze zum Entwurf „Donna Annas Zimmer“, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 10r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.48)



Abb. 136  
Max Slevogt, Donna Annas Zimmer, Bleistift und Aquarell auf Papier, 22,0 x 28,4 cm, bez. o.l.: 10.III.24, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.46)



Abb. 137  
 Max Slevogt, Don Giovanniis Nachtmahl, Bleistift und Aquarell auf  
 Transparentpapier, 25 x 40,8 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum  
 Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. 8.1.49)



Abb. 138  
 Max Slevogt, Don Giovanniis Nachtmahl, Kreidelithographie auf Papier,  
 1924, 24 x 38,5 cm, sign. u.r. Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz –  
 Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz,  
 Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.50)



Abb. 139  
 Max Slevogt, Raumentwurf rechts: Detail für den rückwärtigen Gang für  
 „Don Giovanniis Nachtmahl“, links: Fensterdetails, 22 x 28,5 cm, GDKE  
 Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer  
 Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.51)



Abb. 140  
Max Slevogt, Don Giovanni und der steinerne Gast, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 24 x 26,1 cm, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.52)



Abb. 141  
Max Slevogt, Der Höllenrachen, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 24,8 x 26 cm, sign. u.r. Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.53)



Abb. 142  
Max Slevogt, „Teufelsfratze / Höllenrachen“, Aquarell und Tusche auf Transparentpapier, Blattgröße: 24,1 x 30,4 cm, Darst.gr. 12 x 27,5 cm,

GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv /  
Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.54)

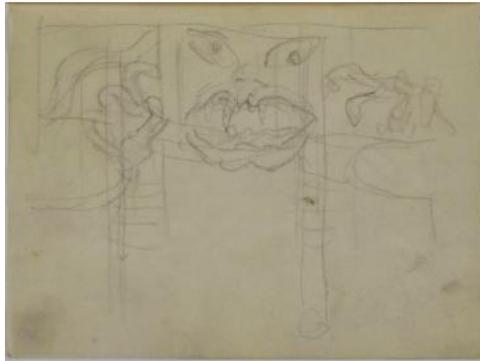


Abb. 143

Max Slevogt, Skizze zur „Teufelsfratze / Höllenrachen“, aus einem  
Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 8r, Foto:  
Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.1.55)



Abb. 144

Max Slevogt, „Teufelsfratze / Höllenrachen“, schwarzer Farbstift auf  
Transparentpapier, 13,2 x 16,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum  
Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr.  
8.1.56)



Abb. 145

Max Slevogt, Don Juan vor dem Höllenabgrund, Entwurf zu Blatt 19 der  
Folge „Don Juan“, um 1920, Feder und Pinsel in Schwarz, Grau, Deckweiß,

auf Buchsbaumholz, 18,5 x 13,6 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 6931, Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz



Abb. 146

Max Slevogt, Der steinerne Gast hält Don Juans Hand, Entwurf zu Blatt 18 der Folge „Don Juan“, um 1920, Pinsel in Schwarz und Braun, Grau, Deckweiß, auf Buchsbaumholz, 18,5 x 13,6 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 6934, Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz



Abb. 147

Max Slevogt, „Don Giovanni reicht dem Komtur die Hand“ um 1918/1920, Tusche und Aquarell auf Papier, 13,3 x 15,2 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk



Abb. 148  
 Caspar Neher (Entwurf), Idomeno Salzburger Festspiele 1956  
 Höllerrachen, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, Inv Nr. F 6537,  
 Foto: Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)



Abb. 149  
 Max Slevogt, Schlusszene, Kreide und Aquarell auf Papier, Blattgröße: 15  
 x 21,6 cm, Darstellung: 13,7 x 13,7 cm, GDKE Rheinland-Pfalz,  
 Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C.  
 Schenk (Kat. Nr. 8.1.57)



Abb. 150  
 Max Slevogt, Skizze zur Schlusszene des Dresdner „Don Giovanni“, 1924,  
 Bleistift auf Papier, 12,5 x 13,3 cm, GDKE Rheinland-Pfalz,

Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.1.58)



Abb. 151

Max Slevogt, Finale, Kreidelithographie auf Papier, 1924, 22,8 x 26,2 cm, sign. u.r. Slevogt Max, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie (Kat. Nr. 8.1.59)



Abb. 152

Bühnenfoto, Schlussbild, 04.1924, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.8)



Abb. 153

Rollenfoto, Elisabeth Stünzner als Donna Elvira, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.9)



Abb. 154  
 Rollenfoto, E. Stünzner als Donna Elvira, in „Don Giovanni“, 04.1924,  
 SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr.  
 8.3.2.10)



Abb. 155  
 Max Slevogt, Bleistift und Aquarell auf Papier, 14,5 x 11,3 cm, GDKE  
 Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer  
 Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.1)



Abb. 156

Max Slevogt, Detail aus: Brief oder Briefentwurf mit Zeichnung von Max Slevogt an einen unbekanntes Adressaten, vom „3.04.24“, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.2)



Abb. 157

Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Innenseite eines Passepartouts (doppelseitig), Kartongröße: 39 x 53 cm, Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Detail aus: Kat. Nr. 8.2.3)



Abb. 158

Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, Aquarell und Bleistift, 29 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Detail aus: Kat. Nr. 8.2.4)



Abb. 159  
Max Slevogt, Kostümentwürfe für Donna Elvira (rechts) und Donna Anna (links), Bleistift auf Papier, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 14r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.2.5)



Abb. 160  
Max Slevogt, Kostümskizze für Donna Elvira, 17 x 11 cm, auf der Rückseite eines Briefumschlages von Elisa Stünzner, Dresden, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.6)

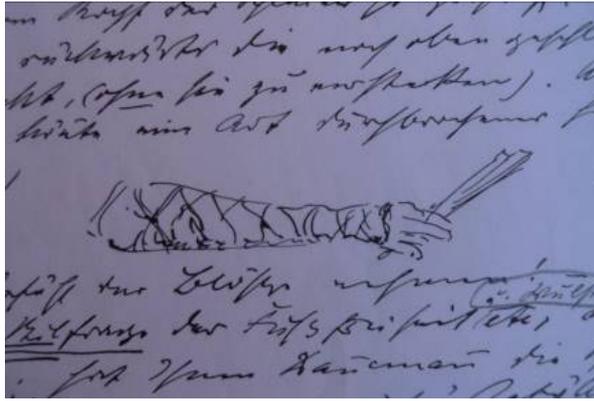


Abb. 161  
 Max Slevogt, Entwurf für einen Handschuh, Detail aus: Brief an Leonhard Fanto, dat. „10.04.23 abends“ [1924], Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.7)



Abb. 162  
 Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Innenseite eines Passepartouts (doppelseitig), Kartongröße: 39 x 53 cm, Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Detail aus: Kat. Nr. 8.2.3)



Abb. 163  
Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, Aquarell und Bleistift, 29 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Detail aus: Kat. Nr. 8.2.4)



Abb. 164  
Max Slevogt, Kostümentwurf für Donna Anna und Zerlina, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL 2013/14 15r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat. Nr. 8.2.8)



Abb. 165  
Rollenfoto, Don Giovanni, Anne Roselle als Donna Anna, 023.1928, SLUB  
Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.11)



Abb. 166  
Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Donna Elvira, Donna Anna  
und Zerlina, auf der Innenseite eines Passepartouts (doppelseitig),  
Kartongröße: 39 x 53 cm, Aquarell, GDKE Rheinland-Pfalz,  
Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C.  
Schenk (Detail aus: Kat. Nr. 8.2.3)



Abb. 167

Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, Aquarell und Bleistift, 29 x 22,5 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Detail aus: Kat. Nr. 8.2.4)



Abb. 168

Don Giovanni Rollenfoto: Grete Nikisch als Zerlina mit Robert Büssel als Masetto, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.12)



Abb. 169

Don Giovanni Rollenfoto: Grete Nikisch als Zerlina mit Robert Büssel als Masetto, 02.1928, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.13)



Abb. 170

Max Slevogt, Kostümentwürfe Don Giovanni, Aquarell auf Passepartoutkarton, Kartongröße: 39 x 52,8 cm, bez.: „I. Akt, Champagnerarie II., finale II.“, 1924, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.9)



Abb. 171

Max Slevogt, Detail aus: Kostümentwürfe für Leporello, Don Giovanni, Donna Elvira, Donna Anna und Zerlina, auf der Rückseite eines Briefes von E.A. Seemann, Leipzig, v. 25.1.24, Aquarell und Bleistift, 29 x 22,5 cm,

GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv /  
Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.4)

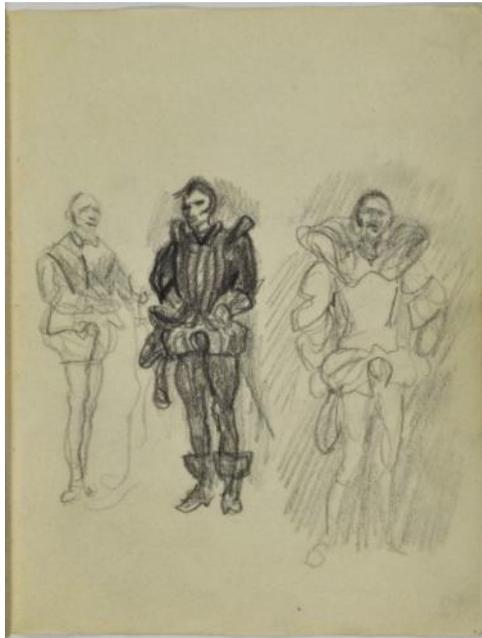


Abb. 172

Max Slevogt, Kostümentwürfe Don Giovanni und Leporello, Bleistift auf  
Papier, aus einem Skizzenbuch von 1924, GDKE Rheinland-Pfalz,  
Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, SL NL  
2013/14 12r, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz (Kat.  
Nr. 8.2.10)

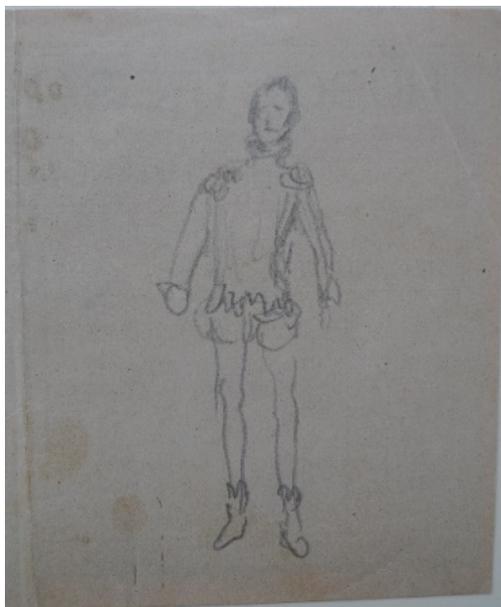


Abb. 173

Max Slevogt, Kostümskizze für Don Giovanni, 14,5 x 22,9 cm, auf der  
Rückseite einer Antiquariatsrechnung v. Hugo Streisand, Berlin, v. 29.I.24,  
GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv /  
Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.11)



Abb. 174  
Max Slevogt, Kostümskizze für Don Giovanni, Papier fleckig und stark zerknittert, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.12)



Abb. 175  
Max Slevogt, Kostümentwurf für Don Giovanni, Don Ottavio und Leporello, Aquarell und Bleistift auf Transparentpapier, 20,6 x 13,6 cm, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.13)



Abb. 176  
Max Slevogt, Kostümentwürfe für Don Giovanni und andere, Bleistift und Aquarell, 17,4 x 11,5, in Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.14)



Abb. 177  
Max Slevogt, Kostümentwürfe für Don Giovanni, Bleistift, 17,4 x 11,5, in Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.15)



Abb. 178

Rollenfoto, Robert Burg als Don Giovanni, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.15)



Abb. 179

Rollenfoto, R. Büssel als Masetto, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart), Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.16)



Abb. 180  
Max Slevogt, Kostümentwurf für den Komtur, Bleistift, 17,4 x 11,5, in  
Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.16)



Abb. 181  
Max Slevogt, Darstellung des Komturs, auf der Rückseite eines undatierten  
Briefes an Slevogt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.17)



Abb. 182  
Rollenfoto, W. Bader als Komtur, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart),  
Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen  
Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.17)



Abb. 183  
Don Giovanni Rollenfoto: Ivar Andréson als Komtur, 02.1928, SLUB  
Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.18)



Abb. 184

Don Giovanni Rollenfoto: Ivar Andréén als Komtur, 02.1928, SLUB  
Dresden / Deutsche Fotothek, Foto: Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.19)



Abb. 185  
Max Slevogt, Kostümentwürfe für Leporello, Bleistift und Aquarell, 17,4 x  
11,5, in Passepartout geklebt, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum  
Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr.  
8.2.18)



Abb. 186  
Rollenfoto, L. Ermold als Leporello, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart),  
Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen  
Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.20)



Abb. 187  
Rollenfoto, M. Hirzel als Don Ottavio, in „Don Giovanni“ (W. A. Mozart),  
Premiere 17. April 1924, Staatsoper Dresden, Archiv der Sächsischen  
Staatsoper, © Ursula Richter (Kat. Nr. 8.3.2.21)



Abb. 188  
Max Slevogt, Kostümentwürfe für verschiedenen Diener, Bleistift und  
Aquarell, Blattgröße: 14,7 x 11 cm, GDKE Rheinland-Pfalz,  
Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C.  
Schenk (Kat. Nr. 8.2.19)



Abb. 189

Max Slevogt, Kostümentwürfe für Bäuerinnen, Bleistift und Aquarell,  
Blattgröße: 17,5 x 25,2 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 8.2.20)



Abb. 190

Bühnenfoto „Don Giovanni“, Straße von Sevilla, Aufführung in  
Charlottenburg 1931, Foto aus: Das Theater 1931, S. 47, Verbleib des  
Originalfotos unbekannt (Kat. Nr. 8.3.2.6)



Abb. 191

Rollenfoto, Hans Reinmar als Don Giovanni aus: Tempo, 13.4.1930, Archiv  
Richard Weichert 230/a3, Fotograf u. Verbleib des Originalfotos unbekannt,  
(Kat. Nr. 8.3.2.22)



Abb. 192  
Rollenfoto, Edwin Heyer als Masetto, Maris Ivogün als Zerlina, Foto: Suse Byk, Berliner, Morgenpost, 15.4.1930, Archiv Richard Weichert 230/a23 (Kat. Nr. 8.3.2.23)



Abb. 193  
Entwurf zu einem Wandgemälde zu „Figaros Hochzeit“, „Chor der Landleute beim Grafen Almaviva“ (letzter Akt), 1927, Kreide und Aquarell auf Papier, Slevogt Archiv/Grafischer Nachlass, Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz, Foto: Landesmuseum Mainz – GDKE Rheinland-Pfalz



Abb. 194

Max Slevogt, Es lebe Sarastro, Entwurf zu Blatt 18 der Folge „Die Zauberflöte“, 1917/18, Kohle auf Seidenpapier, über einer Notenblatt-Radierung auf Karton, 25,2 x 20,2 cm (Blatt), 32 x 24 cm (Karton), Inv. Nr. KW 374, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz aus: Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, Abb. S. 39



Abb. 195

Max Slevogt, Die Königin der Nacht („Zauberflöte“), um 1925, Gouache über schwarzer Kreide, weiß gehöht, auf Transparentpapier, aufgezogen auf leichten Karton, 27 x 20,5 cm (Blatt), 25,5 x 18,4 cm (Darstellung), Inv. Nr. KW 40, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz aus: Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, Abb. S. 17



Abb. 196  
 Max Slevogt, Entwurf eines Bühnenrahmens (wohl zur „Zauberflöte“),  
 Aquarell, auf der Rückseite eines Passepartouts, 39 x 53 cm, GDKE  
 Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer  
 Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.2)

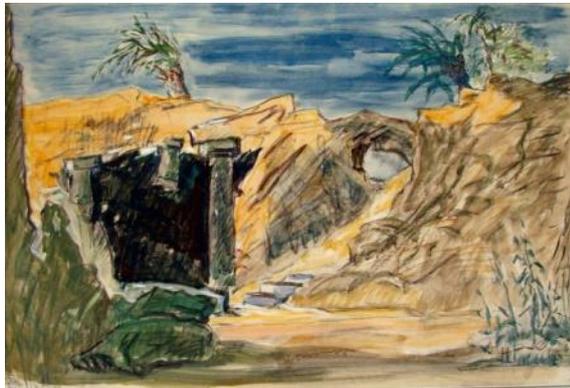


Abb. 197  
 Max Slevogt, Wilde Landschaft im Reich der Königin der Nacht, 1. Akt,  
 „Zauberflöte“, Gouache/Aquarell, 20,2 x 50,2 cm, Privatsammlung  
 Deutschland, Foto: Galerie Z, Landau (Kat. Nr. 9.1.3)



Abb. 198  
 Max Slevogt, Die thronende Königin der Nacht, 1. Akt, Gouache/Aquarell  
 und Bleistift auf graugrünem Papier, Passepartoutausschnitt: 20,5 x 20 cm,  
 Blattgröße: 26 x 26,1 cm, Passepartoutausschnitt vergilbt, GDKE

Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.4)



Abb. 199

Max Slevogt, Paminas Zimmer im Palast Sarastros, 1. Akt, „Zauberflöte“, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 32,9 x 49,7 cm, rechts unleserlich bezeichnet, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.5)

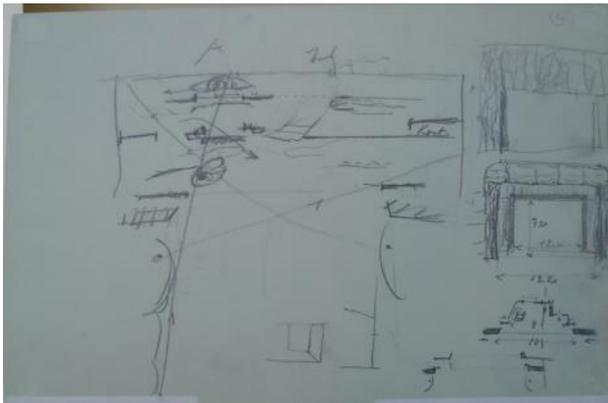


Abb. 200

Max Slevogt, Rückseite von Paminas Zimmer im Palast Sarastros, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.6)



Abb. 201

Max Slevogt, Detail von: Briefumschlag mit Skizzen zu den Szenenentwürfen zur „Zauberflöte“, adressiert an Max Slevogt,

Lietzenburger Str. 8a, Berlin-Charlottenburg, Absender Kunsthalle Bremen  
mit Poststempel v. 24.2.(19)28, Umschlag: 12,3 x 15,5 cm, GDKE  
Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer  
Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.7, Detail aus: Kat. Nr. 9.1.1)



Abb. 202  
Max Slevogt, Vor Sarastros Tempelstadt, Gouache/Aquarell und Kohle auf  
Karton, 39,6 x 49,8 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz,  
Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.8)

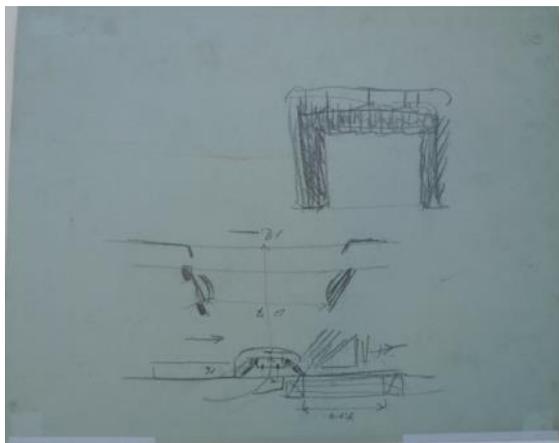


Abb. 203  
Max Slevogt, Rückseite von: Vor Sarastros Tempelstadt, GDKE Rheinland-  
Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto:  
C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.9)

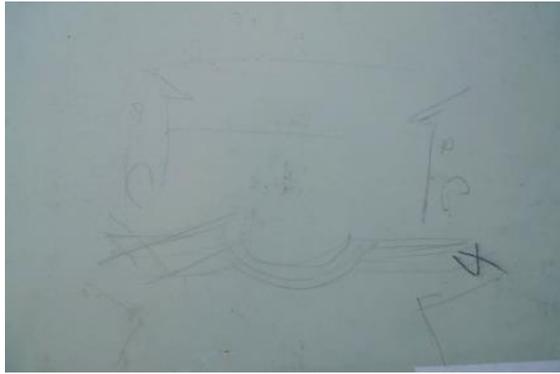


Abb. 204

Max Slevogt, Rückseite von: Versamlungsstätte der Priester von Isis und Osiris, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.10)



Abb. 205

Max Slevogt, Versamlungsstätte der Priester von Isis und Osiris, 2. Akt, „Zauberflöte“, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 39,7 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.11)

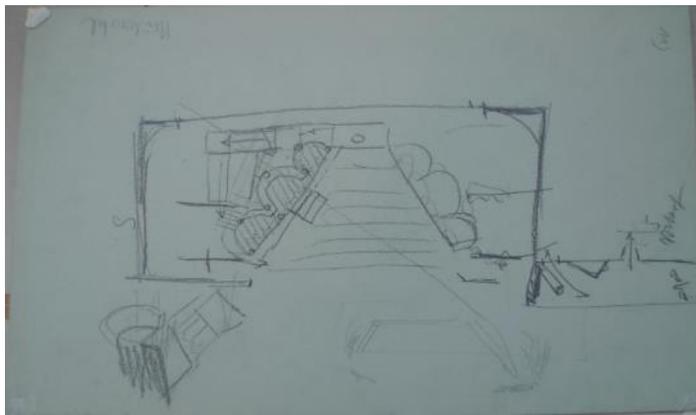


Abb. 206

Max Slevogt, Grundrisskizze, auf der Rückseite von „Im Vorhof des Prüfungstempels“, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.12)



Abb. 207  
 Max Slevogt, Tamino und Papageno im Vorhof des Prüfungstempels,  
 Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, Darstellungsgröße: 31 x 38 cm,  
 GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv /  
 Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.13)

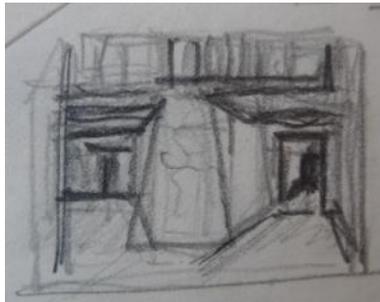


Abb. 208  
 Max Slevogt, Detail von: Briefumschlag mit Skizzen zu den  
 Szenenentwürfen zur "Zauberflöte", adressiert an Max Slevogt,  
 Lietzenburger Str. 8a, Berlin-Charlottenburg, Absender Kunsthalle Bremen  
 mit Poststempel v. 24.2.(19)28, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum  
 Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr.  
 9.1.14)



Abb. 209  
 Max Slevogt, Detail von: Briefumschlag mit Skizzen zu den  
 Szenenentwürfen zur "Zauberflöte", adressiert an Max Slevogt,  
 Lietzenburger Str. 8a, Berlin-Charlottenburg, GDKE Rheinland-Pfalz,  
 Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C.  
 Schenk (Kat. Nr. 9.1.15)



Abb. 210  
 Max Slevogt, Pamina im Gartenpavillon, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 33 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.16)

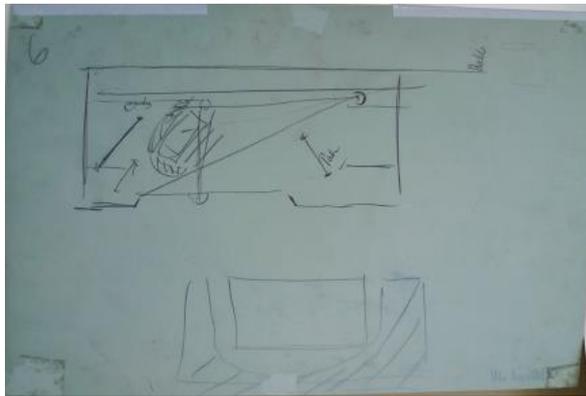


Abb. 211  
 Max Slevogt, Rückseite von: Pamina im Gartenpavillon, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 33 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.17)



Abb. 212  
 Max Slevogt, Bleistiftskizze Laube mit Mond, auf der Rückseite eines „Grundrisses in Bühnenhöhe“ der Oper unter den Linden, Blattgröße: 31,1 x

22,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.18)



Abb. 213

Max Slevogt, „In diesen heil’gen Hallen“/Gewölbter Raum mit Säulenstellung, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 39,7 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.19)



Abb. 214

Max Slevogt, Skizze zu „In diesen heil’gen Hallen“/Gewölbter Raum mit Säulenstellung“, Bleistift, 14,9 x 20,4 cm, auf der Rückseite eines Briefes der Preußischen Akademie der Künste, Berlin v. 24. Februar 1928, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.20)



Abb. 215  
 Max Slevogt, Papageno von Ungeheuern bedrängt und mit den drei Knaben, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, Darstellungsgröße: 32 x 40,5 cm, SL NL 2015/105, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.21)



Abb. 216  
 Max Slevogt, Verhinderung der Selbsttötung Paminas; Papageno beim Speisen durch die Löwen Sarastros bedroht (Pamina will sich erdolchen u. Papageno von Ungeheuern bedrängt), 1920, Aquarell über Kreide, 28,1 x 20 cm (unregelmäßig) Blattmaß, Inv.-Nr.: G1556-9, Kunsthalle Mannheim, Foto: Cem Yüçetas



Abb. 217  
 Max Slevogt, „Seid zum zweiten Mal willkommen“, Papageno von Ungeheuern bedrängt, Radierung 31, aus: Max Slevogt, Die Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie



Abb. 218  
 Max Slevogt, Landschaft mit der verzweifelten Pamina und den drei Knaben, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 33 x 49,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.22)



Abb. 219  
Max Slevogt, Pamina will sich erdolchen, Bewegungsstudie zu Radierung  
36, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie,  
Foto: GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-  
Galerie



Abb. 220  
Max Slevogt, Pamina will sich erdolchen, Radierung 36, GDKE Rheinland-  
Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: GDKE  
Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie



Abb. 221

Max Slevogt, Tamino und Pamina wandern durch Feuer und Wasser/“Feuer und Wasser-Probe“, Aquarell/Gouache und Kohle auf Karton, 37 x 49,6 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.23)



Abb. 222

Max Slevogt, Tamino und Pamina wandern durch Feuer und Wasser, Radierung 40, GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie, Foto: GDKE Rheinland-Pfalz – Landesmuseum Mainz, Max-Slevogt-Galerie

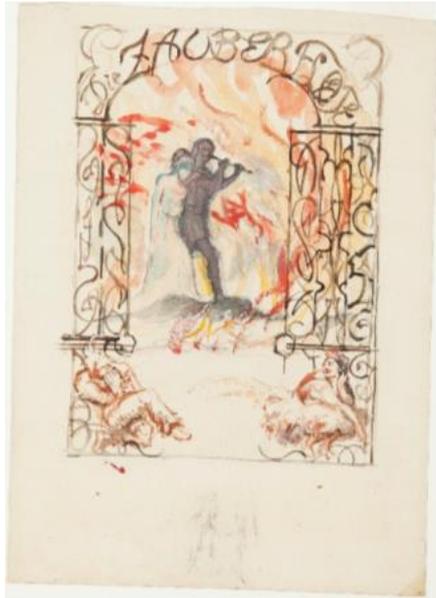


Abb. 223

Max Slevogt, Tamino und Pamina wandern auf der Strasse voll Beschwerden, (Tamino und Pamina wandern durch Feuer und Wasser), 1920, Aquarell über Kreide, 28 x 20 cm (unregelmäßig) Blattmaß, Inv.-Nr.: G1556-10, Kunsthalle Mannheim, Cem Yüçetas



Abb. 224

Max Slevogt, Tempelarchitektur, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 40,2 x 33 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.24)



Abb. 225  
 Max Slevogt, Die Königin der Nacht mit Monostatos und zwei Damen unter dem Tempel Sarastros, Gouache/Aquarell und Kohle auf Karton, 9,7 x 32,9 cm, SL NL 2015/106, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.25)



Abb. 226  
 Max Slevogt, Sarastros Thronsaal, Aquarell/Gouache und Kohle auf Karton, 39,3 x 49,8 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.26)



Abb. 227  
 Max Slevogt, Sarastros Thronsaal, Bleistift auf Papier, 19,5 x 22 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.1.27)



Abb. 228

Max Slevogt, Blatt mit Figurinen der Königin der Nacht, Pamina, Tamino und Sarastro, Aquarell, Deckweiß und Bleistift auf Karton, Blattgröße: 27,9 x 22 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 9.2.1)



Abb. 229

Max Slevogt, Bühnenbildentwurf zu Tristan und Isolde (Auf König Markes Schiff), 1. Akt, 1931 Gouache über Bleistift auf dünnem Papier (Rückseite eines Briefbogens), Blatt mit Papierstreifen eingefasst: 30,5 x 23 cm, Darstellung: 14,3 x 22,4 cm, bez.: No 5 I. Akt Isolde (u.l.), Inv. Nr. KW 184, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 10.1)



Abb. 230  
Max Slevogt, Nibelungen Hagen erschlägt Etzels` und Krimhildes Sohn  
Mischtechnik mit Weißhöhungen auf Holz, 29,4 x 40,0 cm, Auktion Richter  
& Kafitz v. 22.3.14, Foto: Richter & Kafitz



Abb. 231  
Max Slevogt, Entwurf zu "Kampfpause im brennenden Saal", Mischtechnik  
mit Weißhöhungen auf Holz, 29,5 x 39,5 cm, Auktion Richter & Kafitz v.  
22.3.14, Foto: Richter & Kafitz



Abb. 232  
Max Slevogt, Wandgemälde „Siegfried“ (Mitte), ehem. Esszimmer  
Neukastel, 1910, (1923 zerstört), Foto aus: Imiela 1968, S. 330, Abb. 212,  
Verbleib des Originalfotos unbekannt



Abb. 233  
Max Slevogt, In Hundings Hütte, 1. Akt, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 39 x 53 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.1.1)

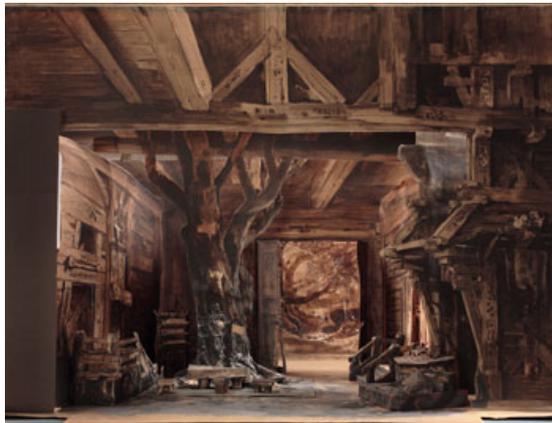


Abb. 234  
Max Brückner, Hundings Hütte, Bühnenbildmodell von 1896, „Die Walküre“, 1. Aufzug, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, Foto: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth

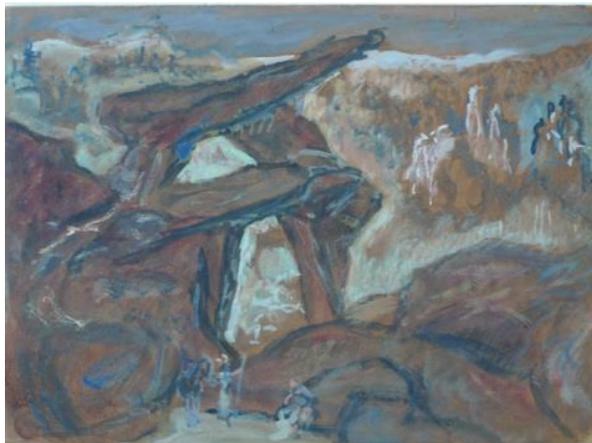


Abb. 235  
Max Slevogt, Wildes Felsengebirge (Wildes Felsengebirge, Brünnhilde verkündet Sigmunds den Tod), 2. Akt, um 1931, Gouache auf gebräuntem

Karton, 38,9 x 52,9 cm, SL NL 2015/90, GDKE Rheinland-Pfalz,  
Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C.  
Schenk (Kat. Nr. 11.1.2)



Abb. 236  
Josef Hoffmann, Wildes Felsengebirge, 2. Akt der Walküre, Entwurf in Öl,  
Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, Foto:  
Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth



Abb. 237  
Max Brückner, Walküre, 2. Aufzug, Wildes Felsengebirge, Entwurf für  
Bayreuth 1896, Öl auf Leinwand, 45,2 x 60 cm, Kunstsammlung Veste  
Coburg, Inv.nr. M.085, bez. u.r.: Brückner, Foto: Kunstsammlung Veste  
Coburg



Abb. 238  
Max Slevogt, Acht Walküren auf dem „Walkürenfels“, Detail, auf dem Walkürenfels, Anfang 3. Akt, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 38,9 x 52,9 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.1.3)



Abb. 239  
Max Slevogt, Eine Walküre (Brünnhilde?) hat einen Helden ergriffen, um sich mit ihm auf dem Walkürenross fortzuschwingen, um 1931, Gouache/Aquarell auf gebräuntem Karton, 38,9 x 53 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.1.4)



Abb. 240  
Carl Emil Doepler, Vorzeichnung der Walküre Brünnhilde mit Sieglinde zu  
Glasbildern, die als Projektionsbilder 1876 im Festspielhaus Bayreuth  
eingesetzt worden sind. Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung,  
Bayreuth, Foto: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth



Abb. 241  
Max Slevogt, Walkürenfelsen, 3. Akt, um 1931, Gouache auf gebräuntem  
Karton, 39 x 52,8 cm, u.r. Ecke gebrochen, SL NL 2015/91, GDKE  
Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer  
Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.1.5)



Abb. 242

Josef Hoffmann, Auf dem Walkürefelsen, 3. Akt der Walküre, Entwurf in Öl, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, Foto: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth



Abb. 243

Max Brückner, Walküre, 3. Aufzug, Walkürefelsen, Entwurf für Bayreuth 1896, Öl auf Leinwand, 45 x 60,3 cm, bez. u.l.: Max Brückner-Wölfing, Kunstsammlung Veste Coburg, Inv.nr. M.086, Foto: Kunstsammlung Veste Coburg



Abb. 244

Max Slevogt, Blatt mit Figurinen: Hunding, Sieglinde und Sigmund (1. Akt), um 1931, Gouache auf gebräuntem Karton, 39 x 53 cm, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.2.1)



Abb. 245  
 Max Slevogt, Blatt mit Figurinen: Fricka, Wotan und Brünnhilde, (2. Akt?),  
 um 1931, Gouache auf gebräuntem Karton, 39 x 53 cm, o.r. fleckig, GDKE  
 Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz, Slevogt-Archiv / Grafischer  
 Nachlass, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.2.2)



Abb. 246  
 Hans Poelzig, Bühnenbild Don Giovanni (1922), 13,6 x 22,1 cm, Inv.-Nr. F  
 1632, Architekturmuseum TU Berlin



Abb. 247  
 Ewald Dülberg, Bühnenbildentwurf für 1. Akt, 3. Bild „Ballsaal“, Berlin  
 1928, Gouache, 63,2 x 36,5 cm, Inv. Nr. 4842c, Theaterwissenschaftliche  
 Sammlung der Universität zu Köln, Foto: TWS



Abb. 248

Max Slevogt, Entwurf für ein Bühnenbild (oder Theatervorhang?), Gouache auf Papier, 22,9 x 28,5 cm, undatiert, Inv. Nr. 341, Saarländisches Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.2)



Abb. 249

Max Slevogt, Entwurf zu einem Theatervorhang, 23,4 x 29,4 cm, Gouache über Kreide auf Papier, undatiert, Widmungsdatum: 1921, Inv.Nr. KW 328, Saarländisches Museum Saarbrücken, Inv.Nr. KW 328, Saarländisches Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, aus der Sammlung Kohl-Weigand, Foto: C. Schenk (Kat. Nr. 11.1)