

Abb. 1 Franz von Lenbach

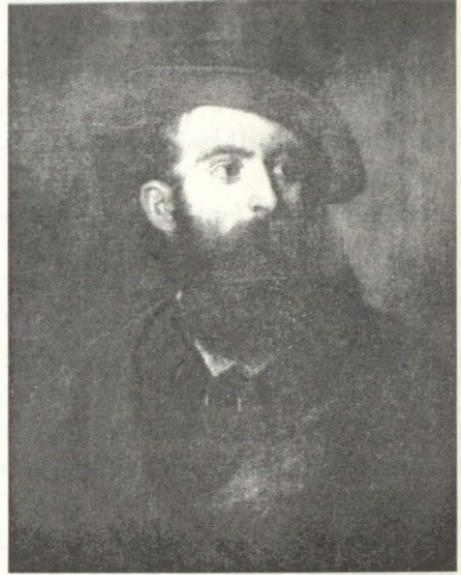


Abb. 2 Hans Makart



Abb. 3 Friedrich August von Kaulbach



Abb. 4 Franz von Stuck

## »Bauernsohn, der zum Fürsten der Kunst gedieh«<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Engels 1904, 1

Die Inszenierungsstrategien der Künstlerfürsten im Historismus

Birgit Jooss

### Kometenhafter Aufstieg

Und man muß, um die Kunst, die hier gemacht wird, zu verstehen, wissen, daß dieser Maler, der sich von einem niederbayrischen Müllerssohn zum geadelten Führer der Münchener Künstler emporgearbeitet hat, ganz wie ein Fürst empfindet.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Westheim 1913, 62

Es ist Franz von Stuck (1863-1928), dem Paul Westheim hier eine Traumkarriere vom armen Müllerssohn zum reichen und anerkannten Künstler attestiert. Er wird im allgemeinen als letzter Künstlerfürst seiner Epoche bezeichnet, einer, der im gesellschaftlichen Auftreten, im Wohn- und Lebensstil weit aus der breiten Masse der mittelständigen und proletarischen Künstler seiner Zeit herausragte. In der Aneignung aristokratischer Formeln ließen sie das Bürgertum weit hinter sich und etablierten sich als bewunderte und vielgeachtete Größen ihrer Zeit. Den Titel »Künstlerfürst« teilte Stuck mit wenigen anderen Malern wie Franz von Lenbach (1836-1904), Hans Makart (1840-1884) oder Friedrich August von Kaulbach (1850-1920), die – abgesehen von letzterem – ebenfalls aus äußerst einfachen, der Kunstwelt fernen Verhältnissen kamen und kometenhaft in den Olymp des Kunstadels aufstiegen (Abb. 1 – 4).

Ihre soziale Herkunft wird in biographischen Texten gerne betont: Makart stammte »aus eher bescheidenen Verhältnissen« als Sohn eines Schlossverwaltungs-Kontrolleurs und Zimmeraufsehers im Schloss Mirabell, Lenbach kam als dreizehntes Kind des Stadtbaumeisters von Schrobenußen zur Welt und Stuck war – wie gesagt – Sohn eines Müllers

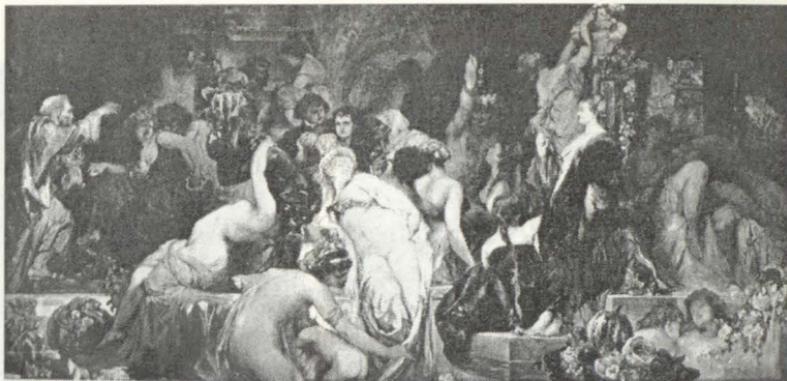


Abb. 5

im niederbayerischen Tettenweis. Wie man es aus den gängigen Künstlermythen kennt, gelang es ihnen, sich durch unglaublichen Fleiß und Selbstdisziplin bereits in jungen Jahren im Kunstbetrieb zu behaupten. Alle griffen natürlich bereits als Kind zum Griffel und wurden schließlich »entdeckt«.<sup>3</sup> Sie absolvierten ein Akademiestudium: Lenbach und Makart lernten gemeinsam an der Münchner Akademie bei Karl von Piloty, Stuck zeitlich etwas später bei Lindenschmit und Löffitz, Kaulbach ging – nach Studien bei seinem Vater – an die Nürnberger Kunstschule.

Während Makart zunächst vom Erzbischof von Salzburg, später von seinem Lehrer Piloty finanziell unterstützt wurde und Lenbach ein Stipendium des Grafen Schack erhielt, war Stuck von Anfang an gezwungen, seinen Unterhalt als Zeichner und Maler selbst zu bestreiten.

Aufgrund ihres Talentes, aber auch in Folge ihrer bisweilen anstößig empfundenen Werke erreichten sie früh die Aufmerksamkeit des Publikums und der Presse. So arbeitete Makart gezielt auf Medienpräsenz, auf ein Echo der internationalen Kunstkritik hin.



Abb. 6

<sup>3</sup> Krems 2003, 14-19. Kris / Kurz 1980, 52-63

Sein Gemälde-Triptychon *Pest in Florenz* (1868) löste den ersten Skandal aus und machte ihn schlagartig berühmt. Es wurde zunächst in München, Wien, Berlin und Köln ausgestellt, wo es stets stark umstritten war, mit dem Resultat, dass die Ausstellungenskommission des Pariser Salons das Bild zurückwies. »Die heftigen Reaktionen auf die scheinbare Ungeheuerlichkeit der Darstellungen, an der sich die Kritik positiv wie negativ wund schrieb,

sind bis heute ein Zentralstück der Rezeptionsgeschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts geblieben, die in München entstand.«<sup>4</sup> (Abb. 5) Stück konnte seinen ersten großen Erfolg 1889 mit dem Gemälde *Der Wächter des Paradieses* verbuchen, für das er auf der Jahresausstellung im Münchner Glaspalast die II. Goldmedaille erhielt und das er für einen sehr hohen Preis verkaufte (Abb. 6). Die pleinairistische Malweise bei gleichzeitiger Wiedergabe eines symbolistisch überhöhten Themas schuf eine Spannung, die offenbar den Nerv der Zeit traf. Vor allem durch die Einbettung zumeist eroti-

scher Themen – entlehnt aus der antiken Mythologie bzw. in einer Umdeutung aus der christlichen Ikonographie – ließ er die tradierten Bedeutungszusammenhänge mitschwingen, um zu einer Steigerung der Aussage zu gelangen. Gemälde wie die *Innocentia*, *Sünde*, *Salome* oder *Sphinx* (Abb. 7 und 8) kreisten um das Thema der



Abb. 7

<sup>4</sup> Kassal-Mikula 2000, 21



Abb. 8

<sup>5</sup> Bättschmann  
1997, 124-133



Abb. 9

*femme fatale* und waren nicht selten vieldiskutierte und umstrittene Sensationsbilder. Skandal und Provokation können somit als kalkulierte Strategie für die künstlerischen Karrieren des Künstlerfürsten angenommen werden.<sup>5</sup> Die Verbreitung der eigenen Motive mittels fotografischer Kunstreproduktionen diente der Steigerung des Bekanntheitsgrades. So ist es nur folgerichtig, dass die Künstlerfürsten frühzeitig entsprechende Verträge mit den

<sup>6</sup> Heß 1999, 69;  
Birnie Danzker  
et al. 1996

Reproduktionsherstellern wie Bruckmann oder Hanfstaengl abschlossen und annähernd ihr gesamtes Oeuvre auf dem Sekundärmarkt erfolgreich vermarkteten. Stuck etwa hatte dem Verlag Hanfstaengl ein Gesamtvervielfältigungsrecht seiner Werke übertragen.<sup>6</sup>

<sup>7</sup> Salmen 2002;  
Zimmermanns  
1980

Die genannten Künstlerfürsten etablierten sich jedoch letztlich nicht etwa als Maler umstrittener Historien oder Einfigurentableaus, sondern als äußerst gefragte Portraitisten: Vor allem die Damen und Herren der Aristokratie, des Großbürgertums und Bürgertums suchten ihre Ateliers auf, denn es war eine Ehre, in den »erlauchten Kreis« der Portraitierten aufgenommen zu werden. Den Künstlern trugen die Aufträge nicht nur Ruhm, sondern auch Reichtum und Wohlstand ein. Kaulbach, der Kontakte zu amerikanischen Millionären pflegte, nahm bisweilen bis zu 90.000 Goldmark für ein Portrait.<sup>7</sup> In München kam es in gewisser Weise zu einer Aufgabenteilung: Während Kaulbach vor allem aufgrund seiner schwärmerisch eleganten Portraits der vornehmen Damenwelt begehrt war, spezialisierte sich Lenbach auf prestigeträchtige Herrenportraits im Stil der von ihm geschätzten alten Meister. Seine Klientel reichte vom abgedankten bayerischen König Ludwig I. bis zum häufig portraitierten Reichskanzler Otto von Bismarck oder Kaiser Wilhelm I (Abb. 9). Im Laufe von 30 Jahren entstand seine »Galerie berühmter Zeitgenossen« mit Bildnissen von Herrschern, Fürsten, geadelten und bürgerlichen Staatsmännern, Künstlern, Schriftstellern, Architekten und Wirtschafts-



Abb. 10



Abb. 11

bürgern aus ganz Europa.<sup>8</sup> Sein Stil war deshalb so beliebt, da verschiedene Maltraditionen in seinem Werk verschmolzen: In einem Ambiente à la Tizian, Tintoretto, Velazquez, Rembrandt, Rubens oder van Dyck erschienen die Dargestellten in detailgenauer, fast photographischer Abbildungstreue. Die gekonnte Aneignung von Maltechniken der im 19. Jahrhundert gerühmten Maler – erlernt über das langjährige Kopieren ihrer Werke – erwies sich als Schlüsselkompetenz.<sup>9</sup> Hinzu kam die vielgepriesene Einfühlung in die zu portraitierte Person, die nicht nur in ihrem gesellschaftlichen Status, sondern auch in ihrer Individualität zu erfassen sei, was Lenbach den Ruf eines »Seelen- oder Charaktermalers« einbrachte, freilich mit deutlicher Tendenz zur schmeichelnden Idealisierung in Hinblick auf Physiognomie und Habitus, wie sich anhand photographischer Vorstudien leicht feststellen lässt (Abb. 10 und 11).<sup>10</sup>

Der Höhepunkt ihrer künstlerischen Laufbahn war die Berufung zum Professor: Lenbach wurde bereits im Herbst 1860 Professor an der neugegründeten Kunstschule in Weimar und sicherte sich somit diesen begehrten Titel schon als 24-jähriger. Er führte ihn sein Leben lang, obwohl er nur anderthalb Jahre später diesen Lehrposten wieder verließ. Makart erreichte das Amt 1879 in Wien. Kaulbach wurde 1886 in München gar zum Akademiedirektor ernannt (bis 1891), nachdem er bereits 1883 Professor geworden war. Und Stuck folgte 1895 auf den Posten seines Lehrers Wilhelm Lindenschmit an die Münchner Akademie

<sup>8</sup> Muysers 2001, 63-111 und 378-380

<sup>9</sup> Ruppert 1998, 348-349; Muysers 2001, 77-87

<sup>10</sup> Pecht 1888, 338 und 340; Ruppert 1998, 356-262



Abb. 12

und blieb während seiner langen Unterrichtstätigkeit ein gesuchter und geschätzter Lehrer.

Die gesellschaftliche Krönung dieser Karrieren hingegen war ohne Zweifel die Erhebung in den persönlichen Adelsstand, die alle – außer Makart – erfuhren: Lenbach 1882, Kaulbach 1885 und Stuck 1905/06. Lenbach erhielt sogar den erblichen Adel. Damit waren sie ihren Gästen und ihrer Kundschaft, die bei ihnen ein- und ausgingen, gleich- oder höhergestellt und konnten sie

entsprechend auf »Augenhöhe« empfangen. Beredtes Beispiel ist der Aufenthalt Otto von Bismarcks 1892 in München: Er weilte damals nicht etwa als Gast im Hause Wittelsbach, sondern im Hause Lenbach, was für viel Aufregung in der Presse sorgte (Abb. 12).<sup>11</sup> Die Verleihung des Adelstitels – von je her ein äußerliches Mittel gesellschaftlicher Stellung und sozialen Prestiges – widersprach freilich dem gängigen Bild des genialischen, außerhalb der Gesellschaft stehenden künstlerischen Ingeniums. Stattdessen waren sie »Gesellschaftslöwen«, die im Rampenlicht der Öffentlichkeit standen.

Widersprüchlich erscheinen daher die Schüchternheit und Wortkargheit, die zumindest Makart und Stuck immer wieder nachgesagt werden. Über die Jugend Makarts beispielsweise berichtete sein Onkel und Vormund Rüsse Mayer, dass er eher verträumt und still gewesen sei. Spätere Zeitgenossen schilderten sein Temperament in ähnlicher Weise: Seine Sprechweise sei leise und ausdruckslos gewesen. Auch von Stuck wird von Zurückhaltung berichtet: »Stuck läßt die Flut des Beifalls nicht gern in sein Atelier hinein. Seine Thüren haben dicke Portieren und seine Natur

<sup>11</sup> Ranke 1987,  
34

hat dicke Mauern. Er weicht der Berührung mit der Welt mehr aus, als er sie sucht.«<sup>12</sup> Ein Grund dafür könnte sein, dass ihnen sowohl eine gymnasiale Bildung als auch der entsprechende soziokulturelle Hintergrund einer »guten« Familie fehlte, die sie in Gesellschaft sicherer hätten auftreten lassen können. Häufig sind nur oberflächliche Anpassung und allenfalls posenhafte Beherrschung von gesellschaftlichen Konventionen beschrieben. Ihr Künstlerhabitus baute also keineswegs auf allgemeiner, geschweige denn kunsttheoretischer Bildung auf, sondern war eher intuitiv angeeignet.<sup>13</sup> So erklärt sich vielleicht ihre häufige Zurückhaltung und Verschwiegenheit. Lenbach ging sogar so weit, zu behaupten, der Genuss der Kunst »erlöse« vom Denken und von der Philosophie.<sup>14</sup> Somit waren sie alles andere als Intellektuelle und in dieser Hinsicht weit entfernt von ihren großen Vorbildern aus Renaissance und Barock.

<sup>12</sup> Spier 1894,  
562

<sup>13</sup> Ruppert 1998,  
342

<sup>14</sup> Ruppert 1998,  
366-367 und  
386

## Die Inszenierung von Kunst und Leben

Der Lebensstil der Künstlerfürsten war auf äußerliche Showeffekte wie Erscheinungsweise und Statussymbole ausgerichtet: Selbstverständlich sorgten sie für einen Empfang ihrer noblen Gäste im passenden Ambiente, und ohne Zweifel war die eigene Künstlervilla das deutlichste Zeichen des Wohlstands und des sozialen Aufstiegs. Der Empfang machte sich schon am Eingang bemerkbar: Die Villen waren ausgestattet mit Auffahrtsrampe oder Ehrenhof, so dass – wie in einem Schloss – die Herrschaft sowie die Gäste standesgemäß vorfahren konnten. Die Villen selbst hatten stets drei Funktionen zu erfüllen: Sie waren privates Wohnhaus, Arbeitsstätte und offizielles Repräsentationsgebäude. Gerade in der wirtschaftlich prosperierenden Gründerzeit nahm die besitzende Künstlerschaft und somit die Zahl der Künstlervillen in München zu. Die bayerische Residenzstadt war Ende des 19. Jahrhunderts »gewiß nicht arm an schönen Künstlerhäusern«<sup>15</sup>; Künstler wie Benno Becker, Franz von Defregger, Lorenz Gedon, Eduard von Grützner, Edmund Harburger, Anton Heß, Thure von Cederström, Georg Joseph Hauberrisser, Hermann Obrist, Gabriel von Seidl, Franz von Seitz und Toni von Stadler besaßen alle eigene Villen, denen Kaulbach, Lenbach und Stuck folgten. Sie erfüllten sich mit ihren stattlichen Wohn- und Ateliergebäuden ihren idealistischen Traum von der Einheit von Kunstschaffen und Künstlerexistenz und richteten sich selbst zugleich individuelle Denkmäler.

<sup>15</sup> Ostini 1903,  
38



Abb. 13

Lenbach beispielsweise realisierte fünf Jahre nach seiner Nobilitierung und im Jahr seiner Vermählung mit der Nichte des Generalfeldmarschalls Moltke, Magdalena Gräfin Moltke, 1887, sein Künstlerhaus, das »in München ein Mittelpunkt der Künste und deren gesellschaftliche Belange werden« sollte.<sup>16</sup> Schon immer waren ihm die hohen Standards des Wohnens wichtig gewesen, wie aus einem Brief 1881 an seine Schwester hervorgeht: Er »lebe, esse und trinke auf seinen Reisen wie ein Bettelmann, wohne aber dafür wie ein Fürst.«<sup>17</sup> Die konkrete Idee zu seiner Münchner Villa hatte er in Rom gefasst, wo er 1882 bis 1886 im Palazzo Borghese mehrere Monate fürstlich residiert hatte (Abb. 13).<sup>18</sup> Von dort schrieb er 1885, dass er das Atelier des soeben verstorbenen Hans Makart in Wien nicht übernehmen und sich nunmehr auf München als bleibenden Wohnsitz konzentrieren wolle: »Ich denke mir einen Palast zu bauen, der das Dagewesene in den Schatten stellen wird; die machtvollen Zentren der europäischen Kunst sollen dort mit der Gegenwart verbunden sein.«<sup>19</sup> Sicherlich nicht ohne Absicht erwarb er ein Jahr später das Grundstück an der Luisenstraße in unmittelbarer Nähe zu Glyptothek und Antikensammlung, unweit der Pinakotheken und gegenüber dem Haus des »Formenschatzes« von Georg Hirth. Der museale Kontext entsprach seinem Konzept, denn er projektierte einen eigenen

<sup>16</sup> Lenbach an seine Schwester, Brief 1889, in: Wichmann 1973, 220  
<sup>17</sup> Brief 23.11.1881, in: Wichmann 1973, 64  
<sup>18</sup> Ruppert 1998, 364

<sup>19</sup> Lenbach, zitiert in: Gollek/Ranke 1986, 12



Abb. 14

Museumsbau neben seinem Wohnhaus. Als Architekten engagierte er Gabriel von Seidl, der ihm eine »Villa suburbana« nach dem italienischen Vorbild der Villa Lante bei Bagnaia entwarf (Abb. 14). Gegenstück dazu war die Villa Kaulbachs (Abb. 15), die – ebenfalls von Gabriel von Seidl im selben Jahr 1887 erbaut – stilistisch der florentinischen Villa Medici naheiferte. Franz von Stuck hingegen entschied sich knapp über zehn



Abb. 15



Abb. 16

Jahre später 1898 für eine Villa nach eigenen, klassizistisch orientierten Entwürfen (Abb. 16).

Herzstück einer jeden Künstlervilla war das Atelier, das – aufwändig gestaltet und der Öffentlichkeit zugänglich – den Charakter eines Salons hatte, in dem die Entstehung eines Bildes zum Ereignis und die Person des Künstlers auratisiert wurden. Während bis ca. 1820 das Künstleratelier Ort gemeinschaftlicher Arbeit gewesen war, wurde es für die Romantiker zum abgeschlossenen Ort des einsamen Schaffens, zu dem nur Privilegierte Zutritt erhielten. Das Atelier als magischer Ort schöpferischer Arbeit und die Ausstellung als Präsentationsort entwickelten eine komplementäre Beziehung.<sup>20</sup> Während um die Jahrhundertmitte das Atelier die Doppelfunktion von Arbeitsstätte und Verkaufsraum vereinte – als notwendige Ergänzung zum Ausstellungswesen bei einem noch relativ gering entwickelten Kunsthandel –, entwickelte sich spätestens in den 1870er Jahren ein neuer Ateliertypus, in dem die Inszenierung des Raums und in der Folge die Schaulust Vorrang hatten. Vor allem die erste Generation der Piloty-Schüler, die spätestens seit der Pariser Weltausstellung 1867 internationalen Erfolg hatten, taten sich als Ausstattungstalente hervor. Neben den praktischen Dingen wie Textilien zur Lichtlenkung, Öfen zur Heizung, Sitzmöbel und Malutensilien kamen nun

<sup>20</sup> Bättschmann  
1997, 95



Abb. 17

aufwändige Dekorationen und bildnerische Effekte hinzu. Das Atelier wurde zum Ort vielfältigster Funktionen: Malraum, inspirierende Stimmungskulisse mit Studienobjekten, Präsentationsort für Sammlungsgut, Ausstellungs- und Verkaufsraum für die eigenen Werke, Empfangsalon, Aktionsraum für gesellschaftliche Ereignisse, Künstlertreffpunkt, Festsaal etc. Den Charakter einer privaten Werkstatt, in der hart gearbeitet wurde, hatte es verloren, wie eine Beschreibung von Stucks Nutzung seines Ateliers verdeutlicht (Abb. 17):

Von genialer Unsauberkeit wird keiner ein Stäubchen entdecken. Nichts liegt herum. Keine Zufälligkeiten, keine interessanten Trümmer und Fetzen. Dieser Maler arbeitet nicht im schmierigen Malkittel, sondern im Gehrock. Nicht aus Pose. Er weiß immer was er will, er hat nicht Farbmassen auf der Palette, die heruntertriefen, er wütet nicht mit dem Pinsel und braucht darum nicht für seine Kleider zu zittern.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Ostini 1909

5413-417

Vor allem Hans Makarts Arbeitsraum, den er vom Kaiser 1869 in der Gusshausstraße auf Staatskosten zur Verfügung gestellt bekommen und 1872 erweitert hatte, war stilbildend sowohl für die Zeitgenossen als auch für die nachfolgenden Generationen (Abb. 18). Er betrieb einen außergewöhnlichen Aufwand in der Ausgestaltung der Räume, die er für das Publikum gegen Entgelt und mit festgelegten Öffnungszeiten täglich zwischen vier und fünf Uhr zugänglich machte. Sein Atelier



Abb. 18

eiferte den Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance und des Barock nach; der angesammelte Kunstbesitz diente nicht nur als Studienmaterial, sondern vor allem als Statussymbol mit der Aura einer authentischen Historie. Um ein »malerisches Milieu« mit hohem Stimmungswert, eine überbordende Kulisse als ständiges Stimulans für seine Malerei zu schaffen, sammelte er alles, was in sein ästhetisches Konzept passte: von der Antike bis zur Gegenwart, vom Orient bis zum Okzident. Es entstand eine ästhetische Welt von Kostbarkeiten, ein kosmopolitisches wie synchronistisches Ensemble. Es wurde nie ein »status quo« erreicht, immer wieder fügte er neue Sammlungsstücke hinzu, so dass nach seinem Tod im Katalog zur Versteigerung des Inventars insgesamt 1083 Lose angeführt werden konnten. Das »kreative Chaos«, das sowohl Anselm Feuerbach als auch Cosima Wagner als »Rumpelkammer« bezeichneten, schilderte 1886 Robert Stiassny im Rückblick sehr anschaulich:

Da begegnet man auf reich ornamentierter, deutscher Renaissancetruhe einem chinesischen Idol oder einem hellenistischen Anathema in Terracotta; unter einem Baldachin, getragen von zwei spätrömisch gewundenen Säulen, der Armatur eines Geharnichten; in einem Spinde altitalienischer Arbeit prunkt eine Kollektion gold- und perlenbesetzter orientalischer Hauben; von einem hohen, kaminartigen Aufsatz grüßt aus phantastisch in Holz

geschnittenem Encadrement ein weibliches Brustbild nieder, das zwei flott modellierte Allegorien flankieren; Smyrnaer und Gobelins verkleiden die Wände, von denen sich eine Anzahl guter Kopien nach alten Italienern und Niederländern wirksam absetzen; abenteuerlich geformte Kronen, Ampeln, Leuchterweibchen lassen den Blick zum mächtigen Dachgefäß empor schweifen; antikes und mittelalterliches Gewaffen ziert hier einen Türsturz, hüllt dort eine Ecke. Und auf Boulemöbeln oder Intarsiengestühl sitzend, umgeben von Büsten, Tierskeletten, Mumien, Oleanderbäumen und Musikinstrumenten, kommt man erst allgemach dazu, in der scheinbar wüst durcheinander wogenden Herrlichkeit die künstlerischen Einklänge zu entdecken. Denn zu welch wunderfein zusammengestimmten Gruppen gliederte sich nicht, in welche Farben- und Linienharmonien ergoß sich nicht dies Chaos!<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Stiassny 1886, 13-14

Die Kunstsammlung wurde eingebettet in einen Dschungel aus Zimerpalmen, Straußenfedern, ausgestopften exotischen Vögeln und ähnlichem. Stilleben, tote Natur als Anschauungsmaterial war allgegenwärtig. Den Boden bedeckten flächendeckend Teppiche von erlesener Qualität. Dazwischen entstanden seine Gemälde mit teils monumentalem Format. Damit stellte Makart den mit der Aufklärung aufgelösten Kontext der Kunst- und Wunderkammern auf ganze eigene Weise wieder her und dementierte damit die museale Loslösung der »hohen Kunst« von den übrigen Sammlungsbereichen der Naturalia, Artificialia oder Exotica: ein Anachronismus zum offiziellen Sammlungskonzept seiner eigenen Zeit. Die Vielfalt entsprach seinem Wesen:

Hier schafft Makart im Bann der Farbsirene. Dieser Arbeitsraum ist glänzender Ausdruck seines dekorativen Genies, ein Teil seines Ruhms, ein Teil von Makart selbst. Ganz besonders beim Künstler erlaubt das Schaffensheim einen Rückschluß auf seine Eigenart, man unterschätze deshalb nicht das Verweilen bei solcher Äußerlichkeit in seiner charakteristischen Bedeutung. Um einen Künstler von so farbenvisionärer Phantasie, so eminent sinnlichem Lebens- und Stimmungsgefühl richtig zu beurteilen, muß man nicht alleine die schöne Sinnlichkeit der Farbe fühlen und farbig zu sehen imstande sein, sondern auch den Maler selbst – inmitten seiner magischen Kreise fassen.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Vincenti 1876, 224

Auch in der Kunstchronik wurde das Atelier des Malers als ein persönlicher Charakterzug des Künstlers geschildert: »ein organisches Glied von Makarts Wesen und Kunst.«<sup>24</sup> War es in den 1870er Jahren unübertroffenes Zentrum des gesellschaftlichen Lebens und »Mekka des guten Ge-

<sup>24</sup> Kunstchronik 20, 1884/85, Sp. 557



Abb. 19

schmacks« in Wien gewesen, so blieb es bis in die 1890er Jahre hinein kulturelles Leitbild. Es ist damit ein Hauptzeugnis des im 19. Jahrhundert vollzogenen Wandels des Künstlerateliers von einer handwerklichen Arbeitsstätte zu einem Kultraum. Nicht nur für seine Künstlerkollegen, sondern auch für den Lebensstil der vornehmen Gesellschaft prägend, war die romantische Künstlermaskerade zur Stilmode der Salons geworden und zugleich ein entscheidender Übergang vom Historismus zu reiner Stoff- und Formästhetik eingeleitet. Nicht mehr der geschichtliche Sinn, sondern der malerische und dekorative Sinnesreiz der historischen Ausstattungsstücke zählte.

In München folgten die Künstler den Makart'schen Richtlinien. Auch sie öffneten ihre Ateliers für Besucher, die zur Bühne der Kunst wie der Person wurden und ihnen internationalen Ruhm eintrugen: »In München gewesen zu sein, ohne Lenbachs Atelier betreten zu haben«, bedeutete »fast eben so viel, [...] als in Rom geweiht zu haben, ohne des Papstes ansichtig geworden zu sein.«<sup>25</sup> (Abb. 19) Oder:

<sup>25</sup> Wilke 1899

In seiner fürstlichen Behausung in München verkehrt alles, was zur großen Welt gehört, und jeder, der durch Geburt oder Talent der Aristokratie angehört, findet Aufnahme, es sei denn, der Meister ist gerade bei Bismarckens, mit denen ihn eine warme Freundschaft verbindet – oder am englischen Hofe oder sonst wo an einem Herd, um den sich die großen Menschen versammeln, bei denen der große Franz von Lenbach Gastrecht hat.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Wiener Salonblatt 20.12.1890, in: Wichmann 1973, 201

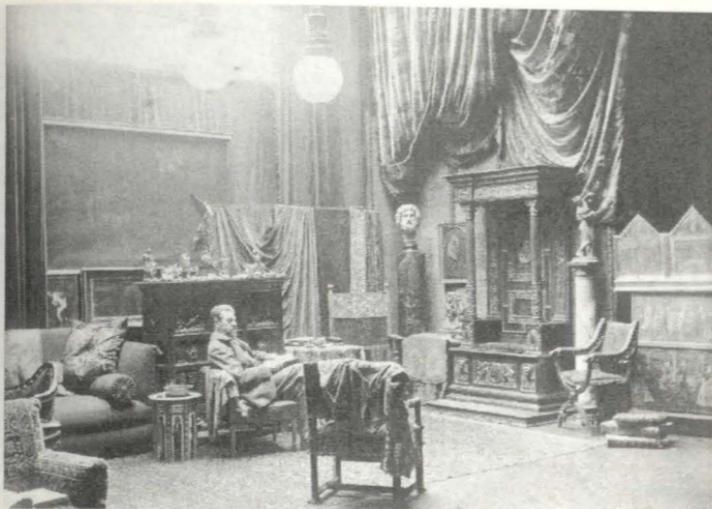


Abb. 20

In gleichem Maße drängte das Publikum in Friedrich August Kaulbachs Atelier, in dem der Künstler – neben den »normalen« Öffnungszeiten – zusätzlich für die Aristokratie, Diplomatie und Kollegen einen allwöchentlichen Salon nach französischem Vorbild eingerichtet hatte (Abb. 20). Kaulbach besaß eine große Kollektion an wertvollen Kunstschätzen, darunter auch so bedeutende Werke wie Tintoretto's *Vulkan über- rascht Venus und Mars* (heute Alte Pinakothek München), Rubens' *Decius Mus erzählt einen Traum* (heute National Gallery Washington), Tiepolos *Apotheose des Herkules* (heute Sammlung Thyssen-Bornemisza) und die Skulptur einer *Schönen Madonna* (heute Bayerisches Nationalmuseum München).

Der um eine Generation jüngere Franz von Stuck entschied sich bereits für einen anderen Charakter seines Ateliers, in dem nicht jener historistische »horror vacui« des kunstvollen Chaos herrschte. Bei ihm war »von allem dem üblichen »malerischen« Atelierplunder nichts zu finden; der Schmuck [war] vorwiegend architektonisch, und die Architekturformen antik.«<sup>27</sup> (Abb. 21) Westheim charakterisierte 1913 den Raum anschaulich, als dort das größte Fest – der 50. Geburtstag des Hausherrn – gefeiert wurde: »Und dieses Stucksche Atelier ist blendend wie ein Festraum. Aufrauschend in dekorativer Pracht, erscheint es wie der Maler selbst in full dress.«<sup>28</sup> Der festliche Charakter wurde jedoch

<sup>27</sup> Hirth Juli 1899, 291

<sup>28</sup> Westheim 1913, 61-62

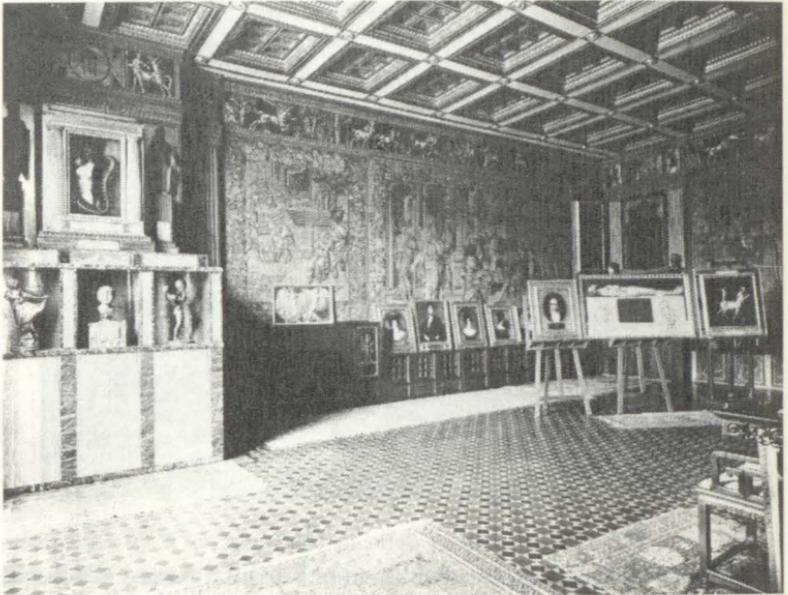


Abb. 21

nicht nur im profanen Zusammenhang mit den Feierlichkeiten gesehen, sondern durchaus in einer Art kunstreligiösen Auslegung. So sprachen die Besucher des Atelierraumes sehr häufig von »tempelhafter Feierlichkeit«<sup>29</sup>, von »einer ernsten, feierlichen Weihestätte der Kunst«<sup>30</sup> oder von »Heiligthum«<sup>31</sup>. Van de Velde nannte den Raum mit ironischem Unterton »das Allerheiligste«<sup>32</sup>. Um diesen Charakter zu unterstreichen, hatte Franz von Stuck in die Ecke seines Ateliers einen Künstleraltar platziert, dessen Zentrum zu Beginn noch der antike Gipsabguss *Orpheus und Eurydike* einnahm, der recht bald jedoch durch sein eigenes Gemälde der *Sünde* ersetzt wurde (Abb. 22).<sup>33</sup> Mit sakralem Anspruch formulierte Stuck in der monumentalen Pathosform des Altars seine Kunstreligion, ein vordergründig symbolistisches Kunst-Leben-Bekenntnis, das Stucks Zentralthema des »Kampfs der Geschlechter« zum Gegenstand hatte. Auch seine Künstlerfürsten-Vorgänger hatten schon ähnliche Aufbauten gekannt, es waren jedoch eher Arrangements aus niedergelegten »Devotionalien«, so etwa bei Makart oder Lenbach. Diese sollten dem Raum eine kultische Bedeutung geben und ihn von einem reinen Nutzraum zu einem Weiheraum der Kunst verwandeln. Makarts stillebenhaft arrangierte, altarhaft aufgebaute Objekte oder Lenbachs getrepptes Szenarium

<sup>29</sup> Meissner 1899, 114

<sup>30</sup> Hirth Juli 1899, 291

<sup>31</sup> Habich 1899, 193

<sup>32</sup> Van de Velde [ca.1902] 1962, 219

<sup>33</sup> Jooss 2002



Abb. 22

mit diversen Kunstobjekten waren in diesem Sinne eine erste bekenntnishaft umdeutende dekorative Raumgestaltung gewesen (Abb. 23); in der Kunstaltar-Fassung Franz von Stucks fand sie eine Generation später ihre symbolistische Interpretation.

Keiner der Künstler scheute sich, für die Ausstattung seines Ateliers falsche Materialien zu verwenden. Stucks vielbewunderte schwere Kassettendecke mit dem Gebälk, »das für seine Spannweite fast zu schwer ist«,<sup>34</sup> bestand in Wirklichkeit nur aus einer leichten Gipsmasse. Und als ein sächsischer Portraitmaler – es handelte sich vermutlich um Georg Papperitz – nach seiner Atelierausstattung gefragt wurde, antwortete er kurz und entlarvend: »Alles Babbe.«<sup>35</sup> Es ging um Pomp und visuelle Effekte. Das schlichte Atelier als Besinnungsraum, die kahle Werkstatt

<sup>34</sup> Habich 1899, 193

<sup>35</sup> Schlittgen 1947, 152



<sup>36</sup> Langer 1992

Abb. 23

im Sinne Caspar David Friedrichs war weitgehend verschwunden (Abb. 24). Stattdessen zeigten die Ateliers die gängigen Dekorrequisiten, meist austauschbar in ihrer genormten Geschmacksrichtung wie die hundertfache Photogalerie Carl Teufels von 1889/90 verdeutlicht.<sup>36</sup> Es schien, dass die Ateliers in erster Linie gesellschaftliche Zentren und erst in zweiter Instanz Räume der künstlerischen Produktion waren. Somit ist es nur allzu verständlich, dass sich die Künstlerfürsten vor

allem der Gattung des Portraits widmeten, denn dabei konnten sie am besten ihrem Anliegen der eigenen gesellschaftlichen Verortung sowie dem bedeutsamen Aspekt des »Networkings« nachgehen. Die schöpferische Tätigkeit des Künstlers, der im schwarzen oder braunen Samt, in Pluderhosen und Gamaschen arbeitete, wurde zum gesellschaftlichen Ereignis, zum »Event«.

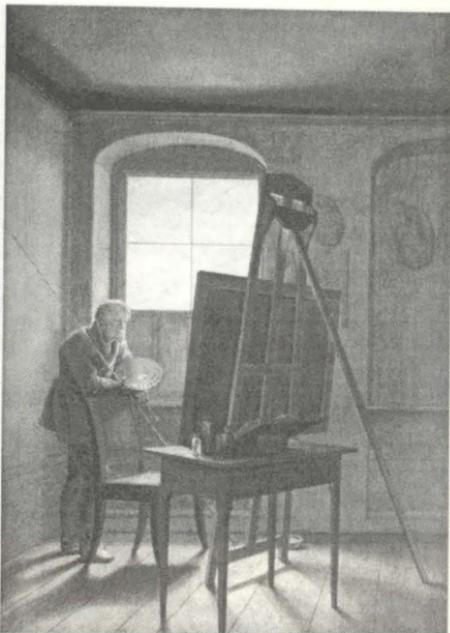
Ein weiterer Aspekt der Außenwirkung ist das Aufblühen einer (populär)wissenschaftlichen Kunstliteratur in Buch- oder Zeitschriftenform gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Je mehr die Künstler durch Ausstellungen, Kritik und Literatur zu öffentlichen Personen wurden, desto größer wurde das Interesse an ihrem privaten Lebens- und Arbeitsstil. Bereits vor der Mitte des 19. Jahrhunderts erschienen – zunächst in Frankreich – illustrierte Zeitschriftenartikel über Künstlerateliers. Die Berichte wurden garniert mit Interieuraufnahmen – ermöglicht durch die neuen fototechnischen Entwicklungen –, die im Gegenzug den Ausstattungsdrang weiter ankurbelten. Fast vergleichbar einer Hofberichterstattung erschienen nun in Illustrierten Nachrichten aus den Ateliers und Palais

der Künstlerfürsten. Hier interessierte keineswegs mehr allein die Kunst, sondern mindestens im gleichen Maße die gesamte Lebensführung. Neben den Presseberichten erschienen Bücher wie *Artists at Home* des Briten J. P. Mayall von 1884 oder das französische Äquivalent *Nos artistes chez eux* von E. Bénard.<sup>37</sup>

Doch nicht nur im eigenen Heim, auch im Stadtraum – auf Festen und öffentlichen Veranstaltungen – stellten sich die Künstlerfürsten zur Schau. Hierzu boten die

zahlreichen Kostümfeste, Theatergänge und Umzüge vielfältige Möglichkeiten und Gelegenheiten, um in historische Kostüme zu schlüpfen, die Rolle von Vorbildern anzunehmen, sich selbst und ihre Kunst theaterhaft zu inszenieren und die gemalte Welt in Leben zu verwandeln. Prominentestes Beispiel ist ohne Zweifel der Festzug, den Makart anlässlich der Silberhochzeit des Kaiserpaares 1879 arrangierte. Damit hatte er Gelegenheit, eines seiner Gemälde, den *Einzug Karls V.*, als lebendes Bild aufzuführen zu lassen.<sup>38</sup>

Alle Inszenierungsstrategien folgten also dem Prinzip der Einheit von Kunst und Künstlerexistenz, dem damals propagierten, aus dem Bereich der Oper übernommenen Konzept des »Gesamtkunstwerks«, bei dem eine harmonische Synthese von statischen Künsten wie Architektur, Plastik, Malerei, Ornamentik, Kunsthandwerk oder Gartenkunst, aber auch zeitabhängigen Künsten wie Lebensstil, Theater, Musik, Kulinarik etc. angestrebt wurde. Fließende Übergänge zwischen der gemalten und gelebten Welt, der imaginierten und realen Welt ermöglichten es, etwa ein Atelier nicht mehr als Raum, sondern als eigenständiges Bild wahrzu-



<sup>37</sup> Klant 1995, 57-63

Abb. 24

<sup>38</sup> Jooss 1999



Abb. 25

nehmen. So war beispielsweise die erste Sorge der Tagespresse nach dem Tod Makarts im Oktober 1884, dass das Atelier als Gesamtkunstwerk, als »Bild« zerstört werden könne: »Wie lange mag es währen, so wird auch die Stätte seines Schaffens, auch dieses schöne Bild zerstört, auseinandergebrochen, stückweise in alle Winde zerstreut sein?«<sup>39</sup> Das Atelier war selbst zur Darstellung, zum dreidimensionalen Bild geworden, so dass es nur konsequent war, dass der Maler Rudolf Alt dasselbe noch in einem großformatigen, farbigen Aquarell festhielt, bevor es zerstört wurde (Abb. 25). Man wusste um den künstlerischen Wert und »Porträtcharakter« dieses außergewöhnlichen Interieurs.

<sup>39</sup> Neue  
Freie Presse,  
5.10.1884

Neben diese künstlerischen Inszenierungsstrategien in Bezug auf die räumlichen Gegebenheiten trat aber gleichermaßen das politische Geschick der Künstlerfürsten:

Lenbach hat die Münchner Kunst nach außen ganz wunderbar repräsentiert. Das Gewicht seines Namens, der Glanz seines Hauses, die Energie seines Auftretens, die illustren Beziehungen, welche er zur Gesellschaft unterhielt, das alles gab ihm einen erhabenen Nimbus und ließ ihn als den geborenen Fürsten des zu königlichen Hantierungen so wenig aufgelegten Malervölkchens erscheinen.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Engels 1901,  
24

Alle Künstlerfürsten wussten sich gekonnt ihres »Netzwerkes« zu bedienen, sich an den richtigen kulturpolitischen Schaltstellen zu positionieren und ihre weniger strategisch operierenden Malerkollegen auszustechen. Längst hatte der Auftrags- und Ausstellungskünstler, der sich auf dem freien Markt behaupten und das Ausstellungssystem geschickt nutzen musste, den Hofkünstler ersetzt. In einer Zeit ohne feudale Auftraggeberschaft war den Malern wohl bewusst, dass das allgemeine Publikum nun Referenzsystem und Autorität darstellte.<sup>41</sup> Dies unterschied die Künstlerfürsten ohne Zweifel vom breiten Künstlerproletariat, das die damaligen Akademiestädte bevölkerte. Ende des 19. Jahrhunderts gab es rund 3.000 Künstler in München, von denen aber nur etwa 300 ein eigenes Atelier besaßen. Betrachtet man die knapp 240 Atelierphotos von Carl Teufel, so fällt auf, dass von diesen Künstlern, die damals bereits zu den Arrivierten zählten, heute nur noch ein minimaler Bruchteil bekannt ist. Den Durchbruch schaffte also nur ein ganz geringer Prozentsatz der Künstlerschaft.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Bättschmann  
1997, 23-29

<sup>42</sup> Langer 1992

Traurige Bilder einer Künstlerstadt, in der zu viele Maler zusammensitzen. Neben der glänzenden Lebensführung einiger besonders Begabten und Glücklichen und der breiten Bourgeoisie des künstlerischen Mittelstandes so viele unten, als Proletariat, von denen man nicht wusste, wovon sie lebten, die darben und den Tag dahindämmerten, mit glühenden Augen hinaufsahen auf die Erfolgreichen [...].<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Schlittgen  
1947, 91

Die Masse der Verlierer – neben den wenigen herausragenden Gewinnern und einer breiten mittelständigen Schicht – war riesig, unüberschaubar und anonym. Die Erfolgreichen wurden nicht nur mit Aufträgen überhäuft, sondern ebenso mit Orden, Ehrungen, Jury- und Kommissionsmitgliedschaften sowie zahlreichen weiteren Ämtern. Als Beispiel sei Kaulbach herausgegriffen: Er erhielt 1880 den Verdienstorden des Hl. Michael, 1887 den Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst, 1882 gehörte er der Ankaufskommission der 6. Internationalen Kunstausstellung in München an, 1888 war er Mitglied des Sachverständigenkollegiums im Landeskunstausschuss, 1904 stellvertretender Vorsitzender des Kapitels des Maximilians-Ordens für Wissenschaft und Kunst, 1907 Mitglied der Generalkommission der Kunstsammlungen des Bayerischen Staates, 1909 Mitglied der Kommission für Restaurierungsarbeiten, 1911 Mitglied der Bayerischen Kommission für die Sammlungen

von Gemälden älterer Meister. Er war Ehrenmitglied der Akademien in München, Berlin, Wien und Florenz. Die Ämterhäufungen der anderen Künstlerfürsten nahmen sich nicht viel anders aus – Lenbach war gleichzeitig Vorstand des Münchner Künstlerhauses, Präsident der Künstlergenossenschaft, Präsident der Künstlergesellschaft *Allotria* und Vorstand der Internationalen Kunstausstellung. Alle waren sie eingebunden in ein dichtverwobenes kulturpolitisches Netzwerk und konnten entsprechend dominant ihre Macht einsetzen.

### Im Geist der Renaissance

Interessant ist, wie sich die zu Anfang zitierte Beschreibung Westheims von Franz von Stuck als ein fürstlich empfindender Künstler fortsetzt. Im nächsten Satz erwähnt er nämlich einen weiteren, vielfach ins Spiel gebrachten Aspekt:

Fürst im Sinne der von ihrer Mitwelt gefeierten Renaissancemeister, die mit den Großen ihrer Zeit auf einem Duzfuß standen, sich ihnen gleichberechtigt, wenn nicht gar an Macht und Glanz überlegen fühlten. Diese der Gegenwart romantisch erscheinende Stimmung hat Stuck um sich zu breiten gewußt. Nicht nur in seiner Kunst ist er ein später Abkömmling italischen Renaissancegeistes, auch sein Leben, auch seine Umgebung hat er auf diese Note hin stilisiert.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Westheim  
1913, 62

Stuck hatte dieses Erbe von Lenbach angetreten, der zu Lebzeiten unangefochtener Künstleraristokrat in München war. Dieser hatte sich bereits im Palazzo Borghese »ein Heim, in dem der Geist der Renaissance waltet«, geschaffen, in dem man »sich in die Zeiten zurückversetzt sieht, da Fürsten der Kunst ihre Meisterwerke schufen und einer Kunst liebenden Mitwelt ihre prächtigen Feste gaben.«<sup>45</sup> Er war:

<sup>45</sup> Berta  
Schleicher, in:  
Ruppert 1998,  
378-379

Ein Renaissancemensch. [...] Das Wort war damals schon ziemlich verbraucht, weil es jeder Kaffeehauslitterat auf sich selber bezog oder auf den, der ihn zu einem solchen machte. Auf Lenbach passte es trotzdem. Weniger auf die Art seiner nicht selbständigen Malweise, sicher auf seine Persönlichkeit. Wie ein Mann der sich aus dem Niedersten emporgearbeitet hatte, kannte er einzig sich selber, wie ein Kondottiere schlug er alles tot, was sich ihm in den Weg stellte, wie ein Großer hat er gelebt, und wie ein ganz Großer ist er gestorben.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Ruederer  
1907, 147

Es ist unklar, ob bewusst oder aufgrund von Unwissenheit der Begriff des »Renaissancemenschen« mit dem des Künstlerfürsten gleich gesetzt wurde. Der Rückbezug auf die Renaissancemeister wie Raffael oder Tizian war Programm der Künstlerfürsten des 19. Jahrhunderts in der visionären Hoffnung auf eine erneute, vergleichbare künstlerische Blütezeit. Die Renaissance schien ein verlässlicher Garant zur Untermauerung ihrer eigenen langen Tradition zu sein. In ihrem Lebensstil lehnten sie sich jedoch vielmehr an ihre Vorgänger des Barock an, an prominente Hofkünstler wie Velazquez, van Dyck oder Rubens. Vor allem Rubens, zu dessen 300. Geburtstagsfeier viele Künstler, darunter auch Makart, Lenbach und Kaulbach, 1877 eigens nach Antwerpen reisten und dessen Werk – ablesbar am Reproduktionswesen – den höchsten Stellenwert unter den »alten Meistern« einnahm<sup>47</sup>, war in seinem Lebensstil bestes Vorbild für die Künstlerfürsten des 19. Jahrhunderts. Als höfischer Repräsentant stellte er sich in seinen Selbstbildnissen nämlich bezeichnenderweise nie als Maler – etwa mit Pinsel und Palette – dar, sondern stets als Ritter und Adelige – beredter Ausdruck seiner Selbstinszenierung.<sup>48</sup> Eine Differenzierung zwischen Renaissance- und Barockmalern wurde jedoch in diesem Zusammenhang nicht gemacht: Hauptsache historisch, Hauptsache Künstlerfürst: »Der Abgott der Münchner Kunst war Lenbach. Er war anerkannt als ihr ›Fürst‹ und beinahe nicht mehr ihresgleichen, sondern als erhabene Persönlichkeit angesehen, eine Art Rubens oder Tizian.«<sup>49</sup> Das erstarkende historische Bewusstsein und das wissenschaftliche Reflektieren der entdeckten künstlerischen Vergangenheit im 19. Jahrhundert begünstigte die Idee des Rückgriffs. Als Nutznießer der sich gerade etablierenden Kunstgeschichte, beriefen sie sich auf ihre Vorgänger. Wenn Lenbachs Haltung als »tief vom Kultus der alten Meister durchdrungen«<sup>50</sup> beschrieben wird, so verbanden sich hier quasireligiöse Vorstellungen von der »Größe« des idealisierten Künstlervorbildes und zeitgenössische Sehnsüchte, diese erneut zu erreichen.<sup>51</sup>

Die religiöse, barock-katholische Einstellung im süddeutschen Raum mag erklären, warum sich gerade in München und Wien Künstlerfürsten in dieser Ausprägung etablierten konnten. Kennen andere Städte zwar auch bedeutende Künstlerpersönlichkeiten mit exponiertem Lebensstil – man denke an Menzel oder Liebermann –, so scheinen die Künstlerfürsten ein speziell süddeutsches Phänomen zu sein. München als Kunststadt, die seit der Protektion von Ludwig I. Künstler von überall her

<sup>47</sup> Heß 1999, 75<sup>48</sup> Warnke 1977, 29<sup>49</sup> Schlittgen 1947, 53<sup>50</sup> Wyl 1904, 155<sup>51</sup> Ruppert 1998, 351

anlockte, die einen hervorragenden Ausstellungsbetrieb und Kunstmarkt bereitstellte, enthielt offenbar den geeigneten Nährboden für diese spezielle Erscheinungsform. Inszenierungsstrategien als Verkaufsschlager konnten hier funktionieren, Bürgertum wie Adel ließen die Exzentrik der Künstler nicht nur zu, sondern förderten sie. Die gleichzeitig bodenständig-verwurzelten wie elitär-abgehobenen Künstlerfürsten wurden zu »Hofkünstlern« der Allgemeinheit und nahmen vielfach einen höheren Stellenwert ein als die Parvenues aus Wirtschaft und Industrie:

Der bayerische Hof ist überhaupt kunstsinnig und fördert die Kunst, wo er nur kann. Dazu kommt, daß der Künstler hier in Gesellschaft, die sonst sehr exklusiv ist und sich von Kaufleuten und Industriellen streng abschließt, gerne gesehen wird. Der Künstler verkehrt mit dem Hof, dem Adel und der höchsten Beamtenschaft auf gleichem Fuße. Dergleichen lässt sich von Berlin sicher nicht sagen.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Stuck 1911,  
262

Das Bild, das der Dichter Max Halbe von der bayerischen Metropole in ihrer ganzen theatralisch konservativen Existenz zeichnet, bezieht sich zwar auf Literaturkreise, ist jedoch ohne Weiteres auf die bildenden Künstler bayerischer Herkunft übertragbar, die sich ebenfalls ihres ungeschliffenen, kräftig bayerischen Dialekts bedienten:

Alle diese zu Ruhm und Geld gelangten, aus dem Volke Emporgestiegenen blieben sich doch ihrer Jugend, ihrer kleinen Anfänge wohl bewußt, und so konnte es auch bei Ganghofers vorkommen, daß mitten in das ästhetische und medisante Gesellschaftsgezip der Damen ein tüchtiges oberbayrisches Kraftwort des Hausherrn hineinplatzte, das der Unterhaltung die berühmte »andere Wendung« gab. In großen Berliner, Frankfurter oder gar Hamburger Häusern dieses Schlages habe ich nie etwas Ähnliches erlebt. Man muß dazu schon ein echt münchenerischer oder wenigstens ein vermünchenerter Malerfürst oder Dichterfürst sein.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Halbe 1945,  
212

Nicht eindeutig zu beantworten ist die Frage, woher der Begriff des »Künstler- oder Malerfürsten« herrührt. Was Habitus und Erscheinungsweise anbelangt, so stand wohl der antike Maler Parrhasios Pate, der bekannt war für seinen üppigen, auf Prunk bedachten Lebensstil. Dazu gehörten ein selbstbewusstes Auftreten, Überheblichkeit, elegante Kleidung und teure Accessoires, ein übersteigertes Standesbewusstsein und das Bemühen um die eigene Nobilitierung als Künstler. Gemäß Plinius

behauptete er von sich selbst, dass er von Apollo abstamme, und legte sich den Beinamen »Fürst der Künste« zu.<sup>54</sup>

Der Vergleich des Künstlers mit dem Fürsten, ein Schaffender, der sogar die Gottheit selbst vertreten könne, wurde für die Künstler der Renaissance häufig angeführt. Die Kunstliteratur charakterisierte den Hofkünstler häufig als Souverän und setzte entsprechend einen reichen Anekdotenschatz in Umlauf, wonach selbst Kaiser sich in den Dienst von Malern wie Leonardo, Michelangelo, Tizian oder Dürer stellten. So soll beispielsweise Kaiser Karl V. Tizian seinen fallengelassenen Pinsel aufgehoben und gesagt haben: »Tizian verdient, von Cäsar bedient zu werden!«<sup>55</sup> Auch die Erhebung in den Adelsstand gelang einer stetig wachsenden Zahl von Künstlern seit dem späten 13. Jahrhundert,<sup>56</sup> spätestens im 16. Jahrhundert hatte sich diese Form von Prestigege Gewinn fest etabliert. Neben Blut und Geburt sollten ebenso Geist und Tugend den Adelsstand begründen. Die Nobilitierung der Künstler förderte somit nicht nur ihre gesellschaftliche Stellung, sondern auch das Selbstbewusstsein eines über dem Handwerk stehenden Schaffenden. Der Adelstitel machte die Maler entweder hoffähig, so das zeitgenössische Argument bei Mantegna oder Cranach, oder band sie enger an ein Territorium an oder – und dies war meist der Hauptgrund der Nobilitierung – entlohnte sie, so etwa bei Sodoma oder Tizian. Privilegien und Titel als eine angemessene Form des »Entgeltes« waren durchaus angesehen, da nicht der Gelderwerb, sondern das Streben nach Ruhm und Ehre Endzweck der Künste sei.<sup>57</sup> Die Vitenliteratur und Kunsttheorie arbeiteten darüber hinaus stets daran, die an den Höfen verwirklichten Auszeichnungsformen zu generalisieren und jedem Künstler die Adelsfähigkeit gleichsam schon in die Wiege zu legen, denn die »höhere Geistesart« nobilitierte den Künstler schon vom Wesen her.<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Plinius d.Ä. XXXV, 71, Bellori 1677, 111, in: Krems 2003, 74-75

<sup>55</sup> Krems 2003, 74-77 und 132-133, Warnke 1986, 302-303  
<sup>56</sup> Schütze 1992, 319

<sup>57</sup> Schütze 1992, 343

<sup>58</sup> Warnke 1986, 202-223

## Künstlerfürsten des 19. und 20. Jahrhundert

Bedenkt man das breite Künstlerproletariat, aus dem die Künstlerfürsten Ende des 19. Jahrhunderts herausragten, so lassen sie sich als die großen Gewinner der damaligen Kunstszene bezeichnen. Sie vermochten ihre künstlerische Leistung so mit einer gesellschaftlichen »Schläue« zu verknüpfen, dass sie als von allen bewunderte Sieger hervorgingen. Die

erlangte gesellschaftliche Geltung wurde durch sichtbare, äußerliche Zeichen – etwa durch die Künstlervillen, Ateliers oder elegantes Auftreten – untermauert. Die Metapher des »Künstlerfürsten«, die sich so etablieren konnte, schloss die sozialen und ökonomischen Voraussetzungen für diese gesellschaftliche Spitzenstellung ein, sowohl die Akzeptanz auf dem freien Kunstmarkt, als auch die Nähe zur Macht. Der Kunstkritiker Friedrich Pecht kommentierte anschaulich Lenbachs Beziehung zum Reichskanzler und Fürsten Bismarck vor der Folie berühmter Hofkünstler: »Er ist somit für den großen deutschen Staatsmann ganz das geworden, was van Dyck dem Karl I., Holbein Heinrich VIII., Kranach dem Luther, Le Brun Ludwig XIV. war, hat den eigenen Namen unvergänglich an jenen großen geknüpft.«<sup>59</sup> Die Musterbeziehung zwischen Fürst und Künstler hatte sich in hellenistischer Zeit – Pate standen König Alexander der Große und Apelles<sup>60</sup> – als Topos ausgebildet und auch noch für Lenbach Bestand. Seine Beziehung zu den anderen Künstlern war im Gegenzug wie die eines Monopolisten zu kleinen Konkurrenzunternehmen, bedenkt man seine Stellung, Autorität und Macht. Die Hochzeiten mit gesellschaftlich höher gestellten, vorzugsweise adeligen Damen sicherten zusätzlich die gesellschaftliche Repräsentation.

Der Künstlerfürst blieb ein historistisch motiviertes Phänomen des 19. Jahrhunderts. Waren sie damals prägende Inspiratoren ihrer Zeit mit großem Einfluss nicht nur auf die eigene Kunstgattung, sondern auf die gesamte bürgerliche Gesellschaft, so waren sie auch schnell wieder aus der Mode. Als beispielsweise Makart mit nur 44 Jahren 1884 in Wien starb, hatte er seiner Zeit in allen Fragen des Geschmacks und der Kunst für fast ein Vierteljahrhundert den Stempel aufgedrückt. Die Mode nahm ebenso Anteil an seinem Schaffen wie das Theater. Die Damen der Gesellschaft trugen den »Makarthus«, an den Wänden der Wohnräume prangte das »Makart-Bouquet« und die Modefarbe hieß »Makart-Rot«. Das Interesse am Ruhme Makarts verlor sich jedoch sehr bald, mit seinem Tod ging eine Epoche zu Ende. Bereits um die Jahrhundertwende hatte der Jugendstil die Makartzeit abgelöst.

In München ist das Ende der historistischen Ära spätestens 1892 mit dem Aufbegehren der Secessionisten zu datieren. Das Engagement für die Kunst der »alten Meister« wurde nun als Epigonentum abgetan, die »Jungen« wandten sich gegen ihre Autorität. Künstler wie Lenbach gieren mit ihrer Kunstanschauung ins Abseits, Stuck hingegen rückte als

eines der Gründungsmitglieder der Secession ins Zentrum der Kunstöffentlichkeit. Ein paar Jahre noch hatte ein Nebeneinander beider Kunstrichtungen Bestand, noch 1898 und 1899 wurde auf der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast ein Saal mit neuen Kopien alter Meister gezeigt, doch um die Jahrhundertwende ging die Anerkennung der händischen Gemäldekopie endgültig zu Ende. Der Begriff von Authentizität engte sich auf das vom Individuum neu geschaffene »Geistige« ein, auf die aus der Individualität geborene Idee.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Ruppert  
1998, 388-392

Spätestens mit den neuen Avantgarde-Künstlern war die Zeit der Künstlerfürsten vorbei. Der Zenith des letzten Künstlerfürsten Franz von Stuck war bereits zu seinem 50. Geburtstag 1913 weit überschritten – er zog sich immer mehr aus dem gesellschaftlichen und künstlerischen Leben zurück. Außerhalb der bayerischen Metropole war das Interesse an seinen Arbeiten spätestens seit 1905 zurückgegangen und seine Kunst von einflussreichen Kritikern wie Meier-Graefe als nicht mehr zeitgemäß abgelehnt worden. Dieser Popularitätsverlust hing eng mit den dekorativen Zügen seiner noch stark im 19. Jahrhundert verwurzelten Kunst zusammen. Die weitere Entwicklung der Moderne, z.B. den Expressionismus, trug er selbst nicht mehr mit. Nun folgte die Generation seiner Akademieschüler wie Kandinsky oder Klee, die sowohl in ihrem Werk als auch in ihrem Lebensstil komplett neue Wege gingen.

Auch heute noch spricht man bei zeitgenössischen Künstlern von Malerfürsten. Es fallen Namen wie Lüpertz, Immendorff und vor allem Baselitz. Ihr äußeres Gebahren, ihre Ämter und Besitztümer, ihre wirtschaftlichen und politischen Beziehungen machen den Vergleich möglich. Auch sie lieben den ausschweifenden Lebensstil, doch lassen sie – gänzlich unbescheiden – keine höhere Instanz gelten und streben lieber gleich nach dem Kaisertitel:

Er ließ kaum eine Party aus [...] Immendorff, der einen Porsche besaß und einen Mercedes der Klasse S, Jörg, der an verschwiegenen Stellen Tattoos hatte und seine Geburtstage wie Parteitage feierte [...]. Den Schreiberlingen, die er suchte, schrieb er ins Heft: »Den Begriff Malerfürst finde ich lächerlich, außerdem diskreditierend, denn wo ein Fürst ist, muss es auch einen Kaiser geben.«<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Koch 2005

## Literatur

- Bätschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln 1997.
- Birnie Danzker, Jo-Anne / Ulrich Pohlmann / J.A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.): *Franz von Stuck und die Photographie. Inszenierung und Dokumentation*. München 1996.
- Engels, Eduard: Lenbach's Sturz. In: *Die Gegenwart* 30:2 (1901), 24.
- Engels, Eduard: Franz von Lenbach. In: *Sammler* Nr.55 (7.5.1904), 1-2.
- Habich, Georg: Villa Stuck. In: *Kunst und Handwerk* 49. Jg. Heft 7 (April 1899), 185-207
- Halbe, Max: *Sämtliche Werke. Bd.2. Jahrhundertwende. Zur Geschichte meines Lebens, 1893-1914*. Salzburg 1945.
- Heß, Helmut: *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild*. München 1999.
- Hirth, Herbert: Villa Stuck. In: *Die Kunst für Alle* 14.Jg. Heft 19 (1.7.1899), 289-293.
- Hoh-Slodczyk, Christine: *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*. München 1985.
- Howoldt, Jenns: <http://www.hamburger-kunsthalle.de/seiten/makart.htm> 2005 [letzter Zugriff: 21.09.05]
- Jooss, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999.
- Jooss, Birgit: *Ateliers als Weihestätten der Kunst. Der »Künstleraltar« um 1900*. München 2002.
- Kassal-Mikula, Renata: München. In: Kassal-Mikula / Elke Doppler (Hg.): *Hans Makart. Malerfürst*. Wien 2000, S. 20-21.
- Klant, Michael: *Künstler bei der Arbeit – von Fotografen gesehen*. Ostfildern-Ruit 1995.
- Koch, Erwin: »Ich bin zu sehr noch hier«. Dandy, Anarchist, Lehrer, Gatte, Vater: Ein Besuch bei dem Maler Jörg Immendorff. In: *Die Zeit*, 31.3.2005.
- Krems, Eva-Bettina: *Der Fleck auf der Venus: 500 Künstleraneddoten von Apelles bis Picasso*. München 2003.

- Kris, Ernst / Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1980.
- Langer, Brigitte: *Das Münchner Künstleratelier des Historismus*. Dachau 1992.
- Mehl, Sonja: *Franz von Lenbach*. München 1972.
- Meissner, Franz Hermann: *Franz Stuck. Das Künstlerbuch Bd. III*. Berlin, Leipzig Mai 1899.
- Muysers, Carola: *Das bürgerliche Portrait im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860-1900*. Hildesheim, Zürich, New York 2001.
- Ostini, Fritz von: Franz Stuck. In: *Die Kunst für Alle* 19/H. 1. (1. 10. 1903), 1-7.
- Pecht, Friedrich: *Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert*. München 1888.
- Ranke, Winfried: Franz von Lenbach 1836-1904. In: Gollek, Rosel / Ranke, Winfried (Hg.): *Franz von Lenbach 1836-1904*. München 1987, 25-40.
- Ruederer, Josef: *München. Staedte und Landschaften*. Stuttgart / München 1907.
- Ruppert, Wolfgang. *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1998.
- Sälzle, Karl: Max Freiherr von Wangenheim. Die große Zeit der Münchner Maler. In: *Allotria. Ein halbes Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte*. München 1949, 91-126.
- Salmen, Brigitte (Hrsg.): *»Ich kann wirklich ganz gut malen«. Friedrich August von Kaulbach – Max Beckmann*. Murnau 2002.
- Schlittgen, Hermann: *Erinnerungen*. Hamburg 1947.
- Schütze, Sebastian: *Arte Liberalissima e Nobilissima: die Künstlernobilitierung im päpstlichen Rom - ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers in der frühen Neuzeit*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55 (1992), 319-352.
- Siebenmorgen, Harald: Gabriel von Max und die Moderne. In: Beuckers, Klaus Gereon / Annemarie Jaeggi (Hg.): *Festschrift für Johannes Langner*. Münster 1997, 215-240.
- Spier, Anna: Franz Stuck. In: *Westermanns Monatshefte* 38 (1894), 562.

Ostini, Fritz von: Franz von Stuck und sein Haus. In:  
 Innen-Dekoration. 225. Jg. Hrsg. v. Alexander Kool.  
 Darmstadt Dez. 1909,  
 S. 297-417

- Stiassny, Robert: *Hans Makart und seine bleibende Bedeutung*. Leipzig 1886.
- Stuck, Franz von: Die Kunststadt München. In: *Nord und Süd* 35. Jg., Bd. 136, Heft 424 (1911), 262.
- Velde, Henry van de: [Münchenbesuch ca. 1902] In: Curjel, Hans (Hg.): *Geschichte meines Lebens*. München 1962, 219.
- Vincenti, Karl von: *Wiener Kunst-Renaissance. Studien und Charakteristiken*. Wien 1876.
- Warnke, Martin: *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*. Köln 1977.
- Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. 2., überarb. Aufl., Köln 1996.
- Westheim, Paul: Franz v. Stuck. Zum 50. Geburtstag des Künstlers, 23. Februar 1913. In: *Reclams Universum, Weltrundschau* (Februar 1913), 61-64
- Wichmann, Siegfried: *Franz von Lenbach und seine Zeit*. Köln 1973.
- Wyl, Wilhelm: *Franz von Lenbach. Gespräche und Erinnerungen*. Stuttgart, Leipzig 1904.
- Zimmermanns, Klaus: *Friedrich August von Kaulbach. 1850-1920. Monographie und Werkverzeichnis*. München 1980.

### Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Franz von Lenbach: Selbstbildnis, um 1903, Öl auf Pappe, 98 x 78 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (in: Gollek / Ranke 1986, 370)
- Abb. 2 Hans Makart: Selbstbildnis, 1878, Öl auf Leinwand (in: Pirchan 1942, Taf. 120)
- Abb. 3 Friedrich August von Kaulbach: Selbstbildnis, 1899, Öl auf Pappe, 56 x 41 cm, LVA Unterfranken, Würzburg (in: Salmen 2002, 6)
- Abb. 4 Franz von Stuck: Selbstbildnis, 1905, Öl auf Leinwand, 72 x 76 cm, Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie (in: Becker 1995, 6)

- Abb. 5 Hans Makart: Pest in Florenz, 2. Teil, 1867/68, Öl auf Leinwand, Schweinfurt, Sammlung Schäfer (in: Pirchan 1942, Taf. 16)
- Abb. 6 Franz von Stuck: Wächter des Paradieses, 1889, Öl auf Leinwand, 250 x 167 cm, München, Museum Villa Stuck (in: Becker 1995, 41)
- Abb. 7 Franz von Stuck: Die Sünde, 1893, Öl auf Leinwand, 95 x 60 cm, München, Neue Pinakothek (in: Mendgen 1994, 18)
- Abb. 8 Franz von Stuck: Salome, 1906, Öl auf Leinwand, 115,5 x 62,5 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (in: Mendgen 1994, 51)
- Abb. 9 Franz von Lenbach: Otto von Bismarck in Kürassieruniform, 1890, Öl auf Leinwand, 119 x 96 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste (in: Baumstark 2004, 174)
- Abb. 10 Unbekannter Fotograf: Mary Lindpaintner als Salome, um 1894, Fotografie, Köln, Privatbesitz (in: Baumstark 2004, 198)
- Abb. 11 Franz von Lenbach: Mary Lindpaintner als Salome, 1894, Öl auf Leinwand, 111 x 95,5 cm, München, Neue Pinakothek (in: Baumstark 2004, 199)
- Abb. 12 Unbekannter Fotograf: Johanna und Otto Fürst von Bismarck auf dem Balkon der Lenbachvilla, 1892, Fotografie (in: Gollek / Ranke 1986, 35)
- Abb. 13 Unbekannter Fotograf: Lenbachs Atelier im römischen Palazzo Borghese, um 1885, Fotografie (in: Gollek / Ranke 1986, S.33)
- Abb. 14 Unbekannter Fotograf: Lenbachvilla, um 1900, Fotografie (in: Gollek / Ranke 1986, 160)
- Abb. 15 Unbekannter Fotograf: Kaulbachvilla, um 1899, Fotografie (in: Salmen 2002, 12)
- Abb. 16 Unbekannter Fotograf: Villa Stuck, um 1898, Fotografie (in: Hoh-Slodczyk 1985, S.130)

- Abb. 17 Karl Arnold: Franz von Stuck bei der Arbeit, Karikatur, 1906  
(in: Birnie Danzker 1996, 34)
- Abb. 18 Unbekannter Fotograf: Makarts Atelier, undatiert, Fotografie  
(in: Hoh-Slodczyk 1985, 84)
- Abb. 19 M. Obergassner: Lenbachs Atelier, 1900, Fotografie (in:  
Gollek / Ranke 1986, 174)
- Abb. 20 Unbekannter Fotograf: Kaulbachs Atelier, um 1899, Foto-  
grafie (in: Salmen 2002, 20)
- Abb. 21 Franz Hanfstaengl (Kunstverlag): Stucks Atelier, um 1903,  
Fotografie (in: Hoh-Slodczyk 1985, 135)
- Abb. 22 Unbekannter Fotograf: Stucks Künstleraltar, um 1906, Foto-  
grafie (in: Mendgen 1994, 34)
- Abb. 23 Unbekannter Fotograf: Stilleben in Makarts Atelier, unda-  
tiert, Fotografie (in: Hoh-Slodczyk 1985, 83)
- Abb. 24 Georg Friedrich Kersting: Caspar David Friedrich in seinem  
Atelier, 1812, Öl auf Leinwand, 51 x 40 cm, Berlin, Alte  
Nationalgalerie (in: Bestandskatalog Berlin, 193)
- Abb. 25 Rudolf von Alt: Makarts Atelier, 1885, Aquarell, Wien,  
Historisches Museum der Stadt Wien (in: Parnass 12/96, 23)