

LIEBERMANN  
SLEVOGT  
CORINTH

9-10



Έντυπη χαρακτηριστική

Max Liebermann  
1847 - 1935

Max Slevogt  
1868 - 1932

Louis Corinth  
1858 - 1925

Αθήνα  
Εθνική Πινακοθήκη -  
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου  
6 Αυγούστου 1979 - 23 Σεπτεμβρίου 1979



Μιά έκθεση του  
Ίνστιτούτου Έξωτερικῶν Σχέσεων τῆς  
Στουτγάρδης

Ἐπιμέλεια:  
Dr. Rudolf Bornschein, Saarbrücken  
Dr. Klaus Gallwitz, Frankfurt/M

Ὁργάνωση:  
Ίνστιτούτο Έξωτερικῶν Σχέσεων  
Στουτγάρδης  
Hermann Pollig  
Hildegard B. Halft

Design:  
Hans Peter Hoch  
Baltmannsweiler/Stuttgart

Φωτογραφία:  
Hanni Schmitz-Fabri  
Köln

Ἐκτύπωση:  
Dr. Cantz'sche Druckerei, Stuttgart 1979

Copyright  
Institut für Auslandsbeziehungen  
Stuttgart



Ἡ ἀνάλυση τοῦ ἔργου τῶν τριῶν καλλιτεχνῶν, πού θεωροῦνται ἐκπρόσωποι κάποιου γερμανικοῦ ἱμπρεσσιονισμοῦ θὰ πρέπει νὰ ξεκινήσει ἀπ'τὰ κοινὰ σημεῖα ἀλλὰ καί τίς οὐσιαστικές διαφορές τους. Ἡ ἀπλή αὐτὴ διαπίστωση σύντομα ὀδηγεῖ σὲ πλῆθος δύσβατα μονοπάτια μὲ πάμπολλες διακλαδώσεις σὲ διάφορες κατευθύνσεις. Ποῦ καὶ ποῦ ὡστόσο διαγράφονται παράλληλοι δρόμοι, χωρὶς ἢ προσφορά τοῦ καθενὸς νὰ χάνει τὰ χαρακτηριστικά της.

Ἡ συνήθεια νὰ συνδέει κανεὶς τοὺς καλλιτέχνες τούτης τῆς ἐκθεσης μὲ μιὰ μορφή ἐκφρασης τῆς γαλλικῆς ζωγραφικῆς μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει σχεδὸν παντοῦ καὶ πάντα σὲ παρεξηγήσεις. Καὶ οἱ τρεῖς τους συμπαθοῦν καὶ θαυμάζουν εἰλικρινὰ τοὺς γάλλους ἱμπρεσσιονιστές, ἔχουν μάλιστα δεχθεῖ ἀπ'αὐτοὺς ὀρισμένα κεντρίσματα (περισσότερο στὴ ζωγραφικὴ καὶ λιγώτερο στὴ χαρακτική). Κι' ὁμως δὲν πρέπει διόλου νὰ παραβλέπονται οἱ σοβαρὲς μεταξὺ τους διαφορές.

Ὁ Μὰξ Λήμπερμαν γεννήθηκε τὸ 1847, ὁ Λόβις Κορίντ τὸ 1858 κι' ὁ Μὰξ Σλέφογκτ τὸ 1868. Ἄρα λόγω ἡλικίας καὶ μόνο ἀπέχουν ἀρκετὰ ἀπὸ τοὺς Γάλλους. Σ'αὐτὴν ὀφείλονται καὶ οἱ διαφορετικὲς καλλιτεχνικὲς ἀφετηρίες τους. Ὅταν ὁ Λήμπερμαν, ὁ Κορίντ κι' ὁ Σλέφογκτ ἄρχιζαν, ἢ ἀκριβέστερα, ὅταν γνώρισαν τὸ γαλλικὸ ἱμπρεσσιονισμό, ἡ ζωγραφικὴ εἶχε ἀπὸ καιρὸ ἀφήσει πίσω της τὴν ἀκμὴ τῆς δεκαετίας τοῦ '70 μὲ τὴν ἐκθεση (1874) στὸ ἀτελιὲ τοῦ φωτογράφου Νάνταρ στὴ BOULEVARD DES CAPUCINES. Ὅνόματα σὰν τοῦ Ζώρζ Σερρά καὶ τοῦ Πῶλ Γκωγκέν μποροῦν μόνο νὰ φωτίσουν ὀρισμένες συνέπειες πού προέκυψαν ἀπὸ τὰ παραδειγματικά τους ἐπιτεύγματα.

Στὴ Γερμανία καὶ τὸ Παρίσι σημειώνονται στὶς ἴδιες δεκαετίες παρόμοιες ἀλλαγές, οἱ ὁποῖες ἀφοροῦν τόσο τὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση ὅσο καὶ τὰ θέματα ἀναπαράστασης, ἂν καὶ στὴ Γαλλία ἀριθμὸς καὶ πυκνότητα τῶν ἔργων βαρύνουν πολὺ περισσότερο. Ὅνόματα σὰν τοῦ Βίλχελμ Λάιμπλ (1844–1900) καὶ τοῦ Μὰξ Κλίνγκερ (1857–1920) μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ἀντιπροσωπευτικά τῶν δυνατοτήτων τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης, οἱ ὁποῖες διαδέχονται ἢ μιὰ τὴν ἄλλη προβάλλουν δὲ παράλληλα μὲ τὴν ἐξέλιξη στὴν Εὐρώπη καί, ὅπως αὐτή, φέρουν τὴ σφραγίδα πολλῶν καὶ διαφορῶν ἀπόψεων. Ὁ Μὰξ Κλίνγκερ τονίζει τὴ σημασία τοῦ χαρακτηριστικοῦ ἔργου, ὁ ὄρος «τέχνη τοῦ κονδυλιοῦ», διαλεγμένος ἀπὸ τὸν ἴδιο, δηλώνει μείωση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου.

Τὸ ὄνομα τοῦ Βίλχελμ Λάιμπλ εἶναι ἐδῶ χρήσιμο, ὄχι μόνο ἐπειδὴ ὁ Λήμπερμαν, ὁ Κορίντ κι' ὁ Σλέφογκτ γνώριζαν καλὰ τὸ ἔργο αὐτοῦ τοῦ λεγόμενου γερμανοῦ ρεαλιστῆ, τὸν ὁποῖο σὲ συγκεκριμένους στιγμὲς τοῦ ἔργου τους εἶχαν σὰν πρότυπο καὶ βοήθημα. Ὁ Μὰξ Λήμπερμαν πέθανε τρία μόνο χρόνια μετὰ τὸν Βίλχελμ Λάιμπλ, ἄρα ἀνήκει στὴν ἴδια γενιά. Παρολ'αὐτά, ἡ ὠθηση στὴν ἐλεύθερη δουλειὰ δὲν ξεκίνησε ἀπευθείας ἀπὸ τὸν Λάιμπλ. Οἱ κύκλοι πού χρειάστηκε νὰ κάνει ὁ ζωγράφος Λήμπερμαν ἐξηγοῦνται ἐν μέρει ἀπὸ τὴν ἰδιόζουσα κατάσταση τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν στὴ Γερμανία, ὅπου – ἀντίθετα μὲ τὴ Γαλλία – λείπει ἡ πρωτεύουσα σὰν πόλος ἔλξης καὶ συνάθροισης τοῦ καλλιτεχνικοῦ δυναμικοῦ. Παρὰ τοὺς προσωπικοὺς δεσμοὺς πού ὁ Λήμπερμαν εἶχε στὸ Παρίσι ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ '70, φαίνεται πῶς γιὰ καιρὸ ἀγνόησε τοὺς ἱμπρεσσιονιστὲς καὶ τὰ ὅσα θὰ μπορούσαν νὰ τοῦ μεταδώσουν. Ἄν ὁ βερολινέζος Λήμπερμαν εἶχε ἀμέσως ἀρχίσει νὰ σπουδάζει στὸ Μόναχο, θὰ μπορούσε νὰ εἶχε πάρει ἀπὸ τὸν Βίλχελμ Λάιμπλ μόνο ἐκεῖνο πού στὴν ἀρχὴ τὸν ἀπασχολοῦσε ἀπόλυτα κι' ἀργότερα διαφορετικά: τὴ σύνθεση μορφῶν. Στὸ Παρίσι καὶ τὴ Μπαρμιζὸν προσπάθησε νὰ πλησιάσει τὸν Ζάν-Φρανσουά Μιγέ. Ἀπὸ τὸ θαυμασμό του γιὰ τὸ Μιγέ μπόρεσε ν'ἀποδεσμευτεῖ μόνο ἐπειδὴ στὴν Ὁλλανδία βρῆκε πρόσφορο ἔδαφος γιὰ τίς παρατηρήσεις του ὡς ζωγράφου καὶ σκιτσογράφου.

Ὁ δεσμὸς τοῦ ζωγράφου καὶ χαρακτὴ Μὰξ Λήμπερμαν μὲ τὸν Βίλχελμ Λάιμπλ μᾶς βοηθᾶ νὰ ἐρμηνεύσουμε ὀρισμένα χαρακτηριστικά του. Ἐνα ἀπ'αὐτὰ εἶναι καὶ ἡ συνέπεια τῆς πορείας του. Ἡ ἐξέλιξη τοῦ Λήμπερμαν εἶναι ὀρμητικότερη ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Λάιμπλ. Ἡ ἀνάγκη νὰ ὑπερασπίσει μιὰ μέρα τὰ ἐπιτεύγματά του σὰν ἐκφραση μιᾶς νοοτροπίας πρόκυψε ἀπὸ τὰ μετατοπιζόμενα κέντρα βάρους τῆς καλλιτεχνικῆς ἀλλὰ καὶ καλλιτεχνικο-πολιτικῆς κατάστασης στὴ Γερμανία, ὅταν τὸ Βερολίνο διαδέχεται τὸ Μόναχο, γιὰ νὰ γίνει στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα ἐπίκεντρο ἀποφασιστικῶν ἐξελίξεων στὸν καλλιτεχνικὸ κῶρο. Παρὰ τὴν εὐλυγισίαν πού διακρίνει τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του, ὁ Λήμπερμαν δὲν πέρασε ποτὲ τὸ ὄρια πού τοῦ χάραζε ἡ θέση του, δὲν τὰ παραβίασε ποτέ. Ἀπέφευγε πολλοὺς εἰκαστικοὺς χώρους, γιὰτὶ δὲν μπορούσε νὰ κάνει τίποτα μέσα σ'αὐτοὺς. Ἐτσι καὶ τὸ θέατρο, τὸ ὁποῖο ἀποκαλοῦσε «φαντασιοκοπία».

Στὸ εὐκρινὲς ζωγραφικὸ καὶ σχεδιαστικὸ του ἔργο ἀντιστοιχεῖ τὸ χαρακτηριστικὸ. Μ'αὐτὸ ὁ Λήμπερμαν ἄρχισε ν'ἀσχολεῖται σχετικὰ ἀργά, ἀφοῦ εἶχει ἤδη ζωγραφίσει μερικοὺς



από τους σπουδαιότερους πίνακές του. Μέχρι το 1888 είχε φτιάξει τέσσερις χαλκογραφίες. Τρεις απ'αυτές ήταν επαναλήψεις πινάκων του· δύο από τις τρεις έχουν γίνει με αντικειμενικό σκοπό τη ρεπροντυξίον. Η Σύνταξη της »GAZETTE DES BEAUX-ARTS« ζητούσε από πετυχημένους καλλιτέχνες να κάνουν για λογαριασμό της ιδιόχειρες »επαναλήψεις«. Ο Κάρλ Καίπινγκ έδωσε στον Λήμπερμαν τις πρώτες τεχνικές βάσεις, τις οποίες αυτός κατανόησε μόνον, αλλά άρχικά δεν δέχτηκε με μεγάλο ένθουσιασμό. Μόνον το 1887, όταν ο Ζάν Βέθ – μετά από τη διάβρωση με όξινη και την ψυχρή άκίδα – του παρέδωσε το VERNIS MOU, παραδέχτηκε ο Λήμπερμαν ότι κάτι θα μπορούσε να βγει από την τεχνική της ανατύπωσης που μέχρι τότε κρατούσε σε απόσταση. Όταν βρισκόταν στην Όλλανδία, επηρεασμένος από τον Γιόζεφ Ίσραέλ, έκανε το αποφασιστικό βήμα πέρα από ένα περιγραφικό τρόπο ζωγραφικής και σχεδιάσματος που με τα παραστατικά του μέσα επιδιώκει την ακρίβεια.

Η προετοιμασία είχε γίνει δειλά-δειλά, μα η παρατήρηση της εξέλιξης έρχεται μόλις τώρα. Κοιτάζοντας και καταγράφοντας πιο γενναϊόδωρα γίνεται άμέσως αισθητό ένα άλλο είδος ζωντανίας που δένει μεταξύ τους χώρο, αντικείμενα και μορφές σ'ένα σύνολο, για το οποίο ο χαρακτηρισμός »ατμόσφαιρα« είναι ανεπαρκής. Έγκαταλείποντας ο Λήμπερμαν τη συναρμολόγηση πολλών ζωντανών λειπτομερειών συλλαμβάνει γοργότερα κι' ακριβέστερα την όρατη πραγματικότητα. Όμως σαν τίμημα καταβάλλει πρώτα-πρώτα τη διαύγεια του ζωγραφικού συνόλου. Με την »ατμόσφαιρα« οι τόνοι χαμηλώνουν, ζωγραφική και σκίτσο γίνονται κάπως πιο σκυθρωπά, πιο μελαγχολικά, αυτό όμως δεν σημαίνει πως τα έργα αποκτούν συναισθηματικότητα.

Όταν το 1893 η Φωτογραφική Έταιρία του Βερολίνου εκδίδει για πρώτη φορά 18 χαλκογραφίες του Μάξ Λήμπερμαν συνοδευμένες από ένα κείμενο του Ρίχαρντ Γκράουλ, χωρίς όμως την παραμικρή επιτυχία, θα έπρεπε να είχε γίνει αντιληπτό πόση αυτότέλεια κι' έλευθερία κρυβόταν πίσω απ'αυτές τις εργασίες. Ο Λήμπερμαν μένει συνήθως πιστός σε μοτίβα του ζωγραφικού του έργου. Δεν επιδιώκει αλλαγές μέσω της ανατύπωσης. Οι χαλκογραφίες του αντιστοιχούν σε παρόμοια ζωγραφικά του έργα. Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί τα μέσα που έχει στη διάθεσή του φαίνεται έδω στον έσωτερικό χώρο που πλαισιώνει το παιδί στην κούνια. Όξειδωση, VERNIS MOU και ψυχρή άκίδα χρησιμοποιούνται με μαεστρία. Τα γραμμικά στρώματα είναι άδρα, όρμητικά,

μα και με λεπτεπίλεπτες διαφοροποιήσεις. Μέσα σ'ένα σχετικά μεγάλο παράθυρο πέφτει το φώς δημιουργώντας βαθιές σκιές, οι οποίες δυναμώνουν με έντονα σταυρωτά διαγράμματα παράλληλων γραμμών. Σε όρισμένα σημεία τα διαγράμματα χωρίζονται, λ. χ. στο έδαφος, τον τοίχο και το ταβάνι του χώρου – δημιουργώντας βάθος και – χάρη στην εναλλασσόμενη πορεία τους – την έντύπωση πως εισχωρεί φώς. Η σκοτεινή περιοχή φωτίζεται τρεις φορές σε μία ζώνη κάτω από τη μέση. Επίπεδες παραμένουν ή επιφάνεια του τραπεζιού μπροστά στο παράθυρο καθώς και η καθιστική επιφάνεια της καρέκλας. Το φώς γύρω στην κούνια σχηματίζει ένα προστατευτικό πλαίσιο γύρω από το παιδί που κοιμάται. Λιγοστή είναι η παρεμβολή περιεχομένου ή αφηγηματικών στοιχείων. Ο καλλιτέχνης δεν προσπαθεί να κάνει επίδειξη των τεχνικών του γνώσεων. Πρέπει όμως να τονιστεί ιδιαίτερα πως ο Λήμπερμαν ξέρει να χρησιμοποιεί το χαρτί σαν τον φωτεινότερο φορέα του πίνακα δίνοντάς του ταυτόχρονα μια άλλη ποιότητα έκφρασης.

Ο λόγος που ο Λήμπερμαν δίσταζε να χρησιμοποιήσει την τεχνική της χαλκογραφίας δεν μπορεί να ήταν μονάχα η έλλειψη γνώσεων. Στις αρχές της δεκαετίας του '90 ο ζωγράφος και σκιτσογράφος προσπαθεί συστηματικά να συγκεντρώσει εμπειρίες κυρίως γύρω από την κινούμενη ανθρώπινη μορφή. Έτοιμαζόταν ν'αναθεωρήσει τις απόψεις του γύρω από τον πίνακα σαν σύνολο, σύνθεση και περιεχόμενο. Φαίνεται λοιπόν πως δεν ήθελε ν'ασχοληθεί με τη χαρακτηριστική ανατύπωση πριν ακόμα καταλήξει κάπου. Αυτό δεν ισχύει για την αναπαράσταση προσώπων. Έτσι εξηγείται το γιατί τόλμησε ν'ασχοληθεί με τη λιθογραφία για λογαριασμό του πολυτελοῦς περιοδικού »Πάν«, το οποίο κυκλοφορούσε από το 1895 περιείχε δε πολλά έργα στο πρωτότυπο, όπως π. χ. »Το κορίτσι που διαβάζει« (1896). Για λόγους απλότητας ο Λήμπερμαν σχεδίαζε σχεδόν πάντα επάνω σε χαρτί μεταφοράς· στην αρχή όμως μόνο κάπου-κάπου εφαρμόγε αυτή την τεχνική. Άργησε πολύ να την ανακαλύψει, στο τέλος όμως στο έργο του υπερέχει η χαλκογραφία.

Στα λίγα χρόνια που μεσολάβησαν από το 1896 μέχρι το τέλος του αιώνα στο έργο του Λήμπερμαν τελειοποιείται εκείνο το στοιχείο που το ανεβάζει στη βαθμίδα του προτύπου. Ο πενήνταχρονος καλλιτέχνης, που στη Γερμανία αλλά και τη Γαλλία, τόσο οι θαυμαστές του όσο κι'οι αρνητές του θεωρούσαν αναμφισβήτητη προσωπικότητα, άρχισε να μπαίνει στο επίκεντρο διενέξεων – | 7



ίσως λόγω της εξυπνης κι' ευστοχης προφορικής και γραπτής του διατύπωσης – που πήραν σχεδόν καλλιτεχνικό-πολιτικό χαρακτήρα. Χάρη στον Μάξ Λήμπερμαν γίνεται αισθητό πώς το Βερολίνο διαδέχεται το Μόναχο στη θέση-κλειδί για την Τέχνη στη Γερμανία. Γίνεται ακόμα η στροφή σε μια ζωγραφική όπου η έννοια της πραγματικότητας συνδυάζεται με ύψηλο βαθμό εύαισθησίας. Στη μελέτη του με τίτλο «Η φαντασία στη ζωγραφική» περιγράφει το 1904 το ποίον του έργου του.

Οι χαλκογραφίες εκείνης της εποχής αλλά και των κατοπινών χρόνων καθρεφτίζουν για καιρό στα μοτίβα τους τα σπουδαιότερα στάδια τελειοποίησης που φτάνει στην παραδειγματική μαεστρία. Έδω άνήκουν πάνω απ' όλα οι διάφορες εκδόσεις του «Παιδιού που πλένεται» (1895–96) και του «Ίπποτη στην ακτή» (1900). Οι χαλκογραφίες πλησιάζουν μερικές φορές πολύ τα ζωγραφικά του έργα, χωρίς όμως να δημιουργείται ποτέ η εντύπωση ότι ο καλλιτέχνης βασίζεται άμεσα σε κάποιο πρότυπο. Αυτή η κλίση στο δροσερό αυθορμητισμό που δεν σβήνει ούτε μετά από καιρό οφείλεται σε πολλούς αλληλένδετους λόγους. Έναν απ' αυτούς αναφέρει ο Γιούλιους Έλις, ο οποίος μάλιστα έδωσε και μερικούς απ' τους καλλίτερους χαρακτηρισμούς στα σχέδια και τα χαρακτηριστικά του Λήμπερμαν: «Το βερολινέζικο πνεύμα είναι η βάση του καλλιτεχνικού του οικοδομήματος: αλάνθαστη αίσθηση της πραγματικότητας, χωρίς ποιητικές ταλαντεύσεις, διάυγεια, περίσκεψη, έμφυτη, εργατικότητα.» Ακόμα και μια τόσο συναρπαστική ζεστασιά σαν εκείνη που σκορπάει το φύλλο με το «Παιδί στην κούνια» (1890) ο Λήμπερμαν δεν θα την άπεικόνιζε πιά. Το κοίταγμα έχει γίνει άμερόληπτο, ο 19ος αιώνας με τις επικίνδυνες προτιμήσεις του ανήκει στο παρελθόν. Οι γραμμές της βελόνας δεν βυθίζονται πια στο δίχτυ των άπανωτων διασταβρώσεων, αλλά απλώνονται ελεύθερα κι' άνοιχτα πλάι-πλάι χωρίς να χάνουν την τονική τους ένταση. Ο Έρικ Χάνκε, ο μοναδικός μαθητής του Λήμπερμαν και καλλίτερος βιογράφος του – που είχε το σπάνιο χάρισμα, και λόγω των γνώσεών του, να ερμηνεύει με σαφήνεια τα καλλιτεχνικά φαινόμενα – λέει για τη σχέση μεταξύ των χαλκογραφιών και των προτύπων τους: «Είναι αρκετά περίεργο – κι' οφείλεται στην ιδιότητα της όξειδωσης – πώς πολύ περισσότερο απ' ό,τι στη ζωγραφική με λάδι πετυχαίνει έδω να δώσει σε έργα του άτελιε την άμεσότητα που κατά τα άλλα χαρακτηρίζει μόνο τις σπουδές του. Για κάθε έργο του μπορεί κανείς με βεβαιότητα να πει αν είναι ζωγραφισμένο ή όχι μπροστά στη φύση, γιατί, όσο σωστό κι' αν είναι, όσο προσαρμοσμένο στον τόνο, το χρώμα κλπ.,

από αυτό που έχει γίνει μέσα στο άτελιε λείπει ο παλμός της ζωής. Οι χαλκογραφίες του τούναντίουν μοιάζουν να έχουν γίνει σε στιγμές βαθειάς συγκίνησης, μαρτυρούν αυτοσχεδιασμό, ακόμα και οι παρεκκλίσεις από την τεχνική αυτή είναι ένδειξη τεμπεραμέντου. Φυσικά η τεχνική αυτή, που μόνο μ' εκείνη των βιαιότερων έργων του μπορεί να συγκριθεί, τρώμαζε κι' εξόργιζε τους μάστορες της χαλκογραφίας. Μιά φορά πήρα στα χέρια μου μια τέτοια πλάκα. Ήταν κατακομμένη και καταχαραγμένη όπως ο λασπόδρομος το φθινόπωρο. Οι βαθειά όξειδωμένες γραμμές κόντευαν να τρυπήσουν το χαλκό. Νόμιζες πώς ο καλλιτέχνης είχε δουλέψει όχι μόνο με βελόνα αλλά και με σουφλί.»

Η άμεσότητα της μεταφοράς ενός μοτίβου – καταγραμμένου μπροστά στο αντικείμενο της αναπαράστασης – σε άλλο καλλιτεχνικό μέσο, για την οποία μιλάει ο Έρικ Χάνκε, πραγματικά άπασχόλησε πολύ τον Μάξ Λήμπερμαν, ο οποίος αναφέρεται σ' αυτή προλογίζοντας την Έκθεση σχεδίου, παστέλ κι' άκουαρέλλας του Άντολφ Μέντσελ (1921). Με πολύ τεμπεραμένο και γνωρίζοντας καλά την πρωτοτυπία του βερολινέζου καλλιτέχνη προσπαθεί να πείσει το κοινό να δείξει κατανόηση για την τόσο πολύπλοκη αυτή προσωπικότητα, στην παράδοση της οποίας είχε κι' ο ίδιος από καιρό περάσει. Μιλάει μεταξύ άλλων για τη ζωγραφική του Μέντσελ και το πώς χάθηκε το μεγαλύτερο πλεονέκτημά της «επειδή αντί να ζωγραφίζει ελεύθερα, από μνήμης, ή από τη φύση, έμεινε αύστηρά προσκολλημένος στις σπουδές του: οι πίνακες του λοιπόν δεν είναι άλλο από μεταφορές σε λάδι, και μάλιστα πιο αδύνατες από τις σπουδές του, γιατί, αν και χάρη στις τεράστιες ικανότητες και γνώσεις του μπορούσε να μεταφέρει το σχέδιο επάνω στο πανί, δεν μπορούσε όμως να του δώσει την όμορφη ούτε εκείνο που ξεχωρίζει το πρωτότυπο απ' το αντίγραφο: την εμπνευση, που στο σχέδιο οδηγεί το χέρι του.»

Τις τεχνικές ικανότητες που ο Μάξ Λήμπερμαν απέκτησε στο χώρο της χαλκογραφίας προώθησε η συμπαράσταση ενός συναδέλφου του που ήταν στο Βερολίνο ο σπουδαιότερος γνώστης της χάραξης με όξυ κι' όλων των δυνατοτήτων της: του Χέρμαν Στρούκ. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που ο Στρούκ συμπεριλαμβάνεται στις προσωπογραφίες που φιλοτέχνησε ο Λήμπερμαν.

Έκτος από τα μοτίβα που αναφέρθηκαν, στις χαλκογραφίες του περιέχονται και μερικά από την Όλλανδία, όπως το «Παζάρι βοδιών στο Λάιντεν» (1900) και το «Κανάλι



στο Άμστερνταμ» (1907). Φαίνεται πώς άκοπα συνεχίζονται έδώ στοιχεία από καιρό δοκιμασμένα στο έργο του: Το πολυπρόσωπο σκηνικό ή τὸ αστικό τοπίο με τὰ κανάλια και τις δένδροστοιχίες κάτω από τις όποιες διαδραματίζονται τὰ γεγονότα μεταβάλλεται σε μιὰ νέα ένότητα φωτός και κίνησης δίχως θιάση ή δραματικότητα. Ἡ άμεσότητα τῆς τεχνικῆς όφείλεται στο ότι ο Λήμπερμαν τὴ χρησιμοποιεῖ συχνά για τὸ πιό οικείο είδος αναπαράστασης: τὴν αυτοπροσωπογραφία. Ἐδώ αντιμετώπιζει τὸν εαυτό του διαφορετικά άπό τὸ στα αντίστοιχα ζωγραφικά πορτραίτα, όπου τονίζει μάλλον τὴν άπόσταση και δέν εἶναι πρόθυμος ν'άσκήσει αυτοκριτική.

Κατὰ τὰ άλλα, για τὸ πορτραίτο προτιμάει τὴ λιθογραφία. Τὰ περισσότερα έργα αὐτοῦ τοῦ είδους έχουν γίνει μετά από τὰ ζωγραφικά πορτραίτα, με τὰ όποια αποτελοῦν μιὰ ένότητα. Οἱ προσωπικότητες πού άπεικονίζονται έδώ υποδηλώνουν διάφορους τομείς, καθένας από τούς όποιους σχετίζεται διαφορετικά με τὸν Λήμπερμαν και τὸν πνευματικό κύκλο τῆς »BERLINER SECESSION«. Στο επίσημο Βερολίνο ανήκε άσφαλώς ο Βίλχελμ ντε Μπόντε, ο πολύξερως, εύαίσθητος και δραστήριος Γενικός Διευθυντής τῶν Βασιλικῶν Μουσείων. Κατὰ βάθος δέν είχε πολλές σχέσεις με τὴν τέχνη τῆς εποχῆς του. Τὸν Λήμπερμαν όμως τὸν είχε γνωρίσει κατὰ τὴ διάρκεια τῶν σπουδῶν του, γιαυτό ίσως σύντομα ξεπέρασε όρισμένες έπιφυλάξεις.

Ἐ Γκέρχαρτ Χάουπμαν, πορτραίτο τοῦ όποίου είχε φιλοτεχνήσει ο Λήμπερμαν τὸ 1892 με παστέλ, ζωγραφίστηκε τὸ 1912 στο Βερολίνο, όπως φαίνεται κατὰ παραγγελία τοῦ Άλφρεντ Λίχτβαρκ, Διευθυντῆ τῆς Αἴθουσας Τέχνης τοῦ Άμβούργου, με τὴν εύκαιρία τῆς 50ης έπετειοῦ τῶν γενεθλίων τοῦ συγγραφέα. Ὁ Λήμπερμαν γράφει τὸ Νοέμβριο τοῦ 1912 κατὰ τὴ διάρκεια συνεδριάσεων στο άτελιέ τοῦ Βερολίνου: »... δέν υπάρχει όμορφότερο κεφάλι· τουλάχιστον όταν τὸ βλέπει κανείς σαν σύνολο ή δομή του εἶναι πραγματικά ωραία και εἶμαι σίγουρος πώς ή εμφάνισή του δέν θά συνέβαλε και λίγο στις έπιτυχίες του. Εἶναι ο κατ'έξοχὴν γερμανός ποιητής – και χάρη στην εμφάνισή του. Εἶναι άξιαγάπητος, άσχολεῖται όμως υπερβολικά με τὸν εαυτό του (μάλλον εἶναι άρκετὰ κακομαθημένος) και δέν τοῦ μένει χρόνος για άλλα ενδιαφέ-

ροντα: εἶναι λιγόλογος, περισσότερο παρατηρητῆς και λιγώτερο όμιλητής.« Τέλος ο Άουγκουστ Γκάουλ εἶναι ένας από τούς φίλους καλλιτέχνες τοῦ Λήμπερμαν, σιωπηλός και άγρυπνος παρατηρητῆς τῶν γεγονότων τοῦ περιβάλλοντός του. Γλύπτης σπουδαίος ο Άουγκουστ Γκάουλ πού φιλοτεχνεῖ μορφές ζῶων προσέφερε πολλά στη γλυπτική στο Βερολίνο. Αντίγραφο τῆς »Βίδρας« του βρίσκεται στο κήπο του στη WANNSEE.

Ὅπως ο Μάξ Λήμπερμαν εἶται κι' ο Λόβις Κορίντ κι' ο Μάξ Σλέφογκτ άρχισαν τὸ χαρακτηριστικό έργο τους με τὴ χαλκογραφία. Ἐπειδὴ όμως έχουν διαφορά ηλικίας 11 και 21 χρόνια αντίστοιχως, διαγράφονται όρισμένες προϋποθέσεις πού φέρνουν τούς δυὸ νεώτερους τὸν ένα κοντὰ στὸν άλλο. Αὐτὸ ίσως νὰ μὴ φαίνεται άμέσως, άφού οἱ πρώτες γνωστές εργασίες τοῦ Σλέφογκτ από τὸ 1890 και τοῦ Κορίντ από τὴν περίοδο 1891-93 παρουσιάζουν μοτίβα, πορτραίτα, τοπία, γυμνά. Στην άρχή δέν υπάρχει ίχνος δράσης, αλλά μόνο άμεση θεώρηση τοῦ αντικειμένου. Ἄν έδώ προστεθοῦν ή »Ἐπίθεση« (1893) τοῦ Σλέφογκτ ή ο κύκλος »Τραγικές κωμωδίες« (1894) τοῦ Κορίντ, μεταβάλλεται σημαντικά ή εικόνα, δηλαδή αλλάζει άναδρομικά ή αντίληψη τῶν προηγουμένων έργων. Ὁ Σλέφογκτ παρουσιάζει ένα κυνηγὸ κρυμμένο πίσω από ένα βράχο, ένῶ τὸν έχουν κυκλώσει Ἰνδιάνοι με βέλη και τόξα. Ἡ φυσιογνωμία τοῦ καταπιεσμένου περιέχει στοιχεία αυτοπροσωπογραφίας κι' ο ἴδιος ο Σλέφογκτ σημειώνει στο φύλλο τὸ έξῆς σχόλιο: »Ἐκφραση τῆς άνήσυχης νεανικῆς μου φύσης: πολλές μοιραίες καταστάσεις.«

Μέχρι σήμερα δέν εἶναι γνωστὸ σε ποιὸν όφείλει ο Σλέφογκτ τὴν εἰσαγωγή του στην τεχνική τῆς χαλκογραφίας. Στην έκθεσή του με τίτλο »Πῶς έμαθα τὴ χαλκογραφία« (1917) ο Λόβις Κορίντ έξηγεῖ πώς άρχισε ν'άσχολεῖται μ'αὐτή. Μιλάει έδώ για τὰ πρώτα του βήματα στο χώρο τῆς ζωγραφικῆς (άρχες τῆς δεκαετίας τοῦ '90 στο Μόναχο) και τὴ μελέτη τῆς μορφῆς πάνω στο γυμνὸ καθὼς και τὴν άναζήτηση μιᾶς διεξόδου: »Εἶχα σκεφτεῖ νὰ επιδιώξω τὸ σκοπό μου με άλλες τεχνικές. Ὁ προφήτης μου Ὁττο Ἐκμαν, πού πολὺ θαύμαζα, μοῦ έδωσε θάρρος νὰ δοκιμάσω και πάλι τὴ χαλκογραφία ή τὴν άκουαρέλλα. Ἄν και εύρισκα τὴ συμβουλή του πολὺ φρόνιμη, εἶχα διαφορετικὴ γνώμη: δέν ήθελα νὰ σπαταλήσω τις δυνάμεις μου σε κάτι καινούργιο. Οἱ γνωστοί μου όμως, πού με περιστοίχιζαν μ'εύμένεια με συμβούλευαν θερμὰ ν'άρχισω ν'άσχολεῖμαι με τὴ χαλκογραφία. Ἐνας φίλος μου μάλιστα μοῦ δώρισε μιὰ πλάκα χαλκοῦ, μοῦ έδωσε τις πρώτες | 9

\* Σημ. τ. μετ.:

Ἐμάδα καλλιτεχνῶν τοῦ Βερολίνου πού άποχώρησαν από μιὰ υπάρχουσα Ἐνωση Καλλιτεχνῶν για νὰ στραφοῦν σε άλλους στόχους.



όδηγίες για την επεξεργασία της, την κατασκευή της βάσης από ασφαλτό, τη σκίαση της πλάκας κλπ. Άρχισα να ασκούμε με συνθέσεις με πολλές μορφές. Με σκληρό μολύβι προσπαθούσα να δαμάσω τη «φόρμα». Μέρους και μήνες έφερνα το ένα μοντέλο μετά το άλλο. Σχεδίασα π. χ. τον Πειρασμό του Αγίου Αντωνίου με μεμονωμένες φιγούρες καθώς και σε ομάδες με πολλά μοντέλα, όπως έκρινα καλλίτερα . . . Σχεδίαζα με ζήλο και σύντομα σχημάτισα μια πλούσια συλλογή. Τίτλοι της: »Ο πειρασμός του Αγίου Αντωνίου«, »Γυναίκες του Βάινσμπερκ«, »Η Μαρία Αντουανέτα στο ικρίωμα«. Στο νοῦμου είχα πολλά ακόμα έργα. Ήθελα να έντυπωσιάσω το κοινό και τους συναδέλφους μου κυρίως με πρωτότυπα μοτίβα.« Ο Σλέφογκτ κι' ο Κορίντ διαφέρουν από τον Λήμπερμαν – το έπιβεβαιώνουν άλλωστε και οι ίδιοι – ως προς την απεικόνιση των σκηνικών συμβάντων με την έννοια της θεματικής σύνθεσης. Κίνητρο των χαλκογραφιών τους δεν είναι μόνο η προσπάθεια απόδοσης μιας όπικα άφομοιωμένης πραγματικότητας, αλλά τη θεώρηση ζωογονεί εκ βάθους η αντίληψη μέσω των αισθήσεων, που οι καλλιτέχνες δεν διστάζουν να εξωτερικέψουν με σαφήνεια. Ο Σλέφογκτ το πετυχαίνει ζωντανεύοντας μια προσωπική του κατάσταση ανάγκης που ποτέ δεν έζησε στην πραγματικότητα, ο δε Κορίντ, θέλοντας να έντυπωσιάσει με πρωτοτυπίες προβάλλει μια μορφή μέσα από άλλες ή την απομονώνει. Ο Κορίντ τονίζει την έρωτική δικτικότητα ακόμα και στα δήθεν »άκακα« γυμνά του, που δεν θα υπήρχαν χωρίς την Φέλιεν Ρόψ. Τόσο ο Κορίντ όσο και ο Σλέφογκτ τολμούν ένα περιεχόμενο που ο Μάξ Λήμπερμαν ποτέ δεν θα απεικόνιζε ούτε θα δικαιολογούσε απέναντι στον έαυτό του.

Η φανερό ροπή στο »λογοτεχνικό στοιχείο« εύκολα έξηγειται στον Κορίντ και τον Σλέφογκτ, αν μετρηθεί η γενικότερη εξέλιξη στη δεκαετία του '80, για την οποία έγινε ήδη λόγος. Οι δύο νεώτεροι καλλιτέχνες (το μαρτυρούν τα σχέδια και η ζωγραφική τους γύρω στα 1888) δεν μπορούσαν να παραβλέψουν την εξέλιξη προς έναν πλατύτερο όριζοντα. Άσχολήθηκαν με μορφολογικές ιδέες και θέματα πέρα από τις αρχές στις οποίες βρισκόταν το νόημα της ζωγραφικής στη δεκαετία του '70. Στη μελέτη του με θέμα »Ζωγραφική και σχέδιο«, ο Μάξ Κλίνγκερ αναφέρει το 1891 ως σπουδαίο χαρακτηριστικό του σχεδίου: ». . . την έντονη ύποκειμενικότητα του καλλιτέχνη. Καταγράφει τον κόσμο του και τη δική του θεωρία, τις προσωπικές του παρατηρήσεις για όσα συμβαίνουν γύρω του και μέσα του. Δεν χρειάζεται να θλιβείται,

παρά μόνο να συμβιβαστεί καλλιτεχνικά με τη φύση των έντυπώσεων και των ικανοτήτων του.« Ο έκδηλος ύποκειμενισμός, στον οποίο λοιπόν προσφέρεται σαφώς πεδίο δράσης, μπορεί, ανάλογα με την προσωπικότητα, να οδηγήσει σε αυτοστυλιζάρισμα. Τη στιγμή ακριβώς που ο Κορίντ περνούσε στο πεδίο έλξης καλλιτεχνικών εμπειριών έξω από τη δική του άφετηρία, άρχισε να γράφει το βαφτιστικό του όνομα με κεφαλαία αρχικά στοιχεία μετατρέποντάς το σε Λόβις. Αυτό έγινε το 1877–78 όταν συναντήθηκε στο Βερολίνο με τους Κάρλ Στάουφερ-Μπέρν και Μάξ Κλίνγκερ.

Στις αρχές της δεκαετίας του '90, η διάθεση για μια τέτοια καλλιτεχνική συμπεριφορά όδηγησε, στο Μόναχο, στην έπαφή με την ART NOUVEAU. Περισσότερο από τον Σλέφογκτ, ο οποίος έμφανίζει σχετικές τάσεις, παρασύρθηκε ο Κορίντ σε στυλιστική εξάρτηση. Πρότυπό του υπήρξε ο Όττο Έκμαν. Η πρώτη έκθεση της »MÜNCHNER SECESSION«\* το 1893 προσέφερε τη μεγαλύτερη ποικιλία προσωπικών αποχρώσεων που μπορούν να ένταχθούν στο πεδίο δράσης της ART NOUVEAU.

Η σειρά των χαρακτηριστικών του Λόβις Κορίντ σταματάει το 1896. Από την περίοδο 1890–96 υπάρχουν μόνο τρεις χαλκογραφίες του Μάξ Σλέφογκτ. Παρόλ'αυτά του έλαχε να ανακαλύψει ένα ευρύτερο πεδίο έφαρμογής της »πολλαπλής χαρακτηριστικής« και ταυτόχρονα να εξασφαλίσει μια γόνιμη διαδοχή. Κι' όμως η πορεία που χάραξε αυτός δεν νοείται χωρίς τις συνθήκες που επικρατούσαν τότε στον καλλιτεχνικό χώρο του Μονάχου. Η συμβολή του Μάξ Σλέφογκτ συνίσταται στην εικονογραφική του δραστηριότητα. Η πρώτη ευκαιρία ν'άσχοληθεί με την εικονογράφηση του δόθηκε στα 1896 όταν άρχισε η έκδοση των περιοδικών »Νεολαία« και »Σιμπλιτιστισμους«, για τα οποία εργάστηκε ο Σλέφογκτ. Τα σκίτσα του ώστόσο βγήκαν σε ρεπροντυξιόν, πράγμα που συνεχίστηκε μέχρι το 1898 που εικονογράφησε το παραμύθι »Ο Άλφ Μπαμπάς και οι 40 κλέφτες«. Στο έργο αυτό διαφαίνονται ουσιώδη χαρακτηριστικά των απόψεών του.

Το βιβλίο δεν εκδόθηκε πια στο Μόναχο αλλά το 1903 στο Βερολίνο από τον Μπρούνο Κασσίερ. Τα σκίτσα δεν έχουν κλειστή ζωγραφική φόρμα ούτε είναι στυλιζαρισμένα σαν βινιέτες. Τα περισσότερα είναι άνοιχτά

\* Σημ. τ. μετ.:

Όμάδα καλλιτεχνών του Μονάχου, που αποχώρησαν από μια υπάρχουσα Ένωση Καλλιτεχνών για να στραφούν σε άλλους στόχους.



πρὸς τὸ περιθώριο καὶ τοποθετημένα μέσα στὸ κείμενο. Ὁ Σλέφογκτ δὲν παραθέτει σημεῖα κορύφωσης τῆς διήγησης ἀλλὰ ἓνα πλῆθος συμβάντων, τὰ ὁποῖα δὲν ἱστορεῖ κατὰ λέξει, ἀλλὰ ποῦ θὰ μπορούσαν «νὰ ἴταν κι' ἔτσι». Γιὰ μιὰ λεπτομέρεια εἶχε συχνὰ στὸ νοῦ του πολλὲς παραλλαγές. Στὶς γεμᾶτες φαντασία ἀντιδράσεις του ἀντιστοιχεῖ ἡ γρήγορη ζωντάνια τοῦ ἀναπαριστώμενου γεγονότος. Τὶς γεμᾶτες φαντασία ἀντιδράσεις του συμπληρώνει μιὰ γοργὴ καὶ ζωντανὴ ἀναπαράσταση. Ὁ Σλέφογκτ πετυχαίνει πάνω ἀπ' ὅλα νὰ κάνει πιστευτὴ τὴν ἀνθρώπινη συμπεριφορὰ ποῦ βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὴν πράξη· τόσο τὴ σιωπηλὴ χειρονομία ὅσο καὶ τὸ δυνατό ξέσπασμα τοῦ τεμπεραμέντου. Αὐτὸ δὲν ἔχει πιά σχέση μὲ τὸ πνιγρὸ πάθος ἢ τὸ καλλιγράμμο στυλιζάρισμα τῶν εἰκονογραφῶσεων τῆς ART NOUVEAU. Σπάζει ἀκόμα καὶ τὴν τέλεια συμμετρία στὴ σχέση τυπογραφίας-εικόνας ἐνὸς καλοζυγισμένου βιβλίου. Τὸ 1898 ὁ Σλέφογκτ εἶχε δεῖ στὸ Ἄμστερνταμ τὴ μεγάλη ἐκθεση ἔργων Ρέμπραντ καὶ εἶχε θαυμάσει τὶς πλούσιες ἐκφραστικὲς ἰκανότητες τοῦ ἀνθρώπου.

Ὅμως αὐτὴ τὴν ἰκανότητα εἰσχώρησης στὶς βαθειὰ ριζωμένες κινητήριες δυνάμεις τῆς συμπεριφορᾶς – πέρα ἀπὸ τὴν «ἐξωτερικότητα» τῶν συμβάντων – δὲν θὰ τὴν εἶχε ὁ Σλέφογκτ ἂν κι' ὁ ἴδιος δὲν ἴταν ποτισμένος μὲ τὰ γεγονότα ποῦ ἐξωτερίκευε σὲ μορφὴ σκίτσου. Ὁ Σλέφογκτ ἴταν ἓνας ἐξαιρετικὰ διαβασμένος ἀνθρώπος, θυμόταν μὲ κάθε λεπτομέρεια τὸ ὅσα διάβαζε καὶ μπορούσε κάθε στιγμή νὰ τὰ φέρει στὴ μνήμη του. Ἐφτανε κι' ἡ παραμικρὴ ὠθηση γιὰ ν' ἀναβλύσουν ἀπὸ μέσα του πλῆθος ζωγραφικῆς ἰδέας. Ἡ πνευματικὴ του εὐλυγισία – ὅτι ἰσχύει γιὰ τὴ λογοτεχνία ἰσχύει στὸν ἴδιο βαθμὸ καὶ γιὰ τὴ μουσικὴ – ἀποτελεῖ πηγὴ ἀστείρευτη γιὰ τὸ ἔργο του. Ἡ εὐκολία μὲ τὴν ὁποία μυθολογεῖ εἶναι μόνον μιὰ πτυχὴ τῆς προσωπικότητάς του, γιατί ὅταν τὸ 1904–05 γυρίζει στὴ χαλκογραφία μὲ τὶς «Μαῦρες σκηνές» δείχνει μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ ὄψη τῆς. Τὸ περιεχόμενό τους εἶναι σκοτεινὸ, νυχτερινό. Παριστάνουν κυρίως ἀνθρώπους σὲ ἐπιθανάτια ἀγωνία, στὴν ὁποία ἔφτασαν μὲ φρικτὸ τρόπο. Ἐδῶ προστίθενται καὶ τὰ «ἐξωτικά» στοιχεῖα τοῦ σκηνικοῦ. Γιὰ τὰ φρικτὰ αὐτὰ περιστατικὰ δὲν ὑπάρχουν ἄμεσα λογοτεχνικὰ πρότυπα. Σὰν γεννήματα τῆς ἐλεύθερης φαντασίας ἐρμηνεύονται μόνον μέσα ἀπὸ τὴ διττὴ φύση τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ φρίκη δὲν ἐξαλείφεται ἀπὸ τὸν χῶρο τῶν βιομάτων του. Ἐν ὄψει αὐτῶν τῶν φύλλων ὁ Σλέφογκτ μίλησε γιὰ ἓνα «ἄμεσο ὑπόστρωμα» ποῦ ὑπάρχει καὶ μέσα σ' αὐτὸν τὸν ἴδιο. Ἡ σκέψη αὐτὴ πηγάζει καὶ ἀπὸ τὶς χαλκογραφίες τοῦ Γκόγια.

Μονάχα ἓνα ἔργο αὐτοῦ τοῦ κύκλου ξεφεύγει ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα γιατί ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὸ μεγάλο σὲ διαστάσεις πορτραῖτο ποῦ φιλοτέχνησε ὁ Σλέφογκτ στὰ 1904: τὸ πορτραῖτο τῆς φιλιππινέζας χορεύτριας Μαριέτα ντὲ Ριγκάρντο. Ὁ Σλέφογκτ τὴν εἶχε δεῖ σὲ κάποιο καμπαρὲ τοῦ Βερολίνου (ἀργότερα παντρεύτηκε τὸν Λούντβιχ Τόμα). Στὸ ζωγραφικὸ αὐτὸ πορτραῖτο σημασία ἔχει ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἐντονη κίνηση τοῦ σώματος καὶ τὴν ἀκίνησιά τοῦ προσώπου. Στὴ χαλκογραφία τονίζεται ἡ ἀντίθεση πρὸς τὸ περιβάλλον: τῆς φωτεινῆς μορφῆς μὲ τὴ σκοτεινὴ ἀπληστία τῶν θεατῶν. Μετὰ τὶς «Μαῦρες σκηνές» ὁ Σλέφογκτ ἐγκατέλειψε γιὰ μερικὰ χρόνια τὴν τεχνικὴ τῆς χαλκογραφίας γιὰ ν' ἀσχοληθεῖ ἀπὸ τὸ 1905–06 περισσότερο μὲ τὴ λιθογραφία, ἡ ὁποία τὸν βοήθησε νὰ συνεχίσει καὶ νὰ τελειοποιήσει στὸ χῶρο τῆς εἰκονογράφησης ὃ, τι εἶχε ἀρχίσει μὲ τὰ σχέδια τοῦ «Ἀλῆ Μπαμπᾶ». Τὸ πρῶτο φύλλο, ἡ «Πενεσίλεια» εἶναι τὸ μοναδικὸ δείγμα μιᾶς σειρᾶς εικόνων ποῦ ὁ Σλέφογκτ σχεδίαζε νὰ κάνει πάνω στὸ δράμα τοῦ Χάινριχ φὸν Κλάιστ. Ἡ χρῆση κιμωλίας καὶ σινικῆς ἢ ἀλλοίωση τοῦ σκίτσου μὲ τὸ ξύσιμο ἀποτελοῦν ἐδῶ ἀδιάψευστα σημάδια κάποιας δυσκολίας στὸ χειρισμὸ τοῦ ὑλικοῦ. Παρόλ' αὐτά, σὲ σύγκριση μὲ τὶς προηγούμενες ἐργασίες του, ἡ δράση ἐδῶ εἶναι πιὸ ἐντονη καὶ τὸ φόντο ἔχει γίνεи ἓνα ζωντανὸ κομμάτι τοῦ συνόλου. Πλαί του οἱ «Μαῦρες σκηνές» μοιάζουν «φτιαχτές» παρὰ τὶς τολμηρὲς ἀντιθέσεις τους.

Μετὰ τὰ πρῶτα χρόνια δουλειᾶς στὸ Βερολίνο, ποῦ τὴν πρώτη θέση κατέχει κυρίως ἡ προσωπογραφία, ὁ Σλέφογκτ ἀρχισε ἀπὸ τὸ 1905–06 νὰ ἀσχολεῖται καὶ μὲ τὴ ζωγραφικὴ, μὲ καινούργια θέματα, ὅπου πλάι στὴν εὐαισθησία ἀναπτυσσόταν ἐλεύθερα καὶ ἡ βιαιότητα. Ὅταν τὸ 1901 ἐγκατέλειψε τὸ Μόναχο, ὁδηγητῆς του ἔγινε ὁ Ἐντουαρντ Μανέ· τώρα ὁ Εὐγένιος Ντελακρουά θέτει σὲ κίνηση δυνάμεις ἀπὸ χρῶμα καὶ δράση. Ἀρχίζει μιὰ θετικὴ γιὰ τὰ ἔργα του ἐξέλιξη εἴτε ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ φαντασία εἴτε ἀπὸ τὴ θεώρηση. Γύρω στὰ τέλη τοῦ αἰῶνα ἐπιβεβαιώνεται πῶς ζωγράφος καὶ σκισσογράφος ἀλληλοσυμπληρώνονται καὶ μάλιστα ἐποικοδομητικὰ. Στὶς εἰκονογραφήσεις τοῦ Ἀλῆ Μπαμπᾶ συρρέει τέτοιο πλῆθος ἰδεῶν ποῦ ἐμποδίζει τὸ πέρασμα στὴ ζωγραφικὴ. Στὰ 1905–06 ὁ Σλέφογκτ ἀρχίζει τὰ μεγάλα του εἰκονογραφικὰ ἔργα, τὰ ὁποῖα τοῦ ἐξασφάλισαν ἀμεροληψία ἀπέναντι στὴν ὁρατὴ καὶ βιωμένη πραγματικότητα.

Ὅταν ὁ Σλέφογκτ σκέφτηκε νὰ εἰκονογραφήσει τὴν «Πενεσίλεια» τὸν ἀσχόλησε καὶ ἡ «Ἰλιάδα». Ἀπὸ τὸ | 11



μεγάλο αριθμό τῶν σχεδιαστικῶν του σημειώσεων πραγματοποίησε μόνο 15 λιθογραφίες με θέμα τὸν »Ἀχιλλέα«. Καὶ πάλι ἐμφανίζεται ὡς ἐκδότης στὸ Μόναχο ὁ Ἄλμπερτ Λάνγκεν. Στὴν περίπτωση τοῦ »Ἀχιλλέα« πρόκειται γιὰ ἓνα λεύκωμα, τὰ φύλλα τοῦ ὁποίου συνοδεύονται ἀπὸ σύντομα κείμενα. Ἀπὸ τὰ γεγονότα τῆς Τροίας διαλέγει κ' ἀπεικονίζει τὴ σχέση »Ἀχιλλέα-Πάτροκλου«. Μ' ὅλο πὺ ὁ Σλέφογκτ τολμᾷ ν' ἀσχοληθεῖ μετὰ τὸ ἀρχαῖο αὐτὸ θέμα πὺ κ' ἄλλοι πολλοὶ καλλιτέχνες ἔχουν πραγματευτεῖ, δὲν πέφτει στὸν πειρασμὸ νὰ υἱοθετήσῃ νεοκλασσικὰ στοιχεῖα. Τοῦ ἀρκοῦν λίγες λεπτομέρειες – ἐξοπλισμοὶ κ' ὄπλα κυρίως – γιὰ νὰ ὑπαινιχθεῖ τὴν ἱστορία. Δὲν χρησιμοποιεῖ καθόλου ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα. Τουναντίον κατορθώνει νὰ πλάθῃ »χώρους γεγονότων« πὺ μετέχουν στὸ ἔργο τῶν φορέων τῆς ὑπόθεσης. Τὰ συμβάντα ὄχι μόνο τὰ χαρακτηρίζει ἡ γοργὴ κίνηση, ἀλλὰ τὰ διαπερνᾷ καὶ μιὰ ὀρμητικὴ εἴτε πρόκειται γιὰ ὄχλαγωγία μάχης, εἴτε γιὰ καταδίωξη, ἄγριο θυμὸ ἢ συγκλονιστικὸ πόνο. Εἴτε εἶναι ἓνας εἴτε πολλοί, ἀπ' ὅλους ἀναβλύζουν δυνάμεις πὺ ἔχουν πολὺ διαφορετικὲς μεταξὺ τους προϋποθέσεις, πὺ τότε ὅμως πρέπει νὰ ἦταν ζωντανὲς ὅσο καὶ σὲ παρόμοιες καταστάσεις.

Ὁ Σλέφογκτ σπάνια μιλοῦσε γιὰ τὰ ἔργα του, ὅμως γιὰ τὶς λιθογραφίες του πάνω στὴν Ἰλιάδα ἔχει γράψῃ μιὰ σύντομη ἐκθεση ὅπου ἐκφράζεται σαφῶς κατὰ τῶν »θεωριῶν γιὰ εὐκόλη χρῆση« πὺ διδάσκονται στὸ μαθητῆ, μιλάει γιὰ τὴ »γλυκερὴ καὶ παστρικὴ εἰκόνα καὶ θεώρηση τῶν κλασσικῶν ἡρώων«. Πάνω ἀπ' ὅλα ὅμως μιλάει ἐν ὄψει τῶν ἐργασιῶν του – κ' αὐτὸ δὲν ἰσχύει μόνο γιὰ τὸ ἓνα ἔργο, ἀλλὰ γιὰ τὶς εἰκονογραφήσεις του γενικότερα – γιὰ τὴ σχέση μετὰ τὸν παρατηρητῆ. Κατὰ τὴ γνώμη του δὲν ἔχει καὶ πολλὴ σημασία τὶ θέλει ὁ καλλιτέχνης, ἀλλὰ τὶ προξενεῖ. Γιαυτὸ ὅσοι θέλουν ν' ἀπολαύσουν τὴν τέχνη πρέπει κ' αὐτοὶ νὰ συνδημιουργοῦν καὶ τὸ καλύτερο νὰ ἀσχολοῦνται μετὰ τὶς βλέψεις τῶν τῶν καλλιτεχνῶν πὺ ἐκφράζει τὸ ἐκάστοτε ἔργο. Πρέπει νὰ μποροῦν ἢ τουλάχιστον νὰ θέλουν νὰ συλλάβουν καὶ νὰ »δουλέψουν« μέσα τους ὃ, τι παραγωγικὸ ἢ προκλητικὸ τοὺς δίνει ὁ καλλιτέχνης. Τότε μόνο θὰ ζωντανέψῃ μέσα τους τὸ ἔργο τέχνης. Γιατί, ὅσο κ' ἂν ἐμεῖς θαυμάζουμε ἓνα ἔργο, – ἀπόλυτη τελειότητα δὲν ὑπάρχει.

Τὸ 1908 ὁ Σλέφογκτ προχωρεῖ στὸ εἰκονογραφημένον βιβλίον μετὰ λιθογραφίες στὸ πρωτότυπο. Σ' ἐκδοσὴν Μπρούνο Κασσίρερ κυκλοφορεῖ ὁ »Ζίντματ ὁ θαλασσοπόρος« καὶ λίγο ἀργότερα (1908–09) τὰ »Διηγῆματα τῆς δερμάτινης κάλτσας« τοῦ Τζένημς Φένιμωρ Κούπερ, μετὰ πάνω

ἀπὸ 300 λιθογραφίες. Ὁ Πάουλ Κασσίρερ μόλις εἶχε ἰδρῦσει τὸ δικὸ του ἐκδοτικὸ οἶκο καὶ οἱ ἐκδόσεις του συναγωνίζονταν ἐκεῖνες τοῦ ἐξαδέλφου του Μπρούνο. Ἡ »δερμάτινη κάλτσα« εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα πὺ τυπώθηκαν σὲ ἐκδοσὴ »Πάν«. Μεταξὺ 1911 καὶ 1914 ὁ Σλέφογκτ συνεργάστηκε καὶ πάλι μετὰ τὸν Μπρούνο Κασσίρερ, γιὰ λογαριασμὸ τοῦ ὁποῦ εἰκονογράφησε τὰ ἀπομνημονεῦματα τοῦ Μπενβενουτὸ Τσελλίνι.

Ἐπιβεβαιώνεται ἡ ἰκανότητα τοῦ Σλέφογκτ νὰ φέρνει γρήγορα στὴ μνήμη του λεπτομέρειες καὶ καταστάσεις: τὰ σχέδια γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῆς »δερμάτινης κάλτσας« γεννήθηκαν μέσα σὲ μιὰ μονάχα νύχτα. Μετὰ ἄρχισε νὰ δουλεύει τὶς λιθογραφίες, τὶς ὁποῖες καὶ σχεδίασε μόνος του ἐπάνω στὶς πέτρες. Ἡ ἐκδοσὴ περιέχει εἰκόνες σὲ μεγάλες διαστάσεις καὶ ἀρχικὰ γράμματα διακοσμημένα μετὰ μορφές. Ἐξάλλου τὸ περιεχόμενον προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀγάπη τοῦ Σλέφογκτ γιὰ ἱστορίες καὶ παιχνίδια μετὰ Ἰνδιάνους, πρᾶγμα πὺ καθρεφτίζει ἡ ἔνταση καὶ πολυεδρικότητα τῆς πλοκῆς. Σὲ κανένα ἄλλο εἰκονογραφικὸ ἔργο δὲν εἰσχωρεῖ τὸ τοπίον στὴν πλοκῆ. Ὁ Σλέφογκτ ἤξερε σὲ τὴ μεγάλη παράδοση ἀνήκε. Μερικὲς συνθέσεις τῆς »δερμάτινης κάλτσας« ἐπιτρέπουν κάποιον παραλληλισμὸ μετὰ τὸν Γουσταῦο Ντορέ. Γιὰ τὸν »Ἀλὴ Μπαμπᾶ« ὁ ἴδιος ὁ Σλέφογκτ παραπέμπει στὶς ξυλογραφίες τοῦ Ἄντολφ Μέντσελ πάνω στὴν »Ἱστορία τοῦ Φρειδερίκου τοῦ Μεγάλου« τοῦ Φράντς Κούγκλερ. Ἡ σχέση αὐτὴ φαίνεται ἀκόμα περισσότερο στὶς σύντομες μὰ χαρακτηριστικὰ ἐκφραστικὲς λιθογραφίες γιὰ τὸν »Τσελλίνι«, οἱ ὁποῖες ἔχουν τοποθετηθεῖ στὸ κείμενον σὰν βινιέτες· ἐπιπλέον διαγράφεται κάποια σχέση μετὰ τὸν Ὀνορέ Ντωμιέ.

Τὰ περισσότερα εἰκονογραφικὰ ἔργα τοῦ Μὰξ Σλέφογκτ εἶναι κυρίως προϊόντα τῆς συχνὰ ξαφνικῆς του διάθεσης νὰ καταγράψῃ εἰκόνες πὺ τὸν συγκινοῦν. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ὁ δρόμος γιὰ τὸν ἐκδότη ἦταν εὐκόλος. Αὐτὴ ἡ ἀπόλυτα προσωπικὴ ἀπόφαση ἔχει σὰν συνέπεια μιὰ ἄλλη σπουδαία ιδιότητα, ἡ ὑπαρξὴ τῆς ὁποῖας πρέπει νὰ ἐξεταστεῖ. Ἡ διάθεση γιὰ εἰκονογράφηση πὺ πῆγαζε μέσα ἀπὸ τὸν ἐσωτερικὸ κόσμον τοῦ καλλιτέχνη δίνει στὰ ἔργα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς μιὰ μοναδικὴ σφραγίδα καὶ ταυτόχρονα ἓνα μεγαλύτερον βάθος.

Ὁ Σλέφογκτ φιλοτέχνησε τὸν »Ζίντματ«, τὴ »δερμάτινη κάλτσα« καὶ τὸν »Μπενβενουτὸ Τσελλίνι« στὴν πιὸ ἐλεύθερη φάση τῆς καλλιτεχνικῆς του πορείας, μιᾶς πορείας πὺ στέφθηκε μάλιστα ἀπὸ ἐπιτυχία. Ὁ Σλέ-



φογκτ δέχτηκε μ'εύγνωμοσύνη αυτή την ασυνήθιστη κατάσταση. Γνώριζε όμως τις διαστάσεις της έσωτερικής έντασης, τα έσωτερικά ρήγματα που θα μπορούσαν να δημιουργηθούν χωρίς έλπίδα επανόρθωσης. Η πολυπροσωπία της καλλιτεχνικής ύπαρξης καθρεφτίζεται στις καταστάσεις που άποτύπωνε. Όπως τον «Ζίντματ, τον θαλασσοπόρο» τον σπρώχνει η μοίρα του πότε στα ύψη πότε στα βάθη, έτσι κι' ο καλλιτέχνης βρίσκεται πότε σ'ανάταση πότε σε θλίψη. Ο «Μπενβενούτο Τσελλίνι», ο άφηγηματικός γλύπτης και χαρακτήρας του μανιερισμού περιγράφει τον έαυτό του σαν ένα ξύπνιο ήθιοποιο, της εποχής του· οι μεγάλοι του υπόσχονται, ο, τι ψηλότερο και δέχονται, ο, τι ταπεινότερο, παντού και πάντα βλέπει κι' άπαντά προκλήσεις, ώστόσο μένει δημιουργικός. Στο πρόσωπό του ο Σλέφογκτ έβλεπε – σε βαθμό που άγγιζε τα όρια του γκροτέσκου – ένα κομμάτι της δικής του πνευματικής πραγματικότητας, άκόμα και της σωματικής, φτάνοντας ως την έξωτερική εμφάνιση. Στη «Δερμάτινη κάλτσα» ο Σλέφογκτ παρακολουθεί πώς στο πέρασμα του χρόνου υποχωρεί μέχρι εξαφάνισης καθετί τό άρχέγονο. Έδω διαγράφονται συλλογισμοί πάνω στο μεταβαλλόμενο περίγυρο και τούς κινδύνους που θα προβάλλουν.

Στην άρχή μόνο ο Σλέφογκτ έχει να επιδείξει τόσο πλούσιο εικονογραφικό έργο. Ο Λόβις Κορίντ λιθογράφησε δύο έργα για λογαριασμό των εκδόσεων «Πάν» του Πάουλ Κασσίρερ: τό «Βιβλίο της Ίουδήθ» (1910) και τό «Άσμα άσμάτων» (1911). Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για βαριές, έγχρωμες παραστατικές συνθέσεις. Κατά τα άλλα προτιμούσε τη λιθογραφία όπως και τη χαλκογραφία για την άμεση άπεικόνιση του περιβάλλοντός του. Τον άπασχολούσε ο στενός προσωπικός του κύκλος, πάνω άπ'όλα η οικογένειά του, η γυναίκα του και τα δύο του παιδιά, που συχνά βλέπουμε σε πορτραίτα ή άλλες εικόνες. Άριθμητικά πάντως υπερέχουν οι χαλκογραφίες και δέν είναι τυχαίο που μεταξύ τους φιγουράρει ο Χέρμαν Στρούκ, πορτραίτα του οποίου έφτιαξαν και ο Μάξ Λήμπερμαν και ο Μάξ Σλέφογκτ. Τό 1908 ο Πάουλ Κασσίρερ δημοσίευσε την «Τέχνη της χαλκογραφίας» του Χέρμαν Στρούκ, ο δέ Λόβις Κορίντ αναφέρει τό σπουδαίο αυτό γνώστη της τεχνικής της στο Βερολίνο της εποχής εκείνης στην έργασία του που αναφέραμε παραπάνω: «όπως έγώ στο Μόναχο είχα στο πρόσωπο του Όττο Έκμαν έναν SPIRITUS RECTOR, που πάντα με στήριζε και με συγκρατούσε σαν άπειλούσα να λοξοδρομήσω, έτσι και στο Βερολίνο απέκτησα έναν άλλο φίλο καλλιτέχνη: τον Χέρμαν Στρούκ. Ο Στρούκ

είναι ένας ένθουσιώδης, παθιασμένος χαρακτήρας. Σ'όποιον διακρίνει κάποια κλίση στη χαρακτηριστική τον σπρώχνει κυριολεκτικά σ'αυτή την τέχνη. Η άκούραστη δραστηριότητά του κυριέυπε και τις δικές μου ικανότητες στη βελόνα.» Τό Δεκέμβριο του 1911 ο Λόβις Κορίντ πέρασε μια βαριά άρρώστια, που τον έφερε στο χείλος του θανάτου. Άργότερα θέλησε ν'άσχοληθεί με θέματα του παρελθόντος και στο χώρο της χαρακτικής. Ο ισχυρός κλονισμός που είχε περάσει φαίνεται έντονότερα στη ζωγραφική του. Άκόμα πιό χτυπητή όμως είναι η άλλαγή στο σχέδιο: οι γραμμές του έχουν χάσει την εύλυγισιά τους, τα διαγράμματα με τις παράλληλες γραμμές φαίνεται να βγαίνουν με κόπο άπ'τό βαρύ του χέρι. Πίσω τους κρύβεται πολλή πειθαρχία. Όστόσο ο άριθμός των έργων του δείχνει ότι δουλεύει περισσότερο. Τα γνωστά μοτίβα παραμένουν, μετατοπίζονται μονάχα οι σχέσεις μεταξύ τους. Σε γενικές γραμμές μπορούν να ταξινομηθούν ομάδες άναπαραστάσεων που συγγενεύουν θεματικά και δέν χρειάζονται άυστηρό διαχωρισμό. Υπάρχουν άκόμα πορτραίτα φίλων, γνωστών, της οικογένειας. Η κοπιαστική του προσπάθεια να πετύχει φυσιογνωμική όμοιότητα συγκρούεται με ένα είδος κοιτάγματος που κάνει τό σωμα να φαίνεται άσήμαντο, σαν να μαραίνεται, να χάνει τις διαστάσεις του, ένω τό πρόσωπο παρουσιάζεται σαν εικόνα της ψυχής, η όποία άντιστοιχεί στην έσωτερική διάθεση. Μοτίβα χαρακτηριστικά του άτελιέ, όπως π. χ. τα γυμνά, μοιάζουν να έχουν άπομονωθεί άπό ένα μεγαλύτερο σύνολο ή να άποτελούν σημειώσεις για κάτι σχετικό.

Βρίσκονται σ'ένα άπροσδιόριστο χώρο, εμφανίζονται μερικές φορές χωρίς σίγουρο έδαφος κάτω άπό τα πόδια τους, ώστόσο χειρονομούν όρμητικά. Στο όψιμο έργο του Κορίντ υπάρχουν πολλές επαναλήψεις ζωγραφικών έργων σε χαλκογραφίες. Σύμφωνα με τα παραδείγματα που αναφέραμε, στο έργο του Λήμπερμαν αυτό συμβαίνει μόνο στην άρχή. Ο Σλέφογκτ λίγες φορές δοκίμασε να κάνει ρεπροντυξιόν των έργων του. Ο Κορίντ άρχισε φαίνεται τό 1914 με χαλκογραφία επάνω στο πορτραίτο του ήθοποιού Ρούντολφ Ρίτνερ στο ρόλο του Φλόριαν. Τό έργο, που φιλοτεχνήθηκε τό 1906, δέν ήταν διαθέσιμο για μια έκθεση τό 1913. Τότε ο Πάουλ Κασσίρερ παρακίνησε τον Κορίντ να τό επαναλάβει. Για τον Κορίντ η παρουσίαση του έργου στην έκθεση είχε μεγάλη σημασία. Μετά τη ζωγραφική έκδοση άκολούθησαν τρεις χαλκογραφίες (1914, 1921, 1924). Τό παράδειγμα είναι χαρακτηριστικό γιατί οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ένα στοιχείο που περιλαμβάνεται άρχικά στο έργο, άποκτά



σχεδόν ύπαρξιακὸ βάθος γιὰ τὸν Κορίντ. Στὴ μοῖρα τοῦ ὀδηγητῆ τῶν χωρικῶν, στὸ ὑψηλὸ φρόνημα ἐν ὧσει τοῦ μοιραίου τέλους βλέπει τὴ δική του ὑπαρξὴ μέσα στὸν κίνδυνο, τὴν προθυμία νὰ ἀντιμετωπίσει τὶς ἀμφισβητήσεις.

Ὁ Κορίντ ἐπανελάβε θεματικὲς συνθέσεις καὶ θρησκευτικούς πίνακες »Κουβαλώντας τὸ Σταυρό« (1916), »Δημόσια Λουτρά« (1919), »Πιετά« (1920). Ἀποκαλυπτικὴ εἶναι ἡ χαλκογραφία πάνω στὸ πορτραῖτο τοῦ Ἐντουαρντ Γκράφ φὸν Κάυζερλινγκ (1901), τὴν ὁποία ἐφτιαξε τὸ 1919 προφανῶς λόγω τοῦ θανάτου του (πέθανε στὶς 28 Σεπτεμβρίου 1918). Πίσω ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ μακαρίτη χάραξε τὸ σημεῖο τοῦ Σταυροῦ. Ἡ σκέψη τοῦ θανάτου τὸν ἀπασχολοῦσε ὀλοένα καὶ περισσότερο. Παράλληλα μὲ τέτοιου εἶδους χαλκογραφίες ἔκανε, κυρίως στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, πολλὲς εἰκονογραφῆσεις βιβλίων καθὼς καὶ κύκλους χαλκογραφιῶν καὶ λιθογραφιῶν μὲ πολὺπλευρα θέματα: »Ἀρχαῖοι μῦθοι« (1919), »Στὸν παράδεισο« (1920–21) κ. ἄ.

Δὲν δυσκολεύεται νὰ πλησιάσει τὸ περιεχόμενο μὲ ἀμεσότητα ἀφοῦ ἀπὸ καιρὸ ἔχει ἐγκαταλείψει τὴν ἐπικίνδυνη ζώνη τῆς ἐξάρτησης, δηλ. τὴν προσκόλλησι στὸ μοντέλο καὶ τὸ ποζάρισμα τῶν μορφῶν. Εἴτε πρόκειται γιὰ βιβλικὰ εἴτε γιὰ ἀρχαῖα συμβάντα, ἡ δραστηκότητα ποὺ μπορεῖ νὰ φτάσει μέχρι τὴν ὀρμητικὴ διαύγεια εἶναι ἔκφραση τῶν ἀνθρώπινων κινήτρων γιὰ τὰ ἔργα καὶ τὶς παραλήψεις τῶν συμμετεχόντων. Στὸ ἔργο τοῦ Κορίντ ὑπάρχει ἕνας αὐξανόμενος ἀριθμὸς τοπίων, ποὺ στὸ τέλος τοῦ ἔργου του βρίσκεται πλήρῃ ἀνάπτυξη πλᾶι σὲ ἄλλες εἰκαστικὲς δραστηριότητες. Ἀρχικὰ σχετίζονται μὲ τοὺς τόπους ὅπου ὁ Κορίντ συνήθιζε νὰ παραθερίζει ἀπὸ τὸ 1912 (π. χ. τὸ Μέκλενμπουργκ). Ἀργότερα μικραίνει ὁ κύκλος μέσα στὸν ὁποῖο κινεῖται ὁ καλλιτέχνης. Δύο χώροι ἐξέχουν: τὸ Οὐρφαλντ, στὶς ὄχθες τῆς λίμνης Βάλχεν, ὅπου ὁ Κορίντ εἶχε ἀγοράσει ἕνα ἀγρόκτημα. Τὰ κεντρίσματα ποὺ δέχεται ἐδῶ ἐπηρεάζουν τόσο τὴ σωματικὴ του ὑγεία ὅσο καὶ τὴ δημιουργικότητά του. Παράλληλα μὲ τὶς χαλκογραφίες του, ποὺ εἶναι χαρακτηρισμένες μὲ βαρὺ χέρι φτιάχνει ἀνάλαφρες καὶ διάφανες λιθογραφίες ὅπως π. χ. τὸ λεύκωμα »Ἀρχὲς τῆς ἀνοιξῆς στὰ βουνά« (1920–21).

Ὁ δεῦτερος χώρος εἶναι ὁ Ζωολογικὸς Κήπος τοῦ Βερολίνου, μὲ τὰ γέρικα δέντρα καὶ τὶς λίμνες του. Μιὰ καὶ βρισκόταν κοντὰ στὸ σπίτι του καὶ τὸ ἀτελιὲ τῆς ὁδοῦ

διάφορες ἐποχὲς τοῦ ἔτους. Κάτι τὸ ἰδιαίτερο εἶναι καὶ οἱ λίγες λιθογραφίες του ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ Βερολίνου: εἴτε πρόκειται γιὰ τὴ θέα ἀπὸ τὴν κιονοστοιχία τοῦ Παλιοῦ Μουσείου πάνω ἀπὸ τὴν »Ἀμαζόνα« τοῦ Ἄουγκουστ Κίς πρὸς τὴν πρόσοψη τοῦ Κήπου τοῦ Πύργου εἴτε γιὰ τὴ θέα πάνω ἀπὸ τὸ μνημεῖο τοῦ Αὐτοκράτορα Γουλιέλμου τοῦ Α' τοῦ Ράινχολτ Μπέγκας πρὸς τὴν Πύλη τοῦ ἀρχιτέκτονα Ἐοζάντερ πάνω ἀπὸ τὴν ὁποία ἐξέχει ὁ τροῦλλος τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Πύργου, – μιὰ »συμφωνία σὲ μπαρόκ« δίνει ἀρχιτεκτονικὴ, γλυπτικὴ καὶ καλλιτέχνη. Οἱ λιθογραφίες τοῦ Κορίντ εἶναι τέλος συγκλονιστικὲς μαρτυρίες μιᾶς χαμένης, βάρβαρα ξεριζωμένης πραγματικότητας.

Μένει τώρα νὰ μιλήσουμε γιὰ τὶς αὐτοπροσωπογραφίες τοῦ Κορίντ. Εἶναι οἱ πιὸ ἀνελέπτες μαρτυρίες αὐτοκριτικῆς. Οἱ λιθογραφημένες καὶ χαλκογραφημένες αὐτοπροσωπογραφίες του ἀποκτοῦν τὴν αὐτονομία τους μεταξὺ σχεδίου καὶ ζωγραφικῆς. Τὸ σκιτσογράφου Λόβις Κορίντ ἐπηρεάζει ἢ καλλίτερα συναρπάζει ἢ διάθεση τῆς στιγμῆς. Συχνὰ μαίνεται σχεδόν κατὰ τῆς ἀδεξιότητας καὶ κινδυνεύει νὰ πέσει θῦμα τῆς κατάθλιψης. Ὁ ζωγράφος Λόβις Κορίντ ὅμως συγκεντρώνει τὶς δυνάμεις του ἐναντὶα στὶς μαῦρες σκέψεις, διατηρεῖ τὴν ψυχραιμία του. Στὶς χαρακτηριστικὲς αὐτοπροσωπογραφίες του ὁ Λόβις Κορίντ λογοδοτεῖ μὲ ἐρωτηματικά. Κάπου-κάπου χρησιμοποιεῖ λεπτομέρειες ποὺ ἐπιδέχονται ἀλληγορικὴ ἔρμηνεία. Τὸ 1916 βρίσκεται μεταξύ σκελετοῦ καὶ κρανίου κριαριοῦ, μεταξύ θανάτου κι' αἰσθησιασμοῦ. Σχεδιάζει πότε ἀτενίζοντας τὸ θάνατο, πότε μπαίνοντας ἀνάμεσα στὸ χάρο καὶ τὸ ἐφήμερο τῶν σωματικῶν δυνάμεων. Ἔτσι καὶ στὶς 10 Νοεμβρίου τοῦ 1918, λοξὰ ἀπέναντι στὸ καβαλέτο του, στέκεται συγκλονισμένος μπροστὰ στὸν κόσμον ποὺ ὑπενίσσονται τὰ ἔργα του, τὸν καρπὸ τῶν προσπαθειῶν του, ποὺ μὲ τόση κακοθῆεια καὶ καταστροφικότητα θέτει σὲ ἀμφισβήτηση »ἡ ἐπανάσταση« (ὅπως λέει ἡ ἐπιγραφή).

Στὸ τέλος φιλοτεχνεῖ τὴν αὐτοπροσωπογραφία »Θάνατος καὶ καλλιτέχνης«. Τὸ 1921–22 ὁ Κορίντ χαλκογραφεῖ στὸ ἀτελιὲ τοῦ Χέρμαν Στρούκ τὸν κύκλο »Χορὸς τοῦ θανάτου«. Ὁ σκιτσογράφος βλέπει τὸν ἑαυτὸ του τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς. Μὲ τὸ ἀριστερὸ του χέρι ἔχει φέρει ἐμπρὸς τὸ ρολόι του – σαφῆς παραπομπὴ στὸ χρόνο ποὺ τρέχει. Τὸ δεξιὸ χέρι σχεδιάζει, πίσω ὅμως πλησιάζει ὁ θάνατος. Τὸ ἔργο τοῦ Ἄρνολτ Μπαίκλιν »Αὐτοπροσωπογραφία μὲ τὸ χάρο νὰ παίξει βιολί« (1872) ρίχνει ἐδῶ τὴ σκιά του. Ἡ γνώσις τοῦ πεπερασμένου εἶναι γνώσις



της διάβασης σε μια άλλη μορφή ύπαρξης· δεν είναι θρησκευτικό πιστεύω με την έννοια ενός δόγματος. Είναι η αίσθηση της πνευματικής επιβίωσης, της ελπίδας που αναβλύζει μέσα από τη συνεχή προσπάθεια. Λίγο πριν ξεσπάσει ο πόλεμος ο Μάξ Λήμπερμαν έτοιμασε το σπίτι του στη WANNSEE κι' έφτιαξε και τον κήπο του. Πολλές από τις τελευταίες χαλκογραφίες του εντάσσονται σ' αυτό το χώρο. Εκεί αποτραβιότανε ο γηραιός πιά καλλιτέχνης. Στην Όλλανδία δεν μπορούσε έτσι κι' αλλιώς πιά να ταξιδέψει, περιορίστηκε λοιπόν στο στενό του κύκλο. Ο δειλός σχολιαστής, απεικονίζει με τρυφερότητα την ανάπτυξη της εγγονούλας του. Αρχίζει μάλιστα να εικονογραφεί βιβλία. Η επιλογή των κειμένων είναι χαρακτηριστική του εξαίρετου γνώστη κι' ευαίσθητου αναγνώστη της καλής γερμανικής πεζογραφίας: Γκαϊτε, Κλάιστ, Χάινε, Φοντάνε. Πνευματώδης έρμηνευτής ο Λήμπερμαν χρησιμοποίησε σαν εικονογράφος το παρόν του, επιστρώνοντας τις μορφές του περιβάλλοντός του με όσες »πληροφορείται«, για να ζωντανέψει έτσι τη »λογοτεχνία« μέσα από την ίδια ανθρώπινη σκοπιά. Πίσω από το εικονογραφικό έργο του Λήμπερμαν και του Κοριντ κρύβεται η μεσιτική μορφή του Μάξ Σλέφογκτ, στον οποίο όφειλονται δυναμικά κεντρίσματα.

Από τους τρεις καλλιτέχνες που παρουσιάζονται εδώ μόνο ο Σλέφογκτ ήρθε άμεσα σ' επαφή με τα γεγονότα του πολέμου. Ζήτησε να υπηρετήσει έθελοντικά, ώστε – σαν καλλιτέχνης που ήταν – να μπορέσει να βρεθεί στο μέτωπο. Σύντομα γύρισε βαθιά συγκλονισμένος από τα όσα είχαν δει τα μάτια του. Το 1916 προθυμοποιήθηκε άμέσως να δουλέψει για ένα περιοδικό με χαρακτηριστικά έργα στο πρωτότυπο, που σχεδίαζαν να ιδρύσουν ο Πάουλ Κασσίρερ και ο Λέο Κέστενμπεργκ. Το βάφτισε μάλιστα »Άνθρωπο των εικόνων«. Κεντρική ιδέα, στόχος, σχεδόν ίκετευτική προτροπή ήταν: τελεία και παύλα στο φονικό έργο. Ο Σλέφογκτ σχεδίαζε λιθογραφίες που άργότερα συγκέντρωσε έν μέρει σ' ένα λεύκωμα με τίτλο »Όψεις«. Έδώ είναι συχνά παρούσα η πικρή καρικατούρα του ηλικιωμένου Ντωμιέ. Οι εικονογραφήσεις πάνω στη διήγηση του Κορτές για την κατάκτηση του Μεξικού οδήγησαν τον Σλέφογκτ άθελά του σε μια δική του έκθεση εμπειριών από την καταστρεπτική βία του πολέμου. Μόνο το 1918, σαν άρχισε να δουλεύει τα σχέδια για το περιθώριο της παρτιτούρας του Μότσαρτ »Ο μαγεμένος αυλός«, κάθκαν οι σκιές της άπελπισίας.

Στο χώρο της εργασίας του εξακολουθούσε να υπάρχει η ίδια ένταση. Χαριτωμένες μαρτυρίες μιās αναζήτησης

που περιπλέκει αλλά και χαρίζει ζωντάνια, που πάλλεται από πεθυμιά, βρίσκει την έκφρασή της στις λιθογραφίες για »Τα νησιά Βάκ-Βάκ«. Τα παραμύθια από τις »Χίλιες και μία νύχτες« αποδείχνουν άμείωτα την εικονοπλαστική τους δύναμη μέσα από τον πλούτο ανθρώπινων εμπειριών. Το 1924 είναι έτος στροφής. Δέκα χρόνια μετά το τόσο σπουδαίο ταξίδι του στην Αίγυπτο ο Σλέφογκτ άσχολεϊται πάλι με έντελώς διαφορετικά πράγματα. Ζωγραφίζει τοιχογραφίες στο Βερολίνο και κυρίως στο Νόουκαστελ, όπου συγκεντρώνει όλες τις γνώσεις κι' εμπειρίες της ζωής του. Σχεδιάζει τα σκηνικά για την παράσταση του »Ντόν Τζοβάνι« στην Κρατική Όπερα της Δρέσδης. Αυτή τη δουλειά την εκδίδει άργότερα σαν Κύκλο Χαρακτικών Έργων. Η μουσική παίζει σπουδαίο ρόλο στη ζωή του. Τον συγκινεί η ένταση μεταξύ Μότσαρτ και Βάγκνερ. Τα σκηνικά που φιλοτέχνησε για την παράσταση της Δρέσδης τα συνόδεψε μάλιστα και με κείμενα. Στον »Ντόν Τζοβάνι« – πέρα από κάθε επισημότητα – ύπογραμμίζει την κωμικότητα των συνεχών άποτυχιών του ήρωα.

Το 1924 ο Σλέφογκτ άρχισε να δουλεύει τις χαλκογραφίες και κατόπιν τις λιθογραφίες για το δεύτερο μέρος του »Φάουστ« του Γκαϊτε. Αυτή είναι η πιο πνευματώδης όμολογία του έργου του, η οποία όχι μόνο δεν έχει γίνει αντικείμενο έξαντλητικής έρμηνείας, αλλά ούτε καν έχει ληφθεί σοβαρά υπ' όψη. Ο Σλέφογκτ, που γνώριζε τα όρια των πράξεών του, μετά από αυτό το έργο δηλώνει την πρόθεσή του να σταματήσει την εικονογράφηση. Ένα σπουδαίο κεφάλαιο της χαρακτηριστικής στη Γερμανία κλείνει όχι από άδυναμία, αλλά γιατί έρχεται το πλήρωμα του έργου και του χρόνου.

Χάνς-Γύργκεν Ίμιελα

Μετάφραση:

Μαρία Σταματοπούλου-Μπλύμλαϊν



Max Liebermann

1847

γεννήθηκε στις 20 Ιουλίου στο Βερολίνο

1866

σπουδές στο Βερολίνο

1868–1873

σπουδές στη Βαϊμάρη κοντά στον Ferdinand Pauwels

1871–1872

ταξίδια στην Ολλανδία και στο Παρίσι

1873–1878

περνά τον περισσότερο καιρό του στο Παρίσι

1875–1876

ταξίδια στην Ολλανδία

1878–1884

Βερολίνο και Μόναχο

1879

γνωριμία με τον Leibl

1884

έγκαταστάθηκε στο Βερολίνο και ταξιδεύει τακτικά

στην Ολλανδία

1897

πρώτη συλλογική έκθεση στο Βερολίνο

1898

μέλος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Βερολίνου

ίδρυση της Sezession του Βερολίνου

1899

πρόεδρος της Sezession του Βερολίνου

1902

ταξίδι στην Ιταλία

1920–1932

πρόεδρος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Βερολίνου

1927

έκθεση στην Ακαδημία

μετά το 1933

άπαγορεύεται να κάνει εκθέσεις και να ζωγραφίζει

1935

πεθαίνει στις 8 Φεβρουαρίου στο Βερολίνο



1  
Altmännerhaus in Amsterdam  
Γηροκομείο ανδρών στο Άμστερνταμ  
1890  
Χαλκογραφία  
22 x 17  
Schiefler 10

2  
Kind im Wiegenkorb  
Παιδί στην ψάθινη κούνια  
1890  
Χαλκογραφία  
17,7 x 12,8  
Schiefler 13

3  
Unter Bäumen  
Altweiberhaus in Laren  
Κάτω από δέντρα  
Γηροκομείο γυναικών στο Λάρεν  
1892  
Χαλκογραφία  
13 x 18,1  
Schiefler 24

4  
Schweineschlachtere  
Χοιροσφαγείο  
1893  
Χαλκογραφία  
12,6 x 16  
Schiefler 27<sup>2</sup>

5  
Lesendes Mädchen  
Κορίτσι που διαβάζει  
1896  
Λιθογραφία  
35 x 24,2  
Schiefler 41

6  
Kellergarten in Rosenheim  
Κήπος ύπογειου στο Ρόζενχαϊμ  
1895  
Χαλκογραφία  
19 x 23,8  
Schiefler 55

7  
Karre in den Dünen  
Άμάξι στις θίνες  
1900  
Χαλκογραφία  
17,7 x 23,7  
Schiefler 50

8  
Rindermarkt in Leiden  
Άγορά γελαδιών στο Λάιντεν  
1900  
Χαλκογραφία  
21 x 27,5  
Schiefler 51

9  
Badende Knaben  
Άγόρια που κολυμπούν  
1904  
Χαλκογραφία  
18,2 x 24,2  
Schiefler 52

10  
Hermann Struck  
Χέρμαν Στρούκ  
1906  
Χαλκογραφία  
Schiefler 53

11  
Kanal in Amsterdam  
Κανάλι στο Άμστερνταμ  
1907  
Χαλκογραφία  
20 x 24  
Schiefler 63



- 12  
Wilhelm von Bode  
1909  
Λιθογραφία  
34,5 x 25,5  
Schiefler 106<sup>2</sup>  
Ὁ Wilhelm von Bode  
γεννήθηκε τὸ 1845, πέθανε τὸ 1919.  
Στὸ διάστημα 1906 μέχρι 1920 ὑπῆρξε γενικὸς διευθυν-  
τῆς τῶν μουσείων τοῦ Βερολίνου.
- 13  
Reiter und Reiterin  
Ἴππείας καὶ ἱππεύτρια  
1911  
Χαλκογραφία  
7,5 x 10  
Schiefler 125<sup>2a</sup>
- 14  
Corso auf dem Monte Pincio in Rom  
Βόλτα στὸ Μόντε Πίντσο στὴ Ρώμη  
1912  
Χαλκογραφία  
24,5 x 30,8  
Schiefler 118
- 15  
Selbstbildnis,  
stehend und zeichnend  
Αὐτοπροσωπογραφία,  
σὲ ὄρθια στάση ζωγραφίζοντας  
1913  
Χαλκογραφία  
17,9 x 12  
Schiefler 163
- 16  
Strandszene mit Strandkörben  
Σκηνὴ στὴν παραλία μὲ ψάθινα στέγαστρα  
1914  
Χαλκογραφία  
18,8 x 24  
Schiefler 156
- 17  
Selbstbildnis im Strohhut  
Αὐτοπροσωπογραφία μὲ ψάθινο καπέλο  
1917  
Λιθογραφία  
21 x 16  
Schiefler 307
- 18  
Badende Knaben  
Ἀγόρια ποὺ κάνουν μπάνιο  
1918  
Χαλκογραφία, ψυχρὴ βελόνα  
18 x 23,5  
Schiefler 313
- 19  
August Gaul  
1919  
Λιθογραφία  
Ὁ August Gaul γεννήθηκε τὸ 1869 καὶ πέθανε τὸ 1920.  
Σημαντικὸς γλύπτης μορφῶν ζῶων στὸν κύκλο  
τῆς Berliner Secession
- 20  
Kind und Wärterin auf der Gartenbank  
Παιδὶ καὶ γκουβερνάντα στὸν πάγκο τοῦ κήπου  
1920  
Χαλκογραφία  
24,5 x 31,7  
Schiefler 328
- 21  
Rückkehr des jungen Tobias  
Ἐπιστροφὴ τοῦ νεαροῦ Τωβία  
1920  
Λιθογραφία  
16,8 x 21,2  
Achenbach 24
- 22  
Die Kunstreiterin  
Ἵψηλὴ ἱππασία (ντρεσσάζ)  
1921  
Λιθογραφία  
30 x 27  
Schiefler 340



23  
Wettrennen  
Αγώνες δρόμου  
1922  
Λιθογραφία  
18 x 28,5  
Schiefler 352

24  
Gerhart Hauptmann  
1922  
Λιθογραφία  
36 x 26,5  
Schiefler 355 b  
Ο Gerhart Hauptmann  
γεννήθηκε τὸ 1862 καὶ πέθανε τὸ 1946.

25  
Arno Holz  
1922  
Λιθογραφία  
26 x 18  
Ο Arno Holz  
γεννήθηκε τὸ 1863 καὶ πέθανε τὸ 1929.  
Ἰδρυτὴς καὶ θεωρητικὸς τοῦ νατουραλισμοῦ  
στὴ γερμανικὴ ποίηση.

26  
Badende Knaben  
Ἀγόρια ποὺ κάνουν μπάνιο  
1922  
Χαλκογραφία  
17,6 x 27,5

27  
Eislauf  
Παγοδρομίες  
1923  
Χαλκογραφία  
12,6 x 17,7

28  
Der Müllerin Reue  
Ἡ μετάνοια τῆς μυλωνοῦς  
1923  
Λιθογραφία

29  
Peter Behrens  
1923  
Χαλκογραφία  
20,5 x 14,3  
Achenbach 51  
Ο Peter Behrens  
γεννήθηκε τὸ 1869 καὶ πέθανε τὸ 1940.  
Ἵπῆρξε ζωγράφος καὶ χαρακτὴς,  
ἀρχιτέκτων καὶ διαμορφωτὴς.

30  
Das Gartenhaus des Künstlers in Wannsee  
Τὸ σπίτι μὲ κῆπο τοῦ ζωγράφου στὸ Βάννζεε  
1924  
Χαλκογραφία

31  
Allee in Wannsee  
Ἀλλέα στὸ Βάννζεε, γύρω στὰ 1926  
Λιθογραφία





1  
Altmännerhaus in Amsterdam  
Γηροκομείο ανδρών στο Άμστερνταμ  
1890





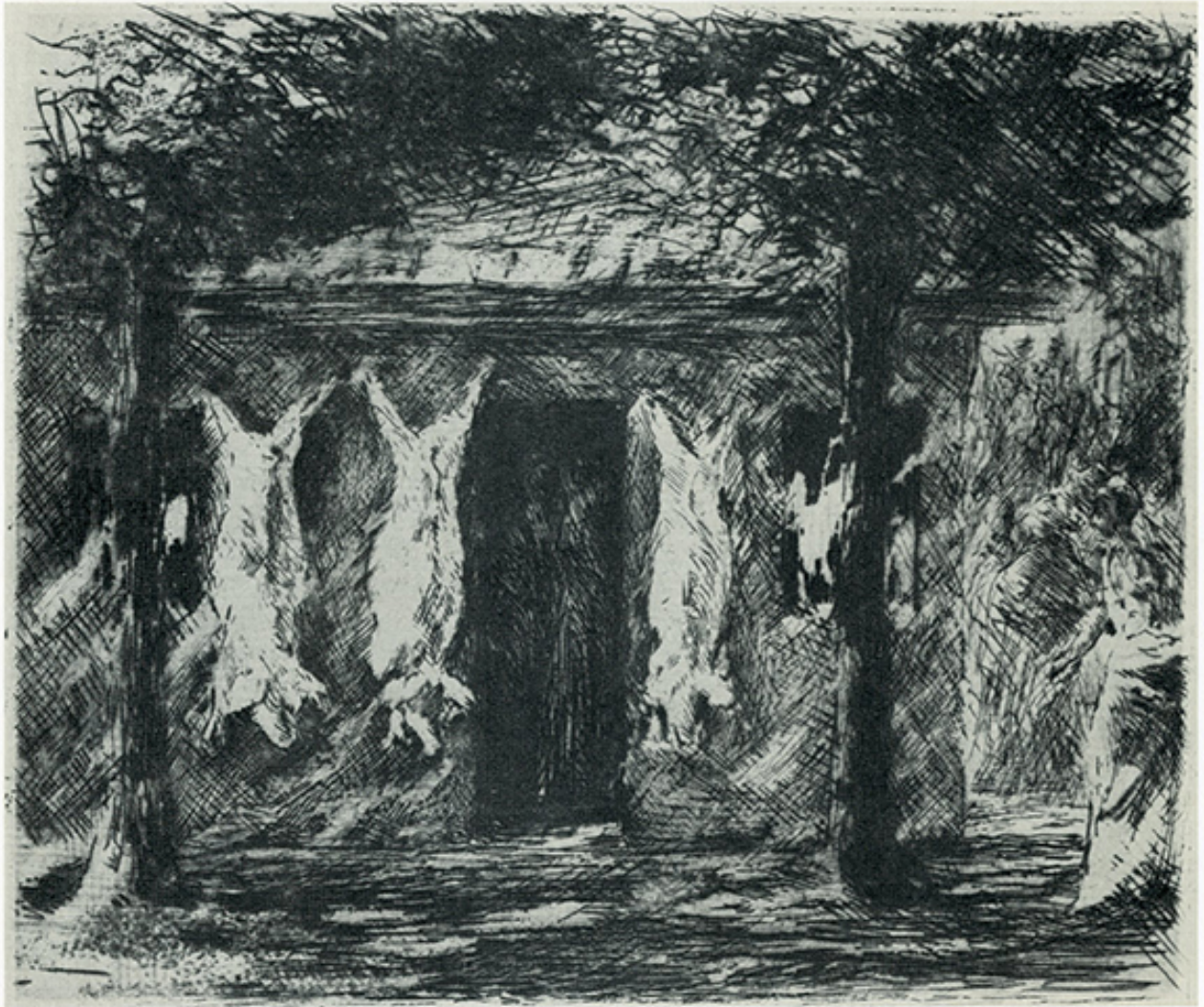
2  
Kind im Wiegenkorb  
Παιδί στην ψάθινη κούνια  
1890





3  
Unter Bäumen  
Altweiberhaus in Laren  
Κάτω από δέντρα  
Γηροκομείο γυναικών στο Λάρεν  
1892





4  
Schweineschlachtere  
Χοιροσφαγείο  
1893





5  
Lesendes Mädchen  
Κορίτσι που διαβάζει  
1896





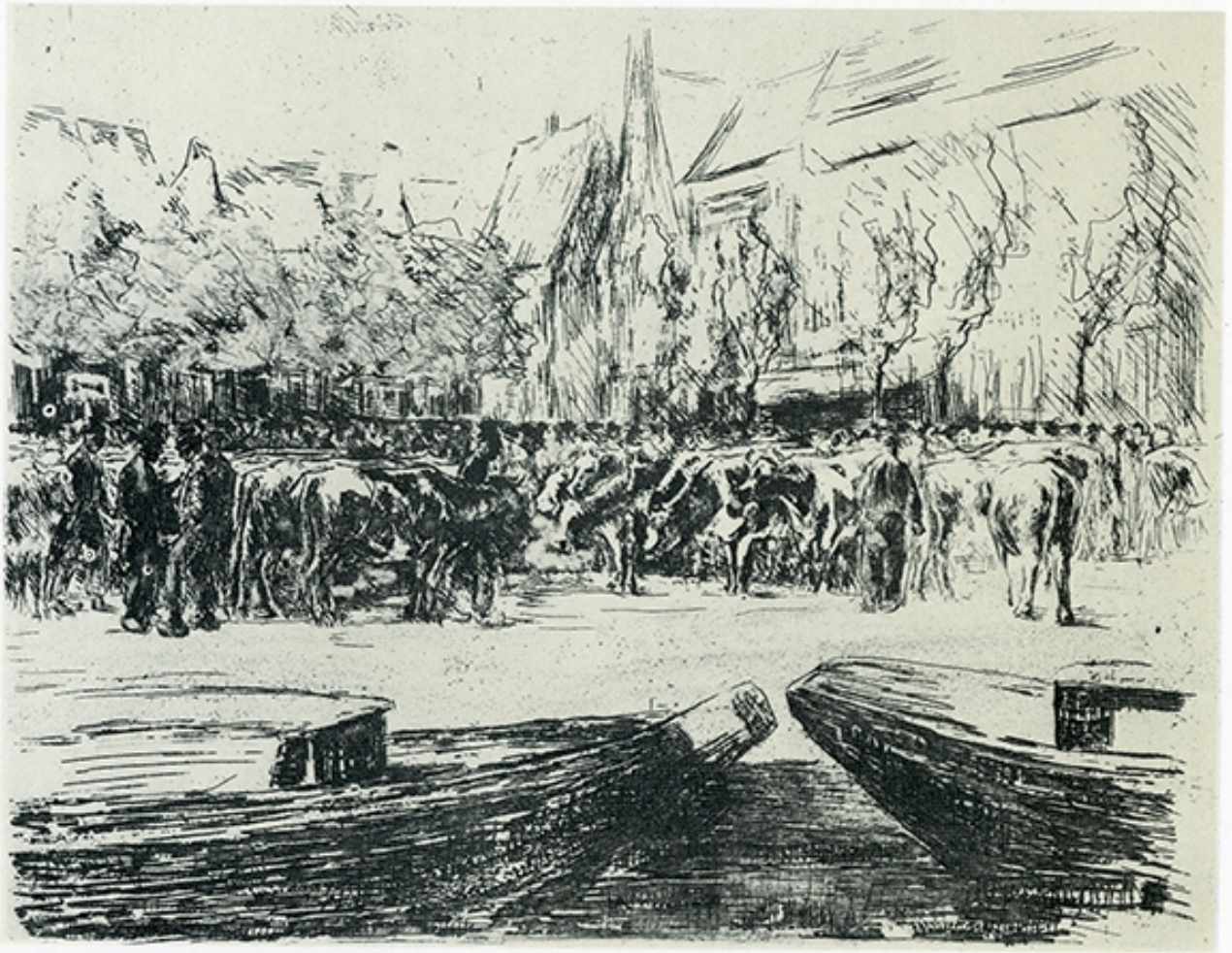
6  
Kellergarten in Rosenheim  
Κήπος ύπογειου στο Ρόζενχάιμ  
1895





7  
Karre in den Dünen  
Άμάξι στις θίνες  
1900





8  
Rindermarkt in Leiden  
Αγορά γελαδιών στο Λάιντεν  
1900





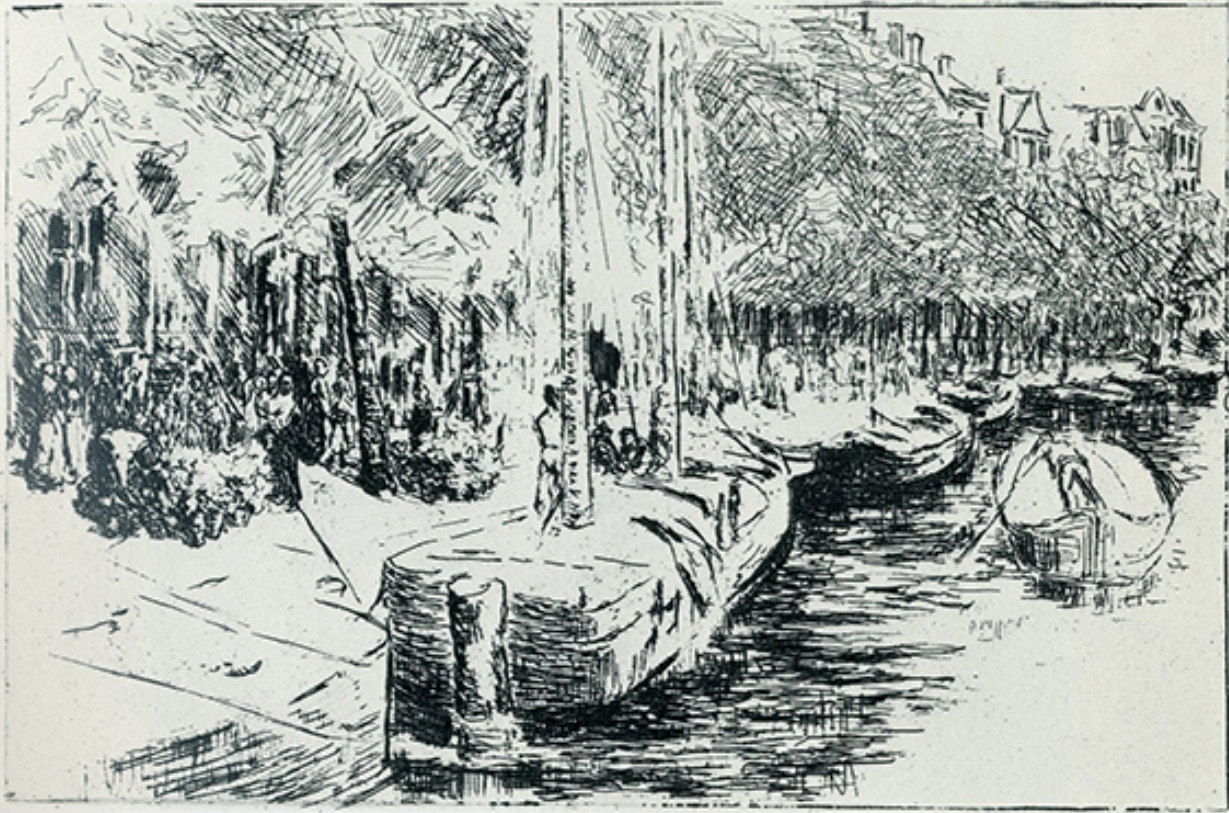
9  
Badende Knaben  
Αγόρια που κολυμπούν  
1904





10  
Hermann Struck  
Χέρμαν Στρούκ  
1906





11  
Kanal in Amsterdam  
Κανάλι στο Άμστερνταμ  
1907





12  
Wilhelm von Bode  
Λιθογραφία  
1909





13  
Reiter und Reiterin  
Ἴππέας καὶ ἱππεύτρια  
1911





14  
Corso auf dem Monte Pincio in Rom  
Βόλτα στο Μόντε Πίντσο στη Ρώμη  
1912





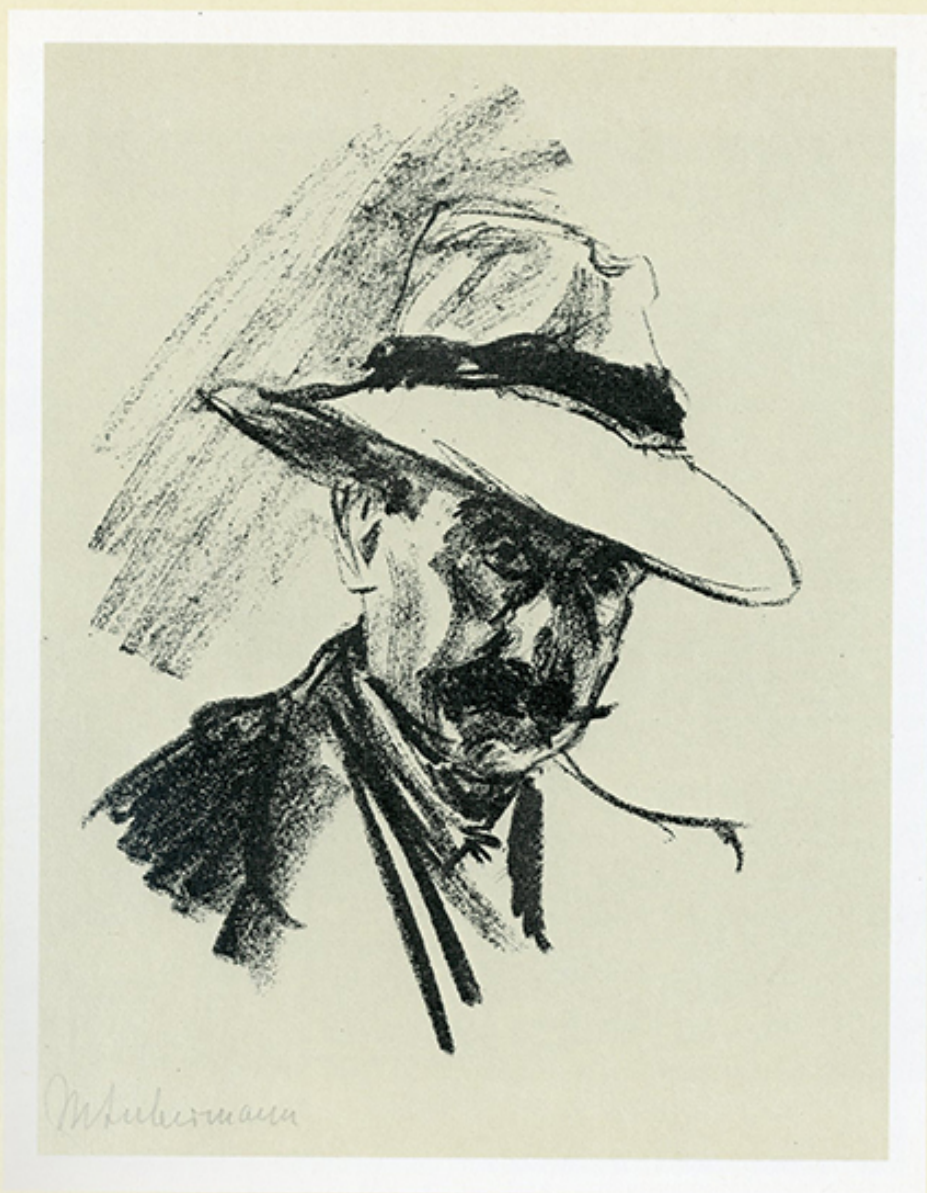
15  
Selbstbildnis,  
stehend und zeichnend  
Αὐτοπροσωπογραφία,  
σὲ ὄρθια στάση ζωγραφίζοντας  
1913





16  
Strandszene mit Strandkörben  
Σκηνή στην παραλία με ψάθινα στέγαστρα  
1914





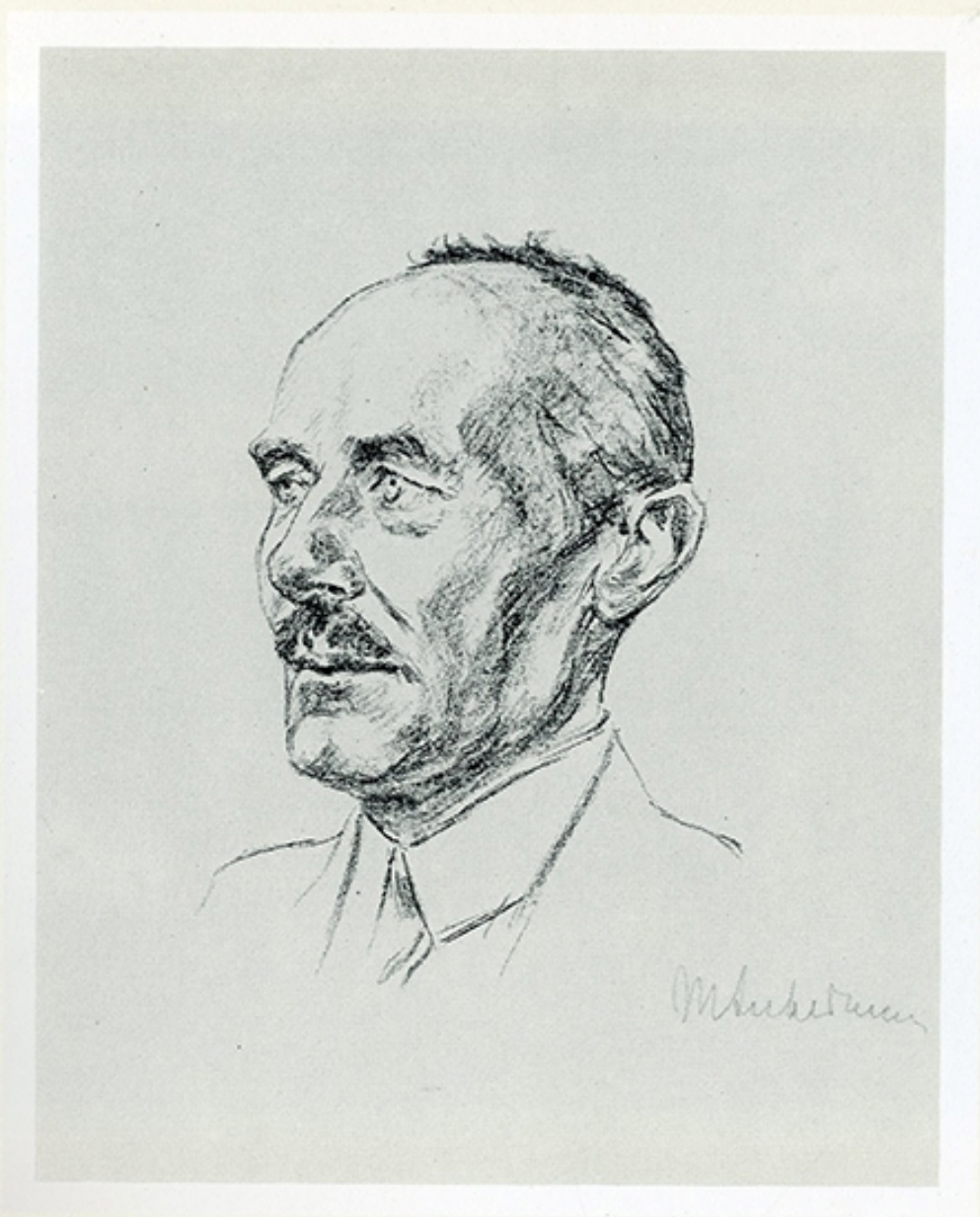
17  
Selbstbildnis im Strohhut  
Αὐτοπροσωπογραφία με ψάθινο καπέλο  
1917





18  
Badende Knaben  
Αγόρια που κάνουν μπάνιο  
1918





19  
August Gaul  
1919





20  
Kind und Wärterin auf der Gartenbank  
Παιδί και γκουβερνάντα στον πάγκο του κήπου  
1920





21  
Rückkehr des jungen Tobias  
Ἐπιστροφή τοῦ νεαροῦ Τωβία  
1920





22  
Die Kunstreiterin  
Υψηλή ιππασία (ντρεσσάζ)  
1921





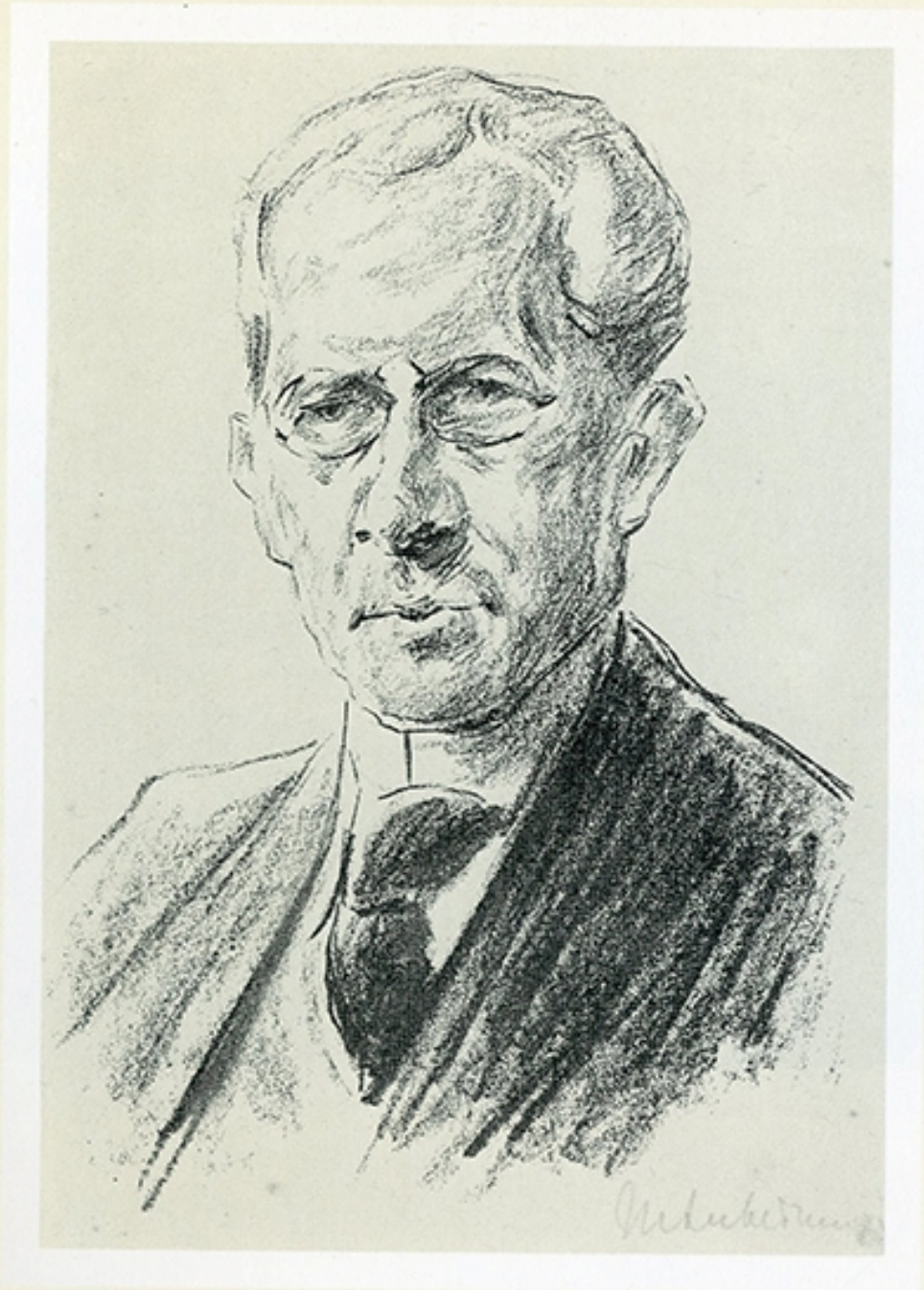
23  
Wettrennen  
Αγώνες δρόμου  
1922





24  
Gerhart Hauptmann  
1922





25  
Arno Holz  
1922





26  
Badende Knaben  
Αγόρια που κάνουν μπάνιο  
1922





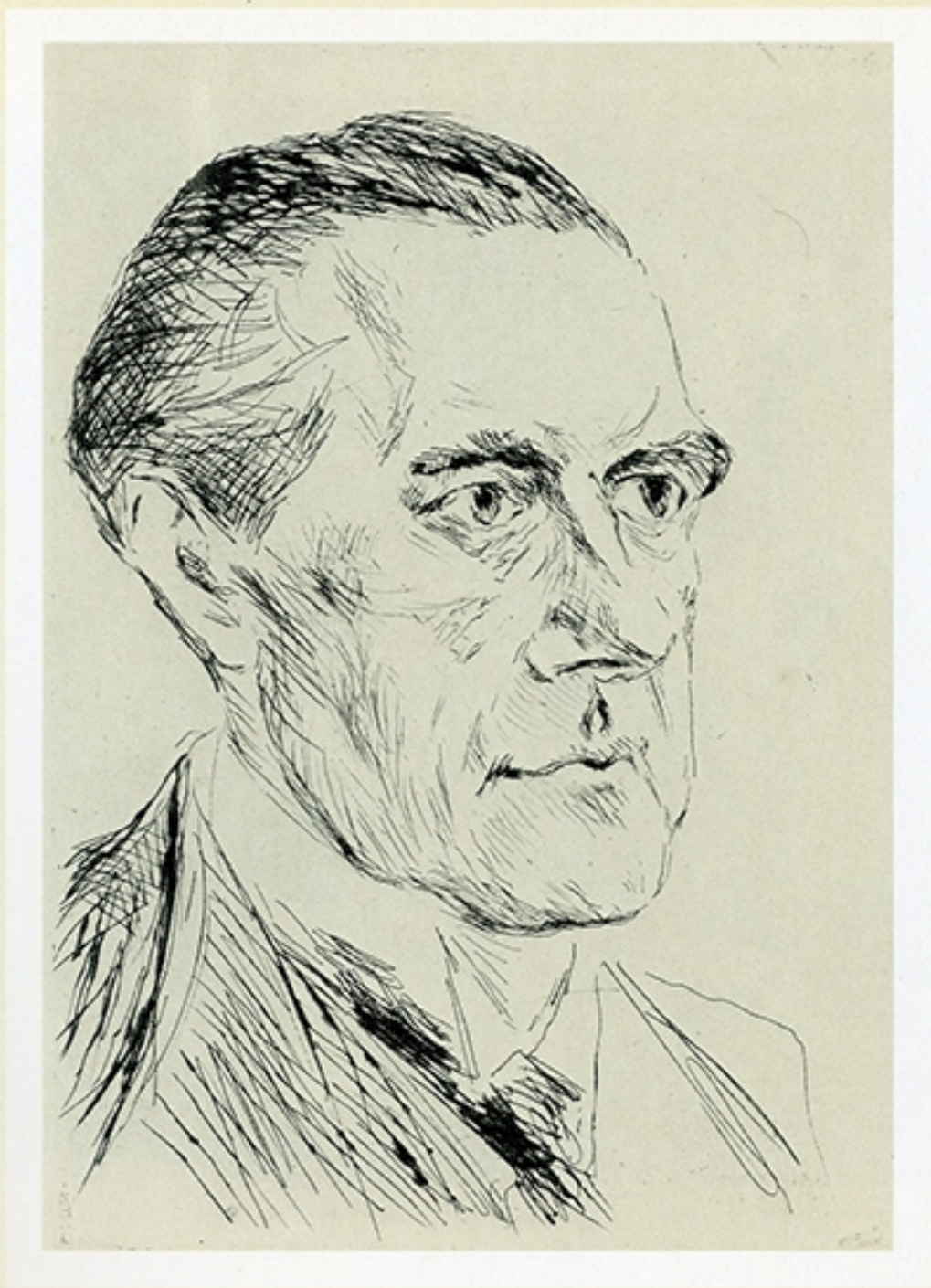
27  
Eislauf  
Παγοδρομίες  
1923





28  
Der Müllerin Reue  
Ἡ μετάνοια τῆς μυλωνοῦς  
1923





29  
Peter Behrens  
1923





30  
Das Gartenhaus des Künstlers in Wannsee  
Τὸ σπίτι μὲ κήπο τοῦ ζωγράφου στὸ Βάννζεε  
1924





31  
Allee in Wannsee  
Αλλέα στο Βάννζεε, γύρω στὰ 1926



## Max Slevogt

1868

γεννήθηκε στις 8 Οκτωβρίου στο Landshut  
της Βαυαρίας

1885-1889

σπουδές στο Μόναχο κοντά στον Wilhelm von Diez

1889-1890

ταξίδια στο Παρίσι, στη Δανία και την Ιταλία

1892

πρώτη έκθεση στο Μόναχο

από το 1898

σχέδια στα περιοδικά »Jugend« και »Simplizissimus«

1898

επίσκεψη στην έκθεση του Ρέμπραντ

στο Άμστερνταμ

1901

μετακομίζει στο Βερολίνο

γίνεται μέλος της Sezession του Βερολίνου

1914

ταξίδι στην Αίγυπτο

γίνεται μέλος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών

του Βερολίνου

1915

μέλος της Ακαδημίας Γλυπτικής της Σαξονίας

στη Δρέσδη

1917

διευθύνει μια τάξη ζωγραφικής στην Ακαδημία Κ. Τ.

του Βερολίνου

1922

τιμητικό μέλος της Ακαδημίας του Μονάχου

1929

τιμητικό μέλος της Ακαδημίας της Βιέννης

1932

πεθαίνει στις 20 Σεπτεμβρίου στο Neukastel,

Παλατινάτο



- 32-35  
Schwarze Szenen  
Μαύρες σκηνές  
6 προσπάθειες χαλκογραφίας του Max Slevogt  
Bruno Cassirer  
Βερολίνο 1905
- 32  
Im Kahn  
Στὴ βάρκα  
1904.  
Χαλκογραφία  
31,8 x 23,7  
SWI 6<sup>3</sup>
- 33  
Am Lagerfeuer  
Κοντὰ στὴ φωτιά  
1904  
Χαλκογραφία  
31,7 x 23,9  
SWI 9<sup>1</sup>
- 34  
Tänzerin  
Χορεύτρια  
1904  
Χαλκογραφία  
31,8 x 23,7  
SWI 10<sup>2</sup>
- 35  
Zweikampf  
Μονομαχία  
1904  
Χαλκογραφία  
31,6 x 24,4  
SWI 11<sup>2</sup>
- 36  
Penthesilea  
Πενθεσίλεια  
1905/06  
Λιθογραφία  
26,8 x 37,2  
SWI 13<sup>3</sup>
- 37-41  
Achill  
Ἀχιλλέας  
1907  
15 λιθογραφίες ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὴν Ἰλιάδα  
τοῦ Max Slevogt  
Ἐκδοτικὸς οἶκος A. Langen  
Μόναχο
- 37  
Achill an der Leiche des Patroklos  
Ὁ Ἀχιλλέας πλάι στὸ πῶμα τοῦ Πάτροκλου  
1907  
Ἀχιλλέας, φύλλο 4  
Λιθογραφία, μαύρη κιμωλία  
26,7 x 38  
SWI 20<sup>1</sup>  
18. Ἰλιάδα Σ, στ. 315:  
» . . . κι. οἱ Ἀργίτες ἀπ'τὴν ἄλλη  
μὲ βόγγους καὶ φωνῆς  
τὸν Πάτροκλο θρηνοῦσαν ὅλη νύχτα.  
Καὶ πρῶτος ὁ Ἀχιλλέας ἐκίνησε πικρὸ τὸ μοιρολόγι . . .«\*
- 38  
Schlacht  
Μάχη  
1907  
Ἀχιλλέας, φύλλο 5  
Λιθογραφία, μαύρη κιμωλία  
26,8 x 37,9  
SWI 21<sup>1</sup>  
20. Ἰλιάδα Υ, στ. 35:  
» . . . κι. ἄσκωσε φριχτὴ πολέμου λύσσα,  
κι' ὅλοι οἱ θεοὶ κινοῦν ἀντίγνωμοι  
στὸν πόλεμο νὰ τρέξουν.«\*
- 39  
Achill wütet im Strome  
Ὁ Ἀχιλλέας ὀρμάει στὸ ρέμα  
1907  
Ἀχιλλέας, φύλλο 9  
Λιθογραφία, κιμωλία  
27,2 x 37,7  
SWI 25  
21. Ἰλιάδα Φ, στ. 300:  
» . . . μὰ τὰ γόνατα κεινοῦ ψηλὰ ἐπηδοῦσαν,  
γραμμὴ στὸ ρέμα ἐνάντια ὡς χίμιζε,  
κι' οὐδὲ ποὺ τὸν κρατοῦσε πιά ὁ ποταμός, . . .«\*



40

Hektors Flucht

Ἡ φυγή τοῦ Ἑκτορα

1907

Ἀχιλλέας, φύλλο 11

Λιθογραφία, κιμωλία

26,9 x 38

SWI 27<sup>1</sup>

22. Ἰλιάδα Χ, 140:

». . . ὅμοια κ' αὐτὸς λυσσώντας χύνουνταν στὸν Ἑκτορα,  
κ' ἐκεῖνος κάτω ἀπ' τῶν Τρώων  
τὸ τεῖχος ἔφευγε μὲ γρήγορα ποδάρια.«\*

41

Patroklos erscheint Achill

Ὁ Πάτροκλος παρουσιάζεται στὸν Ἀχιλλέα

1907

Ἀχιλλέας, φύλλο 14

Λιθογραφία, κιμωλία

26,7 x 37,9

SWI 30<sup>1</sup>

23. Ἰλιάδα Ψ, 65:

». . . Γιὰ τοῦ Πηλέα, κοιμᾶσαι ξέγνοιαστος,  
καὶ μένα λησμονᾶς με!  
Ὅσ' ὄμουν ζωντανός, μὲ φρόντιζες,  
νεκρὸ μ' ἀφήνεις τώρα.«\*

\* Μετάφραση τῶν Ὀμηρικῶν κειμένων:

Ν. Καζαντζάκη - Ι. Θ. Κακριδῆ,

Ἀθήνα 1955

42

Selbstbildnis mit Hut und Stock

Αὐτοπροσωπογραφία μὲ καπέλο καὶ μαστοῦνι

1908

Λιθογραφία, κιμωλία καὶ σινική

18,3 x 18,5

SWI 36<sup>3</sup>

43-44

James Fenimore Cooper,

Lederstrumpf-Erzählungen

διηγήματα μὲ ἰνδιάνους

μετάφραση καὶ ἐπιμέλεια τοῦ Κ. Federn

Πρώτη δραστηριότητα τῶν ἐκδόσεων »Πάν«

Βερολίνο, Paul Cassirer

1909

43

Harry Hurry

bekämpft die eingedrungenen Indianer

Ὁ »Χάρρυ ὁ Γρήγορος«

πολεμᾷ τὴν ἰνδιάνικη εἰσβολή

1908

Ἐκδοση βιβλίου σελ. 35

Λιθογραφία, κιμωλία

29,2 x 25,8

SWI 113

44

Harry Hurry

schleudert einen Huronen ins Wasser

Ὁ Χάρρυ ὁ Γρήγορος

ἐκσφενδονίζει ἕναν Χουρὸν στὸ νερό

1908

Ἐκδοση βιβλίου σελ. 61

Λιθογραφία, κιμωλία

34,4 x 25,8

SWI 132

45

Großes Selbstbildnis

Μεγάλη αὐτοπροσωπογραφία

1915

Χαλκογραφία

24,9 x 19,8 (μέγεθος πλάκας)

2η κατάσταση



- 46-52  
Gesichte  
Πρόσωπα  
1917  
21 λιθογραφίες και τσιγκογραφίες του M. Slevogt  
τυπωμένες στο πιεστήριο »Πάν«
- 46  
Der Gang ins Ungewisse  
Ὁ δρόμος πρὸς τὴν ἀβεβαιότητα  
1917  
Λιθογραφία  
43,7 x 32,2  
6η κατάσταση  
»Πρόσωπα«: φύλλο 1
- 47  
Utopie des Friedens  
Οὐτοπία τῆς εἰρήνης  
1916  
Λιθογραφία, κιμωλία  
37,6 x 26,7  
Ἡ οὐτοπία τῆς εἰρήνης παριστάνεται μὲ μιὰ γυάλινη  
σφαῖρα στὴν ὁποία εἶναι αἰχμαλωτισμένος ὁ δαίμονας  
τοῦ πολέμου. Ἡ σφαῖρα ἰσορροπεῖται μὲ δυσκολία ἀπὸ  
τοὺς ἀνθρώπους. Βρίσκεται τοποθετημένη σὲ μιὰ γυά-  
λινη αἴθουσα ναοῦ.  
»Πρόσωπα«: φύλλο 5
- 48  
Die Erhebung  
Ὁ ξεσηκωμός  
1916  
(14 Αὐγούστου 1914)  
Λιθογραφία  
42,9 x 31,9  
2η κατάσταση  
»Πρόσωπα« φύλλο 6
- 49  
Die große Masse  
Ἡ μεγάλη μάζα  
1916  
(Μιὰ ἀλεπού παρασύρει τὰ ζῶα)  
Λιθογραφία  
25,2 x 27,6  
2η κατάσταση  
»Πρόσωπα« φύλλο 11
- 50  
Paroxysmus der Vernichtung  
Παροξυσμὸς τῆς καταστροφῆς  
1916  
(Φαντάσματα πολεμοῦν ἐνάντια  
στὰ ἴδια τους τὰ κομμένα μέλη)  
Λιθογραφία καὶ τσιγκογραφία  
25,8 x 37,9  
4η κατάσταση  
»Πρόσωπα« φύλλο 15
- 51  
Der Verantwortliche  
Ὁ ὑπεύθυνος  
1917  
(Ὁ ἄγνωστος, φορώντας μάσκα, περνάει,  
φορτωμένος πτώματα, μιὰ θάλασσα αἵματος)  
Λιθογραφία καὶ πλάκα ἀλουμινίου  
38 x 26,6  
»Πρόσωπα« φύλλο 19
- 52  
Die Vergessenen  
Οἱ λησμονημένοι  
1917  
(Μιὰ γυναικεία σιλουέττα σκεπάζει μὲ χῶμα  
τοὺς σκοτωμένους, μέσα σ'έναν ὁμαδικὸ τάφο)  
Λιθογραφία καὶ τσιγκογραφία  
38 x 27  
6η κατάσταση  
»Πρόσωπα« φύλλο 20
- 53  
Francisco d'Andrade als Don Giovanni  
in der Kirchhofsszene  
Ὁ Φραντσίσκο ντ' Αντράντε στὸ ρόλο  
τοῦ Ντὸν Τζοβάννι στὴ σκηνὴ τῆς ἐκκλησίας  
1920  
Χαλκογραφία  
31,8 x 24,2



54-58

Die Inseln Wak-Wak

Τὰ νησιά Βάκ-Βάκ

1921

Δίηγημα ἀπὸ τὶς Χίλιες καὶ μιὰ Νύχτες

μὲ 54 σχέδια πάνω στὴν πέτρα

Βερολίνο, Bruno Cassirer

54

Der Gartenhof des Palastes

Ὁ κήπος τοῦ παλατιοῦ

Ἔκδοση σελ. 29

Λιθογραφία, κιμωλία

17 x 9,8

55

Die zehn Vogeljungfrauen im Bade

Οἱ δέκα φτερωτὲς παρθένες στὸ λουτρό

Ἔκδοση σελ. 31

Λιθογραφία, κιμωλία

23 x 15,5

56

Hassan trägt die geraubte Königstochter davon

Ὁ Χασσάν φυγαδεύει τὴν πριγκήπισσα ποὺ ἔκλεψε

Ἔκδοση σελ. 43

Λιθογραφία, κιμωλία

19,2 x 25

57

Hassans Gemahlin im Frauenbade

Ἡ γυναίκα τοῦ Χασσάν στὸ γυναικεῖο λουτρό

Ἔκδοση σελ. 56

Λιθογραφία, κιμωλία

16,5 x 22,5

58

Kampf in den Lüften zwischen den

sieben Königen und Nur al Huda

Ἀγώνας στὸν ἀέρα μεταξὺ τῶν ἑπτὰ βασιλιάδων

καὶ τοῦ Νοῦρ-ἄλ-Χούττα

Ἔκδοση σελ. 135

Λιθογραφία, κιμωλία

25,2 x 19,7

59

Bildnis des Geigers Andreas Weissgerber

Πορτραῖτο τοῦ βιολιστῆ Ἀντρέας Βάισγκερμπερ

1922

Χαλκογραφία, ψυχρὴ βελόνα

31,5 x 23,7

ὑπογραφή τοῦ Σλέφογκτ (κάτω δεξιά)

2η κατάσταση

Ὁ εἰκονιζόμενος εἶχε ἔρθει στὸ Βερολίνο παιδί ἀκόμα.

Πορτραῖτα του εἶχαν ζωγραφίσει ἢ χαραῖξει ἐκτὸς ἀπὸ

τὸν Σλέφογκτ καὶ οἱ Λόβις Κορίντ καὶ Μὰξ Λήμπερμαν.



60-68

Don Giovanni

Ντόν Τζοβάννι

1924

Μακέτες σκηνικών για την Κρατική Όπερα της Δρέσδης

Βερολίνο, Bruno Cassirer

60

Titelbild

(Bühnenvorhang mit dem Titel)

Ό ήρωας του έργου

(Σκηνική αύλαία με τον τίτλο)

Λιθογραφία, κιμωλία

34 x 45,8

2η κατάσταση

61

Die Ermordung des Komturs

Ή δολοφονία του διοικητή (Ντόν Τζοβάννι)

Λιθογραφία, κιμωλία

25 x 40,4

62

Donna Elviras Gasthaus

Ό ξενώνας της Ντόνα Έλβιρα

Λιθογραφία, κιμωλία και κόκκινη σινική

63

Der Ballsaal

Ή αίθουσα χορού

Λιθογραφία

25,6 x 43

64

Don Giovanni, als Leporello verkleidet,

schickt die erbosten Bauern fort

Ό Ντόν Τζοβάννι, μασκαρεμένος σαν Λεπορέλλο,

διώχνει τους όργισμένους χωριάτες

Λιθογραφία

26 x 41

65

Die Friedhofsszene

beim Denkmal des Komturs

Ή σκηνή του νεκροταφείου

πλάι στο άγαλμα του διοικητή

Λιθογραφία

26,3 x 39,5

66

Don Giovannis Abendessen

Το γεύμα του Ντόν Τζοβάννι

Λιθογραφία

23,8 x 38,8

67

Der Höllenrachen

Ή πόρτα της κόλασης

Λιθογραφία, κιμωλία

24,8 x 26

68

Finale: Schluß-Sextett

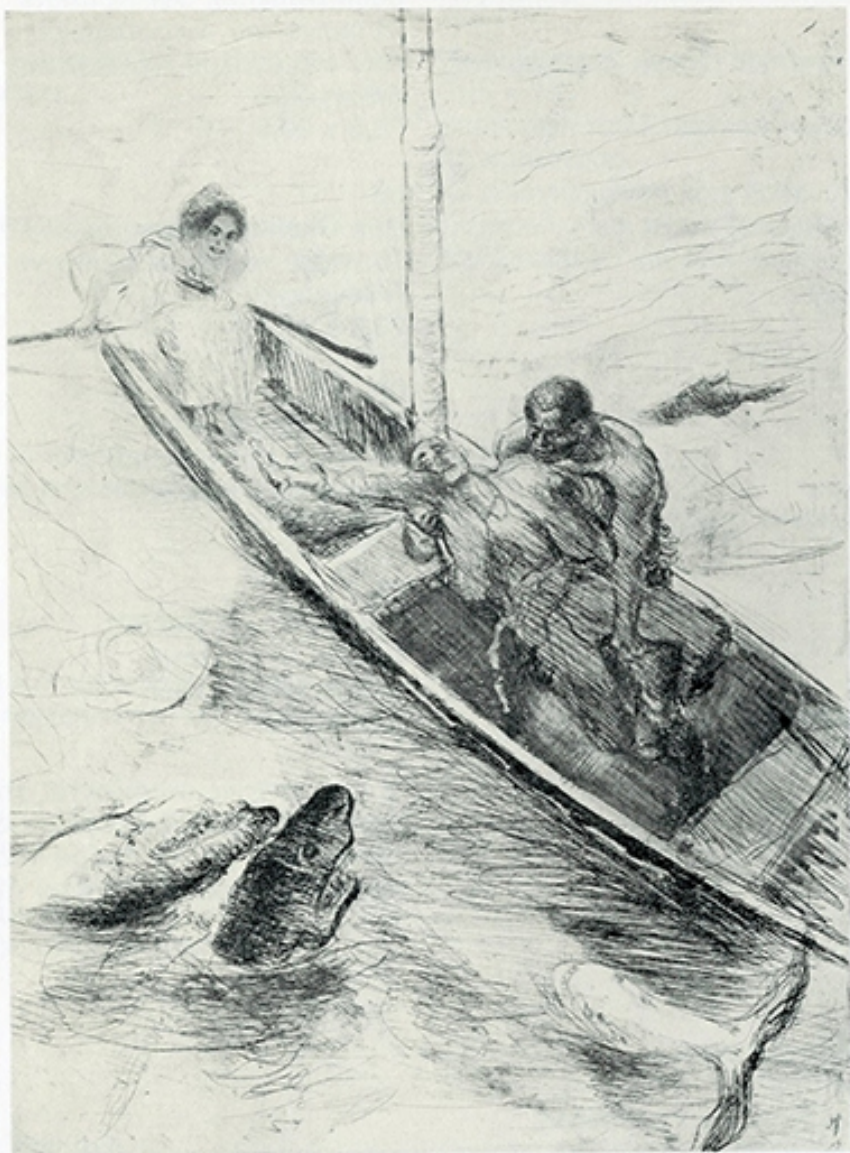
Φινάλε: τὸ σεξτέτο

Λιθογραφία, κιμωλία

22,8 x 26,2

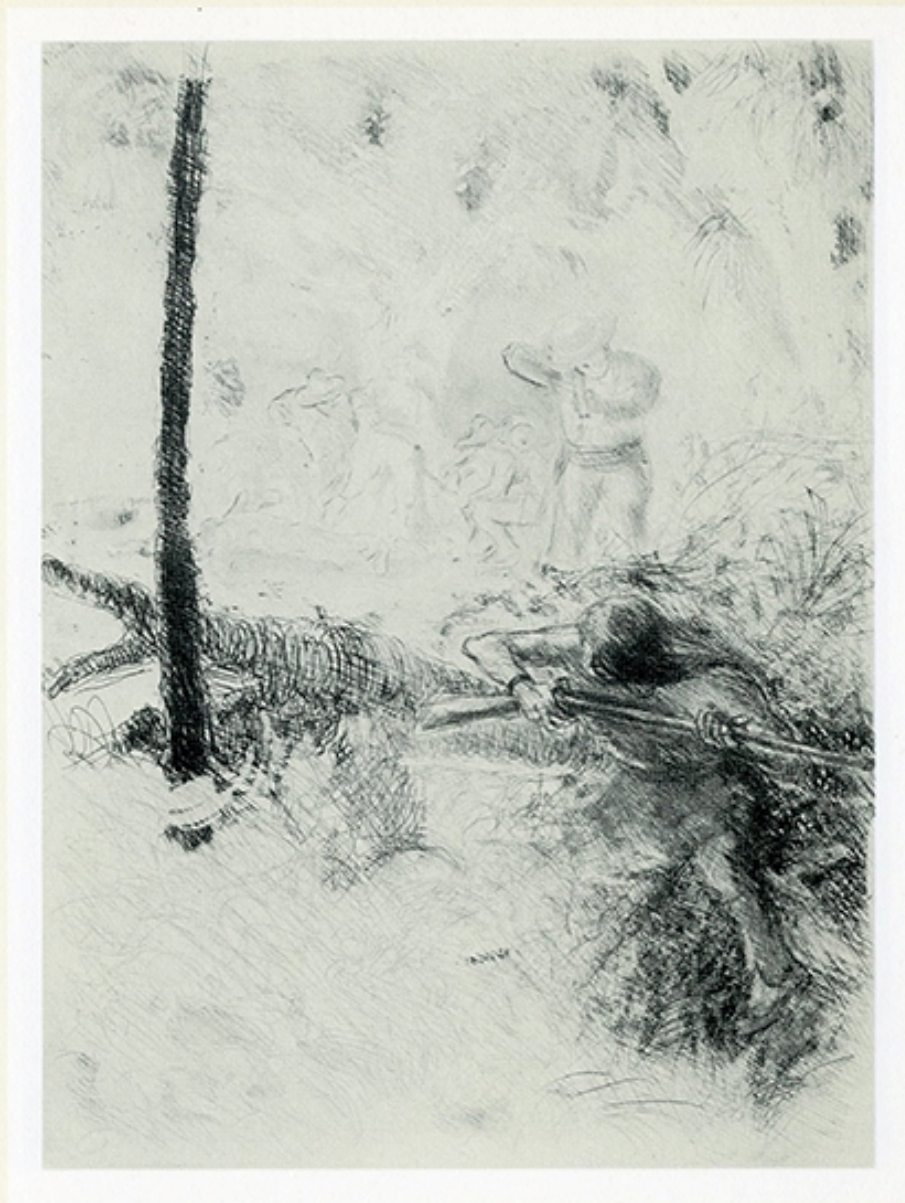
Οι λιθογραφίες στηρίζονται στις μακέτες σκηνικών που είχε φτιάξει ὁ Μάξ Σλέφογκτ στὰ τέλη τοῦ 1923 καὶ ἀνοιξὴ 1924 γιὰ τὴν ὄπερα Ντόν Τζοβάννι ποὺ ἀνεβάστηκε στὴν Κρατικὴ Όπερα τῆς Δρέσδης





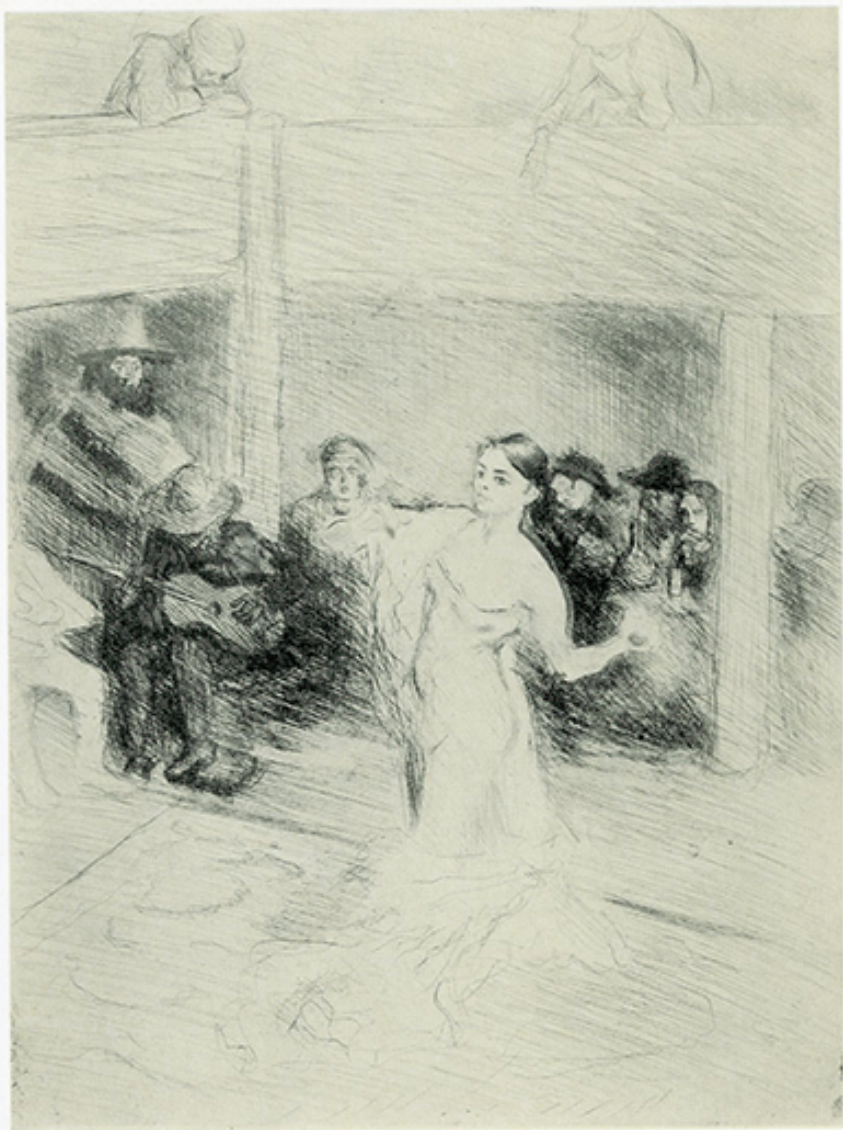
32  
Im Kahn  
Στή βάρκα  
1904





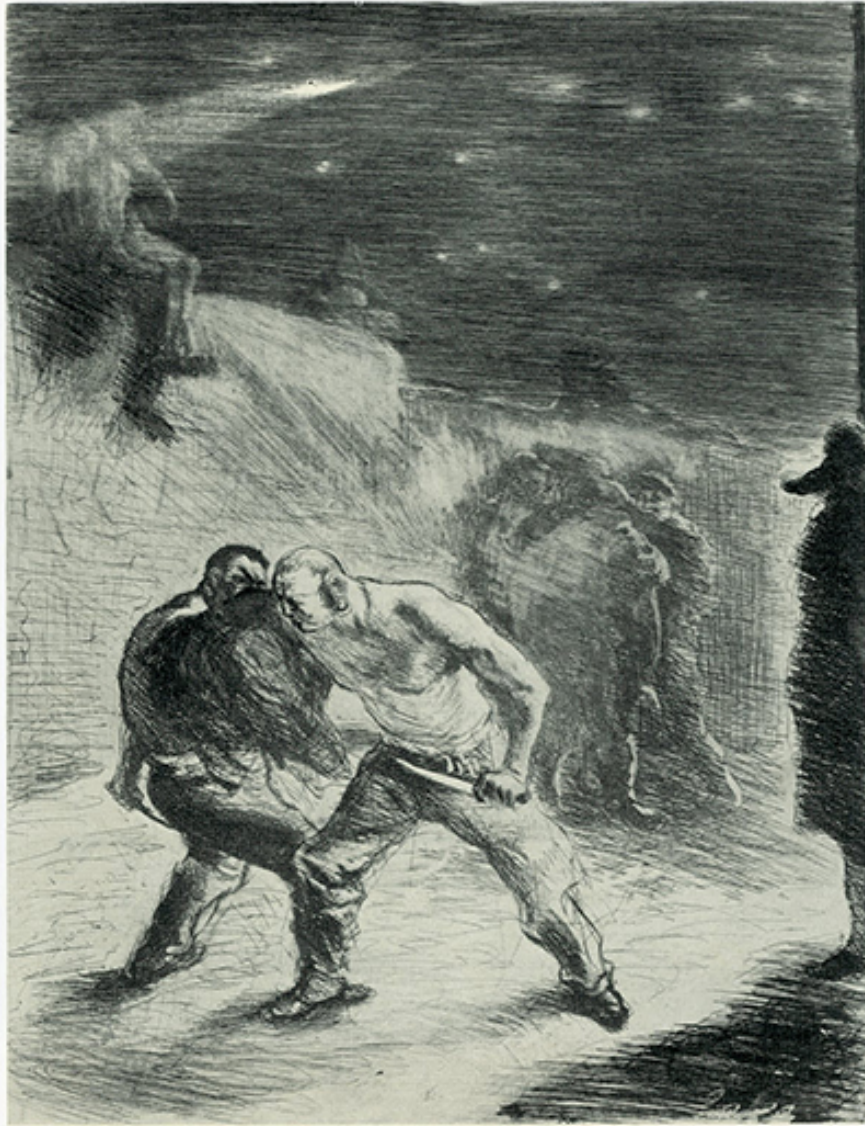
33  
Am Lagerfeuer  
Κοντά στη φωτιά  
1904





34  
Tänzerin  
Χορεύτρια  
1904





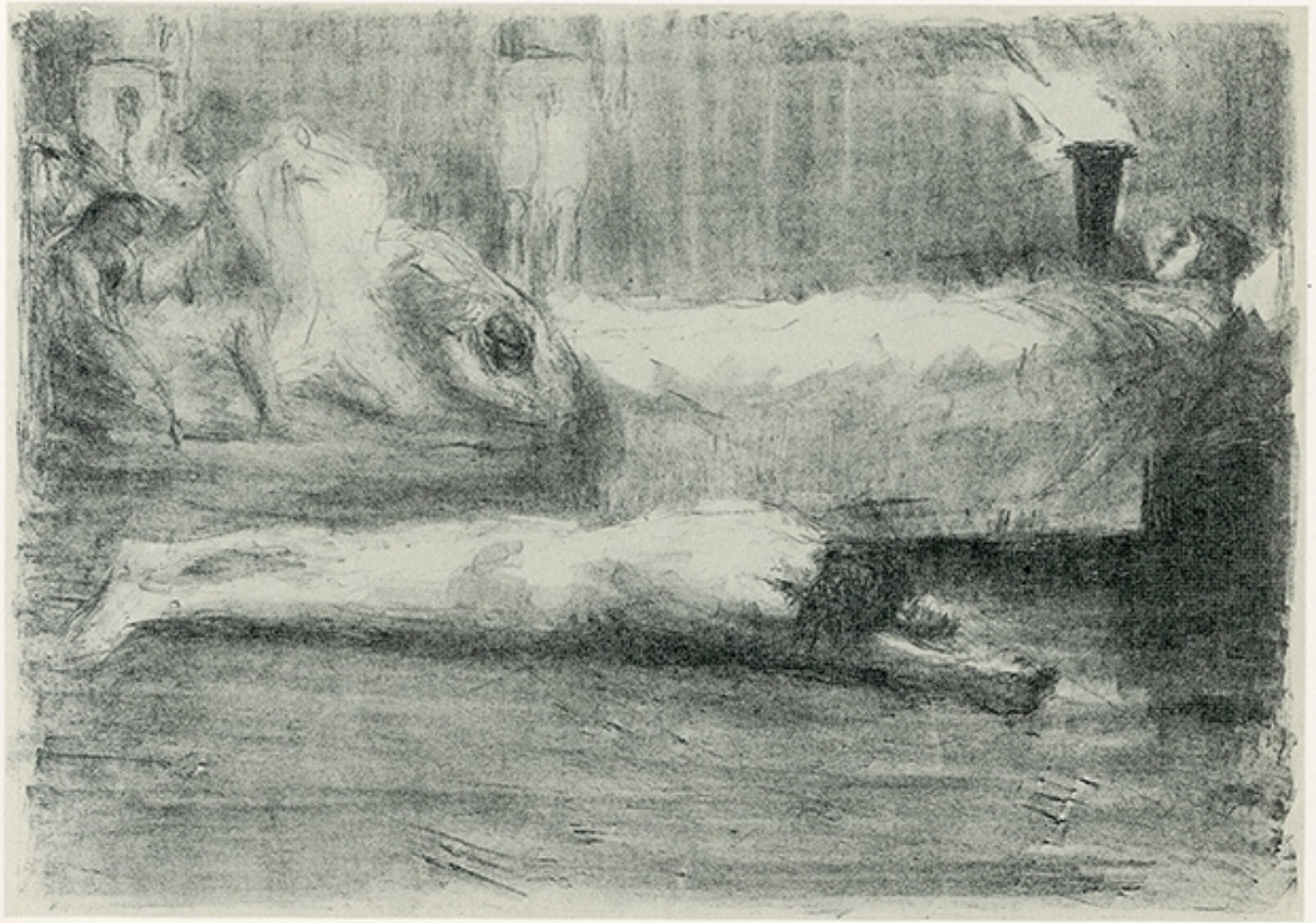
35  
Zweikampf  
Μονομαχία  
1904





36  
Penthesilea  
Πενθεσίλεια  
1905/06





37  
Achill an der Leiche des Patroklos  
Ὁ Ἀχιλλέας πλάι στο πῶμα τοῦ Πάτροκλου  
1907





38  
Schlacht  
Máxn  
1907





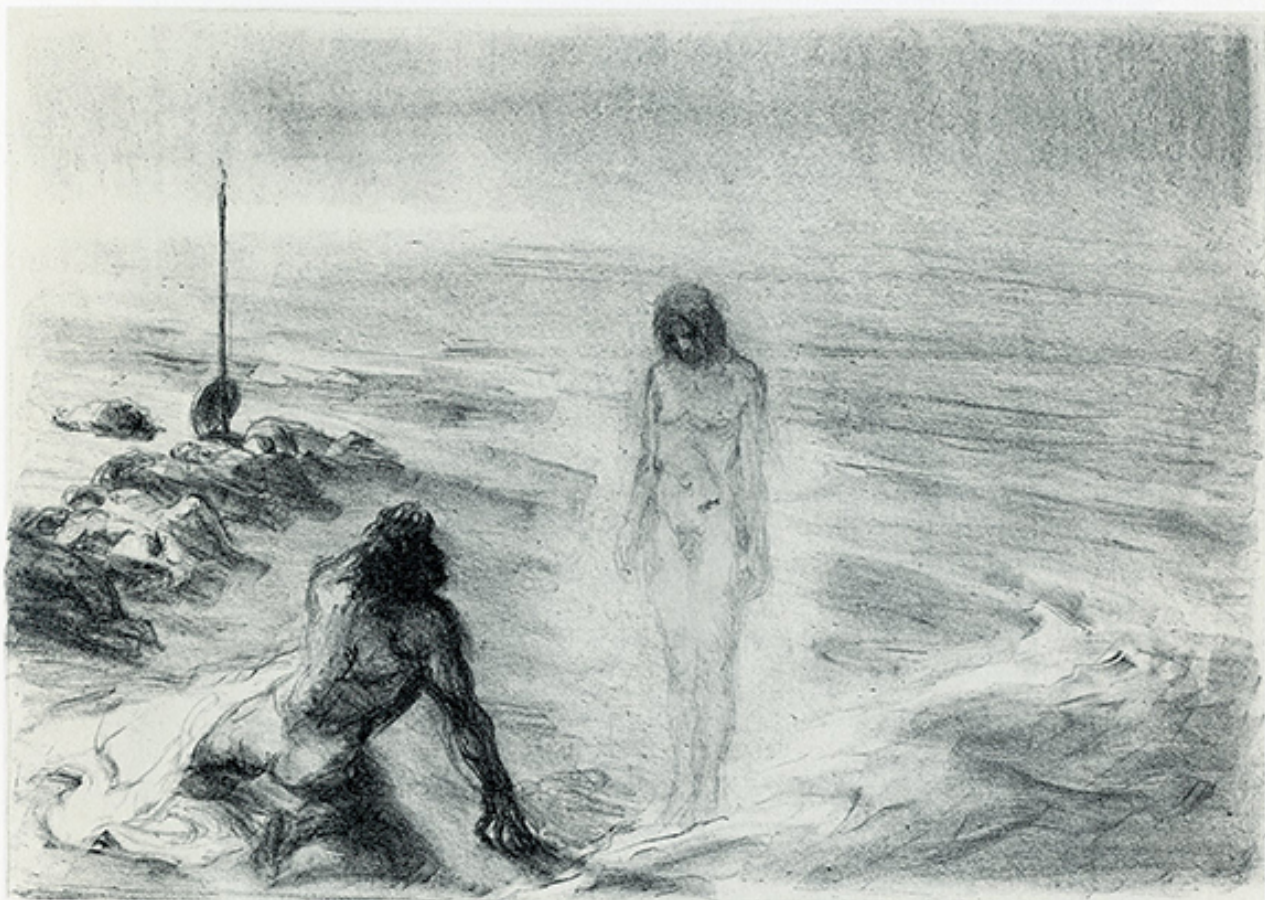
39  
Achill wütet im Strome  
Ὁ Ἀχιλλέας ὀρμάει στὸ ρέμα  
1907





40  
Hektors Flucht  
Ἡ φυγή τοῦ Ἑκτορα  
1907





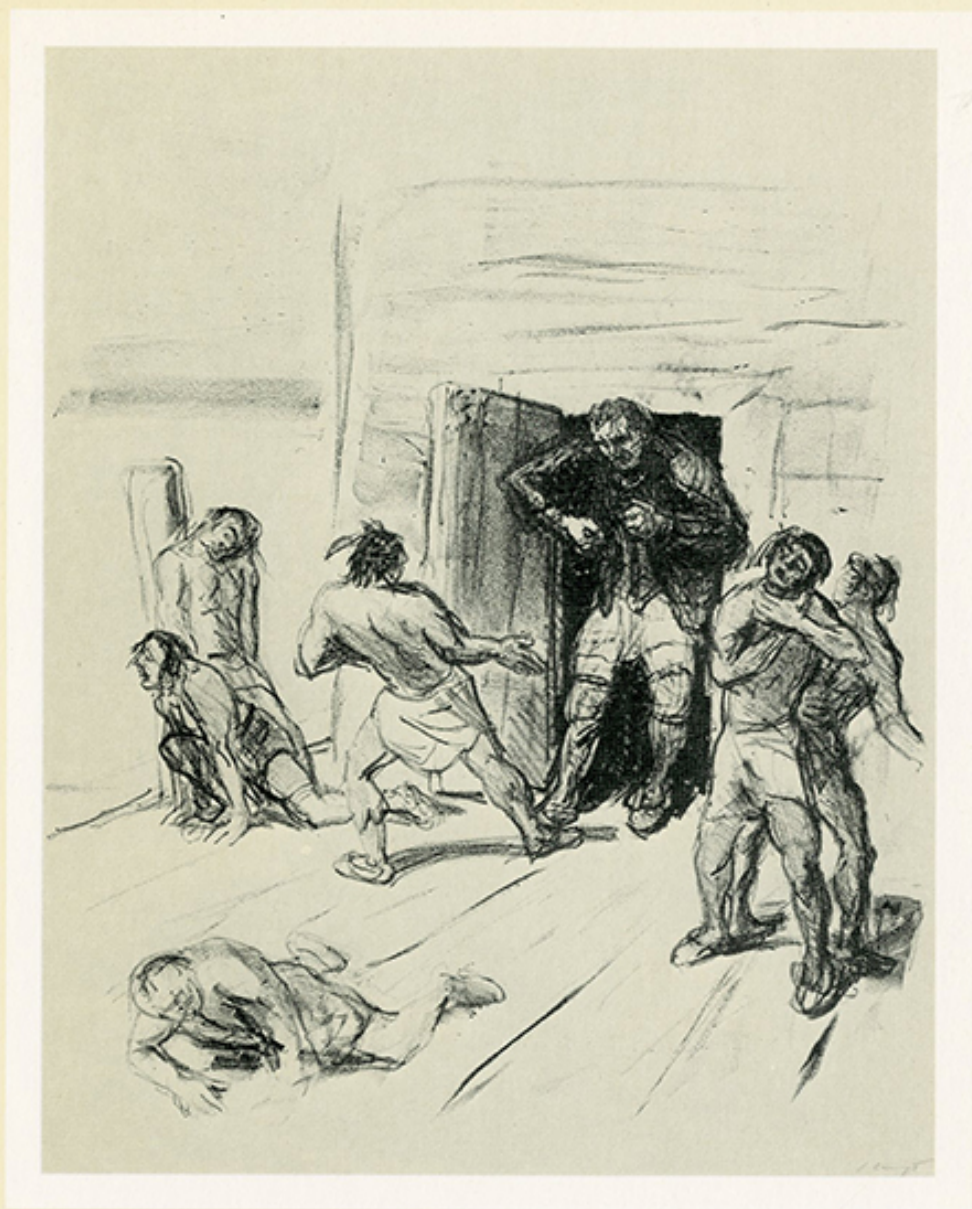
41  
Patroklos erscheint Achill  
Ὁ Πάτροκλος παρουσιάζεται στον Ἀχιλλέα  
1907





42  
Selbstbildnis mit Hut und Stock  
Αὐτοπροσωπογραφία με καπέλο καὶ μπαστούνι  
1908





43  
Harry Hurry  
bekämpft die eingedrungenen Indianer  
«Ο Χάρρυ ο Γρήγορος»  
πολεμάει την ινδιάνικη εισβολή  
1908





44  
Harry Hurry  
schleudert einen Huronen ins Wasser  
Ὁ Χάρρυ ὁ Γρήγορος  
ἐκσφενδονίζει ἕναν Χουρὸν στὸ νερό  
1908





45  
Großes Selbstbildnis  
Μεγάλη αυτοπροσωπογραφία  
1915





46  
Der Gang ins Ungewisse  
Ὁ δρόμος πρὸς τὴν ἀβεβαιότητα  
1917





47  
Utopie des Friedens  
Οὐτοπία τῆς εἰρήνης  
1916





48  
Die Erhebung  
Ο Ξεσηκωμός  
1916





49  
Die große Masse  
Ἡ μεγάλη μάζα  
1916





50  
Paroxysmus der Vernichtung  
Παροξυσμός της καταστροφής  
1916





51  
Der Verantwortliche  
Ὁ υπεύθυνος  
1917





52  
Die Vergessenen  
Οι λησμονημένοι  
1917





53  
Francisco d'Andrade als Don Giovanni  
in der Kirchhofsszene  
Ὁ Φραντσίσκο ντ' Αντράντε στὸ ρόλο  
τοῦ Ντὸν Τζοβάννι στὴ σκηνὴ τῆς ἐκκλησίας  
1920





54  
Der Gartenhof des Palastes  
Ὁ κήπος τοῦ παλατιοῦ





55  
Die zehn Vogeljungfrauen im Bade  
Οι δέκα φτερωτές παρθένας στο λουτρό





56

Hassan trägt die geraubte Königstochter davon  
Ὁ Χασσάν φυγαδεύει τὴν πριγκίπισσα πὺ ἐκλεψε





57  
Hassans Gemahlin im Frauenbade  
Ἡ γυναίκα τοῦ Χασσάν στο γυναικεῖο λουτρό





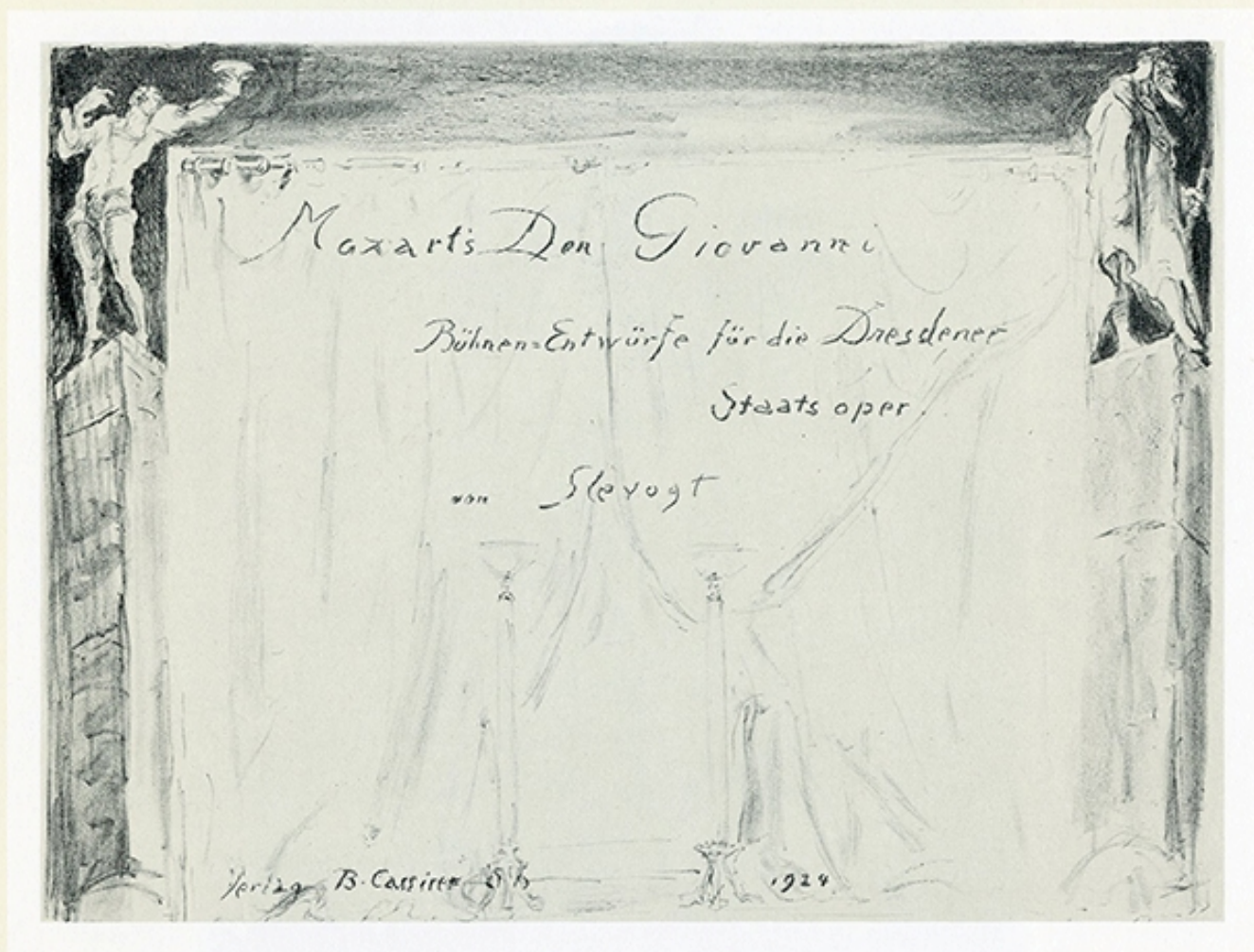
58  
Kampf in den Lüften zwischen den  
sieben Königen und Nur al Huda  
Άγώνας στον άέρα μεταξύ τών έπτά βασιλιάδων  
και του Νούρ-άλ-Χούττα





59  
Bildnis des Geigers Andreas Weissgerber  
Πορτραίτο του βιολιστή Αντρέας Βάισγκέρμπερ  
1922





60  
Titelbild  
(Bühnenvorhang mit dem Titel)  
Ὁ ἥρωας τοῦ ἔργου  
(Σκηνική αὐλαία με τὸν τίτλο)





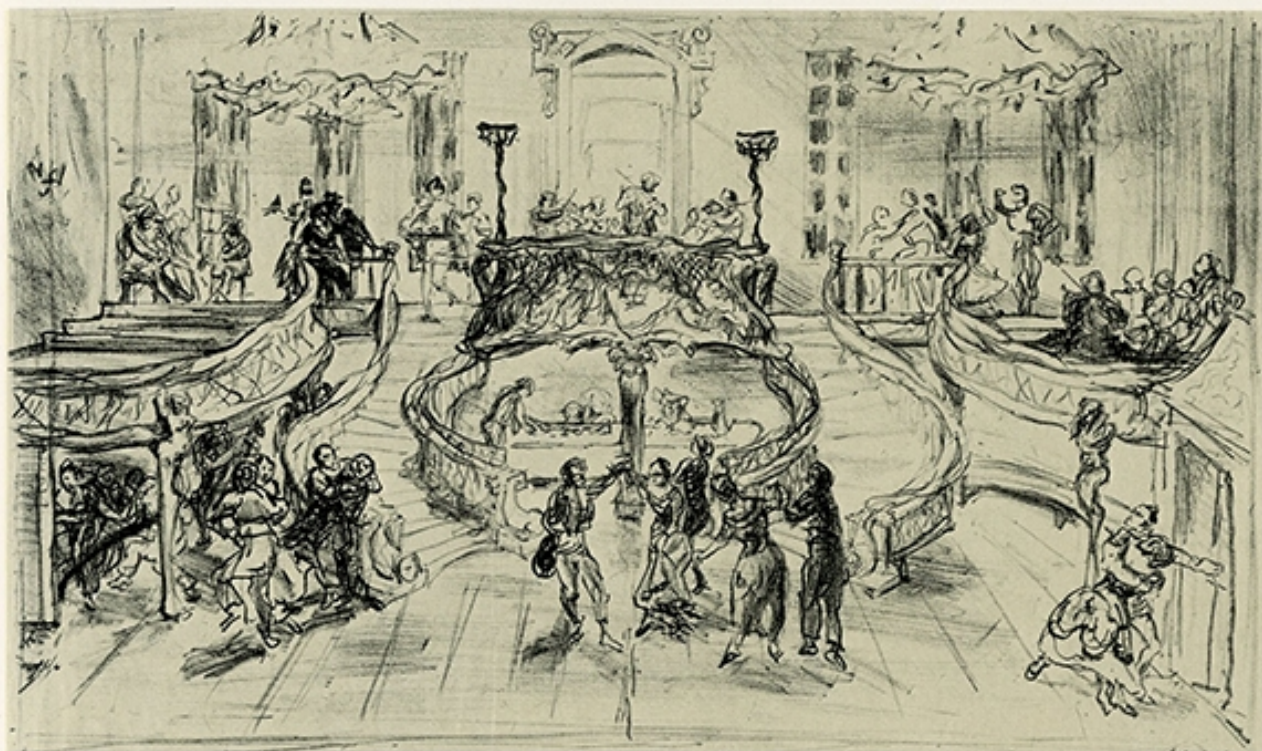
61  
Die Ermordung des Komturs  
Ἡ δολοφονία τοῦ διοικητῆ (Ντὸν Τζοβάννι)





62  
Donna Elvira Gasthaus  
'Ο ξενώνας τῆς Ντόνα 'Ελβίρα





63  
Der Ballsaal  
Ἡ αἴθουσα χοροῦ





64  
Don Giovanni, als Leporello verkleidet,  
schickt die erbosten Bauern fort  
Ὁ Ντὸν Τζοβάννι, μασκαρεμένος σὰν Λεπορέλλο,  
διώχνει τοὺς ὀργισμένους χωριάτες





65  
Die Friedhofsszene  
beim Denkmal des Komturs  
Ἡ σκηνὴ τοῦ νεκροταφείου  
πλαίι στὸ ἄγαλμα τοῦ διοικητῆ





66  
Don Giovanni Abendessen  
Τὸ γεῦμα τοῦ Ντόν Τζοβάννι





67  
Der Höllenrachen  
Ἡ πόρτα τῆς κόλασης





68  
Finale: Schluß-Sextett  
Φινάλε: τὸ σεξτέτο



Lovis Corinth

1858

γεννήθηκε στις 21 Ιουλίου στο Ταρίαυ  
της ανατ. Πρωσίας

1876-1880

σπουδές στο Königsberg

1880-1884

σπουδές στο Μόναχο

ταξίδι στο Μόναχο

1884-1887

Ακαδημία Julien, Παρίσι

1887-1888

Βερολίνο

1888-1891

Μόναχο

ταξίδια στο Ζόπποτ,

την Έλβετία, την Άνω Βαυαρία

1900-1925

Βερολίνο

με διακοπές στη Δανία, στο Μόναχο, το Χάρτς,  
την Όλλανδία (Noordwijk), στο Μέκλενμπουργκ,  
το Τιρόλο κλπ.

1902

μέλος του προεδρείου της Sezession

του Βερολίνου

1911-1912

1911-1912

πρόεδρος της Sezession του Βερολίνου

1911-1912

άρρωσταίνει βαρεια

1915

πρόεδρος της Sezession του Βερολίνου

1925

πεθαίνει στις 17 Ιουλίου στο Zandvoort



69  
Weiblicher Akt auf einem Stuhl  
Γυναικείο γυμνό στην καρέκλα  
1893  
Χαλκογραφία  
15,8 x 11,7  
Schwarz 4

70  
Selbstbildnis, radierend  
Αυτοπροσωπογραφία, τήν ώρα τῆς δουλειᾶς  
1909  
Χαλκογραφία  
19,6 x 15,5  
Schwarz 34

71  
Hermann Struck  
1911  
Χαλκογραφία  
21 x 14,8  
Schwarz 80<sup>2</sup>  
Ὁ Hermann Struck γεννήθηκε στό Βερολίνο τὸ 1886 καὶ πέθανε στὴ Χαίφα τὸ 1944. Ὑπῆρξε ὁ σημαντικότερος γνώστης τῆς τεχνικῆς τῆς χαλκογραφίας στό Βερολίνο καὶ παρακίνησε πλῆθος καλλιτεχνῶν ν'άσχοληθοῦν μ'αυτή.

72  
Obstgarten  
Κήπος μὲ ὄπωροφόρα  
1912  
Λιθογραφία  
37,3 x 49,4  
Schwarz 93

73  
Wilhelm Trübner  
1913  
Χαλκογραφία  
31 x 25,4  
Müller 453  
Ὁ Wilhelm Trübner γεννήθηκε στὴ Χαϊδελέργη τὸ 1851 καὶ πέθανε τὸ 1917 στὴν Καρλσρούη. Ὁ Λόβις Κορίντ τὸν εἶχε γνωρίσει προσωπικὰ στό Μόναχο τὸ 1891.

74  
Rudolf Rittner als Florian Geyer  
Ὁ Rudolf Rittner στὸ ρόλο τοῦ Florian Geyer  
1914  
Χαλκογραφία  
22,2 x 19,2

75  
Liegender weiblicher Akt  
Γυναικείο γυμνό ξαπλωμένο  
Μελέτη πάνω στὴ γυναίκα τοῦ Ἰωσήφ καὶ Πετεφρῆ  
1915  
Χαλκογραφία  
20,2 x 26,9  
Schwarz 215

76  
Der Künstler und der Tod I  
Ὁ καλλιτέχνης κι' ὁ Θάνατος I  
1916  
Χαλκογραφία  
27,2 x 20,2  
Schwarz 238

77  
Der Künstler und der Tod II  
Ὁ καλλιτέχνης κι' ὁ Θάνατος II  
1916  
Χαλκογραφία  
18 x 12,4  
Schwarz 239<sup>2</sup>

78  
Kreuztragung  
Κουβαλώντας τὸ Σταυρό  
1916  
Χαλκογραφία  
23,7 x 33,8  
Schwarz 263<sup>3</sup>

79  
Kirchhof in Nienhagen (Mecklenburg)  
Περίβολος ἐκκλησίας στὸ Nienhagen (Mecklenburg)  
1916  
Λιθογραφία  
38,1 x 25,1  
Schwarz 257



- 80  
Amazonenstatue auf der  
Freitreppe des Alten Museums  
Άγαλμα άμαζόνας στην  
έξωτερική σκάλα του Παλαιοῦ Μουσείου  
1916  
Λιθογραφία  
40 x 25  
Schwarz 266
- 81  
Gebeugt stehender Akt  
Γυμνό, σκυμμένο  
1916  
Λιθογραφία  
39,5 x 24,8  
Schwarz 286
- 82  
Kain  
Κάιν  
1916  
Λιθογραφία  
περ. 27 x 20  
Schwarz 289
- 83  
Selbstbildnis an der Staffelei  
Αὐτοπροσωπογραφία μπροστά στο κάβαλέτο  
1918  
ἀπό τὸ ἄλμπουμ »Μία Οἰκογένεια«  
Χαλκογραφία  
25 x 18  
Schwarz 337
- 84  
Bildnis einer jungen Dame  
Πορτραῖτο μιᾶς νέας κυρίας  
1918  
Anneliese Halbe  
Λιθογραφία  
39,7 x 24,7  
Schwarz 344
- 85  
Apollo und die rosenfingrige Eos  
Ἵ Ἀπόλλων κι' ἡ ροδοδάκτυλη Ἴώς  
1919  
Φύλλο II τοῦ ἄλμπουμ »Ἀρχαῖοι Μύθοι«  
Χαλκογραφία  
23 x 24  
Schwarz 351
- 86  
Daphnis und Chloe  
Δάφνις καὶ Χλόη  
1919  
Φύλλο V τοῦ ἄλμπουμ »Ἀρχαῖοι Μύθοι«  
Χαλκογραφία  
22,2 x 36,2  
Schwarz 351
- 87  
Bildnis des Grafen Eduard von Keyserling  
Πορτραῖτο τοῦ κόμη Eduard von Keyserling  
1919  
Χαλκογραφία  
31,6 x 23,1
- 88  
Schwimmanstalt  
Κολυμβητήριο  
1919  
Χαλκογραφία  
18 x 24  
Schwarz 363
- 89  
Partie aus dem Tiergarten  
Ἄπο τὸ Ζωολογικὸ Κήπο  
1920  
Χαλκογραφία  
24,9 x 20  
Schwarz 405
- 90  
Selbstbildnis  
Αὐτοπροσωπογραφία  
1920  
Χαλκογραφία  
11,8 x 8,9  
Schwarz 426



- 91  
Selbstbildnis  
Αὐτοπροσωπογραφία  
1920  
Λιθογραφία  
32 x 25  
Schwarz 409
- 92  
Verschiedene Bildnisstudien  
Διάφορα σχέδια πορτραίτων  
1920  
Χαλκογραφία  
25,6 x 24,2  
Schwarz 451  
Ἀπεικονίζονται ἡ κοιμώμενη  
Charlotte Berend-Corinth  
καὶ τὰ παιδιά τοῦ καλλιτέχνη,  
Θωμᾶς καὶ Βιλελμίνη
- 93  
Im Tiergarten  
Στὸ Ζωολογικὸ Κήπο  
1920  
Χαλκογραφία  
13,5 x 19  
Müller 471
- 94  
Pietà  
Πιετᾶ  
1920  
Χαλκογραφία  
26,5 x 32,7  
Müller 472
- 95  
Selbstbildnis, radierend  
Αὐτοπροσωπογραφία, τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς  
1920/21  
31 x 23  
Müller 483
- 96  
Die Erschaffung Adams  
Ἡ δημιουργία τοῦ Ἀδάμ  
1920/21  
Φύλλο 1 τῆς σειρᾶς »Στὸν Παράδεισο«  
ἔγχρωμη λιθογραφία  
33 x 31  
Müller 540
- 97  
Die Erschaffung Evas  
Ἡ δημιουργία τῆς Εὐᾶς  
1920/21  
Φύλλο 2 τῆς σειρᾶς »Στὸν Παράδεισο«  
ἔγχρωμη λιθογραφία  
34 x 31,5  
Müller 541
- 98  
Adam und Eva im Paradies  
Ὁ Ἀδὰμ κι' ἡ Εὐᾶ στὸν παράδεισο  
1920/21  
Φύλλο 3 τῆς σειρᾶς »Στὸν Παράδεισο«  
ἔγχρωμη λιθογραφία  
33 x 33  
Müller 542
- 99  
Tod und Künstler  
Ὁ Θάνατος κι' ὁ καλλιτέχνης  
1920/21  
Φύλλο 1 τοῦ κύκλου »Χορὸς τοῦ Θανάτου«  
Χαλκογραφία  
24 x 18  
Müller 546
- 100  
Berg-See  
Λίμνη στὸ βουνό  
1920/21  
Φύλλο 3 τοῦ ἄλμπουμ »Ἀρχὴ τῆς ἀνοιξιᾶς στὸ βουνό«  
Λιθογραφία  
32 x 43  
Müller 570



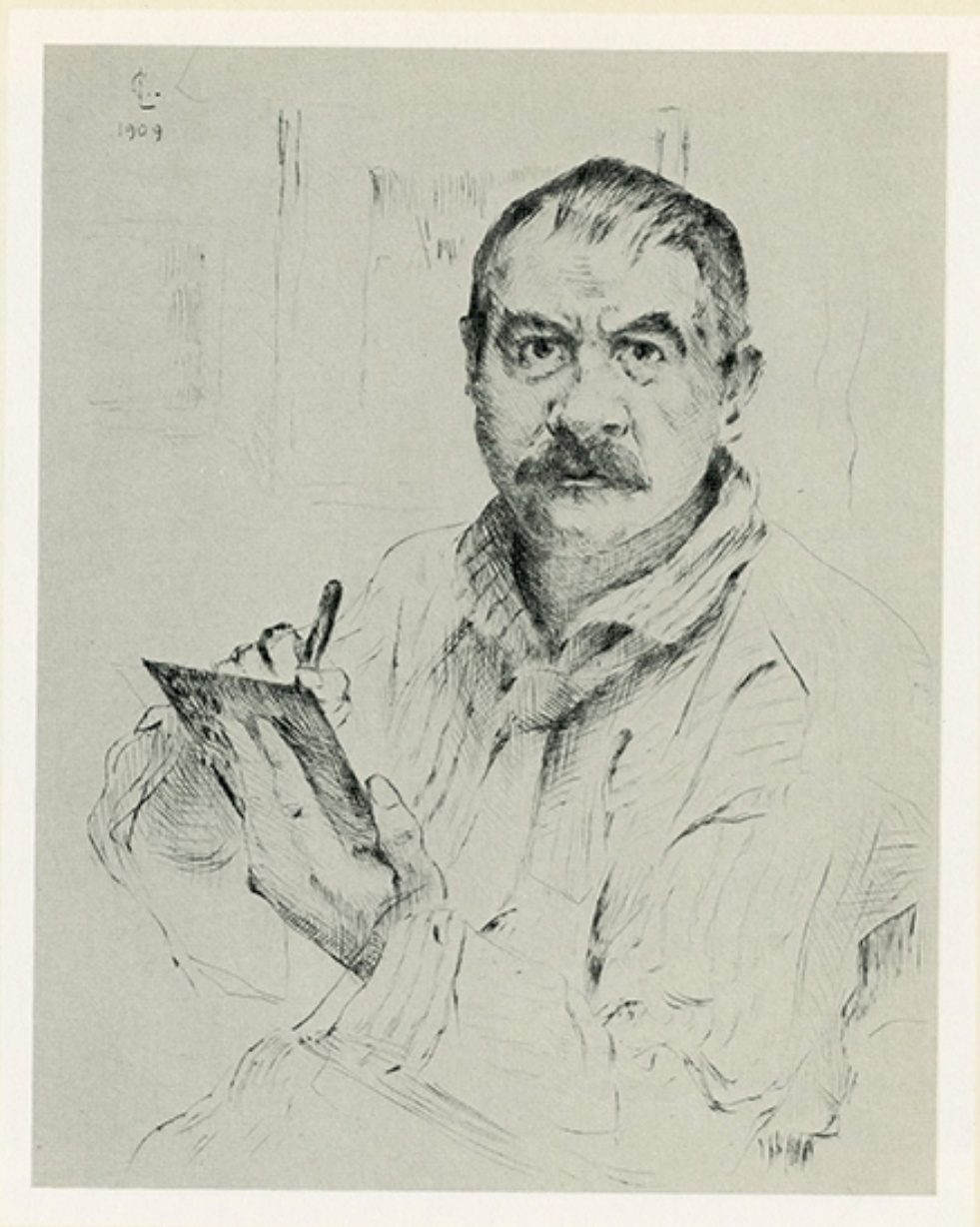
- 101  
Bahnhof Tiergarten  
Σιδηροδρομικός σταθμός Ζωολογικού Κήπου  
1920/21  
ἀπὸ τὴ σειρά »Ὁ Ζωολογικὸς Κήπος«  
Χαλκογραφία  
23,6 x 30,5  
Müller 474
- 102  
Frühling mit Apfelblüten  
Ἀνοιξὴ μὲ ἀνθὰ μηλιάς  
1922  
Χαλκογραφία μὲ κρύα βελόνα  
19,7 x 24,7  
Müller 701
- 103  
Die Befreiung aus der Arche  
Ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὴν Κιβωτό  
1923  
ἀπὸ τὴ σειρά »Ὁ Κατακλυσμός«  
Λιθογραφία  
50 x 65  
Müller 821
- 104  
Der Regenbogen  
Οὐράνιο Τόξο  
1923  
ἀπὸ τὴ σειρά »Ὁ Κατακλυσμός« (βλ. 35)  
Λιθογραφία  
50 x 64  
Müller 822
- 105  
Urfeld - Walchensee  
1923  
Χαλκογραφία μὲ κρύα βελόνα  
20 x 30  
Müller 675
- 106  
Walchensee mit Jochberg  
Walchensee μὲ τὸ Jochberg  
1923  
Φύλλο 1 τῆς σειρᾶς »Βάλχενζε«  
Χαλκογραφία μὲ κρύα βελόνα  
16 x 23,8  
Müller 823
- 107  
Schloßfreiheit in Berlin  
Πλατεία Schloßfreiheit στὸ Βερολίνο  
1923  
Λιθογραφία  
50 x 40  
Müller 697
- 108  
Winter am Walchensee  
Χειμῶνας στὸ Βάλχενζε  
(Ξενοδοχεῖο Φίσσερ πλάι στὴ λίμνη)  
1924  
Χαλκογραφία μὲ κρύα βελόνα  
15 x 19,8  
Müller 858
- 109  
Der Dichter Michael Grusemann  
Ὁ ποιητὴς Michael Grusemann  
1925  
ἔγχρωση λιθογραφία  
31 x 25  
Müller 879
- 110  
Selbstbildnis  
Αὐτοπροσωπογραφία  
Λιθογραφία  
32 x 24  
Müller 903





69  
Weiblicher Akt auf einem Stuhl  
Γυναικείο γυμνό στην καρέκλα  
1893





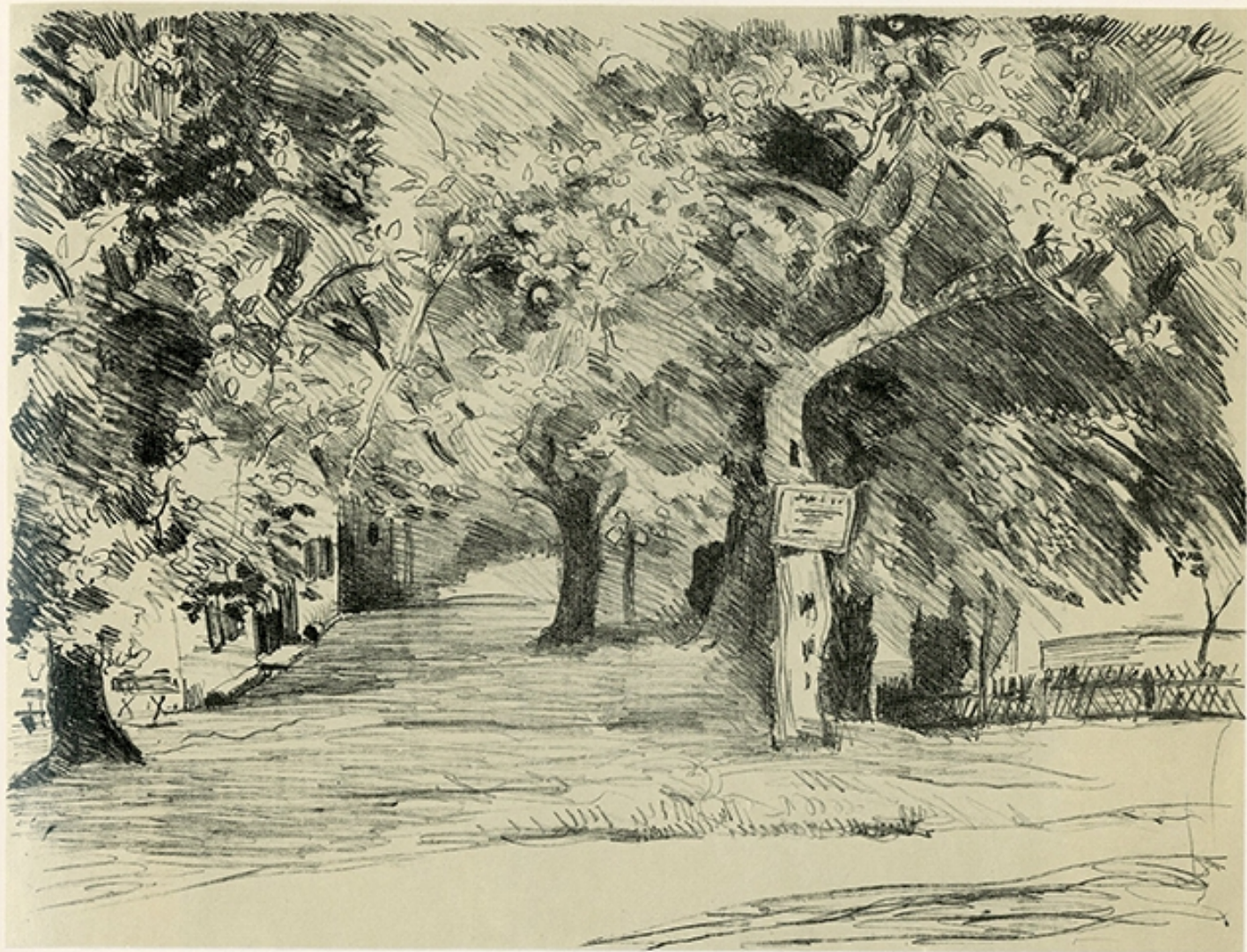
70  
Selbstbildnis, radierend  
Αύτοπροσωπογραφία, τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς  
1909





71  
Hermann Struck  
1911





72  
Obstgarten  
Κήπος με όπωροφόρα  
1912









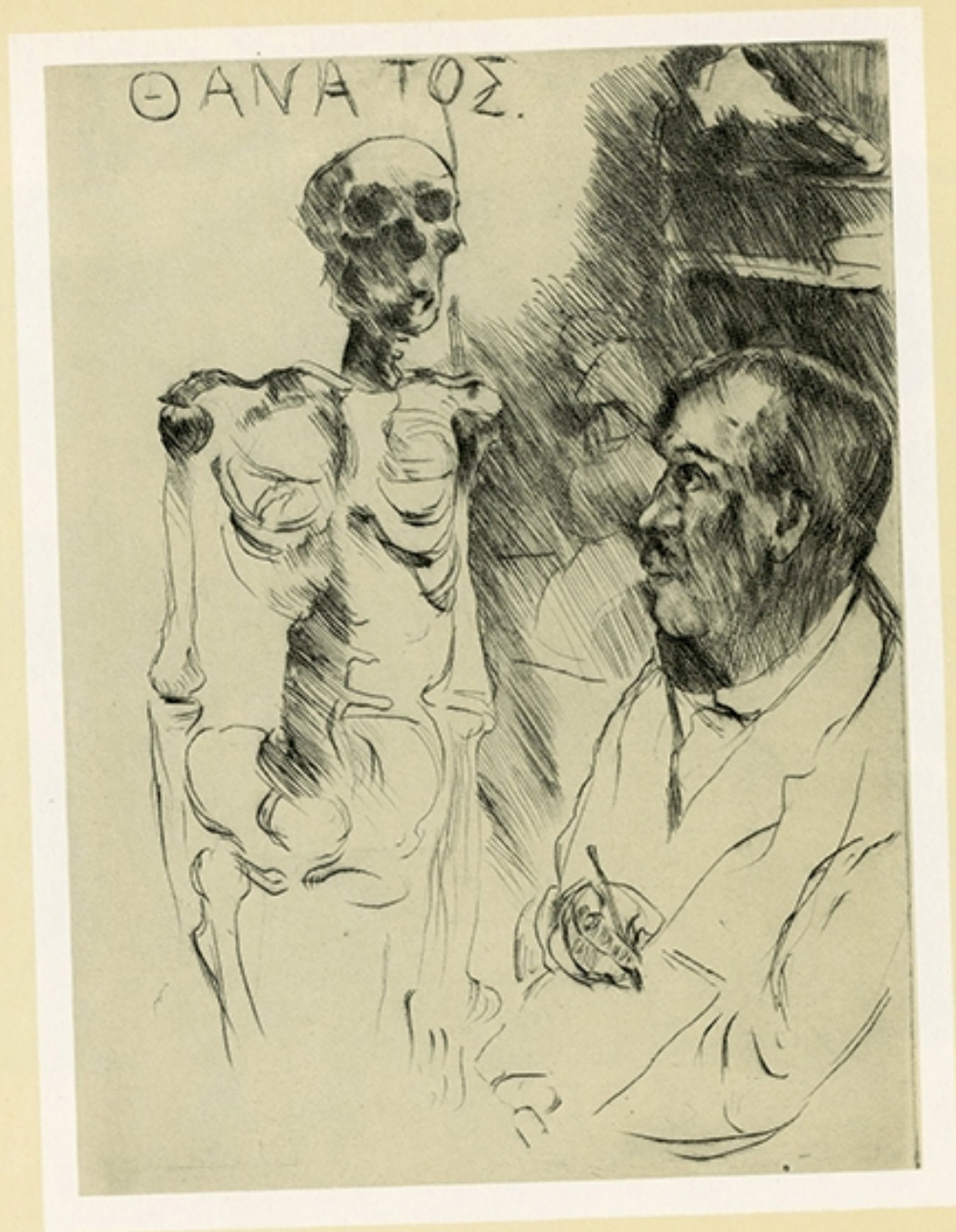
74  
Rudolf Rittner als Florian Geyer  
'Ο Rudolf Rittner στο ρόλο του Florian Geyer  
1914





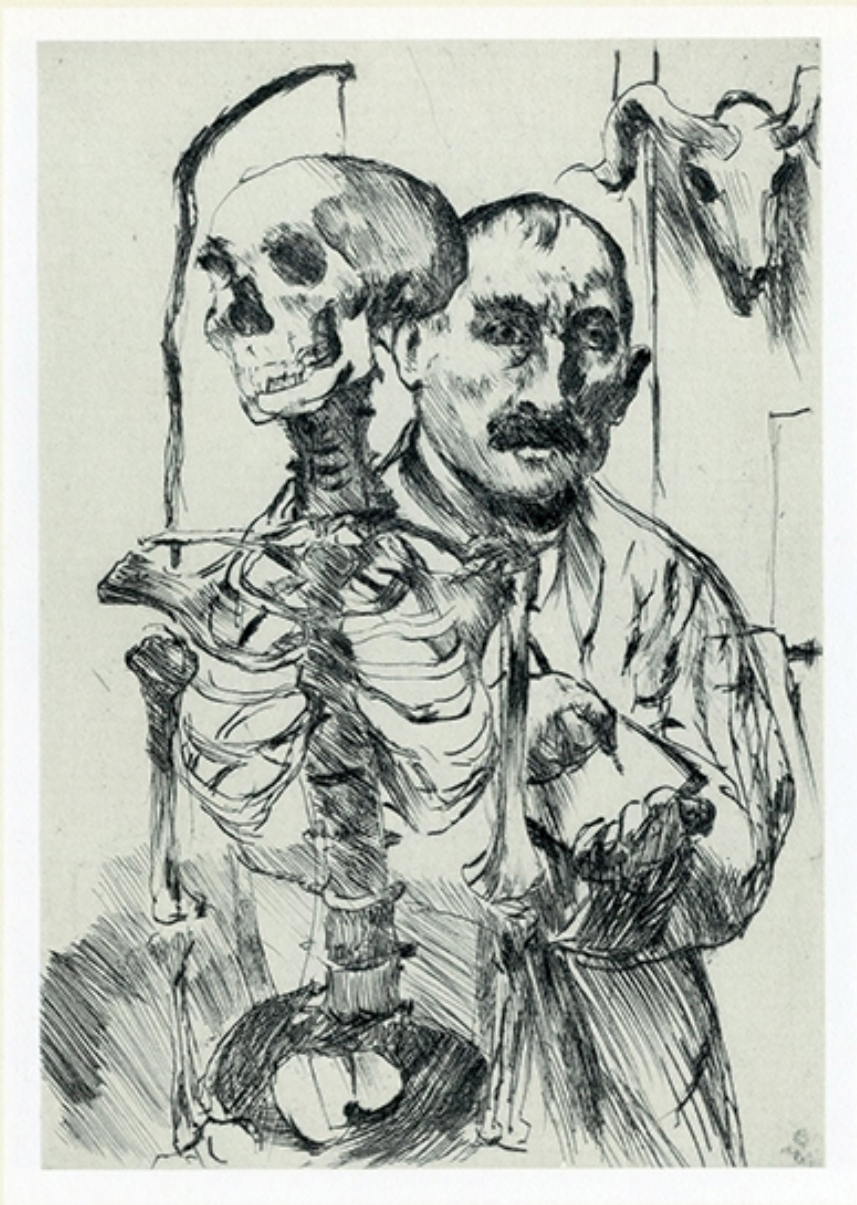
75  
Liegender weiblicher Akt  
Γυναικείο γυμνό ξαπλωμένο  
Μελέτη πάνω στή γυναίκα του Ίωσήφ και Πετεφρή  
1915





76  
Der Künstler und der Tod I  
'Ο καλλιτέχνης κι' ο Θάνατος I  
1916





77  
Der Künstler und der Tod II  
'Ο καλλιτέχνης κι' ο Θάνατος II  
1916





78  
Kreuztragung  
Κουβαλώντας τὸ Σταυρό  
1916





79  
Kirchhof in Nienhagen (Mecklenburg)  
Περίβολος ἐκκλησίας στὸ Nienhagen (Mecklenburg)  
1916





80  
Amazonenstatue auf der  
Freitreppe des Alten Museums  
Άγαλμα άμαζόνας στην  
έξωτερική σκάλα του Παλαιού Μουσείου  
1916





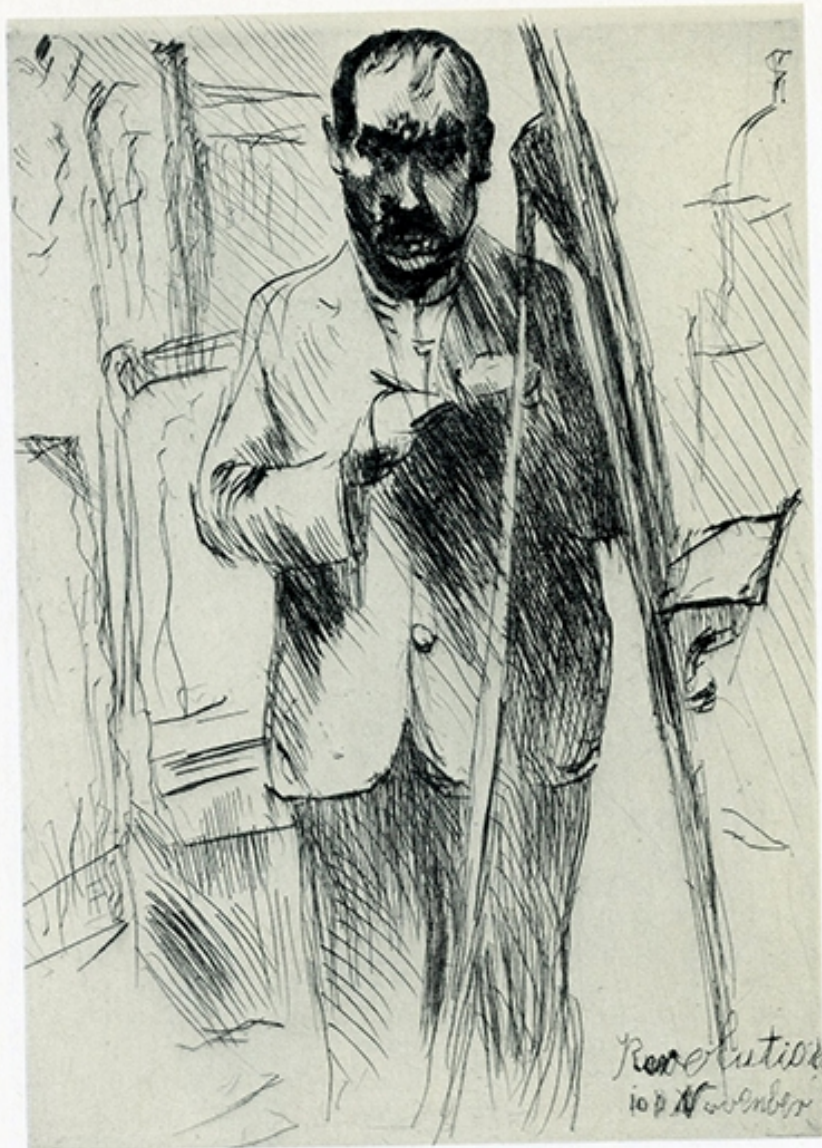
81  
Gebeugt stehender Akt  
Γυμνό, σκυμμένο  
1916





82  
Kain  
Kóiv  
1916





83  
Selbstbildnis an der Staffelei  
Αυτοπροσωπογραφία μπροστά στο καβάλετο  
1918





84  
Bildnis einer jungen Dame  
Πορτραίτο μίας νέας κυρίας  
1918





85  
Apollo und die rosenfingrige Eos  
'Ο Απόλλων κι' η ροδοδάκτυλη 'Ηώς  
1919





86  
Daphnis und Chloe  
Δάφνις και Χλόη  
1919





87  
Bildnis des Grafen Eduard von Keyserling  
Πορτραίτο του κόμη Eduard von Keyserling  
1919





88  
Schwimmanstalt  
Κολυμβητήριο  
1919





89  
Partie aus dem Tiergarten  
Άπό τὸ Ζωολογικὸ Κήπο  
1920





90  
Selbstbildnis  
Αὐτοπροσωπογραφία  
1920





91  
Selbstbildnis  
Αὐτοπροσωπογραφία  
1920





92  
Verschiedene Bildnisstudien  
Διάφορα σχέδια πορταίτων  
1920





93  
Im Tiergarten  
Στὸ Ζωολογικὸ Κήπο  
1920





94  
Pietà  
Πιερά  
1920





95  
Selbstbildnis, radierend  
Αυτόπροσωπογραφία, την ώρα της δουλειάς  
1920/21





96  
Die Erschaffung Adams  
Ἡ δημιουργία τοῦ Ἀδάμ  
1920/21





97  
Die Erschaffung Evas  
Ἡ δημιουργία τῆς Εὕας  
1920/21





98  
Adam und Eva im Paradies  
'Ο Άδὰμ κι' ἡ Εὐὰ στὸν παράδεισο  
1920/21





99  
Tod und Künstler  
'Ο Θάνατος κι' ο καλλιτέχνης  
1920/21





100  
Berg-See  
Λίμνη στο θουνό  
1920/21





101  
Bahnhof Tiergarten  
Σιδηροδρομικός σταθμός Ζωολογικού Κήπου  
1920/21





102  
Frühling mit Apfelblüten  
Άνοιξη με άνθη μηλιάς  
1922





103  
Die Befreiung aus der Arche  
Απελευθέρωση από την Κιβωτό  
1923





104  
Der Regenbogen  
Ουράνιο Τόξο  
1923





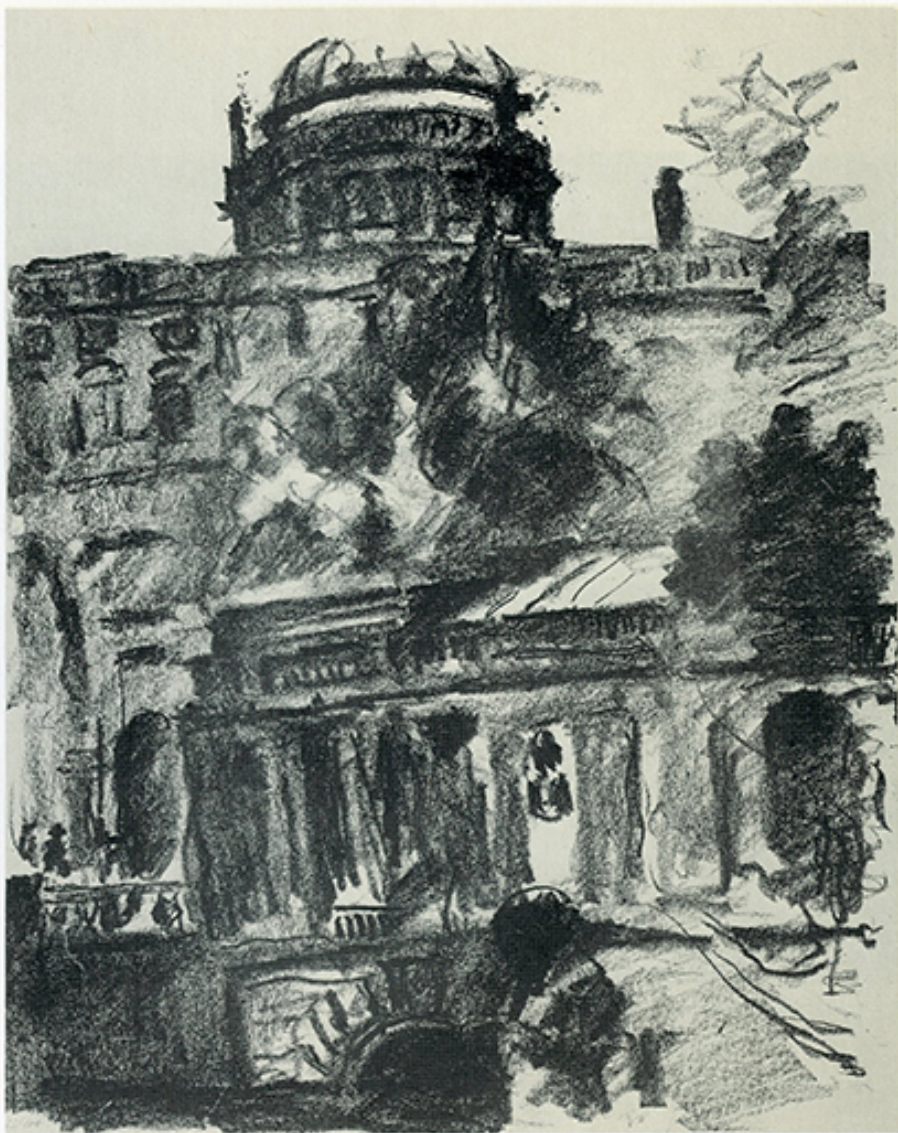
105  
Urfeld - Walchensee  
1923





106  
Walchensee mit Jochberg  
Walchensee με τὸ Jochberg  
1923





107  
Schloßfreiheit in Berlin  
Πλατεία Schloßfreiheit στο Βερολίνο  
1923





108  
Winter am Walchensee  
Χειμώνας στο Βάλχενζε  
(Ξενοδοχείο Φίσσερ πλάι στη λίμνη)  
1924





109  
Der Dichter Michael Grusemann  
Ὁ ποιητής Michael Grusemann  
1925





110  
Selbstbildnis  
Αὐτοπροσωπογραφία



