

# DIE VILLA STUCK – GESEHEN MIT DEN AUGEN IHRER ZEITGENOSSEN

BIRGIT JOOSS

## »AUF DEN ISARHÖHEN VON BOGENHAUSEN«

Die Villa Stuck wurde in den Jahren 1897/1898 durch den damals 35-jährigen Maler, Graphiker und Bildhauer Professor Franz Stuck (1863–1928) auf der Isarhöhe in der äußeren Prinzregentenstraße 4 errichtet.<sup>1</sup> Das zur Verfügung stehende Grundstück war für die Größe des Baus vergleichsweise klein. Der Standort, den Stuck wählte, lag zwischen der Stadt München und dem damaligen Vorort Bogenhausen:<sup>2</sup> »Jenseits der Isar [...] über den grünen Maximiliansanlagen [...], wo nahe dem Vorort Bogenhausen eben ein vornehmes Villenviertel entsteht.«<sup>3</sup>

Franz Stuck zeigte Gespür für das im Aufstreben begriffene Wohnviertel, das noch 1901 als zwar »eine der fashionabelsten, aber noch wenig angebauten Gegenden Münchens [galt]. [Ernst von] Possart hat dort sein Haus, Adolf Hildebrand das seine, und Neubayreuth, alias das Prinzregententheater, steht eben dort.«<sup>4</sup> Letzteres entstand zwischen 1900 und 1901, also ein paar Jahre nach der Villa Stuck, auch die Einweihung des Friedensengels erfolgte erst ein Jahr nach der Fertigstellung des Hauses im Jahre 1899. 1907 wird die Villa Stuck als »Einleitung« in ein Villenviertel bezeichnet: »Auf der Höhe, weiter von der Stadt entfernt, leitet die klassisch-moderne Villa Franz von Stucks ein vornehmes Villenviertel ein.«<sup>5</sup> Und 1914 ist sie eindeutig der »bevorzugten Lage auf den Isarhöhen von Bogenhausen«<sup>6</sup> zugerechnet.

Von Anfang an wurde die Villa Stuck in ihrer Umgebung als etwas Besonderes und Außergewöhnliches wahrgenommen: »Nach der Stuck'schen Villa braucht man nicht lange zu suchen. Sie ist so eigenartig, daß man sie mit den Nachbarbauten schlechterdings nicht verwechseln kann.«<sup>7</sup> Den Bauplatz auf der Anhöhe über München – »dort oben auf der Isarhöhe«<sup>8</sup> in Verlängerung der attraktiven »inneren« Prinzregentenstraße – hatte Stuck sicherlich bewusst ausgewählt. Weese charakterisiert treffend: »Er sieht auf München herab.«<sup>9</sup>

Zu Beginn stand Stucks Villa noch relativ vereinzelt auf der Isarhöhe. Schnell jedoch folgten die anderen Villen und Stadthäuser zwischen dem »alten« Bogenhausen und dem Maximilianeum, und schon bald war die Villa Stuck kein einsamer Solitär mehr, sondern architektonisch eingebunden. Der Standort blieb zwar außerhalb der Stadt, vermittelte aber nicht mehr die gewünschte Einsamkeit.<sup>10</sup> Anhand der historischen Photographien kann man die Entwicklung der Umgebung andeutungsweise erkennen: Zeigten die Veröffentlichungen von 1899 in östlicher Richtung noch die niedrigen Häuser der Ismaninger Straße (vgl. Abb. S. 237)<sup>11</sup>, so wurden sie 1903 durch wesentlich höhere und repräsentativere Bauten ersetzt (Abb. S. 241).<sup>12</sup>

Stuck jedoch bevorzugte das Image seines Baus als singuläres Gebäude ohne »störende« Nachbarhäuser, weshalb er auf den Photographien der folgenden Jahre stets die Umgebung der Villa wegretuschieren ließ (Abb. S. 243).<sup>13</sup> Er vermittelte somit den Eindruck eines allein stehenden Hauses in weiter (italienischer) Landschaft und leugnete die Realität der städtebaulichen Weiterentwicklung Münchens.<sup>14</sup>

## »ARCHITEKTONISCH ABGESCHLOSSEN UND WOHLPROPORTIONIRT«

Bei dem Bau handelt es sich um einen monolithischen Block von denkmalhafter Wirkung. Der Grundriss bildet ein dem Quadrat angenähertes Rechteck, wobei die Hauptfassade im Norden und die Gartenfassade im Süden die kürzeren Seiten bilden. Vier turmartige Eckrisalite vermitteln einen befestigenden Charakter, ein mächtiger, der dorischen Stilordnung folgender Portikus überdeckt den Eingang und wird gleichzeitig als Atelierterrasse genutzt. Das Haus ist dreistöckig, das oberste Stockwerk, als Attika ausgebildet und leicht zurückversetzt, wird durch ein Gebälk mit Zahnschnitt abgetrennt. Ein Mauerband verbirgt die flache Dachkonstruktion. Die Fenster sind ohne gliedernde Rahmen in die Mauer eingeschnitten. Stuck verzichtete anfangs fast völlig auf Bauschmuck und setzte lediglich raffinierte Akzente. Klare Linien der Horizontalen und Vertikalen prägen die Fassade.

Georg Habich, der als einer der Ersten die Villa Stuck ausführlich beschrieb, betonte immer wieder den »architektonisch abgeschlossenen und im Ganzen wohlproportionierten« Eindruck des Gebäudes: »Es ist ein geschlossener, fast quadratischer Bau, mit einem hohen Stockwerk und niederem Obergeschoß, ein rings freistehendes, von allen vier Seiten durch zahlreiche Fenster sein Licht empfangendes Haus.«<sup>15</sup> Gerade diese Geschlossenheit, Komprimiertheit und Schlichtheit des Baus ist für die damalige Zeit ein Faszinosum, so Eduard Engels: »Es ist ein geschlossener, beinahe würfelförmiger Bauklotz, [...] [der] beinahe keine Gliederung aufzuweisen« hat.<sup>16</sup> »In prunkhafter Schlichtheit erhebt sich der zweigeschossige Bau.«<sup>17</sup> Oder wie Fritz von Ostini es empfand: »Das Haus ist, von der Säulenvorhalle an der Straßenfront und dem Relief- und Statuenschmuck der Letzteren abgesehen, nach allen Seiten gleich, was jenen auffallend starken Eindruck des In sich gefestigten bedingt.«<sup>18</sup>

Diese Wirkung wurde maßgeblich durch die sehr zurückgenommene, feine Wandgliederung unterstützt. Franz Hermann Meissner spricht von einem »Haus mit der fesselnden Gliederung«<sup>19</sup>, und auch Georg Habich stellt die reduzierte Architekturgliederung in den Vordergrund: »Was beim ersten Anblick zunächst auffällt, ist die erstaunliche Zurückhaltung in der architektonischen Gliederung der Außenseiten.«<sup>20</sup> Die Gestaltung der Wandfläche offenbart streng und kühl eine »Vorliebe für die Vertikale, für den rechten Winkel«<sup>21</sup> und lässt »keine geschwungene Linie, nur Gerade und rechte Winkel« zu.<sup>22</sup>

Indem Stuck fast gänzlich auf Bauschmuck verzichtet, betont er die glatte Wand, die er nur durch dekorative Akzente auflockert: »Im Uebrigen ist die Wandfläche der Facade durch ein feines geometrisches Liniensystem gegliedert, das ebenso decent wie elegant anmuthet. Es ist rein ornamental gedacht und will keineswegs, wie man denken möchte, den Schein der Quadermauer erwecken. Vielmehr ist mit richtigem Stilgefühl fast überall der Eindruck der Betonmasse in ihrer Materialeigenschaft ungeschwächt bewahrt ...«<sup>23</sup>



AUGUST LORENZ, VILLA STUCK (veröffentlicht 1899), noch ohne die markanten Pappeln

Sicherlich trägt die damit schon angesprochene Reduktion der farblichen Gestaltung zur Geschlossenheit des Hauses bei, die damals allein durch den Mauerverputz und nicht durch einen zusätzlichen Farbauftrag erreicht wurde. So ist die Rede von einem »weiß-grauen Steinton des Mauerverputzes« beziehungsweise »kühlem, grauem Steinton«<sup>24</sup>, einem »hellgrauen Steinton«<sup>25</sup> oder »steingrauer Terranova«<sup>26</sup>, aber auch von einem »weißen Hause«<sup>27</sup> und »weißschimmernder Herrlichkeit«.<sup>28</sup> Die *Deutsche Bauzeitung* informiert über das neue Material: »Das Aeussere wurde mit Terranova der Firma »Terranova-Industrie München« geputzt.«<sup>29</sup> Zu jener Zeit existierten weder die heute sichtbaren ockerfarbenen Felder auf den Wänden, die in keiner Quelle beschrieben werden, noch der schwarzweiße Fries.

Auch die Handhabung der Fenster war in ihrer Nüchternheit ungewöhnlich, indem Stuck auf jegliche schmückende Einfassung, auf Gesimse, Brüstungen oder sonstige Rahmungen verzichtete. Habich führte den geschlossenen Eindruck des Bauwerks gerade auf die Behandlung und vor allem auf die Anordnung der Fenster zurück:

»Durchweg ohne Architekturrahmen sind die Fenster gelassen; sie stehen auf Vorder- und Nebenseiten als einfache Mauer-schlitz in der Wand. [...] Hat man das erste Befremden überwun-

den und sucht sich Rechenschaft zu geben von dem Eindruck, der trotz allen inneren Widerspruchs dennoch ein architektonisch abgeschlossener und im Ganzen wohlproportionierter bleibt, so liegt derselbe wohl in erster Linie in der geschickten Vertheilung und Zusammenordnung der Fenster. Dabei ist auf strenge Symmetrie keineswegs der herkömmliche Werth gelegt. Indem sich vielmehr die schmalen Fensteröffnungen bisweilen zu Gruppen zusammendrängen, bleiben breit Mauerflächen frei [...]. Daß die Fenster-schlitz, unbelastet von schweren Gesimsen und Rahmen, den Begriff des Lichteinfalls klarer vermitteln als unsere gewöhnlichen, der italienischen Palastfacade entlehnten, üppigen Fensterumrahmungen und Brüstungen, liegt auf der Hand; nur hätte man sich die Laibungen der Fensternischen, um den Eindruck der Mauerstärke zu erhöhen, etwas kräftiger gewünscht.«<sup>30</sup>

Meissner wiederum macht auf ein offensichtlich ganz besonderes Schmuckelement der Fenster aufmerksam, indem er von »den reizvoll behandelten Fenstern hinter vergoldeten Gittern« spricht.<sup>31</sup> Stuck kam es ohne Zweifel bei aller Schlichtheit auf eine subtile farbliche Gestaltung im Detail an.

Ein weiteres auffallendes Element dürfte wohl die für nördliche Länder ungewöhnliche Dachkonstruktion gewesen sein. Stuck entschied sich für ein so flach geneigtes Dach, dass es vom

ebenerdigen Betrachterstandpunkt aus nicht mehr gesehen werden konnte, wodurch der gesamtarchitektonische Eindruck der einfachen geometrischen Form eines Würfels entstand. Habich bringt diese Gestaltung mit dem Prinzip der Monumentalität in Verbindung:

»[...] vielmehr springt der Dachstuhl stufenförmig zurück und trägt ein mit grünpatinierten Kupfer gedecktes Walmdach, das in seiner wenig prominenten, sehr flachen Gestalt den knappen Formen des Ganzen übrigen vollkommen entspricht. [...] Ein vorspringendes Dach, ohne welches bei uns im Norden kein Haus denkbar ist, schien Stuck entbehrlich [...] [und] es ist nicht zu leugnen, daß die hier gewählte stufenförmige Gestaltung des Ueberganges von Wand zu Dach unter Verzicht auf vorspringende Wasserrinnen, Traufen und Ablaufröhren, [...] vom Standpunkt architektonischer Monumentalität bemerkenswerth erscheint.«<sup>32</sup>

Generell waren relativ flache Metalldächer in München aufgrund der Witterungsverhältnisse eher selten.<sup>33</sup> Stuck hatte jedoch bei allen ästhetischen Überlegungen die praktische Seite nicht aus den Augen verloren. Der offenkundig südländische Charakter des Hauses, den er durch jene Gestaltungselemente erreichen wollte, bedingt keine Beeinträchtigung seiner Funktionalität, denn trotz der fehlenden vorspringenden Dachsimse und der flachen Neigung des Daches war an bestes Material und Verarbeitung gedacht: »wohl im Vertrauen auf die Wetterfestigkeit des steinharten ›Terranova‹-Verputzes, mit dem die Außenwände von oben bis unten verkleidet sind.«<sup>34</sup> Und der »Verzicht auf vorspringende Wasserrinnen, Traufen und Ablaufröhren, welche letztere innerhalb der Mauer geführt sind«<sup>35</sup>, hatte den Vorteil, dass »die Mauer in der kalten Jahreszeit die Röhren vor dem leidigen Zufrieren in gewissem Grade schützt[e]«. <sup>36</sup> Ästhetik und Praktikabilität fanden so einen optimalen Zusammenklang.

Einen besonderen Akzent erhielt die Fassade durch den vorgesetzten, weit ausgreifenden Säulenportikus, der die beidseitigen, aufwärts steigenden Auffahrtsrampen und den Eingang überdacht. Er wird von vier dorische Säulen getragen, eine Kassettendecke schmückt seine Unterseite: »Ein schwerer Portikus, welcher die, vom Atelier aus zugängliche, breite Terrasse trägt, überdacht die Auffahrtsrampe. Vier kannelierte Schäfte, dorisch schwer. Darüber das Motiv des Geländers von der Gartenfront wiederholt. Einfacher könnte die Sache kaum sein und wirkt doch pomphaft reich.«<sup>37</sup>

Habich äußert sich ein wenig distanziert, da die zugrunde liegende moderne Eisen-Beton-Konstruktion seinem traditionellen Architekturverständnis widersprach: »[...] nur bei dem Architrav des säulengetragenen Vorbaus, der mit seiner Kassettendecke reine Steinarchitekturformen zeigt, wirkt der Gegensatz zwischen Last und Tragkraft befremdlich, und zwar deshalb, weil die Dimensionen des aus eisernen Trägern mit Betonverkleidung bestehenden Gebälks die Spannweite, welche ein ächter Steinblock zweckmäßiger Weise höchstens haben darf, bedeutend überschreitet. Blöcke von solcher Länge wie diejenigen, welche die beiden Eck-

säulen mit der Hausfront verbinden, würden unfehlbar infolge ihrer eigenen Schwere bersten.«<sup>38</sup>

Unter dem Portikus befindet sich der Hauseingang in die Villa, »eine mäßig große, durch leichte Eierstäbe umrahmte und gegliederte, glatte Tür aus dunkler Bronze«. <sup>39</sup> Sie fiel vor allem aufgrund ihres ungewöhnlichen Briefeinwurfs allen Rezipienten auf, eines Medusenhaupts, dessen »weitgeöffneter, grinsender Mund mit seinen spitzen Zähnen die Einwurfsöffnung zum Briefkasten«<sup>40</sup> bildet (Abb. unten):

»Eine tiefe Treppennische enthält die schwere Pforte, welche den Eingang verschließt. Schimmerndes Erz – die ornamentalen Theile in Feuer vergoldet – bekleidet die Thüre, und wie die Alten es liebten, über Thür und Thor, auf dem Buckel der Schilde, ja inmitten ihrer Trunkschalen die Gorgonenfratze anzubringen, die den friedlichen Bürger wie den rauhen Krieger oder den fröhlichen Trinker vor Ungemach schützen sollte, so bemerken wir das wohlbekannte Medusenhaupt, in der alterthümlichen Stilisirung der Vasenmalerei, auch hier auf die Hausthür geheftet. Aber nicht in abergläubisch-apotropäischem Sinne grinst uns das Schlangenhaupt hier entgegen, ein launiger Künstlereinfall war es vielmehr, der den aufgerissenen Mund des klassischen Scheusals zu einem prosaischen Briefeinwurf umwandelte.«<sup>41</sup>

Die Vergoldung der ornamentalen Elemente – vermutlich war damit das Eierstabmotiv sowie das Haupt und das Maul der Medusa gemeint<sup>42</sup> – ist heute wieder rekonstruiert. Am Eingang war eine »Bronzeglocke« angebracht, die mit ihrem »edlen, durch weite Räume schwingenden Ton die Besucher ankündigte«. <sup>43</sup>





AUGUST LORENZ, VILLA STUCK (um 1898), mit Überzeichnungen Franz von Stucks, Museum Villa Stuck

◀  
GORGONENHAUPT AN DER EINGANGSTÜR (veröffentlicht 1899)

Das vom »Ciseleur Cosmas Leyrer«<sup>44</sup> gefertigte Medusenhaupt ist jedoch nicht das einzige figürliche Motiv in der Außenausstattung der Villa Stuck. Am auffälligsten sind die heute rekonstruierten vier Abgüsse antiker Statuen, die als krönender Dachabschluss der Villa fungieren und zu ihrer herrschaftlichen Wirkung maßgeblich beitragen [vgl. Nr. 73–76] (Abb. S. 258/259): »auf dem Dachfirste vier weiße Statuen, Kopien berühmter Antiken«.<sup>45</sup> Um welche Kopien es sich handelte, wurde von keinem Kritiker erwähnt, genauso wenig wie die Vorbilder des Fassadenschmucks, so die auf der Höhe der Attika an den Eckkrisaliten eingelassenen Relieffelder, die zwei aufeinander zuschreitende Götterprozessionen zeigen [vgl. Nr. 77] oder all die anderen sparsam angebrachten Reliefs.

Einige sukzessive eintretende Veränderungen am Äußeren der Villa wurden von Zeitgenossen nicht beschrieben, die einen erklärenden Text offenbar nicht unbedingt als sinnvoll erachteten, wenn bereits Photographien des Bauwerks existierten: »Von

letzterem eine ausführliche Beschreibung zu geben, wird durch die zahlreichen Abbildungen unnötig gemacht.«<sup>46</sup> Die Umgestaltungen können also nur anhand der historischen Photographien ermittelt werden:<sup>47</sup>

Während zu Beginn der Bau tatsächlich sehr schlicht wirkte<sup>48</sup>, zeigt die Photographie, die dem Artikel des Publizisten Fritz von Ostini 1903 voranging (Abb. S. 241), dunkle Wandfelder, die später heller überstrichen wurden.<sup>49</sup> Auf den Photos ab 1909 (vgl. Abb. S. 243, 247) erkennt man erstmals die Relieffelder der Eckkrisalite mit den Götterprozessionen [vgl. Nr. 77] (Abb. S. 260).<sup>50</sup> Zu welchem Zeitpunkt diese allerdings hinzukamen, bleibt jedoch ungeklärt. Bei der Aufnahme von 1903 überdecken leider die Pappeln eben jene Stellen der Fassade. Der offizielle Umzug seines Ateliers von der königlichen Kunstakademie in die Prinzregentenstraße im Jahre 1903 könnte – neben Stucks Adalung 1905/1906 – ein wichtiger Anlass zu einer Umgestaltung der Fassade seiner Villa gewesen sein.<sup>51</sup>

## DER ANBAU DES ATELIERTRAKTS

Während des Ersten Weltkriegs, in den Jahren 1914/1915, ließ Franz von Stuck neben seiner alten Villa einen gewaltigen zweiten Baukomplex errichten, den er mit dem bestehenden Gebäude verband.<sup>52</sup> Dieser Anbau, in dem er zur Prinzregentenstraße hin sein Bildhauer- und Maleratelier, südlich davon – zur Ismaninger Straße hin – die Bedienstetenwohnungen und seine Garage unterbrachte, verlieh dem Gebäude eine komplett neue Gestalt, die bis heute wirksam ist (Abb. S. 247, 256/257).

In den anfänglichen Plänen noch der ursprünglichen Villa architektonisch untergeordnet, erhielt das Atelier mit seiner hervorgehobenen Mittelachse und den vier flachen Pilastern in Kolossalordnung einen ganz eigenen, gleichwertigen Charakter.<sup>53</sup> Dazu trägt nicht zuletzt der Umstand bei, dass der Anbau fast gleich breit und hoch ist wie die Villa, wodurch die Gebäudegruppe auf das doppelte Volumen anwuchs. Die Frontseite wird beherrscht durch die riesigen Atelierfenster, während die Seite zur Ismaninger Straße hin ganz ohne Fenster auskommt (Abb. S. 270/271), eine bemerkenswerte, streng funktionale Lösung. Beide Häuser sind durch einen niedrigeren Zwischentrakt verbunden, der etwas zurücktritt. Durch das abwechselnde Vor- und Zurückspringen der Gebäudeteile konnte eine abwechslungsreiche, rhythmisch gegliederte Gesamtfassade entstehen (Abb. S. 256/257).

Die Entscheidung für den Anbau wird mit dem Auftrag seiner Großplastik der *Speerschleudernden Amazone* in Verbindung gebracht, den Stuck 1913 von der Stadt Köln für die Skulpturenabteilung des Wallraf-Richartz Museums erhielt (Abb. S. 278).<sup>54</sup> Da sein eigenes Atelier zu klein war, musste er die Arbeit in der Akademie ausführen. Vielleicht in der Hoffnung auf weitere derartige Aufträge, baute er sich neben seinem Wohnhaus ein neues Atelier in riesigen Dimensionen:

»Gleichberechtigt, wenn nicht bevorzugt, weil lange die stille Freude glücklicher Feierstunden, sollte nun die Bildhauerei in den Schaffensbereich Stucks treten. Er errichtete ihr eine eigene, durch zwei Stockwerke des neuen seiner Villa angegliederten Baues reichende Werkstatt. Bewährte dabei im Ganzen und Einzelnen wieder den kunstgerechten Baumeister mit dem praktischen Blick.«<sup>55</sup> Und auch Ostini spekuliert kurz darauf: »noch mehr und größere bildhauerische Arbeiten [...] – hat er sich doch erst vor ein paar Jahren in einem Anbau seiner Villa ein großes Bildhaueratelier eingerichtet, und es ist kaum anzunehmen, das er da bloß gebaut hat, um zu bauen.«<sup>56</sup>

Dass der neue Komplex in den Kriegsjahren errichtet werden konnte, belegt Stucks ungeminderten Reichtum, der in einem Zeitungsartikel aus Jahre 1929 noch für die Nachkriegsjahre ausdrücklich hervorgehoben wird: »Was von mißlichen Verhältnissen im Hause Stuck in der Nachkriegszeit gesprochen wurde, entspricht nicht den Tatsachen. Wohl spürte auch Stuck, der bis dahin kolossale Summen verdient hatte, den Krieg und seine unheilvollen Folgen bedeutend, aber sein Einkommen war auch in der

schlechten Zeit immer so, daß von Not – wie sie über andere große Künstler kam – keine Rede sein konnte.«<sup>57</sup>

Das neue Gebäude wurde von den Zeitgenossen Stucks sicherlich mit weit geringerer Neugier aufgenommen als der Bau seiner Villa siebzehn Jahre zuvor, was nicht zuletzt eine Folge der schwierigen politischen Situation war. Die Quellen hierzu sind spärlich und wenig detailliert. So fehlen weitgehend konkrete Angaben zum Aussehen des Inneren. Vermerkt wurde lediglich, es habe sich um einen »weiten, weißen, ganz schmucklosen Arbeitsraum«<sup>58</sup> gehandelt, »18 Meter lang und breit, mit abgedämpftem Oberlicht«<sup>59</sup>, der auf den heutigen Besucher noch äußerst modern wirkt. Er sei »ganz schmucklos, nur weiß getüncht wie irgend eine Werkstatt«<sup>60</sup> gewesen.

Das Bildhaueratelier befand sich ebenerdig, das Maleratelier darüber, mit direkter Verbindung zum Alten Atelier, in dem nun die fertigen Werke ausgestellt wurden.<sup>61</sup>

»Kurz ist der Weg in den großen Repräsentationsraum, der ehemals Stucks Atelier gewesen [...], [wobei] der Anbau des großen Nebenhauses dem Meister zwei Arbeitsräume von riesigen Dimensionen gegeben hat. Jetzt befindet sich im Untergeschoße dieses Atelierhauses die Bildhauerwerkstätte, während im Atelier des ersten Stockes die Werke des Malers Franz v. Stuck entstehen.«<sup>62</sup>

Die Dienstbotenwohnungen sowie die Garagen hingegen wurden von den Zeitgenossen Stucks überhaupt nicht erwähnt. Allerdings informiert 1929 das Blatt zur Versteigerung der Villa Stuck nüchtern: »Der neuere Anbau [...] hat zugleich Raum für Dienerwohnungen, Garage und andere Nebenräume.«<sup>63</sup> Weder vom Inneren des neuen Ateliers noch vom Gebäudetrakt an der Ismaninger Straße sind historische Photographien überliefert.

## WOHNEN, ARBEITEN UND REPRÄSENTIEREN

Die Villa Stuck hatte von Anfang an drei wichtige, weitgehend gleichrangige Funktionen zu erfüllen. Sie war privates Wohnhaus, Arbeitsstätte und offizielles Repräsentationsgebäude ihres Erbauers Professor Franz (von) Stuck.<sup>64</sup>

Betrat man das Haus, so folgten nach den ersten drei Repräsentationsräumen – VESTIBÜL (S. 48ff.), EMPFANGSSALON (S. 100ff.) und MUSIKSALON (S. 134ff.) – im rückwärtigen Teil die privaten Wohngemächer (S. 170ff.). Das ALTE ATELIER im Obergeschoss (S. 74ff.) war Arbeits- und Repräsentationsraum zugleich. Die dahinter liegenden SCHLAFRÄUME und das BADEZIMMER (S. 184ff.) waren so privat gehalten, dass von ihnen so gut wie keine Informationen vorliegen. Auch Aussehen und Nutzung der Wirtschaftsräume sind heute kaum bekannt.

## »EIN EMINENT BEHAGLICHES WOHNHAUS«

Fritz Ostini ging ausdrücklich auf die wohnliche Ausrichtung der Villa Stuck ein. Sie sei »ein eminent behagliches Wohnhaus. Keins für einen Spießbürger, aber eins für einen Künstler, dessen innerster Drang nach großen monumentalen Aufgaben geht.«<sup>65</sup> Und



ANONYM, VILLA STUCK (veröffentlicht 1903): Die Photographie zeigt die vier heute nicht mehr vorhandenen Pappeln.

etwas später: »Wie es sich auch von selbst versteht, daß hier die Forderungen des Behagens das erste Wort haben und der Akzent auf Wohnlichkeit und nicht auf Pracht gelegt ist.«<sup>66</sup> Schon Herbert Hirth hatte kurz nach der Entstehung der Villa hervorgehoben, dass »bei aller Repräsentation Stucks Haus in erster Linie Familienhaus«<sup>67</sup> sei.

Gabriel von Seidl ordnete in seiner Veröffentlichung *München und seine Bauten* (1912) die Villa Stuck der Rubrik der »Familienhäuser« zu und betont in seiner Vorbemerkung, »daß der Typus dieser Häuser ein komfortabler, angenehmer und spezifisch bodenständiger ist – bei aller Verschiedenheit der Ausdehnung der aufgewendeten Mittel, der persönlichen Neigung, – geht doch ein gemeinsamer familiärer Zug durch dieselben. [...] Der Charakter unseres Familienhauses ist einfach und behaglich, selbst bei vornehmen Beispielen.«<sup>68</sup>

In der Gestaltung der wohnlichen Bereiche ging Stuck seine Frau Mary zur Hand, wie Habich in der Zeitschrift *Kunst und Handwerk* 1899 wohl zu Recht vermutet: »Man sieht: so viel Reichtum

und Prunk an die der Geselligkeit gewidmeten Festräume verschwendet ist, so viel Sinn für praktische Bedürfnisse und wohnliche Bequemlichkeit spricht sich im Einzelnen und im Ganzen dieses Hauses aus. Irren wir nicht, so ist es der häusliche Sinn der klugen und feinen Frau, die dem Meister als Hausfrau zur Seite steht, den wir hier am Werke des Künstlers mitthätig und wirksam erkennen.«<sup>69</sup>

Die Wohnräume des Erdgeschosses machten im Laufe der Zeit kleinere Funktionsveränderungen durch, die sich sowohl anhand der historischen Photographien als auch aufgrund von Plänen und schriftlichen Quellen nachvollziehen lassen.

Der Raum hinter der Bibliothek<sup>70</sup> wurde in den Stuckschen Plänen als »BOUDOIR«<sup>71</sup> gekennzeichnet (vgl. S. 160ff.) – ein französischer Begriff, der in der Regel ein »elegantes Damenzimmer« meint. Habich und Engels wiederum sprachen um die Jahrhundertwende von einem »traulichen Wohn- und Arbeitsgemach«<sup>72</sup>, ohne jedoch genauer zu erläutern, wer darin arbeitete und welcher Art die Arbeit war. Franz Hermann Meissner nannte den

Raum »Wohnzimmer«<sup>73</sup>, während Ostini zehn Jahre später von einem »Salon« sprach und das abgebildete Photo mit »Gobelin-Zimmer«<sup>74</sup> untertitelte. Auf die Dame des Hauses verwies ein Gemälde, das an der Wand hing: ein Porträt Mary Stucks, das Franz von Lenbach angefertigt hatte.<sup>75</sup>

Der große Raum in der Mitte hatte zu Beginn die Funktion eines »SPEISEZIMMERS« (vgl. S. 170ff.). Als solches wurde er nicht nur in den Grundrissplänen ausgewiesen (vgl. Abb. S. 255: »Speise-saal«), sondern auch von den Besuchern bezeichnet.<sup>76</sup> Die Photographien aus jener Zeit bestätigen diese Beobachtung (vgl. Abb. S. 174).<sup>77</sup> Zwischen 1903 und 1909 änderte Stuck die Raumaufteilung, wobei der genaue Zeitpunkt innerhalb dieser Zeitspanne nicht festzumachen ist. Er verlegte das Speisezimmer in den nebenan liegenden Rauchsalon (vgl. Abb. S. 180) und nutzte den tiefer liegenden Zentralraum nun als reines »Wohnzimmer«.<sup>78</sup> Vielleicht erhielt er auch – als Pendant zu dem benachbarten Damenzimmer die Funktion eines »Herrenzimmers«, denn hier prangte nach Aussage von Besuchern »ein Lenbach'sches Bildnis des blutjungen Stuck« (Abb. S. 175).<sup>79</sup>

Der in den Plänen ausgewiesene RAUCHSALON (vgl. S. 180ff.) – also ursprünglich das Pendant zum Boudoir, wohin sich nach dem Essen die rauchenden Herren zurückziehen konnten – wurde von den Rezensenten unterschiedlich beschrieben. Während keiner ausdrücklich den Begriff »Rauchsalon« verwendete, spricht Hirth fälschlich vom »Boudoir«<sup>80</sup>, und Habich bezeichnet den Raum als »reizendes Nebengemach«.<sup>81</sup> Spätestens 1909 war er zum »kleinen Eßzimmer«<sup>82</sup> umfunktioniert. Die von Ostini veröffentlichte Photographie (Abb. S. 180) zeigt nun den runden Esstisch mit seinen Stühlen, der zuvor im großen Saal gestanden hatte, in dem kleinen Nebenzimmer.<sup>83</sup>

Die im Obergeschoss liegenden privaten SCHLAFRÄUME (vgl. S. 184ff.) hatten wohl stets die gleiche Funktion. Wie sie aussahen und im Einzelnen genutzt wurden, verraten weder schriftliche Quellen noch historische Photographien. Stucks Pläne verzeichnen das »Schlafzimmer des Herrn« und das »Schlafzimmer der Frau« mit jeweils einem Vorraum (vgl. Grundrisspläne S. 302).

Das für eine großzügige Haushaltsführung nötige Dienstpersonal wurde im Obergeschoss der Villa und später – nach 1915 – auch im angrenzenden Gebäudetrakt an der Ismaninger Straße untergebracht. Wie hier im Einzelnen die Räume genutzt wurden, geben ebenso wenig Quellen wie Photographien wieder.<sup>84</sup>

## DIE ARBEITSSTÄTTEN:

### ALTES ATELIER UND NEUER ATELIERTRAKT

Die Einrichtung eines großen Raumes im Obergeschoss der Villa weist darauf hin, dass das Haus von Anbeginn auch als Arbeitsstätte gedacht war, obwohl Stuck erst 1903 offiziell sein Atelier in die äußere Prinzregentenstraße verlegte. Otto Julius Bierbaum hob 1899 diese Funktion des Gebäudes ausdrücklich hervor: »[...] dieses prunkvolle Haus ist kein Sybaritenheim, diese Pracht dient nicht dem Ausruhen in erster Linie, sondern dem Schaffen.«<sup>85</sup>

Das Ambiente des sog. ALTEN ATELIER (vgl. S. 74ff.) entsprach nur bedingt gängigen Vorstellungen einer »echten« Werkstatt, denn Stuck arbeitete – wie des Öfteren berichtet wird – im eleganten Gehrock, »stets à quatre épingles gekleidet«<sup>86</sup>, ohne je unachtsam Farbspritzen zu hinterlassen. Obwohl in diesem Raum viele seiner Gemälde entstanden, war für die Zeitgenossen des Künstlers nichts von seinem »Arbeitscharakter« zu spüren, vielmehr wurde stets sein Repräsentationscharakter hervorgehoben.

So berichtet Ostini 1909: »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>87</sup>

Oder Paul Westheim lässt 1913 anlässlich Stucks 50. Geburtstag wissen: »Wie der Künstler sich selbst nicht im Leinenkittel des rastlosen Arbeiters gemalt hat, so hat auch dieses Atelier nichts von der Werkstatt. Es riecht hier nicht nach Terpentin, man braucht keine Bange zu haben vor den Farbflecken, die bei der Arbeit herumgespritzt wären, die Wände sind nicht behängt mit Skizzen und Studien, die, halb vollendet, von einem Ringen und Tasten und Suchen künden. Es ist wie in der Stuckschen Kunst alles dekorative Pracht, alles repräsentative Gepflegtheit.«<sup>88</sup>

Das Atelier war neben der Arbeitsstätte von Anbeginn zugleich Repräsentations- und Festraum gewesen, weshalb sich Stuck wohl stets um Ordnung und Glanz bemühte. Eine maßgebliche Funktionsveränderung erfuhr der Raum natürlich durch die beschriebene Errichtung des neuen Ateliertraktes 1914/1915 (vgl. Abb. S. 245, 247) neben dem alten Bau. Das Alte Atelier hatte damit als Arbeitsraum ausgedient, war nur noch Repräsentationsraum: »Das seitherige [Atelier] ist heute ein Prunkraum, würdig eines gekrönten Hauptes.«<sup>89</sup> Stuck nutzte es nun hauptsächlich zur Ausstellung seiner fertigen Bilder: »Der große Raum, in dem der Meister mich empfängt, ist jetzt eine Art Ausstellungssaal. Auf Staffeleien stehen in der Mitte des Prunksaales die fertigen Bilder Stucks«<sup>90</sup>, schildert um 1920 Heinz Langer.

Der Künstler selbst gab 1923 einem Besucher folgende Erklärung zu der neuen Situation: »»Das, was Sie da sehen«, sagt er, »sind nur die fertigen Sachen aus den letzten Jahren. Das war früher mein Atelier, aber es ist mir im Laufe der Zeit doch zu sehr Festsaal und Prunkraum geworden. Gehen wir hinüber ins neue Haus. Das habe ich im Krieg nach meinen Plänen zu bauen begonnen, dort habe ich auch mehr Licht und Sonne, und hieher komme ich eigentlich nur, wenn ich Freunde bei mir sehe oder die älteren Bilder jemanden zeigen will.«<sup>91</sup>

Das Alte Atelier, das noch den Geist vergangener Jahrhunderte atmete, entsprach nicht mehr Stucks Vorstellung eines modernen, praktischen Arbeitsraums. Sein kreatives Schaffen setzte er seit 1915 im neuen Ateliertrakt fort, wo ihm nunmehr zwei Räume von riesigen Dimensionen zur Verfügung standen.



ANONYM, VILLA STUCK (veröffentlicht 1909): Stucks Retusche der umgebenden Gebäude vermittelte den Eindruck eines separat stehenden Gebäudes in weiter (italienischer) Landschaft.

Die Quellen berichten jetzt von einer Nutzung, die wesentlich mehr an eine typische Werkstattsituation erinnert als die des Alten Ateliers, so beispielsweise 1920 Heinz Langer:

»In dem [neuen] Maleratelier sind [...] eine große Anzahl halbfertiger Werke zu sehen, da der Künstler stets an mehreren Werken gleichzeitig schafft, um je nach Stimmung, Eindrucksfähigkeit und Gefühl an die Arbeit gehen zu können. Die zahlreichen Skizzen zeugen für die hohe Gewissenhaftigkeit der Vorbereitung. Kreidezeichnungen, auf einem Tische gehäuft, sind die Ergebnisse der Studien nach dem Modell, dessen der Künstler nicht mehr bedarf, wenn er das von ihm innerlich geschaut Bild auf die Leinwand bringt.«<sup>92</sup>

Und Marilaun bestätigt 1923: »Überall hängen und stehen angefangene Bilder und durch die weit offenen Türen tritt er hinaus auf eine weite, ganz von Sonne übergossene Terrasse. »Hieher«, sagt er, »lasse ich meine Modelle kommen und arbeite oft tagelang im Freien.«<sup>93</sup>

1928 – nach dem Tod des Künstlers – wird das hinterlassene Atelier folgendermaßen beschrieben: »Hier stehen noch unvollendete Arbeiten des Künstlers; darunter – ist es nicht seltsam – der einzige Grabmalentwurf Stucks, aus dem letzten Jahr. Stöße von Keilrahmen, Leinwänden, Malbrettern; Stuck wollte ja noch arbeiten, viel arbeiten. Ein tizianisches Alter war ihm prophezeit. Das Bildhaueratelier von derselben Größe. Nur eine große Plastik steht darin, Die große Amazone in Gips, die nun, in Bronze gegossen, in Köln steht.«<sup>94</sup>

So wie sich Stuck in späteren Jahren auch im Malkittel und nicht mehr im Anzug auf Photographien ablichten ließ<sup>95</sup>, hatte er schon bei der Einrichtung seines neuen Ateliers jegliche Attitüde beiseite gelassen. Zur Repräsentation diente ihm nun das Alte Atelier, das neue wurde als echte Werkstatt genutzt.

## DAS REPRÄSENTATIONSGEBÄUDE

Stuck empfing in seinem Haus nicht nur private Freunde, sondern auch Künstler<sup>96</sup>, Kunstliebhaber, Publizisten und im Rahmen seiner Tätigkeit als Akademieprofessor zahlreiche offizielle Gäste, darunter nicht selten hohe Prominenz. Schon wenige Monate nach der Errichtung seiner Villa erschienen in erstaunlichem Umfang Publikationen von Herbert Hirth, Georg Habich, Otto Julius Bierbaum oder Franz Hermann Meissner, später auch von Eduard Engels, Artur Weese oder Fritz von Ostini, die offenbar alle von Stuck persönlich durch sein Haus geführt worden waren.

Die »private« Villa Stuck wurde mit Photographien und erläuterndem Text »veröffentlicht«, einem interessierten allgemeinen Publikum damit »zugänglich« gemacht. Kunstinteressierte konnten von Anfang an den Bau besichtigen, woran sich Stucks eigener Anspruch, ein »Kunst-Denkmal« von allgemeinem Interesse – »ein Denkmal seiner eigenen frohen, erfolggekrönten Arbeit«<sup>97</sup> – geschaffen zu haben, deutlich ablesen lässt.<sup>98</sup> Immer wieder bewunderte man »den Stolz aristokratischen, [...] majestätischen Repräsentationsgeistes«.<sup>99</sup>

Sehr anschaulich charakterisiert der Kritiker Paul Westheim anlässlich Stucks 50. Geburtstags dessen Sinn für Selbstinszenierung als »Malerfürst«: »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. 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>100</sup>

Einige Besucher schilderten ihren Empfang in der Villa Stuck, der von diesem herrschaftlichen Anspruch kündigt: »Auf das Glockenzeichen erscheint ein livrierter Diener, der mit der Miene eines Majordomus die Karte des Besuchers in Empfang nimmt und die Meldung besorgt. Der halbwegs Eingeweihte läßt sich von seiner Feierlichkeit natürlich nicht einschüchtern, sondern begleitet ihn unverzagt zum Atelier hinauf.«<sup>101</sup>

Vielleicht die schönste Beschreibung eines Empfangs bei Stuck erhalten wir jedoch von dem belgischen Architekten und Designer Henry van de Velde (1863–1957), der um 1902 Franz Stuck einen Besuch abstattete und dessen fürstliche Attitüde mit Ironie wahrnahm:

»Zwei junge Damen warteten im Vorzimmer Stucks auf einem großen Sofa auf den Augenblick, in das »Allerheiligste«, das Atelier des Meisters, eingelassen zu werden. Ein galonierter Diener nahm meine Karte in Empfang. Ich setzte mich den beiden sittsam wartenden jungen Damen gegenüber. Nach ein paar Minuten kehrte der Diener zurück und verkündete feierlich: »Herr

Professor von Stuck läßt Herrn Professor van de Velde (er betonte den Titel) bitten, einige Augenblicke Geduld zu haben. Herr Professor von Stuck wird ihn sofort empfangen.« Mein Name genügte, um die beiden Frauen zu elektrisieren. Der Diener hatte noch nicht die Tür geschlossen, und schon änderten sie ihre Haltung. Sie warfen ironische Blicke auf alles, was sich in diesem feierlichen Vorraum befand, damit ich sie ja nicht mit den »Altmodischen« verwechseln sollte, über die ich mich ebenso gerne lustig machte wie über die Wohnungen der Großmütter und alten Tanten. Ich hatte meinen grausamen Spaß an der Zappelei der beiden jungen Damen. Schließlich erschien der Meister, reichte mir die Hand, und die Szene war zu Ende.«<sup>102</sup>

Bis zum Ersten Weltkrieg war die Villa Stuck wiederholt glanzvolles Zentrum des Münchner Gesellschaftslebens gewesen, besonders prachtvoll 1913 bei der Feier des erwähnten 50. Geburtstags ihres Hausherrn. Hier beging man unter großem Aufwand »glänzende Feste im Stile des Rubens und Paolo Veronese«<sup>103</sup> mit illustren Gästen, unter denen sich »vom Regenten und den anderen Mitgliedern des Königshauses angefangen alle [fanden], die in München einen Namen hatten«.<sup>104</sup>

Bereits die Einweihung des Hauses war ein gesellschaftliches Ereignis gewesen, das in einem dem Thema »Künstlerfeste« gewidmeten Artikel ausdrücklich erwähnt wird. Gerade der Rahmen der Villa Stuck schien besonders stimmungsvoll: »In München ladet Franz Stuck einen bevorzugten Kreis bei sich zu Gäste. Seine durchweg nach Entwürfen ihres Besitzers ausgeführte berühmte Villa wurde vor einigen Jahren mit einer glänzenden Feier für mehr als hundert Geladene eingeweiht. In der That kann es für geistvoll belebte Feste wohl kaum eine passendere Stätte geben als diese an die Antike gemahnenden Räume mit der edlen Kühnheit ihrer Linienführung und der Tiefe, Glut und Leidenschaft ihrer Farben.«<sup>105</sup>

Zum Tod von Stucks Frau Mary im Jahre 1929 erinnerte einer der Journalisten nochmals an dieses glänzende Fest unter Hervorhebung der Rolle der Hausherrin: »Die Einweihung des einzigartigen Künstlerheims war für München ein Ereignis, im Mittelpunkt der Feier aber stand Stucks bildschöne Gemahlin. Von da ab begann Franz Stucks beispielloser, meteorgleicher Aufstieg bis zum Malerfürsten Franz von Stuck, dessen gastliches Haus rasch zu einem Sammelpunkt der besten Gesellschaft Münchens wurde.«<sup>106</sup>

Stuck hieß seine Festgäste sowohl unten im EMPFANGSSALON (vgl. S. 100ff.) willkommen, dessen Nutzung zu »geselligen Zwecken«<sup>107</sup> Ostini erwähnt, als auch im MUSIKSALON (vgl. S. 134ff.): »Mit besonderer Pracht hat er den Musiksaal ausgestattet zu festlichem Empfang der oft gesehenen Gäste aus der vornehmen Welt.«<sup>108</sup> Der Einsatz des Musiksalons als Raum für Konzerte wird im Übrigen – obwohl Mary Stuck ausgebildete Sängerin war<sup>109</sup> – von keinem einzigen der Rezipienten erwähnt. Alex Braun bemerkt allenfalls lakonisch: »Der Musik steht er [Stuck] in kühlem Respekt gegenüber.«<sup>110</sup>



PHOTOGRAPHIE DER VILLA STUCK (um 1898) MIT ENTWURF DES NEUEN ATELIERS, Museum Villa Stuck  
Stucks Tuscheüberzeichnungen zeigen den geplanten Atelieranbau von 1914/1915 sowie den Verbindungsbau.

1929 wurde im Rückblick von den »großartigen Haus- und erlesenen Atelierfesten im Hause Stuck«<sup>111</sup> gesprochen. Dies lässt den Schluss zu, dass manche Feiern offensichtlich im ganzen Hause stattfanden, andere nur im großen Atelierraum: »Welch unvergleichlich schöne Augenblicke man doch in diesem herrlichen Künstleratelier erleben kann! Man braucht nur an die Feste zu denken, die Meister Stuck hier schon veranstaltet. Da erglänzen im mächtigen Prunksaal hunderte Kerzen, und ihr weißer Schein spielt mit leuchtendem Schimmer auf der Quaderdecke, daß die tanzenden Reflexe wie heimliche Geister an den Wänden schweben und über die Gobelins huschen. Solche Künstlerfeste kennt doch einzig und allein nur unser München.«<sup>112</sup>

Die Durchführung dieser aufwändigen Empfänge besorgte Mary Stuck: »Die Seele der großartigen Haus- und erlesenen Atelierfeste im Hause Stuck war Stucks Gemahlin, eine faszinierende Erscheinung von gleichzeitig auch hervorragender Geistes- und Herzensbildung und von bestrickender Liebenswürdigkeit. [...] Sie wuchs mit den Verhältnissen heran zur vollendeten Welt-dame,

die mit zielbewußter Energie und klugem Sinn den fürstlichen Haushalt der Villa Stuck leitete, verehrt und vergöttert von den Freunden des Hauses wie von dessen Gästen.«<sup>113</sup>

Seit dem Ersten Weltkrieg hatte sich Stuck immer mehr zurückgezogen. Die Besuche wurden seltener, er verkehrte nur noch mit wenigen Freunden. Auch pflegte er nicht mehr seine fürstliche Attitüde beim Empfang der Gäste, wie Langer 1920 schildert: »Die Anmeldung ist schnell vollzogen. Der Meister, der schon tags zuvor telephonisch zugesagt hat, mich zu empfangen, verzichtet darauf, den Gast antichambrieren zu lassen (was kleinere Geister zur Erhöhung der Reputation und des Eindrucks nötig zu haben bisweilen glauben).«<sup>114</sup> Stuck war schwerhörig geworden, litt an Gicht und tränenden Augen<sup>115</sup>, seine Frau war an Krebs erkrankt<sup>116</sup> und seine Kunst angesichts der allgemeinen Entwicklungen nicht mehr auf der Höhe der Zeit.

Ganz allgemein hatten sich die gesellschaftlichen Verhältnisse nach dem Ersten Weltkrieg eminent geändert. Bestätigt wird dies durch Meldungen aus den Jahren 1928 und 1929, die

anlässlich seines und seiner Gattin Tod erschienen: »Infolge zunehmender Schwerhörigkeit hatte Stuck, dessen Haus oft ein Mittelpunkt der Geselligkeit und der Münchner Gesellschaft war, sich in den letzten Jahren immer mehr zurückgezogen und verkehrte nur im engeren Freundeskreise, so in der Allogria, im Künstlerhaus-Verein.«<sup>117</sup> Und: »Sein Haus war dort vor zwanzig Jahren eine der glänzendsten gesellschaftlichen Zentralen für die Geist- und Geldaristokratie. Krieg und Umsturz haben dem ein Ende bereitet.«<sup>118</sup>

Ein Jahr später wird berichtet, »daß seit der Revolution die großen Einladungen im Hause Stuck unterblieben. Der Geist der Zeit brachte es mit sich, daß man vorzog, nur mehr einen intimen Kreis engster Freunde einzuladen.«<sup>119</sup>

## FRANZ STUCK ALS ARCHITEKT UND GESTALTER

Obwohl Franz Stuck keine architektonische Ausbildung genossen hatte, entwarf er seine Villa bis ins letzte Detail selbst.<sup>120</sup> Zehn Jahre zuvor hatten noch seine Maler- und Akademiekollegen Franz von Lenbach (1836–1904) und Friedrich August von Kaulbach (1850–1920) den anerkannten Architekten Gabriel von Seidl (1848–1913) damit beauftragt, ihre Wohn- und Ateliergebäude zu errichten. Stuck hingegen entschied sich für einen eigenen Entwurf.<sup>121</sup>

Zu jenem Zeitpunkt war der Müllerssohn aus Niederbayern in München bereits zu großem Ruhm und enormen Reichtum gekommen: Er erhielt zahlreiche Aufträge und verkaufte seine Werke seit seinem Debüt auf der Münchner Jahresausstellung 1889 ausgezeichnet, konnte an zahlreichen Ausstellungen partizipieren und war mit einigen Preisen und Auszeichnungen versehen worden. Seit 1893 zum bayerischen Professor ernannt, lehrte er seit 1895 an der Akademie Malerei. Am 15. März 1897 hatte er die Witwe Mary Hoose-Lindpaintner, eine angesehene Gesellschaftsdame, geheiratet.<sup>122</sup> Der Entschluss zum Bau einer Villa mit Atelier, die seinen hohen Ansprüchen gerecht wurde, hatte somit gleichzeitig private wie geschäftliche Gründe.

## GESTALTUNGSWILLE ALS RAUMKÜNSTLER

Bereits bei der Einrichtung seiner Wohnung in der Schellingstraße 5<sup>123</sup> und seines Ateliers in der Akademie offenbarte sich der architektonische Gestaltungswille Stucks. Franz Hermann Meissner berichtet in seiner Monographie, dass Stuck sich damals »in der Akademie-Werkstatt einen stimmungsvollen Vorraum mit einer kleinen Sammlung bemalter Abgüsse auf Sockeln, Säulen und Konsolen hergerichtet hatte [vgl. Abb. S. 90 oben links]. Die Auswahl in ihrer Mischung von archaischen und reifen Werken und die Abtönung des Raums selbst war vom besten Geschmack. Wer hier eintrat, fühlte den Geist, aus dem Stucks Plastiken und seine Athenabilder vor allem entstanden sind. Man konnte sich greifbar in die Sammlung eines vornehmen Römers versetzt glauben, so echt und einheitlich war der Eindruck. Zwischen diesem Werkstattvorraum und den Plastiken sowie real-

antiken Bildern ist eine enge Beziehung und aus ihm schliesslich ist auch in mehrjährigem Reifen Idee und Entschluss zum Bau der antiken Villa gewachsen, welche sich Stuck 1898 bei Bogenhausen errichtete.«<sup>124</sup>

Die Tatsache, dass Stuck sein Haus »nach eigenen Plänen bis auf die kleinsten Einzelheiten«<sup>125</sup> selbst entwarf, wurde von allen Rezipienten durchwegs lobend erwähnt. Sie legten es nicht zum Nachteil aus, dass er sich dabei als Laie auf völlig neues Terrain begab, gestanden sie ihm doch »ein so starkes Architekturempfinden«<sup>126</sup> zu, eine »dekorative Begabung in der innersten Natur«<sup>127</sup>, »diesen architektonischen Zug, der [...] ein charakteristisches Merkmal seiner auf dem goldenen Boden des Handwerks fußenden Höhenkunst ist«<sup>128</sup>, oder eine »eminent dekorative und kunstgewerbliche Begabung«.<sup>129</sup>

Stuck galt als »un décorateur de premier ordre«<sup>130</sup>, ein »Dekorateur großen Stiles«<sup>131</sup> und »Raumkünstler von Gottes Gnaden«.<sup>132</sup> Er war in ihren Augen ein »Naturtalent« – auch in architektonischen Belangen. Gleichzeitig entsprach sein Werk dem allgemeinen Zeitgeist, der die Idee des »Gesamtkunstwerks« favorisierte, die die Gleichrangigkeit aller Künste bis hin zum Kunsthandwerk vermittelte:<sup>133</sup> »Dieses Haus gehört nicht weniger zum Gesamtkunstwerk Stucks als seine Bilder und seine Zeichnungen. Es steckte etwas von einem renaissancehaften, regentenmäßigen Künstlertum in Stuck, für das das künstlerische Wirken an sich mehr Bedeutung hatte als das einzelne Werk.«<sup>134</sup>

So lobte auch die *Deutsche Bauzeitung*: »Wir beobachten in der letzten Zeit vielfach die Erscheinung, dass die Schranken unserer durch die Scheuklappen-Aesthetik abgegrenzten Kunstgebiete fallen und dass im Sinne der Einheit der Kunst, wie sie namentlich in der Renaissance bestand, Architekten sich auf verwandten Kunstgebieten und Vertreter dieser Gebiete in der Architektur mit Erfolg bethätigen. Ein Beispiel dafür ist das inrede stehende Wohnhaus.«<sup>135</sup>

Nicht selten wird für Stuck ein Vergleich zu den Meistern der Renaissance bemüht: »so daß er sich heute wohl, wie die alten Renaissance-maler, als ›aller Künste Meister‹ fühlen darf«.<sup>136</sup> Gerade die damit angesprochene Universalität, die künstlerische Gestaltung auf allen Ebenen aus einer Hand, fand Gefallen bei den Kritikern: »Seine Ganzheit, das ist sein höchster Ruhmestitel«<sup>137</sup> oder »Er ist in der Totalität des ganzen Seins Künstler, nur Künstler unbedingt, unumschränkt.«<sup>138</sup>

Zwar hatte sich Stuck bis dato nicht nur als Maler, sondern auch als Zeichner und Plastiker einen Namen gemacht, womit er »die Welt in Staunen setzte«<sup>139</sup>, doch der Bau seines Hauses übertraf alles Bisherige. Er wurde als die Krönung seines bis dahin geschaffenen Œuvres gesehen und gilt bis heute als sein Hauptwerk. So liest man etwa im Zusammenhang mit ihm von »dem großen Meisterwerk dieses kraftvollen Talent«s, einem »Tempel des guten Geschmackes«, der »Verwirklichung einer großen künstlerischen Idee«<sup>140</sup>, einer »glänzenden, höchst individuellen Schöpfung«<sup>141</sup>, »einer Tat des guten Geschmackes«<sup>142</sup>



NORDFASSADE DER VILLA STUCK mit dem 1915 abgeschlossenen Ateliertrakt links (nach 1936), Privatbesitz

oder einfach einer »grandiosen Schöpfung«. <sup>143</sup> Die Villa Stuck »ist und bleibt die Krönung seines Lebenswerkes, eine Art künstlerischer Selbstdarstellung« <sup>144</sup>, schlichtweg »Stucks bestes Kunstwerk«. <sup>145</sup>

Interessanterweise ziehen die Besucher der Villa Stuck bei ihren Beschreibungen nicht selten Vergleiche zwischen der Malerei und der Innenarchitektur Franz Stucks. So bemerkt Herbert Hirth im Anschluss an seine Beschreibung des Empfangssalons, in der er zunächst auf die Farbharmonien der Wände und dann auf den Boden eingeht: »Blickt man über den Boden hin, so schwebt über ihm ein unbestimmter schillernder Glanz, wie er von der Perlmutteruschale ausgeht, jenem farbigen Problem, an dem Stuck (in seinen Muschelstilleben) so oft sich versucht hat. So meint man öfters in dem Hause Farbenklängen zu begegnen, die man auf Bildern des Malers schon gesehen hat.« <sup>146</sup> Und auch Habich beobachtet unter Berufung auf Stucks Gemälde *Die Sünde* (1893), *Der Krieg* (1894) und *Der Kuss der Sphinx* (1895): »Was die Farbe betrifft, [finden sich] in dem Hause dieselben Effekte wie in seinen Bildern: starke Kontraste, wie Roth neben Schwarz, metallisches Grün und Elfenbeingelb, Gold und Blau.« <sup>147</sup>

Ostini verweist mehrfach auf die Wechselwirkung der Künste, dank derer es zur Verwirklichung dieser großen künstlerischen

Idee kommen konnte: »Wer so baut, wie er, muß so malen und modellieren, wie er es tut.« <sup>148</sup> Oder: »Man kann ihn nicht in seinem vollen Wert verstehen, diesen Bau, wenn man nicht Franz Stucks gesamtes Schaffen verfolgt hat. Und man kann Stuck nicht würdigen, wenn man das Heim nicht kennt.« <sup>149</sup> Ein anderer Autor bezeichnet den Bau als »geniale Malerschöpfung, nur zur Freude des Künstlers geschaffen« <sup>150</sup> und betont damit die besondere Rolle des Malers als Architekt.

Stuck hatte zwar die architektonischen sowie die handwerklichen Ausführungen entsprechenden Spezialisten in Auftrag gegeben, doch bei der malerischen Ausgestaltung der Villa legte er selbst Hand an, »hat selbst den Pinsel ergriffen, um ihre Wände zu bemalen«. <sup>151</sup> So stammten also nicht nur alle Entwürfe von ihm selbst, sondern er übernahm zudem die Wand-, Decken- und Reliefmalereien, war damit »sein eigener Architekt, sein eigener Dekorationsmaler und gelegentlich auch sein eigener Stukkauteur«. <sup>152</sup> Stucks Haus ist demzufolge auch als eigenwilliger Bildträger seiner Malerei zu sehen, den er – zumindest was die stets erwähnten Farbkontraste sowie die kompositorische Einteilung anbelangt – ähnlich behandelte wie eine Leinwand oder einen Holzgrund. Es lässt sich also in gewissem Maße von einer »malerischen« Behandlung des Hauses sprechen.

## DIE VILLA STUCK ALS CHARAKTERSTUDIE IHRES SCHÖPFERS

Franz von Stuck wurde von seinen Zeitgenossen trotz seines fast sprichwörtlichen Status als »Künstlerfürst« und »Gesellschaftslöwe« oft als ein recht bescheidener und introvertierter Mensch geschildert, der sich in seinen Äußerungen extrem zurückhielt. Es gibt kaum Selbstzeugnisse von ihm, und diejenigen, die uns vorliegen, sind meist so knapp, dass man den Künstler in seinem Wesen nur errathen kann: »Es hält [sic!] sehr schwer, Stuck zum Reden zu bringen. Er ist sehr umgänglich, sehr ungekünstelt, sehr bescheiden, aber – verschlossen. Was er zu sagen hat, sagt er so kurz wie möglich. Da ist kein Wort zuviel, keines zu wenig. Er hat wohl überhaupt kein Bedürfnis, sich mitzuteilen. Er möchte errathen sein.«<sup>153</sup>

Diese verschlossene Art hatte zur Folge, dass die Zeitgenossen seine Kunstwerke oft als Charakterbeschreibungen seines Erschaffers lasen. In extremer Weise geschah dies mit seiner Villa, die stets als Ausdruck seines Inneren – als »Symbol dieser Persönlichkeit«<sup>154</sup> – interpretiert wurde: »Kein Künstler mag sich selbst und uns Allen so sehr ein Mysterium sein. Wir können ihm bloß äußerlich, indirect, beizukommen suchen [...]. Und insofern ist vielleicht das Milieu, das er sich für seinen täglichen Wirkungs- und Lebenskreis geschaffen hat, von einiger Bedeutung. Da redet der Wortkarge noch am deutlichsten.«<sup>155</sup>

Es ist nicht ungewöhnlich, die Wirkstätte eines Künstlers als Spiegel seiner Persönlichkeit zu sehen. Die Schaffung einer Umgebung, in der man sich wohl fühlt und seinem Wesen gemäß arbeiten kann, ist den meisten Künstlern ein Anliegen, so auch Stuck: »Er braucht die Schönheit, seine Schönheit um sich als Atmosphäre, in der allein er als Künstler wirklich leben, nämlich schaffen kann. [...] Es ist ein Ausdruck seines Wesens, seine ganz persönliche Schöpfung.«<sup>156</sup>

Doch sprachen die Zeitgenossen der Villa Stuck eine noch persönlichere Note zu, die über das hinausging, was sie offensichtlich an anderen Künstlerhäusern wahrnahmen: »München ist gewiß nicht arm an schönen Künstlerhäusern, und in allen diesen spiegelt sich wohl die Persönlichkeit des betreffenden Meisters. Keines aber ist von der Umfassungsmauer bis zu den Dachfiguren so aus dem ureigensten Wesen des Besitzers heraus entstanden, wie die Villa Stucks. Denn hier ist der Besitzer auch der Schöpfer.«<sup>157</sup> Im Extremfall wird die Villa ganz mit ihrem Erbauer gleichgesetzt: »Das ist Stuck selbst«<sup>158</sup>, ruft etwa der Hamburger Kunsthistoriker und Museumsleiter Alfred Lichtwark begeistert – und ähnlich wiederholt Ostini: »Das Haus ist der Mensch! [...] Dies Haus ist der Mann!« Oder ein paar Jahre später: »eine Visitenkarte in Palastformat! [...] Der ganze Mann steckt drin.«<sup>159</sup>

Artur Weese kommt nach seiner Beschreibung des Hauses zum Schluss: »Er [Sein Erbauer] lebt sich selbst«<sup>160</sup>, während es bei Wolf über das Gebäude heißt: »Wie es dasteht, ist es sozusagen der aphoristische Ausdruck der Stuckschen Individualität. Es ist

ein Symbol siegreicher Kunst, ein Lebenssymbol.«<sup>161</sup> Als eigener Architekt konnte Stuck ganz individuell und unverbildet das Haus nach seinen Bedürfnissen gestalten. Dies mag auch der Grund dafür sein, warum es seine Zeitgenossen als seine ureigenste Schöpfung interpretierten:

»Und wenn ein Künstler sich sein Heim baut, so spiegelt sich sein wahres Wesen darin oft viel klarer wieder als in einem einzelnen Werke. Weil in seinem Hause nicht nur sein Können und sein künstlerischer Geschmack zum Ausdruck kommen, sondern auch seine Stellung zum Leben, sein menschliches Temperament, seine ganze Physis. Ein Künstler, der Raumkunst treibt für einen Andern, für fremde Bedürfnisse, arbeitet ganz anders als der, der sich selbst das Gehäuse anmißt, in dem er leben und einst sterben will – und den vielleicht auch noch die Absicht leitet, in diesem Bau sein stärkstes und kennzeichnendstes Kunstwerk zu schaffen. So steht auch Franz v. Stuck zu seinem Haus, das er sich im Jahre 1898, als ein Fünfunddreißigjähriger auf der Gasteighöhe in München errichtet hat: festumschlossen und einheitlich, stark, klar und gradlinig wie seine ganze Persönlichkeit ist auch sein Heim.«<sup>162</sup>

## ANTIKENBEZUG UND ITALIENSEHNSUCHT

In den zahlreichen Beschreibungen der Villa Stuck klingt immer wieder der an Italien, Griechenland und die Antike angelehnte Charakter an, den das Gebäude ausstrahle – eine Sehnsucht nach dem Süden, wie sie für die Residenzstadt München allgemein bezeichnend war. Bereits verschiedene bayerische Kurfürsten und Könige – am nachhaltigsten vielleicht Ludwig I. (1786–1868, reg. 1825–1848) – bezogen sich in ihren Bauten immer wieder auf italienische und griechische Vorbilder, doch auch andere Künstler, allen voran Franz von Lenbach, orientierten sich architektonisch deutlich an Italien.

Starke Unterschiede lassen sich jedoch bei der Exaktheit dieser Bezüge erkennen: So ahmen manche Gebäude streng ganz konkrete Vorbilder nach, während andere versuchen, lediglich eine gewisse Stimmung zu vermitteln. Die Villa Stuck gehört sicherlich zu den Letzteren. Immer wieder wird vom »stark südlichen Charakter«<sup>163</sup> gesprochen, ohne jedoch konkrete Vorbilder zu nennen: Ostini kommt nach seiner Beschreibung zu dem Ergebnis, das Gebäude besitze eher »jenen stolzen, mehr italienischen als deutschen Villencharakter«<sup>164</sup>, und auch Geller muss »immer wieder an Italien denken«<sup>165</sup>, wenn er es durchschreite.

Viele Autoren erwarteten solch südliche Bezüge auch in der Bepflanzung des Gartens, denn die Villa Stuck bedürfe, »um zu voller Wirkung zu gelangen, einer Umgebung von hochragenden Cypressen und eines Himmels von der dunklen Bläue des tropischen«.<sup>166</sup> Stuck selbst versuchte schließlich mit der Anpflanzung von Pappeln vor der Hauptfassade, einen entsprechenden Eindruck zu vermitteln. Spätere Besucher sprachen nunmehr von den »hohen Südländsbäumen«<sup>167</sup> oder den »üppig grünen Som-



ANONYM, VILLA STUCK VOR ANBAU DES NEUEN ATELIERS (veröffentlicht 1909)

merbäumen mit italienisch dunkeln Schatten«<sup>168</sup>, wobei sich nicht nur Ostini aufgrund der Pappeln an Gemälde Arnold Böcklins (1827–1901) erinnert fühlt: »Dies Haus, das auf unserer ersten Abbildung mit den wuchtigen Vertikalen seiner Pyramidenpappeln fast Böcklinsche Stimmung hat.«<sup>169</sup>

Ihr urbanes Ambiente im »nordischen Klima«<sup>170</sup> bedauerten einige Kritiker gleichwohl als ungeeigneten Standort für die Villa Stuck, die sie sich eher in Italien vorgestellt hätten, wie beispielsweise Bierbaum: »Eins ist ja ohne weiters zuzugeben: die Villa Stuck »paßt« nicht in ihre Umgebung und verfehlt somit ein Hauptziel aller Architektur: daß sie wie organisch zu dem Boden stimmen soll, auf dem sie errichtet wird. Sie müßte in einem Cypressenhain unter südlichem Himmel stehen, bei Florenz etwa oder am Gardasee.«<sup>171</sup> Und auch Habich hätte sich das Gebäude »an die Gestade des Gardasees entrückt« gewünscht, »wo ihm eine würdige Umgebung sicherer wäre als in einem Stadtgebiet.«<sup>172</sup>

Der Italienbezug, den die zeitgenössischen Betrachter zur Villa Stuck herstellten, rührte jedoch nicht nur rein objektiv von deren Architektur beziehungsweise der Bepflanzung ihres Gartens, sondern er wurde auch über die Person Franz (von) Stucks

vermittelt, über den von Anbeginn der Mythos kolportiert wurde, er sei ein Nachfahre jener Römer, die sich vor langen Jahren in Niederbayern niedergelassen hatten: »Seine römische Villa droben in Bogenhausen [...] war das Haus eines Nachfahren unbekannter südlicher Ahnen. Dieser Aspekt mag manchem sonderbar vorkommen, zumal im Norden; dennoch hat er die einfachste Wirklichkeit.«<sup>173</sup>

Auch andere Autoren spekulieren aufgrund physiognomischer Merkmale wiederholt auf eine italienische Herkunft Stucks, wobei an dieser Stelle mit den Worten Meissners nur eine dieser in unseren Augen merkwürdig anmutenden Herleitungen wiedergegeben sei:

»Nahezu gewiss scheint, dass italienisches Blut in Stuck's Adern rollt, aber mit deutscher Bildung und Phantasie gekreuzt ist. Über seine niederbayerische Heimat hinweg erstreckte sich vor anderthalb Jahrtausenden einst die rhätische Provinz Roms bis Regensburg und Passau und beherbergte italienische Söldnergarnisonen mit ihrem Anhang von Beamten, Kolonen, Gewerbetreibenden. Vielleicht ist er ein Nachkömmling davon; vielleicht sind sein Stammvater oder seine Stammutter später eingewanderte

Italiener, wie es ja Familien dieser Art in Bayern nicht wenige giebt. Dieser schlanke, muskulöse, gewandte Körper mit dem starken Nacken, dies krause schwarze Haar, der dünne Schnurrbart, die gedrückte Stirn, welche nicht eigentlich niedrig ist, Nase, Mund, Augenwölbung und die glutvollen Augen selbst, – kein Zweifel, das ist nicht slavisch noch magyarisch noch keltisch noch semitisch, sondern italienisch.«<sup>174</sup>

Stuck selbst pflegte diesen Mythos gerne, indem er beispielsweise auf dem Fest »In Arkadien«, das am 15.2.1898 in den beiden königlichen Hoftheatern von der Künstlervereinigung Allotria gegeben wurde, mit seiner Frau im römischen Kostüm erschien und sich in entsprechend imperialer Pose vom Hofphotographen Baumann ablichten ließ.<sup>175</sup> Insofern kann es nicht verwundern, dass die Villa Stuck nicht nur als italienisch oder südländisch eingestuft wurde, sondern sehr häufig als »römisch«<sup>176</sup> und dies im antiken Sinne.

Anfangs sprach man auch von einem »griechischen« Einschlag der Villa Stuck: »Seit einiger Zeit schon haben in München auf den tektonischen Gebieten antike Bestrebungen wieder Eingang gewonnen [...]. Der Kreislauf der Stile hat sich nach etwa 100jähriger Bahn wieder geschlossen; an die pompejanische Villa in Paris schliesst sich das griechische Wohnhaus in München.«<sup>177</sup> Was Hirth jedoch – zumindest für das Gebäude selbst – ausdrücklich relativiert: »Man hört gewöhnlich von der »griechischen« Villa Stucks reden. Die Bezeichnung trifft für das Äußere nur halb zu und ist auch für das Innere nicht recht treffend. Die griechische Antike spielt allerdings eine ebenso bedeutende Rolle da drinnen, wie in der Phantasiewelt seiner [Stucks] Bilder.«<sup>178</sup>

Ausschlaggebend für diese Konzession war die Ausstattung der Villa mit Antikenabgüssen griechischen Ursprungs (vgl. auch S. 285ff.), auf die Hirth im Folgenden näher eingeht: »Das Haus beherbergt Dutzende von Abgüssen nach bekannten Antiken, die zumeist der griechischen Frühzeit angehören. Da stehen unter anderen die Athena aus dem Aphaiatempel von Ägina in der Glyptothek [Nr. 26, Abb. S. 153], die eilende Artemis des Neapler Museums [Nr. 25, Abb. S. 152], das Demeterrelief aus Eleusis, der Idolino [Nr. 1, Abb. S. 60], Mädchenstatuen von der athenischen Akropolis [Nr. 79, Abb. S. 263]. Um nur die bekanntesten zu nennen.«<sup>179</sup>

Die Auswahl der Motive traf Stuck gänzlich unarchäologisch, »ohne System und ohne weitere Absicht«<sup>180</sup>, wie Meissner 1899 bemerkt. Er folgte offensichtlich in erster Linie ästhetischen sowie thematischen Interessen. Die Statuen sollten zwar einen Bezug zur Antike herstellen, unterlagen jedoch in stilistischer Hinsicht keinen »wissenschaftlichen« Auswahlkriterien: »Er hat gewiß vor Antiquitäten nicht den Respekt des ausschließlich historisch Geschulten.«<sup>181</sup>

Dass auch den Rezipienten eine exakte Differenzierung der Attribute »römisch«, »griechisch« oder »antik« nicht immer geläufig war, machen schon die knappen Hinweise auf Pompeji deutlich, indem einmal von »römisch-pompejanisch« das andere

Mal von »griechisch-pompejanisch« die Rede ist: »überall mit Ausnahme des EBzimmers, das Anklingen an römisch-pompejanische Motive«<sup>182</sup> oder »diese merkwürdige Mischung aus griechisch-pompejanischen, leise ans Empire erinnernden und ganz modernen Elementen«.<sup>183</sup> Solch unkonkrete Äußerungen bestätigen, dass es weder dem Erbauer selbst noch den damaligen Besuchern der Villa um eine exakte Kategorisierung ging. Stuck lehnte sich in der Architektur an kein konkretes Gebäude der Antike an, und ebenso wenig stimmte er seine Antikenabgüsse »historisch korrekt« ab – »nirgends peinliche Beschränkung auf einen Stil«, wie Bierbaum lobend feststellt.

Stuck wollte vielmehr durch den Verweis auf die Antike deren »Geist« zum Leben erwecken: »Ein Stück lebendig gewordener, modern lebendig gewordener Antike, aber doch nicht kalt, doch nicht abweisend feierlich, sondern voll der vielfältigsten Reize eines wirklichen Heims. [...] Er baute in Anlehnung an antike Formen, aber er blieb persönlich dabei, und dieses Persönliche that dem Antiken keinen Zwang an, weil er selbst antiken Sinnes ist. Er kopierte nicht antike Muster, er baute, könnte man sagen, naiv antik, aus seinem eigenen, dem der Antike verwandten architektonischen Sinne heraus. Er benutzte jene antike Formensprache ganz wie seine eigene, denn es ist seine eigene bis zu einem gewissen Grade. [...] Das Stilgefühl eines Künstlers darf sich mehr erlauben, als das Stildogma der Gelehrten zulässig finden mag. In ihm ist Stil und Persönlichkeit eins: er schafft Stil, nimmt ihn nicht bloß an.«<sup>184</sup>

Bierbaum fügt hier seiner Formulierung einer »lebendig gewordenen Antike« den Zusatz »modern« an, eine interessante und bezeichnende Erweiterung der damaligen Vorstellung von »Antike«, wie sie die Villa Stuck dem damaligen Besucher offenbar vermittelte. Denn trotz zahlreicher derartiger Bezüge betonen die Autoren immer wieder gerade die Modernität des Hauses – meist sogar in einem Atemzug. Auf Ostini etwa macht der Bau 1903 »ein wenig den Eindruck einer römischen Villa und ist doch ein modernes Wohnhaus«<sup>185</sup>, wobei er ihn sechs Jahre später immer noch als »umweht vom Hauch der Antike und doch modern« empfindet.<sup>186</sup>

Ein illustrierter Führer *Münchener Kunstdenkmale* spricht etwa um dieselbe Zeit von einem »klassisch-modernen Bau«.<sup>187</sup> Eine analoge Verbindung weiß ein anderer Autor auf die Persönlichkeit des Bauherrn zurückzuführen, den er folgendermaßen charakterisiert: »Ein Moderner und in allem, was er fühlt, denkt und tut antik. [...] Nirgends nimmt sein persönlicher Stil so nachdrückliche Eigenart an wie in seinem Bau. Da ist die Legierung von antik und modern ganz und gar zur originellen Einheit verschmolzen.«<sup>188</sup>

Das Verhältnis von Antike und Moderne wurde jedoch auf stilistischer Ebene meist nicht genauer analysiert, vielmehr scheint anzuklingen, dass es in ähnlichem Verhältnis von Repräsentation und Wohnlichkeit – von Prunk und Praxis – gesehen wurde: »Innen und aussen ist das ein modernes Heim, innen und aussen lebt

doch klassischer Geist. Das ist lebendig gewordene Antike und doch wieder gepaart mit dem germanisch-nordischen Sinn für Behagen und Wärme – wie Helena mit Faust!«<sup>189</sup> Die Villa Stuck sei damit »ein modernen Bedürfnissen genügendes und doch ganz von klassischem Geist durchwehtes antikes Haus«. <sup>190</sup>

### »EINES DER SCHÖNSTEN KÜNSTLERHÄUSER IN MÜNCHEN«

Die bayerische Residenzstadt – »gewiß nicht arm an schönen Künstlerhäusern«<sup>191</sup> – hatte im späten 19. Jahrhundert zahlreiche Künstler hervorgebracht, die sich, zu wahren »Künstlerfürsten« avanciert und damit zu Geld und Ruhm gelangt, mit der Errichtung von stattlichen Wohn- und Ateliergebäuden individuelle Denkmäler zu setzen wussten, mit denen sie nicht zuletzt der idealistischen Vorstellung einer Einheit von Kunst und Leben huldigten.<sup>192</sup> An erster Stelle werden immer wieder die bereits erwähnten Villen Franz von Lenbachs und Friedrich August von Kaulbachs genannt, doch auch andere Künstler wie Adolf von Hildebrand (1847–1921), Benno Becker (1860–1938), Franz von Defregger (1835–1921), Edmund Harburger (1846–1906), Lorenz Gedon (1843–1883), Eduard von Grützner (1846–1925) oder Toni (Anton) von Stadler (1850–1917) besaßen aufwändig gestaltete Wohnsitze.

Die Villa des noch jungen Franz Stuck folgte als eine der letzten diesem eigenwilligen Typus und galt bald als »eines der schönsten Künstlerhäuser in München«<sup>193</sup>, die »so ganz anders wie Künstlerhäuser sonst zu sein pflegen, und die deshalb jedem auffiel und als etwas Besonders, Einmaliges geachtet wurde«. <sup>194</sup> Die Zeitgenossen Stucks zogen vor allem gerne einen Vergleich zum Haus des eine Generation älteren Franz von Lenbach (1836–1904), sei es in Hinblick auf beider soziale Herkunft, ihre Position als gesellschaftlicher Mittelpunkt in München oder ihre Ateliergestaltung.<sup>195</sup> Parallelen werden schon auf den ersten Blick hinsichtlich Nutzung und Repräsentationscharakter erkennbar:

»Den beiden Franzosen ist es nicht an der Wiege gesungen worden, daß sie einst in Palästen wohnen würden, die ihnen dennoch nicht weniger bequem auf den Leib gepaßt schienen oder scheinen, als wenn sie darin geboren worden wären, und diese menschliche Leistung, denn es ist eine, bildet zu ihrer künstlerischen keine uninteressante Folie.«<sup>196</sup> »Innerhalb des Münchner Kunstlebens nahm Stuck eine ungewöhnliche Stellung ein, weil er, wiederum in Nachfolge Lenbachs, sein aus persönlichster Phantasie gebautes Haus zu einem gesellschaftlich-künstlerischen Mittelpunkt machte.«<sup>197</sup> Beide Autoren machen ausdrücklich darauf aufmerksam, dass »das Atelier Stucks neben dem Kaulbachs und Lenbachs das reichst gestaltete Münchens«<sup>198</sup> sei.

Wie bereits erwähnt, hatte sich Henry van de Velde bei seinem Besuch der Villa Stuck eher distanziert zu Bau und Gehabe ihres Besitzers geäußert (vgl. S. 244). Sein ästhetischer Geschmack, der auf Materialhaftigkeit aufbaute, lag auf einer gänzlich anderen Linie, so dass er sich gar nicht erst die Mühe machte, zwi-

schen Stuck und Lenbach zu unterscheiden. Der von ihm verachtete Prunk, hervorgerufen durch teilweise falsche Materialien, verleitete ihn zu der abschätzigen Wertung: »Stuck hatte sich ein Palais bauen lassen, wobei er sich das Palais des berühmten Porträtisten Franz von Lenbach zum Vorbild nahm. Wie bei Lenbach war alles falscher, geschmackloser Luxus.«<sup>199</sup>

Natürlich gab es in stilistischer Hinsicht dennoch erhebliche Unterschiede zwischen der Villa Stuck und dem Lenbachhaus, die auch bereits von Zeitgenossen konstatiert wurden: »Stucks decorative Ideen nehmen ihren Ursprung in der Lenbach-Seidlschule. Aber er hat doch eine durchaus persönliche Note.«<sup>200</sup> Und während Artur Weese 1903 eher ahnungsvoll andeutet: »Mit dem Münchener Künstlerheim wie es seit Gedon und Lenbach üblich ist, hat dieser Bau nichts gemeinsam«<sup>201</sup>, erklärt Hans Rose 1927 weit entschiedener: »Das Lenbachhaus und das Künstlerhaus bedeuteten den Abschluß ihrer Periode. Kaum vollendet waren sie zu Denkmälern der Vergangenheit geworden. Stuck dagegen hat in seiner ›Villa‹ [...] einen neuen Begriff von Architektur geschaffen.«<sup>202</sup>

Was das Haus eines Künstlers in besonderem Maße auszeichnete, war natürlich sein Atelier. Hier ließ sich seine Modernität oder Antiquiertheit in besonderem Maße nachweisen. Stucks Arbeitsraum, den er bis 1914 in seiner Villa unterhalten hatte, orientierte sich noch stark an traditionellen Vorbildern: Der Künstleraltar (vgl. S. 80), die prachtvolle Ausstattung zeugten noch ganz von dem Bewusstsein eines Künstlerfürsten des 19. Jahrhunderts. Zwar hatte er bereits auf zu großen Pomp verzichtet, ohne jedoch jene Schlichtheit zu erreichen, die erst sein »neues« Atelier ab 1915 vermitteln sollte. Noch 1909 beschrieb Ostini diese Zwischenstellung:

»Sie [die Werkstatt] ist gleich weit entfernt von der Überladung jener pittoresken Ateliers älteren Stils, in den vor Altertümern und Kuriositäten der Maler selbst kaum mehr Platz hatte, wie von der schmucklosen Nüchternheit mancher modernen Malerwerkstätten.«<sup>203</sup>

### »DER STIL IST EBEN FRANZ STUCK!«

Die Zeitgenossen Stucks taten sich – wie es bis heute noch der Fall ist – schwer mit der stilistischen Einordnung des Baus, der zwar in gewissem Maße einer Tradition folgte, sich jedoch nicht einer bestimmten Stilrichtung zuordnen ließ.<sup>204</sup> Dies mag zum großen Teil daran gelegen haben, dass Stuck sich als Maler, Zeichner und Bildhauer an die Planung des Bauwerks machte, also aus einem anderen Blickwinkel vorgeing als ein geschulter Architekt. Aus manchen Beschreibungen seiner Besucher lässt sich denn auch ein ganz eigener Umgang mit den Räumlichkeiten herauslesen, der offensichtlich von dieser »malerischen« Sichtweise herührt. Es wird deutlich, dass er seine Räume in Bildern »dachte«, die von bestimmten Standpunkten aus in idealer Weise gesehen werden sollten und selbst bis in Details der Beleuchtung exakt berechnet waren.

Besucher wie Hirth oder Habich erkannten durchaus, dass es Stuck um die »Bildwirkung jeden Raumes« ging, die maßgeblich von der Lichtführung abhing: »Man soll seinen Genuß haben in jedem Zimmer für sich, aber auch seinen besonderen Genuß im Rundgang, im ästhetischen Szenenwechsel. [...] Und zwar hat er die Bildwirkung jeden Raumes für den Eintretenden, den ersten, maßgeblichen Eindruck für ihn mit bewußtem Raffinement dadurch gesteigert, daß er nie dem Fenster entgegenführt: die Lichtquelle befindet sich immer entweder im Rücken oder zur Seite des Eintretenden.«<sup>205</sup>

Oder: »Ist doch die Lichtquelle überall so angeordnet, daß dem Eintretenden die blendende Helle niemals entgegenfällt, sondern jeder neue Raum in seitlicher Beleuchtung vor ihm liegt, nicht anders wie ein Kunstwerk im Maleratelier. Dabei sind, wie wir nachträglich erwähnen müssen, die Zimmer des Erdgeschosses nur durch verschiebbare Portieren getrennt, so daß der Blick immer eine Reihe von Räumen zugleich umfassen und sich an dem reichen Wechsel von fein berechneten Stimmungen und Lichtmischungen weiden darf.«<sup>206</sup>

Daneben kommt immer wieder das ideale Verhältnis von Form und Farbe zur Sprache, das in der Villa herrsche: »Der letzte Eindruck ist zugleich ein Bann der Farben und der Formen, vor Allem aber ein Bann der Persönlichkeit.«<sup>207</sup> Oder: »Der künstlerische Schmuck aber der Räume ist ein vornehmer, auserlesener und wirkungsvoller; in seiner feinen Abstimmung im Aufwand von Farbe und Form sichert er jedem Raume seine ihm im gesellschaftlichen Leben zukommende Bedeutung.«<sup>208</sup>

Habich begründet diese Wirkkraft, die sich aus dem Verständnis Stucks als Maler entwickelt habe: »Wie in den Bildern Stuck's spricht sich jene Eigenart auch hier aus als Tendenz zu einer stillvollen Monumentalwirkung in Form und Farbe. [...] Das ist die seltene Verbindung von malerischem Empfinden mit dem Sinn für strenge Architektonik und Plastik. Man hat dafür die etwas anspruchsvolle Bezeichnung »dekorative Monumentalität« gefunden; wir möchten dafür ein anders Wort setzen, wenn es erlaubt ist, es neu zu bilden: Ornamentalität in Farbe und in Form.«<sup>209</sup>

Bei der Innenausstattung des Gebäudes hatte sich Stuck verschiedener Stilformen bedient, die er vor allem bei den Details einsetzte. In eklektizistischer Manier nahm er sehr frei Anleihen aus diversen Epochen und Kulturräumen: »Antike und China, Japan und Empire, Orient und Renaissance – alles geht zusammen, nichts schließt sich von vornherein aus – vorausgesetzt, daß einer, wie Stuck hier, eine neue, persönliche Einheit herstellen kann der Formen und der Farben.«<sup>210</sup>

Stucks Eklektizismus folgt nur der Sicherheit seines Stilgefühls: »Von den Stilgattungen, die eine vorwiegend geometrisch-lineare Tendenz beobachten, dürfte wohl kaum eine einzige unvertreten sein: altgriechische Vasenmotive, dorische und jonische Bauformen, ägyptisierende und etruskische Geräte, daneben klassicistische Anklänge aus der Formenwelt des Louis-Seize-Geschmacks und des »Empire«, daneben auch modern englische,

prärafaelisch gefärbte Einzelheiten. Auf Stileinheit im Sinne der Kunstphilister ist dabei natürlich kein Werth gelegt, wohl aber spricht sich in der Zusammenstellung dieser oft aus verschiedenen Jahrtausenden und den verschiedensten Weltgegenden stammenden Gegenstände eine Sicherheit des Stilgefühls aus, die weit über das hinausgeht, was aus Lehrbüchern in dieser Hinsicht zu lernen ist. Dieses eminente Stilgefühl in höherem Sinne bietet denn allein auch die Gewähr für eigenes Schaffen.«<sup>211</sup>

Aus dem Stilpluralismus wurde so unter Stucks Ägide eine »neue, persönliche Einheit der Formen und Farben«, die er mit seinem »eminente Stilgefühl« zusammenfügte. Er vermochte die einzelnen Elemente so zu kombinieren, dass sie zusammen gesehen homogen wirkten und dabei den als »antik« empfundenen Gesamtcharakter nicht beeinflussten.

Gerade in Hinblick auf die Architektur setzte sich Franz Stuck durch seine streng geometrische Formgebung – als »Verherrlicher der geraden Linie«<sup>212</sup> – und die starke Farbwirkung klar von älteren, aber auch von zeitgenössischen Stilmustern ab, namentlich von neobarocken und den meisten Jugendstil-Bauten, was viele Kritiker ausdrücklich registrierten. So äußert Habich als einen der »Hauptzwecke« eines Artikels über das Gebäude, den er 1899 mit zahlreichen Photographien veröffentlichte, den Wunsch, dass dieser »dazu beitrüge, dem barocken Ungeschmack der jüngsten Vergangenheit, wie den Ausschweifungen des modernsten Linienkultus entgegenzuwirken.«<sup>213</sup> Und während Rose lobt, dass »gerade diese Klassik [der Villa Stuck] sein Positivstes im Kampf gegen den Münchner Barock ausmachte«<sup>214</sup>, empfindet Weese es als »selbstverständlich, daß die dünnen Motive des modernen Jugendstiles in der Umgebung einer so kräftigen und stolzen Natur keinen Platz gefunden haben.«<sup>215</sup>

Die geschwungene Linie mied Stuck weitgehend.<sup>216</sup> Er konzentrierte sich vielmehr auf das ausgewogene Verhältnis von geraden Linien und Farbfeldern in einem überlegtem System. Die teilweise vorgenommene Einordnung der Villa Stuck als Beispiel des Jugendstils ist somit auch aus historischer Sicht abwegig.<sup>217</sup> Vielleicht das wichtigste Kriterium, an das der Künstler sich hielt, war eine Formenstrenge, die gleichzeitig Antikenbezug und Modernität vermittelte.

Während Habich in diesem Zusammenhang von einem »ästhetischen Empfinden [...] im Sinne von Formenstrenge, Formenklarheit und Reinheit«<sup>218</sup> spricht, Hirth von »gemessener Einfachheit und asketischer Formenstrenge«<sup>219</sup>, Lichtwark wiederum vom »genialen Sachlichkeitssinn seines Erbauers«<sup>220</sup>, erklärt Ostini Stucks Vorgehen genauer: »Er gibt jeder Form, jedem Tonwert, jeder Farbe den betreffenden bestimmten, wohlberechneten Platz. Er liebt keine Zufälligkeiten und Nebensächlichkeiten, die Ökonomie seiner Ausdrucksmittel läßt nicht viel Entbehrliches zu, er arbeitet unverkennbar darauf hin, mit einem Minimum von Mitteln das Höchstmaß von Ausdruck zu erreichen.«<sup>221</sup>

Die Villa wurde nur zweimal explizit einer bestimmten Stilrichtung zugeordnet, und dies auch erst nach dem Tod ihres

Erbauers im Jahre 1928. Einmal nannte man sie einen »klassizistischen Bau«<sup>222</sup>, womit sicherlich der Neo-Klassizismus des 19. Jahrhunderts gemeint war, ein andermal schilderte man sie als »die nach damaligen Begriffen etwas sezessionistische Villa Stuck«<sup>223</sup> und spielte damit auf den fast zeitgleichen Bau der Wiener Secession von Joseph Maria Olbrich (1898) an, der ebenfalls kubische Formen aufweist. Alle anderen Beschreibungen wagten hingegen keine stilistische Kategorisierung, betonten stattdessen wiederholt den Eigenwillen Stucks, wie die folgende aus den späten zwanziger Jahren:

»Es war noch eine ganz charakteristische Schöpfung der ins Klassische übersetzten Romantik des letzten Münchner Jahrhunderts. [...] Mit ihrem archaischen Willen ist diese Künstlerstätte um den Kern einer Persönlichkeit gewachsen; mit ihren gestuften und turmhaften Wirkungen erinnert sie an wichtige andere Werke des Zeitalters; aber nicht als Nachahmung, sondern als das Werk eines Künstlers, dem keine offizielle Gesinnung, sondern sein persönlicher Rauminstinkt das gebaute Wesen bestimmte.«<sup>224</sup>

Aus zeitgenössischer Sicht liest man Ähnliches: »Das Ganze ist die höchst individuelle Schöpfung eines Künstlers von scharf ausgeprägter Eigenart.«<sup>225</sup> Oder: »Die Antike, die Renaissance, germanische und romanische Vorbilder! Bestimme einer mit den üblichen Etiketten den Stil einer Stuckschen Architektur, eines Möbels nach dessen Entwurf – er wird nicht weit kommen! Der Stil ist eben Franz Stuck!«<sup>226</sup>

Hier stellt sich nun die Frage, ob der Bau der Villa Stuck in seiner Eigenart stilbildend auf nachfolgende Generationen wirkte. Schon 1901, also drei Jahre nach ihrer Errichtung, schreibt Engels in einem Zeitschriftenartikel: »Wenn es nach den Münchenern ginge und Münchener Art sich auf das Geschrei der Reclame verstünde, man würde Stuck im Baedeker unter den Sehenswürdigkeiten der Stadt eintragen lassen und ihn noch gar mit drei Sternen versehen, – ihn und sein berühmtes Wohnhaus. Das ist nun freilich wirklich Baedeker-fähig, dies Wohnhaus – anderwärts würde man sagen ›Palais‹ – und hat jedenfalls nirgendwo seines Gleichen.«<sup>227</sup>

Zahlreiche Besucher kamen, um das Gebäude zu betrachten, Publikationen erschienen, auch Photographien wurden veröffentlicht. So hätte es in seiner Gestaltung auch auf nachfolgende Architekten Einfluss nehmen müssen. Ostini wiederholt diesbezüglich 1909 eine Äußerung des damals bekannten Düsseldorfer Professors Kreis, der eine solche Wirkung bereits früh prognostiziert hatte:

»Sie hat einen viel größeren Einfluß auf eine strengere Architekturbildung, besonders bei der Jugend der Architekten Deutschlands, ausgeübt, als anfänglich angenommen wurde. Erst nachdem eine Anzahl hervorragender Architekten in die Richtung Stucks einschwenkten, ist der Bedeutung von Stucks Villa mehr Beachtung geschenkt worden. Die Verwandtschaft der jungen Wiener mit diesem Werk ist ebenfalls anzunehmen.«<sup>228</sup>

Wieder erfolgt hier der Verweis auf Wien, den wohl bereits das erwähnte Adjektiv »sezessionistisch«<sup>229</sup> impliziert hatte. Doch auch auf die jungen Münchner Architekten zeigte Stucks Wohnhaus Wirkung, wie Cornelius Gurlitt 1910 zu berichten weiß, der hier ganz offen auf dessen Potenzial als Architekt anspielt:

»Vor einigen Tagen sprach ich einen jungen Münchner Architekten, einen von jenen, der dort von den Kundigen als ein Mann der Zukunft angesehen wird. Er sagte: ›Für mich ist Stuck der ideale Architekt! Denn er versteht es, die schönsten Formen dem heutigen Bedürfnis anzupassen. Er weist der kommenden Baukunst den Weg!‹ Und ich weiss sehr genau: Gerade die frischesten unter den jungen Künstlern, namentlich unter den Architekten, bedauern es tief, dass Stuck noch nicht eine grosse monumentale Aufgabe gestellt wurde, eine solche, in der er die in seinem Wohnhaus niedergelegten Anfänge einer grosszügigen Dekoration weiter entwickeln könnte.«<sup>230</sup>

Die Villa Stuck blieb indes Franz Stucks einziges Bauwerk, wobei im Dunkeln bleibt, ob er in der Folge keinen architektonischen Auftrag erhielt oder es ablehnte, für einen Fremden zu bauen. Lediglich für sich selbst wurde er noch einmal als Architekt tätig, als er 1914/1915 seinen Atelieranbau plante und ausführen ließ, zu dem die Quellenlage – wie erwähnt – jedoch eher bescheiden ist. Die Wirkung dieses zweiten Baus, der sich zwar architektonisch der älteren Villa anpasste, doch in einigen Aspekten wesentlich moderneren Maßstäben folgte, wird in den vorhandenen Quellen nicht hervorgehoben. Und selbst Rose, der sich 1927 in einer längeren Passage zu der weit reichenden Bedeutung Stucks als Architekt und Dekorateur äußert, unterscheidet nicht zwischen den beiden Baukomplexen, sondern scheint sich hier nur auf die alte Villa zu beziehen:

»Es ist bekannt, daß Stuck in seinem Wohnhaus architektonische und dekorative Gedanken ausgesprochen hat, die wir heute, nach fast dreißig Jahren, als die eminent zeugungsfähigen erkennen. [...] Stuck [...] hat in seiner ›Villa‹ [...] einen neuen Begriff von Architektur geschaffen, der aus dem heutigen Bewußtsein kaum mehr fortgedacht werden kann. Was von Schönheit und Ordnung, von Echtheit und Originalität, von Materialsinn und Totalität des dekorativen Eindrucks erreicht war, wurde uns eingestanden oder uneingestanden zum Maßstab. [...] Jedenfalls war die Hausschöpfung Stucks eine derartige, daß man es nicht nur begreiflich finden, sondern eine wohlerrungene Absicht darin sehen muß, wenn diese persönlichste Umwelt für das Schaffen des Künstlers zu einer Art von Voraussetzung, zu einer Stilbildung wurde, die viel unberufenen Tadel herausgefordert hat.«<sup>231</sup>

## WOHNHAUS UND STUCK-MUSEUM

Nach dem Tode Stucks wurde in aller Öffentlichkeit über die Zukunft seiner Villa diskutiert. Eine Nutzung als Werkstatt – etwa durch einen anderen Künstler – war dabei nicht mehr vorgesehen. Doch wurden die beiden anderen Funktionen – das Wohnen sowie das Repräsentieren – gleichermaßen hervorgehoben, indem man – wie bei der Versteigerung von 1929 – »die glücklichste Verbindung von wahrhaft fürstlicher Repräsentation mit vollendeter modernster Wohnlichkeit« sowie den »lebendigen Rahmen für die Entfaltung eines modernen und repräsentativen Lebensstiles von höchstem Niveau« rühmte.<sup>232</sup>

Die Villa sollte zunächst weiterhin als Wohnhaus dienen. Stucks Tochter Mary, die 1917 den Konsul Albert Heilmann geheiratet und mit diesem vier Kinder hatte, bekundete die Absicht, das Haus zu beziehen: »Frau Konsul Heilmann-Stuck wird das Vermächtnis ihres großen Vaters in seinem Geiste und nach seinen Wünschen, die er ihr bis ins kleinste bekanntgegeben hat, verwalten. Sie wird auch die Villa Stuck mit ihrer Familie in naher Zukunft beziehen«<sup>233</sup>, heißt es 1928 in einem Münchner Zeitungsartikel.

Dennoch kam es nur ein Jahr später – wenige Tage vor dem Tod ihrer Stiefmutter Mary von Stuck – zur Versteigerung des Hauses, »weil eine Einigung über die Erbregelung zwischen den beteiligten Parteien nicht zu erzielen war«<sup>234</sup>, so die Erklärung derselben Münchner Zeitung. Dieser Vorgang fand ein erstaunlich großes Echo in der Öffentlichkeit. So heißt es in dem Artikel weiter:

»Noch selten hat eine künstlerische Angelegenheit die Öffentlichkeit so in Atem gehalten wie das Schicksal der Villa Stuck [...] Im allgemeinen interessiert sich ja das Publikum für Dinge der Kunst heute sehr wenig mehr. Aber hier winkte ein bißchen Sensation. Und dann darf man nicht vergessen, daß in den letzten Jahrzehnten kein Künstlername in München so volkstümlich gewesen ist wie der Stucks. [...] Der Gedanke, daß die Villa Stuck in pietätlose Hände geraden [sic!] könnte, hat die Öffentlichkeit aus den genannten Gründen sehr beunruhigt. Und man hat allerlei Vorschläge gemacht, wie sie zu erhalten wäre.«<sup>235</sup>

Die eingegangenen Vorschläge, die in der Presse publiziert wurden, plädierten für eine öffentliche Nutzung des Baus, die sich durch seine repräsentativen Qualitäten anbot. Die Rede war etwa von einem Stuck-Museum, einem Antiken-Museum, einem Gästehaus oder einer Studienstiftung: »Sein [Stucks] schimmerndes Haus, der ihm allein angemessene Rahmen für seine Lebenshaltung und sein künstlerisches Schaffen, ist das Symbol dieser Persönlichkeit: Gleich dem Lenbach-Haus müßte es künftigen Generationen als Stuck-Museum, in das alle erreichbaren starken Werke des Meisters zurückkehren sollten, erhalten bleiben.«<sup>236</sup>

»Man könnte sich die zum Teil riesigen Räume sehr gut als Antikenmuseum ausgestaltet vorstellen, als eine Sehenswürdigkeit, die München zu dauerndem Ruhme gereichen würde.«<sup>237</sup>

»Man hat den Vorschlag gemacht, die Besitzung Stucks als Gästehaus der Stadt und des Staates einzurichten, um sie für alle Zeiten unverändert als Dokument einer Kunstperiode Münchens zu erhalten, in der die Kunst ihre repräsentative, ihre aristokratische Rolle noch unbehindert von sie jetzt bedrohenden schweren Zeiten zur Schau tragen konnte. Bis jetzt hat sich ein positiver Erfolg dieser Aktion noch nicht gezeigt, es muß bei den heutigen wirtschaftlich ungünstigen Zeiten auch zweifelhaft bleiben, ob die Verwirklichung eines solchen Plans durchzuführen ist. Andererseits besteht bei dem großen Interesse, das die Villa Stuck lange Jahre bei den in München weilenden Amerikanern gefunden hat, die Aussicht, sie könnte mit amerikanischem Gelde als Stiftung für kunststudierende Amerikaner eingerichtet werden.«<sup>238</sup>

Auch versuchte »Herr Generaldirektor Weiß, Beauftragter einer Gruppe von Finanzleuten [...], die Villa zu erwerben und sie der Stadt bzw. der Künstlerschaft zur freien Verfügung zu stellen«.<sup>239</sup>

Geprägt wurde die ganze Diskussion von der Befürchtung, die Villa Stuck könnte nicht in der bestehenden Form für die Öffentlichkeit erhalten bleiben, wie aus diversen Zeitungsartikeln »Für Erhaltung der Villa Stuck«, die einer Kundgebung der Akademie der Bildenden Künste folgten, deutlich wird.<sup>240</sup> Die Sorge lautete konkret: »Es wäre einfach ein Jammer und ein unwiderbringlicher, kultureller Verlust, ginge dieser Bau und gingen diese wertvollen Sammlungen in die Hände von Privaten über, die beides dann doch unvermeidlicher-, ja wohl notwendigerweise der Öffentlichkeit entziehen müßten.«<sup>241</sup>

Keiner der Vorschläge wurde letztlich verwirklicht, da es der Familie Heilmann gelang, die Villa Stuck auf der Versteigerung 1929 wieder zurückzuerlangen.<sup>242</sup> Kunstinteressierten blieb der Zugang zum Gebäude jedoch weiterhin möglich, denn Mary Heilmann »hat[te] erklären lassen, daß die Besichtigung der Villa nach wie vor gestattet sein« würde.<sup>243</sup> Sowohl die *Münchner Zeitung* wie die *Münchner Neuesten Nachrichten* berichteten im Juli 1936 von dem neu eingerichteten Stuck-Museum, das der Öffentlichkeit zu festen Zeiten, jeweils am Dienstag und Freitag von 14.30 bis 16.30 Uhr, zugänglich gemacht werde.<sup>244</sup>

Die Villa Stuck sollte noch bis in die sechziger Jahre im Familienbesitz bleiben, ein Ergebnis, das »sich übrigens genau mit den persönlichen Absichten Stucks deckt, der nach den Versicherungen seines Schwiegersohnes, immer wieder mündlich und auch schriftlich seinen Willen geäußert hat, daß die Villa alleiniges Eigentum seiner Tochter und ihrer Familie bleiben solle.«<sup>245</sup>

## DIE VILLA STUCK ALS VISION

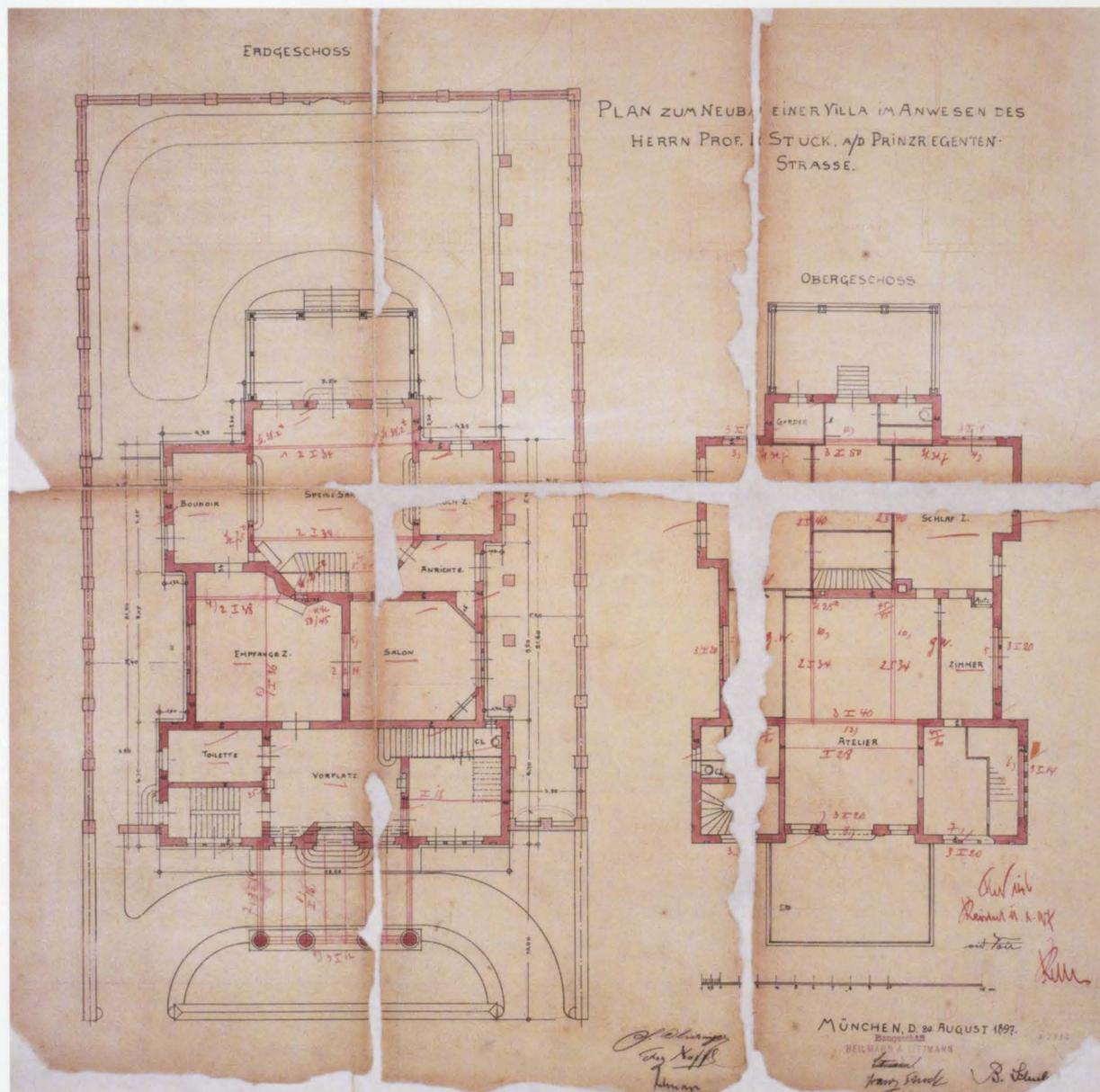
Die Villa Stuck als ein Bau, der Maßstäbe setzte und stilbildend wirkte? Oder doch eher ein Künstlerhaus, das traditionellen Pfaden folgte? In welche Tradition stellte sich Stuck? Wie waren seine Beziehungen zu den Münchner oder Wiener Architekten? Hatte er sich mit Spezialisten wie Gabriel von Seidl oder Henry van de Velde auf diesem Gebiet ausgetauscht? Was galt als

»Gesamtkunstwerk«, und welchen Begriff hatte Stuck selbst davon? Was meinen um die Jahrhundertwende Begriffe wie »antikisch« und »modern«? Diese und andere Fragen konnten über die zeitgenössischen Quellen im Endeffekt nicht eindeutig geklärt werden.

Doch es besteht kein Zweifel, dass es sich bei der Villa Stuck von Anfang an um ein außergewöhnliches Gebäude handelte, das bis heute – trotz der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges, die auch diesen Bau nicht verschont hat – seinen mystischen Flair

und visionären Charakter beibehalten hat. Die Quellen der Zeitgenossen zeigten, dass die Villa Stuck sofort nach ihrer Entstehung als etwas ganz Besonderes wahrgenommen wurde. Durch die langjährigen Restaurierungsarbeiten konnte diese außergewöhnliche Künstlervilla auch für die nachfolgenden Generationen gesichert werden.

ANMERKUNGEN SIEHE S. 309ff.



GRUNDRISS DER VILLA (Erdgeschoss und Obergeschoss), Baufirma Heilmann & Littmann, 20. August 1897, Stadtarchiv München

»»  
VILLA STUCK MIT HISTORISCHER VILLA (rechts) und NEUEM ATELIER (links)

BIRGIT JOOSS  
DIE VILLA STUCK – GESEHEN MIT  
DEN AUGEN IHRER ZEITGENOSSEN  
(S. 235ff.)

1 Dieser Beitrag basiert auf einem intensiven Quellenstudium sowohl von Schrift- als auch von Bildquellen und ist im Kern im Rahmen der Renovierung des Hauses im Jahr 2000 entstanden. Franz von Stuck hatte sich selbst – nach bisherigem Kenntnisstand – nicht schriftlich zu seinem Bau, der Villa Stuck, geäußert. Bei den schriftlichen Quellen handelt es sich meist um Zeitungs- beziehungsweise Zeitschriftenartikel zu Künstler und Haus (Meissner 1898, Habich 1899, Hirth Januar 1899, Hirth Juli 1899, Fendler 1900, Osborn 1900, Engels 1901, Ostini 1903, Weese 1903, Geller 1908, Ostini 1909a, Felder 1909, Gurlitt 1910, Wolf 1910, Westheim 1913, Wolf 1913, Langer 1920, Marilaun 1923, vgl. Veröffentlichungen zur Villa Stuck, Schriftliche Quellen, S. 314ff. in diesem Buch).

Daneben informieren Monographien zu Franz von Stuck auch über sein Haus (Bierbaum 1893/1899, Meissner 1899, Ostini 1909b), des weiteren Ausstellungskataloge (Braungart 1924), Erinnerungen (Lichtwark 1902/1924, van de Velde 1902/1962), Nachrufe, (Lindemann 1929, Wolf 1929) oder Publikationen zu München (Deutsche Bauzeitung 1899, Bredt 1907). Es sei darauf hingewiesen, dass historische Quellen stets auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen sind. Bestes Beispiel dafür sind die Lobeshymnen auf das echte und wahrhaftige Material, das Franz Stuck angeblich für seinen Bau verwendet hatte. Wir wissen, dass er dieses oft nur vortäuschte – eine Tatsache, die jedoch nur in den seltensten Fällen von seinen Besuchern erkannt wurde.

2 Bogenhausen wurde 1892 in die Stadt München eingemeindet. Zur städtebaulichen Situation vgl. Burmeister 1992, S. 73, Hoh-Slodczyk 1984, S. 118. Seidl hatte 1912 vermerkt, dass die so genannten »Familienhäuser«, zu denen er die Villa Stuck zählte, zunächst verhältnismäßig selten in München zu finden waren. Nach dem Gebiet der Theresienwiese und Schwabing folgten auch das »zwischen Bogenhausen und dem Maximilianeum« als neues Baugelände (Seidl 1912, S. 375).

3 Meissner 1899, S. 114. In der *Deutschen Bauzeitung* heißt es »in bevorzugter Lage in München, in den Gasteig-Anlagen« (Deutsche Bauzeitung 1899, S. 289).

4 Engels 1901, S. 104. Wann die Villa von Ernst von Possart entstand, lässt sich leider nicht mehr eruieren, das Haus Adolf von Hildebrands unter Leitung Gabriel von Seidls wurde 1897/1898 erbaut, das Prinzregententheater durch Max Littmann 1900/1901.

5 Bredt 1907, S. 140.

6 Zauner 1914, S. 323; vgl. Seidl 1912, S. 384.

7 Engels 1901, S. 104.

8 Ostini 1903, S. 2.

9 Weese 1903, S. 27.

10 Oskar Geller beschreibt den Charakter dieses neuen Villenviertels: »wo die Villen der Reichen stehen, wo das lärmende und tosende Getriebe der Großstadt verhallt und erstirbt, entfaltet sich jetzt ein neues Leben« (Geller 1908, S. 182).

11 Vgl. Hirth Juli 1899, S. 289; Deutsche Bauzeitung 1899, S. 292; Fendler 1900, S. III.

12 Vgl. Ostini 1903, S. 1.

13 Vgl. Bierbaum 1893/1899, S. 140. Die Photographie ist identisch mit derjenigen der Deutschen Bauzeitung 1899, S. 292. Auf dieser wurden jedoch die kleinen Nachbarsbauten an der Ismaninger Straße und die Johanniskirche im Hintergrund mit Bäumen übermalt. Noch extremere Retuschen erfolgten auf den Photographien, die ab 1909 veröffentlicht wurden. Hier sind die Häuser nicht mehr übermalt, sondern komplett wegretuschiert, als ob der Horizont sehr niedrig läge und der Himmel weit hinunterreichte. Vgl. Ostini 1909a, S. 398 und 399; Ostini 1909b, S. 147; Gurlitt 1910, S. 204; Westheim 1913, S. 62.

14 Schnöller spricht von einer »inselhaften« Wirkung, »abgeschlossen gegen die rauhe Luft der Aussenwelt« (Schnöller 1985, S. 211).

15 Habich 1899, S. 185.

16 Engels 1901, S. 104.

17 Ostini 1903, S. 38.

18 Ostini 1909a, S. 398; vgl. Zauner 1914, S. 323.

19 Meissner 1899, S. 114.

20 Habich 1899, S. 185; vgl. Zauner 1914, S. 323.

21 Ostini 1909a, S. 398.

22 Ostini 1903, S. 38.

23 Habich 1899, S. 186. Nur auf der Gartenseite wurden die Wände mit »grünem Gitterwerk verkleidet, [...] um bald von dunklem Epheu belebt zu werden« (Habich 1899, S. 185). Vgl. auch Zauner 1914, S. 323.

24 Habich 1899, S. 186 und 187.

25 Engels 1901, S. 104.

26 So Zauner 1914, S. 323, der sich im Wortlaut stark an Habich orientiert und offenbar nicht selbst die Details der Fassade angesehen hat, da er sonst die neue Wandflächengestaltungen und Relieffelder hätte wahrnehmen müssen. Noch 1912 wurde die Villa Stuck mit einem Photo von 1899 veröffentlicht. Vgl. Seidl 1912, S. 384.

27 Habich 1899, S. 195.

28 Wolf 1913, S. 438.

29 Vgl. Deutsche Bauzeitung 1899, S. 290.

30 Habich 1899, S. 185. Vgl. auch Engels 1901, S. 104, und Ostini 1909a, S. 398.

31 Meissner 1899, S. 114.

32 Habich 1899, S. 185. Vgl. auch Meissner 1899, S. 114; Ostini 1909a, S. 398; auch Zauner 1914, S. 323, der sich eng an die Formulierungen Habichs hält.

33 »Ebenso sind Metalldachungen selten, da den letzteren die hierorts übliche hohe Dachform nicht entspricht« (Hönig 1912, S. 798).

34 Habich 1899, S. 185.

35 Ebd., S. 185. Zum Terranova-Verputz vgl. Seidl 1912, S. 384; Zauner 1914, S. 323.

36 Habich 1899, S. 186.

37 Ostini 1909a, S. 400. Vgl. auch Engels 1901, S. 104, und Ostini 1903, S. 38.

38 Habich 1899, S. 186f.

39 Ostini 1909a, S. 400. Langer erwähnt nicht Bronze, sondern einen »Kupferbelag« (Langer 1920, S. 5). Habich 1899 wiederum spricht vom »schimmernden Erz« (S. 187).

40 Ostini 1903, S. 38.

41 Habich 1899, S. 187. Vgl. Engels 1901, S. 104; Zauner 1914, S. 324.

42 Die Abbildung bei Habich 1899 zeigen das helle Eierstab-Band auf der dunklen Tür sowie den hellen Mund und das helle Schlangenhaupt der Medusa. Das Gesicht hingegen wirkt dunkel (vgl. S. 186, 187 und 192).

43 Marilaun 1923, S. 3.

44 Habich 1899, S. 185 und 187.

45 Ebd., S. 187. Vgl. auch Meissner 1899, S. 114; Engels 1901, S. 104; Zauner 1914, S. 323.

46 Deutsche Bauzeitung 1899, S. 289f.

47 In diesem Zusammenhang sollen nur die wichtigsten Veränderungen erwähnt werden. Viele weitere kleinere, sich ändernde Details lassen sich anhand der Photographien vergleichen.

48 Vgl. Deutsche Bauzeitung 1899, S. 292; Hirth Juli 1899, S. 289; Bierbaum 1893/1899, S. 140; Fendler 1900, S. III.

49 Vgl. Ostini 1903, S. 1. Die Farbe ist aufgrund der Schwarzweiß-Photographie nicht zu ermitteln. Die Wandfelder sind noch so dunkel auf den Photographien von 1909 zu erkennen. Vgl. Ostini 1909a, S. 398 und 399. Wann sie ihre Ocker-Farbe erhielten, ist unklar.

50 Vgl. Ostini 1909a, S. 398 und 399; Gurlitt 1910, S. 204; Westheim 1913, S. 62. Zeichnerisch überarbeitete Photographien zeigen die Veränderungen. Vgl. auch Jooss 1996, Kat. 246.

51 Vgl. Jooss 1996, S. 187.

52 Stuck hatte das Nachbargrundstück zu diesem Zweck von Konrad Dreher neu erworben. Vgl. Burmeister 1992, S. 77, und S. 296 in diesem Buch.

53 Zu den einzelnen Umbaumaßnahmen vgl. ebd., S. 73–84.

54 Vgl. den Artikel zur Amazone in dieser Publikation, S. 273ff.

55 Braun 1918, S. 92.

56 Ostini o. J. [ca. 1920].

57 Mary von Stuck † 1929.

58 Marilaun 1923, S. 4.

59 W., A., 1928, S. 2.

60 B., R., 1929b.

61 Die Nutzung des Kellers als Lehmkeller mit Becken, Gipserei, Materiallager und photographisches Laboratorium konnte über die Quellen nicht bestätigt werden. Vgl. Schmoll, gen. Eisenwerth 1984, S. 22. Amélie Ziersch hingegen, die das Anwesen mit ihrem Mann in den 1960er Jahren erwarb, bestätigte später in einem Gespräch mit Jo-Anne Birnie Danzker, dass das Laboratorium zu diesem Zeitpunkt noch existierte (vgl. Birnie Danzker u.a. 1996, S. 9).

62 Langer 1920, S. 5.

63 Villa Franz von Stuck 1929, S. 3. Die Bewunderung der Zeitgenossen für die frühe Einrichtung einer Garage – Burmeister schreibt »damals eine Attraktion« – lässt sich durch die Quellen nicht belegen. Vgl. Burmeister 1992, S. 77.

64 Hirth hatte die drei Hauptkomplexe der Villa Stuck in Hinblick auf die architektonische Nutzung folgendermaßen bewertet: »Wohnräume, Atelier, Wirtschaftsräume – das sind die drei eigentlichen Bestandteile desselben.« (Hirth Juli 1899, S. 291).

65 Ostini 1909a, S. 398.

66 Ebd., S. 417.

67 Hirth Juli 1899, S. 291.

68 Seidl 1912, S. 375 und 384.

69 Habich 1899, S. 193.

- 70 Zu Stucks Umgang mit Büchern und der Bibliothek vgl. Braun 1918, S. 93.
- 71 Vgl. Deutsche Bauzeitung 1899, S. 292.
- 72 Habich 1899, S. 193. Vgl. auch Engels 1901, S. 105.
- 73 Meissner 1899, S. 114.
- 74 Ostini 1909 a, S. 412 und 418.
- 75 Vgl. Engels 1901, S. 105.
- 76 Vgl. Hirth Januar 1899, S. 3; Hirth Juli 1899, S. 291; Habich 1899, S. 193. Meissner spricht von einem »Renaissance-Speisesaal« (Meissner 1899, S. 114), Lichtwark von »EBSaal« und »Speisesaal« (Lichtwark 1902/1924, S. 17), wie auch Ostini 1903 einen »Speisesaal« erwähnt (Ostini 1903, S. 39).
- 77 Vgl. Hirth Juli 1899, S. 292; Bierbaum 1893/1899, S. 145.
- 78 Ostini 1909 a, S. 412. Vgl. auch W., A., 1928, S. 2; Villa Franz von Stuck 1929, S. 3.
- 79 Ostini 1909 a, S. 412f. Vgl. auch das Photo auf S. 422.
- 80 Hirth Januar 1899, S. 3.
- 81 Habich 1899, S. 193.
- 82 Ostini 1909 a, S. 413. Ein anderer Besucher spricht von einem »intimen Speisezimmer« (W., A., 1928, S. 2.), und 1929 hieß es das »kleinere EBzimmer« (Villa Franz von Stuck 1929, S. 3).
- 83 Ostini 1909 a, S. 420.
- 84 Burmeister gibt an – leider ohne Nennung von Quellen (es handelt sich vermutlich um Pläne) –, es seien im Obergeschoss der Villa neben der Küche ein großer Speicherraum, ein Bügelzimmer, eine Waschküche und eine Speisekammer vorhanden gewesen, zu denen wenig später eine Garderobe, ein Mädchenzimmer und eine Silberputzkammer hinzugekommen seien (Burmeister 1992, S. 74). Die Pläne lassen für den Trakt der Ismaninger Straße »eine Hausmeisterwohnung, drei Dienerschaftszimmer und zwei Chauffeurzimmer« erkennen (ebd., S. 77).
- 85 Bierbaum 1893/1899, S. 148. – Sybariten: Bewohner der antiken Ackerbaukolonie Sybaris am Golf von Tarent an der Ostküste Kalabriens, denen ein Hang zu luxuriösem Lebensstil, Hedonismus und Völlerei nachgesagt wurde.
- 86 Ostini 1903, S. 35.
- 97 Ostini 1909 a, S. 413–417. Vgl. auch Ostini 1903, S. 35.
- 88 Westheim 1913, S. 61f. Vgl. auch die Karikatur von Karl Arnold, *Professor Franz von Stuck bei der Arbeit* (1906), abgebildet bei Pohlmann 1996, S. 34.
- 89 Nestmann 1923.
- 90 Langer 1920, S. 5. Auch Braun spricht vom »vornehme[n] Hintergrund für die eben entstandenen Gemälde« (Braun 1918, S. 93); ebenso W., A., 1928, S. 2.
- 91 Marilaun 1923, S. 4.
- 92 Langer 1920, S. 5f.
- 93 Marilaun 1923, S. 4.
- 94 W., A., 1928, S. 2. Vgl. dazu den Artikel zur Amazone in dieser Publikation, S. 273ff.
- 95 Vgl. Jooss 1996, Kat. 41–44.
- 96 Der Bildhauer Fritz Klimsch, der gemeinsam mit Max Liebermann 1899 zum Frühstück bei Stuck eingeladen war, erwähnt in seinen Erinnerungen die luxuriöse Pracht bei Stuck: »Es gab ein geradezu fürstliches Essen ohne Ende.« (Klimsch o. J. [ca. 1950], S. 60)
- 97 Wolf 1913, S. 438.
- 98 Alfred Lichtwark berichtet, er habe die Villa Stuck »mit ihm in allen Einzelheiten angesehen« (Lichtwark 1902/1924, S. 17).
- 99 Weese 1903, S. 4.
- 100 Westheim 1913, S. 62. Oskar Geller fühlt sich beim Durchschreiten der Villa Stuck »an den Stolz alter Mystik und den Glanz zertrümmerter Jahrhunderte [erinnert]. Solch ein Heim mag sich ein Medici erträumt haben.« (Geller 1908, S. 182) Zum Künstlerfürsten vgl. Jooss 2005.
- 101 Engels 1901, S. 104.
- 102 Henry van de Velde (Velde 1902/1962, S. 219) hatte vermutlich Stuck aus dem Rückblick mit seinem Titel »von Stuck« bezeichnet. Der Besuch muss um 1902 stattgefunden haben, da er den Passus mit »Zu Beginn der Weimarer Jahre« einleitet. Dorthin wurde er im November 1901 berufen. Stuck war zu diesem Zeitpunkt noch nicht geadelt.
- 103 Weese 1903, S. 9.
- 104 Mary von Stuck †1929.
- 105 Lieres/Wilkau 1901/1902, S. 511.
- 106 Mary von Stuck †1929.
- 107 Ostini 1909 a, S. 411.
- 108 Braun 1918, S. 93.
- 109 Vgl. Hoh-Slodczyk 1984, S. 122; Hardtwig 1997, S. 98.
- 110 Braun 1918, S. 93.
- 111 Mary von Stuck †1929.
- 112 Geller 1908, S. 183.
- 113 Mary von Stuck †1929.
- 114 Langer 1920, S. 5. Interessant ist die Erwähnung der telephonischen Anmeldung. Der Besitz eines Telefons kam damals nur in der »gehobenen« Gesellschaft vor.
- 115 Vgl. Stirner 1931.
- 116 Vgl. Hardtwig 1997, S. 98; Birnie Danzker 1997, S. 12. Marilaun bestätigt die Schwerhörigkeit, wenn er Stuck mit der »Hand am Ohr« schildert (Marilaun 1923, S. 3).
- 117 R., H., 1928, S. 3.
- 118 N. 1928.
- 119 Mary von Stuck †1929.
- 120 Vgl. Meissner 1899, S. 114. Richart Braungart (Braungart 1924) hatte merkwürdigerweise als Einziger auf die Unterstützung Stucks durch Lenbach verwiesen, »der ihm den Grundstein seines Hauses hat legen helfen«. Da diese Äußerung jedoch von 1924 stammt, kann man nicht zwingend von einer authentischen Quelle ausgehen.
- 121 Auch Adolf von Hildebrand hatte sich sein Haus in der Maria-Theresia-Straße (1897/1898) selbst entworfen. Vgl. Burmeister 1992, S. 74. Sie folgten damit William Morris mit seinem »Red House« in Upton, Kent (1859), und Henry van de Velde mit dem Haus »Bloemenwerf« in Uccle bei Brüssel (1895) als Maler-Architekten. Vgl. Schmoll, gen. Eisenwerth 1994, S. 15. – Zum Hildebrandhaus vgl. Kehr/Rebel 1998.
- 122 Die Annahme, Stucks Frau Mary sei die treibende Kraft beim Bau der Villa gewesen, konnte über die Quellen nicht bestätigt werden. Vgl. Schmoll, gen. Eisenwerth 1984, S. 15; Rauch 1992, S. 35 und 41; Burmeister 1992, S. 73.
- 123 Vgl. die Photographien bei Meissner 1898, S. 1 und 3.
- 124 Meissner 1899, S. 75.
- 125 Engels 1901, S. 104. Ostini bemerkt: »Hier ist der Besitzer auch der Schöpfer; nicht nur der Schöpfer von Planskizzen, sondern der Schöpfer jedes Details, jedes Türgriffes.« (Ostini 1903, S. 38) Vgl. Auch Ostini 1909 a, S. 398; L., P., 1913; W., A., 1928, S. 2; Wilm 1929, S. 480.
- 126 Scheffler 1898, S. 68.
- 127 Hirth Juli 1899, S. 289.
- 128 Felder 1909, S. 114.
- 129 Wilm 1929, S. 479.
- 130 Germain 1903, S. 13.
- 131 Weese 1903, S. 4.
- 132 Ostini o. J. [ca. 1920 b], S. 1.
- 133 Stuck war nicht – wie etwa Morris oder Ruskin – an einer Verbindung von Kunst und Leben im kulturell-politischen Sinne interessiert. Der komplexe Begriff des »Gesamtkunstwerks« kann hier nicht in allen Einzelheiten erläutert werden.
- 134 Chr. 1928.
- 135 Deutsche Bauzeitung 1899, S. 289.
- 136 Engels 1901, S. 105. Scheffler hatte die Loggienmalerei Raffals erwähnt (Scheffler 1898, S. 68). In jener Zeit waren die ersten Künstlervillen entstanden, die von einem neuen Anspruch des selbstbewussten Künstlers künden, etwa der Palast Raffaels in Rom (heute zerstört), die Casa Vasari in Arezzo oder der Palazzo Zuccari in Rom.
- 137 Engels 1901, S. 105.
- 138 Braun 1918, S. 89.
- 139 Engels 1901, S. 105.
- 140 Ostini 1903, S. 2.
- 141 Hirth Juli 1899, S. 289.
- 142 Ostini o. J. [ca. 1920 b], S. 1.
- 143 Ebd.
- 144 Ostini 1909 b, S. XII.
- 145 Ostini 1923, S. 1.
- 146 Hirth Juli 1899, S. 290.
- 147 Habich 1899, S. 201.
- 148 Ostini o. J. [ca. 1920 b] S. 1. Vgl. auch Ostini 1903, S. 2; Braungart 1924. Oder einen Zeitungskommentar von 1913: »In diesem Hause verkörpert sich in höchster Vollendung die ganze Eigenart des Stuck'schen Stiles: seine Geradlinigkeit und Rechtwinklichkeit, die uns auch bei vielen seiner anderen Werke auffällt und die von einer geraden und aufrechten Persönlichkeit Zeugnis geben!« (L., P., 1913)
- 149 Ostini 1909 b, S. XII.
- 150 Rentsch 1908, S. 73.
- 151 Wilm 1929, S. 480. Habich bemerkt den »flüchtigen Pinsel« auf der Decke des Empfangssalons (Habich 1899, S. 189). »Die Wände tragen Fresken, von Stuck's eigener Hand.« So Engels 1901, S. 105.
- 152 Ostini 1909 b, S. XII.
- 153 Engels 1901, S. 104f. Vgl. auch Spier 1894, S. 562: »... seine Natur hat dicke Mauern. Er weicht der Berührung mit der Welt mehr aus, als er sie sucht.« Meissner spricht von seiner »wortkargen Weise« (Meissner 1899, S. 24). »Er sprach selten und wenig« (Willi Geiger am 23. 2. 1938, zit. nach: Poetter 1984, S. 50). Nestmann schildert seinen Besuch in der Villa. Auf seine Bitte hin, diesen veröffentlichen zu dürfen, habe »der Meister« bescheiden, doch wahrscheinlich im Bewusstsein des Understatement geantwortet: »Ja, wenn Ihnen das Gesehene überhaupt so viel wert ist.« (Nestmann 1923)
- 154 Wolf 1929, S. 57.
- 155 Engels 1901, S. 105.
- 156 Bierbaum 1893/1899, S. 145f.
- 157 Ostini 1903, S. 38. Vgl. auch Weese 1903, S. 27: »Wer kann hier wohnen? Man fühlt es sofort, daß das Haus nicht für einen andern gebaut wurde. Der Meister hat es sich selbst gebaut. Es umschließt ihn wie seine eigene Welt.«
- 158 Lichtwark 1902/1924, S. 17.
- 159 Ostini 1909 a, S. 397 und 417. Vgl. auch Ostini 1923, S. 1.
- 160 Weese 1903, S. 29.
- 161 Wolf 1910, S. 10.
- 162 Siehe Ostini 1909 a, S. 397. Oder Westheim 1913, S. 62: »Ein Bauwerk [...], das mit seiner weit hinweisenden Geste nicht charakteristischer für den Künstler sein könnte, der in ihm residiert. Es ist repräsentative Schönheit, wie alles, was Stuck sonst geschaffen hat.« Oder Braun 1918, S. 93: »Nirgends nimmt sein persönlicher Stil so nachdrückliche Eigenart an wie in seinem Bau.«
- 163 Habich 1899, S. 186, der sich hier auf die Form des Daches und den steingrauen Ton des Verputzes bezieht. Vgl. auch Engels 1901, S. 104; Zauner 1914, S. 323; Weiß 1928.
- 164 Ostini 1909 a, S. 398. Auch Rose kommt zu dem Ergebnis, dass die »Villa« der italienischen Benennung würdiger ist als die übrigen Wohnhäuser von Bogenhausen« (Rose 1927, S. 60).

- 165 Geller 1908, S. 182.
- 166 Engels 1901, S. 104.
- 167 Wolf 1913, S. 438.
- 168 Marilaun 1923, S. 3.
- 169 Ostini 1909 a, S. 397. Arnold Böcklins Gemälde der *Villa am Meer*, das inspirierend gewesen sein könnte, hatte Stuck sicherlich in der Sammlung des Grafen Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) gesehen (heute Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, die zwei Versionen dieses Motivs besitzt). Es war zudem in Form von Reproduktionen weit verbreitet. Vgl. auch Schmoll, gen. Eisenwerth 1984, S. 16.
- 170 Weese 1903, S. 27.
- 171 Bierbaum 1893/1899, S. 146.
- 172 Habich 1899, S. 196.
- 173 Hausenstein 1928, S. 1492.
- 174 Meissner 1899, S. 20f. Vgl. auch Engels 1901, S. 103f.; Gurlitt 1910, S. 196; Wolf 1910, S. 1f.; Wolf 1913, S. 439f.
- 175 Vgl. Jooss 1996, Kat. 19–24.
- 176 Vgl. etwa Weese 1903, S. 27; Ostini 1903, S. 38; Ostini 1909 a, S. 398; Wolf 1910, S. 10; Hausenstein 1928, S. 1492; Villa Franz von Stuck 1929, S. 2. Fendler spricht von einem Haus, »wie es vielleicht ein Römer der Kaiserzeit entstehen ließe« (Fendler 1900, S. XVII), während Germain hier »un style à la fois très romain et très fantastique« verwirklicht sieht (Germain 1903, S. 7).
- 177 Deutsche Bauzeitung 1899, S. 289.
- 178 Hirth Juli 1899, S. 292. Vgl. auch Osborn 1900, S. 93.
- 179 Hirth ebd. Vgl. auch Ostini 1909 a, S. 400.
- 180 Meissner 1899, S. 75.
- 181 Hirth Juli 1899, S. 292. Habich macht die Beobachtung, dass Stuck »nicht die schlanken, biegsamen Gestalten des sog. schönen Stils, auch nicht Barock- und Rokokoformen der hellenistischen Welt, sondern die streng linearen Figuren des herben Archaismus« bevorzugte. »Wo er diese aber nicht in ihrer echten Alterthümlichkeit erreichen kann, setzt er an ihre Stelle die tektonisch gebundenen Erscheinungen einer späten Kunstepoche, die den alten hohen Stil nur affektiert und unbedenklich ihren profanen Zwecken dienstbar macht« (Habich 1899, S. 196). Auch Zauner spricht von der »von Stuck bevorzugten herben archaischen Antike« (Zauner 1914, S. 324).
- 182 Weese 1903, S. 27.
- 183 Osborn 1900, S. 93.
- 184 Bierbaum 1893/1899, S. 146. Vgl. Meissner 1899, S. 114. Ostini registriert einen »Hauch von Antike« (Ostini 1909 a, S. 397; vgl. auch ebd., S. 400–405; Ostini 1909 b, S. XII) und den Eindruck von »antikisierenden, aber doch wieder frei behandelten Formen« (Ostini o. J. [ca. 1920 a], S. 6). Braungart spricht in Bezug auf die Villa von der »echten, durchfühlten und beseelten Antike Stucks« (Braungart 1924), Rose wiederum von dem »antiken Lebensgefühl, das in den Räumen waltet« (Rose 1927, S. 62).
- 185 Ostini 1903, S. 38.
- 186 Ostini 1909 a, S. 397.
- 187 Rentsch 1908, S. 73.
- 188 Braun 1918, S. 89 und 92.
- 189 Ostini 1909 b, S. XII.
- 190 Meissner 1899, S. 114.
- 191 Ostini 1903, S. 38. Zum Status Münchens als »Kunststadt« vgl. Hoh-Slodczyk 1984, S. 112–117, zu Münchner Künstlerhäusern ebd., S. 132–134.
- 192 Vgl. Jooss 2005.
- 193 Ostini 1923, S. 1. Vgl. auch Wolf 1910, S. 10: »Dieses Haus ist im Innern wie im Aeußeren eines der eigenartigsten und faszinierendsten, die es überhaupt in München gibt.« Während es Ostini als »eins der schönsten Privathäuser Münchens, sicher das künstlerischste und originellste, außen und im Innern« empfindet (Ostini o. J. [ca. 1920 a], S. 6).
- 194 B., R., 1929 b, S. 10.
- 195 Lenbach hatte sein Haus von dem Architekten Gabriel von Seidl errichten lassen. Die Bauzeit betrug vier Jahre, von 1887 bis 1891. Das Lenbachhaus orientierte sich am Vorbild der italienischen Villa Lante bei Bagnaia.
- 196 Rüttenauer 1913, S. 321.
- 197 Chr. 1928.
- 198 Bredt 1907, S. 140. Vgl. auch Zauner 1914, S. 324. Anlässlich seines Todes nennt man Stucks Haus »nächst der Lenbach-Villa das prächtigste Münchner Künstlerheim« (R., H., 1928, S. 3).
- 199 Velde 1902/1962, S. 219.
- 200 Lichtwark 1902/1924, S. 17.
- 201 Weese 1903, S. 28.
- 202 Rose 1927, S. 60.
- 203 Ostini 1909 a, S. 413. Vgl. Bierbaum 1893/1899, S. 145. Mit dem »älteren Stil« war sicherlich »die orientalisch-üppige, verwirrende Ueber sättigung des Makartateliers und die Ueberladenheit des Boudoirgeschmackes« gemeint (Hirth Juli 1899, S. 292).
- 204 In der heutigen Literatur behilft man sich mit der Beschreibung als »Ort der Ich-Symbole, wohl die einzige symbolistische Architektur in München« (Rauch 1992, S. 37, der sich an Schmoll, gen. Eisenwerth anlehnt). Schmoll selbst bezeichnete die Villa auch als »eher klassizistisch mit römischer Attitüde« (Schmoll, gen. Eisenwerth 1994, S. 15). Oder man spricht von »einem historisierenden, klassizistischen Jugendstil-Symbolismus« (Schnöller 1985, S. 215).
- 205 Hirth Juli 1899, S. 292.
- 206 Siehe Habich 1899, S. 201. Auch Ostini bemerkt zehn Jahre später: »Der Künstler hat ja überhaupt in der Flucht seiner Repräsentationsräume sehr auf abwechselnde und kontrastierende Bilder Bedacht genommen, ob die Abwechslung nun durch die Farbe, den Stil oder die Maße der Räume erreicht ist.« (Ostini 1909 a, S. 412)
- 207 Hirth Januar 1899, S. 3.
- 208 Deutsche Bauzeitung 1899, S. 290. Vgl. auch Braun 1918, S. 92 und 93.
- 209 Habich 1899, S. 196 und 205.
- 210 Hirth Juli 1899, S. 293.
- 211 Habich 1899, S. 196. Vgl. auch Engels 1901, S. 105.
- 212 Nestmann 1923.
- 213 Habich 1899, S. 201. Auch Germain sieht die Villa Stuck als Trutzburg gegen die Unsitten des Rokoko: »défi jeté aux demeures rococos d'alentour« (Germain 1903, S. 7).
- 214 Rose 1927, S. 62. Vgl. auch ebd., S. 60.
- 215 Weese 1903, S. 28.
- 216 Ausnahme bleibt die Deckengestaltung des Treppenhauses.
- 217 Stuck hatte sich 1902 Engels gegenüber recht abfällig über den Jugendstil geäußert. Vgl. Hardtwig 1997, S. 30 und 191.
- 218 Habich 1899, S. 201.
- 219 Hirth Juli 1899, S. 292.
- 220 Lichtwark 1902/1924, S. 17.
- 221 Ostini o. J. [ca. 1920 a], S. 2f.
- 222 Weiß 1928.
- 223 N. 1928.
- 224 Weiß 1928.
- 225 Habich 1899, S. 196. Vgl. auch Hirth Januar 1899, S. 3.
- 226 Ostini 1903, S. 2.
- 227 Engels 1901, S. 104. Der Wiener Marilaun »ist darauf vorbereitet, in ein berühmtes Haus zu kommen« (Marilaun 1923, S. 3). Nestmann spricht von einer »Münchener Sehenswürdigkeit ersten Ranges« (Nestmann 1923). Weiß nennt die Villa Stuck »eine der wichtigsten neueren Architekturschöpfungen Münchens« (Weiß 1928). Und German Bestelmeyer lobt den Bau anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der TH München 1928 als »noch heute eine überragende Leistung, und hinsichtlich der Innenausstattung in höchstem Maße anregend, ja geradezu zielweisend auf die Entwicklung des modernen Kunstgewerbes« (zit. nach: Poetter 1984, S. 44).
- 228 Siehe Ostini 1909 a, S. 417. Leider konnte diesbezüglich keine Originalquelle von Kreis gefunden werden. Auch die Publikation von Winfried Nerdinger und Ekkehard Mai 1994 enthält keine entsprechenden Angaben. In der Versteigerungspublikation heißt es ebenso: »Die kunsthistorische Bedeutung dieses Baues, deren richtunggebenden Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Architektur kein Geringerer als Professor Kreis anerkannte, ist gewiß unumstritten.« (Villa Franz von Stuck 1929, S. 3)
- 229 N. 1928.
- 230 Gurlitt 1910, S. 191–207. Vgl. auch Ostini o. J. [ca. 1920 b], S. 1.
- 231 Rose 1927, S. 60.
- 232 Villa Franz von Stuck 1929, S. 2 und 3.
- 233 Franz von Stucks Testament 1928, S. 3. Vgl. Wilm 1929 a, S. 479.
- 234 B., R., 1929 a, S. 10. Vgl. Wilm 1929 a, S. 479.
- 235 B., R., 1929 a, S. 10. Vgl. Wilm 1929 a, S. 479f.; Villa Franz von Stuck 1929.
- 236 Wolf 1929, S. 57.
- 237 Wilm 1929 a.
- 238 Ebd., S. 480. Vgl. auch: »Die Villa Stuck als Gästehaus«, in: *Münchner Augsburger Abendzeitung*, Nr. 172, 28. Juni 1929.
- 239 B., R., 1929 a, S. 10. Vgl. auch Weiß 1929.
- 240 Vgl. *Münchner Neueste Nachrichten*, Nr. 190, 15. Juli 1929; *Münchner Zeitung*, Nr. 194, 16. Juli 1929; *Münchner Augsburger Abendzeitung*, Nr. 190, 16. Nov. 1929.
- 241 »Die Villa Stuck«, in: *Münchner Augsburger Abendzeitung*, Nr. 192, 18. Juli 1929.
- 242 Vgl. B., R., 1929 a, S. 10, der das Versteigerungsverfahren in sämtlichen Details schildert. Selbst der bekannte Schauspieler Emil Jannings war in Verhandlung mit den Stuckschen Erben. Vgl. *Münchner Neueste Nachrichten*, Nr. 265, 29. Sept. 1929, und *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 454, 2. Okt. 1929.
- 243 B., R., 1929 a, S. 10.
- 244 Vgl. *Münchner Zeitung*, 4/5. Juli 1936, und *Münchner Neueste Nachrichten*, 8. Juli 1936. Noch acht Monate später wurde jedoch berichtet, es sei nur wenig bekannt, dass die Villa Stuck als Galerie öffentlich zugänglich sei. Vgl. *Abendblatt*, Nr. 55, 6. März 1937.
- 245 Siehe B., R., 1929 a, S. 10. Die Versteigerung hatte am 8. Oktober stattgefunden, wobei die Familie Heilmann bei einem Zuschlag von 351.000 Mark verpflichtet wurde, »der Witwe Stucks drei Siebentel dieser Summe als Pflichtteil auszuzahlen«. Diese starb nur wenige Tage danach, am 27. Okt. 1929.