

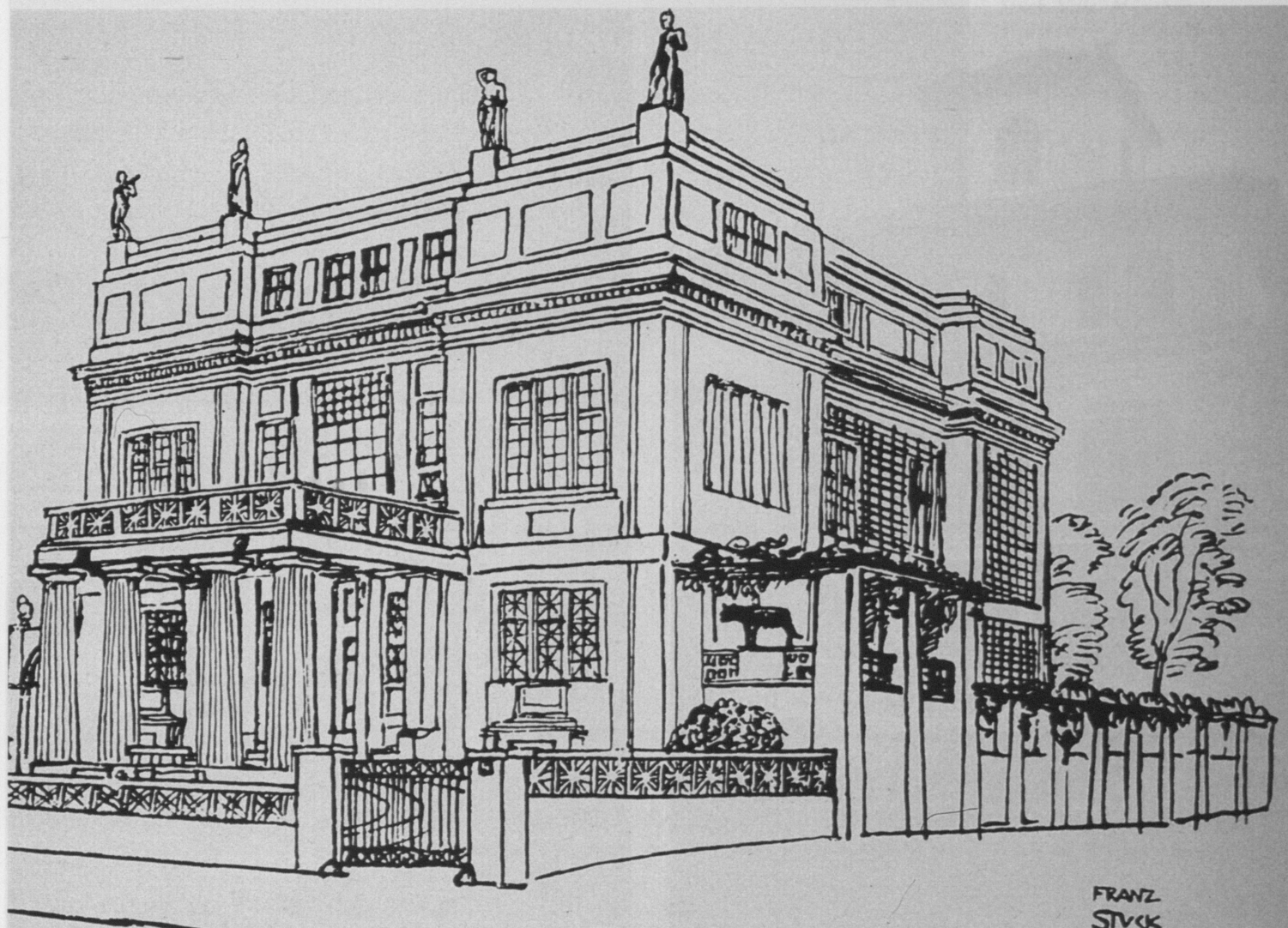


Künstlervillen in München

Hubertus Günther

*Oben: Straßenfront
der Stuck-Villa, Mün-
chen, altes Foto mit
Stucks eingehändi-
gen Korrekturen;
Privatbesitz
Rechts: Stuck-Villa,
München, nach einer
Zeichnung von Franz
von Stuck, in: Kunst
und Handwerk 1899*

Im Jahr 1902 besuchte Henry van de Velde (1863–1957) Franz Stuck in München. Er erinnert sich später: „Stuck hatte sich ein Palais bauen lassen, wobei er das Palais des berühmten Portraitisten Franz von Lenbach zum Vorbild nahm. Wie bei Lenbach war alles falscher, geschmackloser Luxus.“ Anknüpfend an William Morris und seine englische Nachfolge, erhob van de Velde „Einfachheit, Bescheidenheit und Vernunft“ theoretisch zum Prinzip der Architektur und Gebrauchskunst. Für Stuck stand damals die Erneuerung formaler Prinzipien im Vordergrund. Die Stuck-Villa und Haus Bloemenwerf, van de Veldes fast gleichzeitig errichtetes Eigenheim, bilden wahre Antipoden. Sie zeugen davon, wie unterschiedliche Richtungen die fortschrittliche Architektur in den letzten Jahren des



19. Jahrhunderts einschlagen konnte.

Die Jahre von etwa 1895 bis 1898 bezeichnen die Wende zur Moderne in Münchens Architektur und Kunstgewerbe. August Endell (1871–1925) schuf mit dem Fotoatelier Elvira einen der herausragenden Bauten des Jugendstils. Hermann Obrist (1863–1927), Richard Riemerschmid (1868–1957), Bernhard Pankok (1872–1943) und andere präsentierten auf der 7. Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast Gebrauchskunst im Jugendstil.

Der sogenannte neue englische Stil, den die Zeitschrift „Studio“ seit 1893 einem breiteren Publikum auch auf dem Kontinent nahebrachte, wurde um die gleiche Zeit in München bekannt. Obrist und Riemerschmid übernahmen an ihren Häusern, die sie damals errichten ließen, nach dem Vor-

bild von William Morris (1834–1896) teilweise noch spätgotische Formen. Martin Dülfer beschränkte sich in manchen Entwürfen bereits weitgehend auf die modernen englischen Formen, wie sie „Studio“ verbreitete.

1897 begann der Bau der Villa Stuck. Franz Stuck (1863–1928) war damals erst 34 Jahre alt. Seit zwei Jahren lehrte er als Professor an der Kunstakademie. Der »Wächter des Paradieses«, den er 1889 auf der Münchner Jahresausstellung präsentierte, hatte seinen Ruhm als fortschrittlicher Künstler begründet.

1892 rief er zusammen mit anderen Künstlern die Sezession ins Leben. Bereits 1893 erschien eine prachtvoll aufgemachte Biographie über Stuck; 1899 folgte eine zweite, für ein breiteres Publikum bestimmte. Nach einjähriger Bauzeit war die Villa vollendet.

Unsere Kenntnis über die historischen Daten des Baues basiert weitgehend auf der Besprechung von Georg Habich in der Zeitschrift „Kunst und Handwerk“, 1899, und auf Bierbaums Biographie. Stuck selbst hat keine schriftliche Äußerung hinterlassen. Obwohl er nicht als Architekt ausgebildet war, stammt der Entwurf für die Villa von ihm. Die Ausführung lag in den Händen der Firma Heilmann und Littmann. Max Littmann entwickelte sich in den folgenden Jahren zu einem der führenden Architekten Münchens.

1906, aus Anlaß seiner Erhebung in den Adelsstand, nahm Stuck Veränderungen an seiner Villa vor: Unter anderem fügte er Reliefs in der Attika, Wandfelder im Obergeschoß und architektonische Rahmen um die unteren Fenster ein.

1913, nach seinem 50. Ge-

burtstag, der ihm zahlreiche neue Ehrungen brachte, ließ Stuck neben der Villa einen großen Atelierbau errichten. Die Ausführung besorgte wieder die Firma Heilmann und Littmann. Entwürfe und Ausführungspläne Littmanns sind bekannt. Der Anbau ist dem Wohnhaus formal angepaßt. Seine Formen sind nicht mit der Zeit gegangen, sondern eher rückschrittlich, kleinteilig und historistisch.

Von leichten Beschädigungen abgesehen, ist die gesamte Anlage mit der alten Innenausstattung der Staatsräume weitgehend erhalten.

Die Villa besteht in ihrer ursprünglichen Form aus einem geschlossenen, fast würfelförmig wirkenden Baublock mit vier Eckrisaliten. Die beiden Wohngeschosse, nur durch ein flaches Band voneinander getrennt, werden oben durch ein kraftvolles Kranzgesims be-



Links: Lenbach-Villa, München,
Foto 1984

Rechts: Lenbach-Villa, München,
Blick in den Lenbach-Saal,
Foto 1984



grenzt. Darüber lagert eine Attika, leicht zurückgesetzt auf einem Sockelstreifen. Drei ähnliche, stufenförmig zurückweichende Streifen und Figuren auf kubischen Sockeln an den Ecken der Frontrisalite bilden den oberen Abschluß des Hauses. Zwei Wege führen von den Ecken des Grundstücks im Bogen zu einem mächtigen, weit ausladenden Portikus vor dem Eingang. Die griechisch-dorischen Säulen des Portikus und das Kranzgesims unter der Attika sind die einzigen Elemente, die den Regeln der klassischen Säulenordnungen folgen. Auf den Wandflächen setzt sich ein Wechselspiel einfacher geometrischer Formen bis ins Detail fort. Links von der Villa führt ein Torbogen in den Garten, rechts schließt eine Pergola an. An ihrer Stirnseite steht die Kapitolinische Wölfin.

Damit ist der Grundton der Villa angeschlagen: Römisch soll sie sein. Und diese Wirkung erreichte sie auch. Was römischer Stil eigentlich genau meint, bleibt allerdings unbestimmt.

Die Vermittlung südländischer Stimmung hatte Tradition in den Münchner Künstlerhäusern. Erinnerungen an Italien, das gelobte Land der Kunst, schufen die rechte Aura für die Maler, die sich selbst als Erben dieser Kultur verstanden.

Die Villa, die Gabriel von Seidl (1848–1913) ab 1886 für Franz von Lenbach (1836–1904) errichtete, hatte hier Maßstäbe gesetzt. Ungewöhnlich ist vor allem das Wohnhaus, das den Charakter der gesamten Anlage prägt. Die Fassade wiederholt fast wörtlich die Villa Lante in Rom, ein Frühwerk des Giulio Romano. Die Übereinstimmung reicht bis in

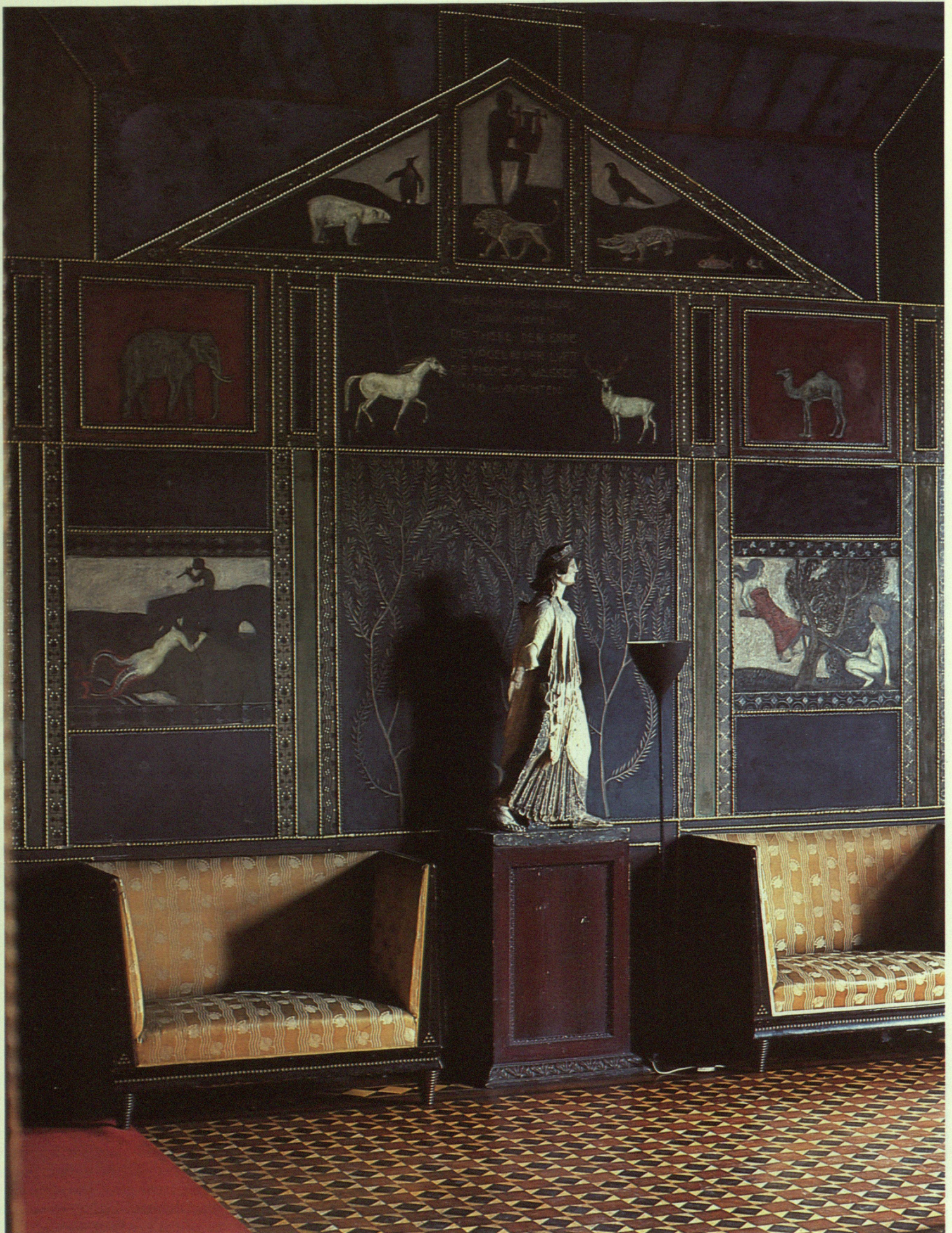
die Einzelformen der Pilastergliederung. Das Belvedere mitten auf dem Dach erhöht die südliche Stimmung, die die Lenbach-Villa umgibt.

Zwei Jahre später baute Seidl für Friedrich August Kaulbach (1850–1920), den Direktor der Kunstakademie, ebenfalls eine Villa. Die Straßenseite ist recht unauffällig. Erst an der Rückseite des Hauses gewinnt die Phantasie freieres Spiel. Zum einstmaligen südländisch bepflanzten Garten öffnet sich eine prächtige Loggia zwischen vorgezogenen Flanken – also eine neuerliche Reprise der inzwischen so oft variierten klassisch italienischen Portikusvilla mit Eckrisaliten, durch barocke Elemente belebt.

Lenbach und Kaulbach hielten sich an spezifisch italienische Bauformen, um die südliche Aura zu schaffen. Sie orientierten sich an den großen Epo-

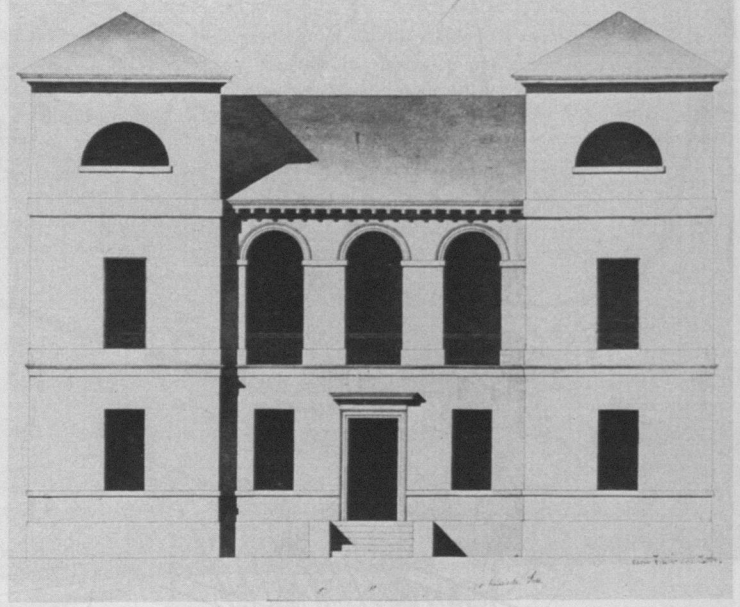
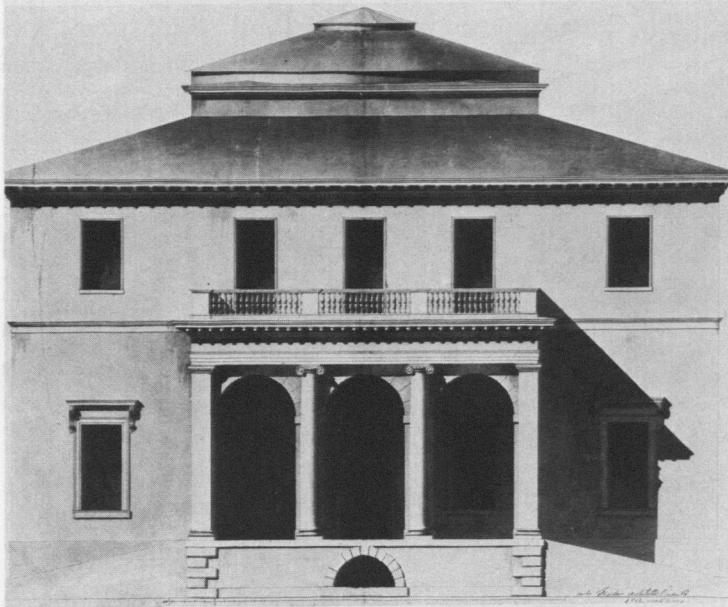


chen der neueren italienischen Kunst, Renaissance und Barock. Stuck spielt nur vage auf sie an: geschlossener Baublock, flaches Dach, Attika mit bekrönenden Figuren, Pergola und Zypressen. Die faßbaren Stilelemente der Stuck-Villa weisen auf die Antike: die Säulen des Portikus auf Griechenland, die Wölfin auf Rom. Die Statuen über der Attika waren Kopien berühmter antiker Werke. Ostini schien die Villa „umweht vom Hauch der Antike“. Aber der Bau als Ganzes ließ sich natürlich schwer auf antike Prototypen zurückführen. Biermann erklärte, Stuck „kopierte nicht antike Muster, er baute, könnte man sagen, naiv antik, aus seinem eigenen, dem der Antike verwandten architektonischen Sinn heraus. Er benutzte jene antike Formensprache ganz wie seine eigene, denn es ist seine eigene bis zu einem gewissen Grade“.



Links: Stuck-Villa, München, Musiksalon, Wanddekoration, Foto 1985

*Unten links: Karl von Fischer, Aufriß Palais Hompesch am Karolinenplatz, München; Architektursammlung der TU München
Unten rechts: Karl von Fischer, Aufriß des Palais Degenfeld an der Brienner Straße, München; Architektursammlung der TU München*



Allerdings orientierte sich die vermeintlich antike Formsprache, die Stuck benutzte, in Wahrheit mehr am Klassizismus des frühen 19. Jahrhunderts als direkt an der Antike. Die Stuck-Villa gleicht als Ganzes einem Typ von Villen dieser Zeit, wie man ihn in München seinerzeit in mehreren schönen Beispielen an der Brienner Straße und um den Karolinenplatz sah (Palais Degenfeld mit Eckrisaliten; Palais Hompesch mit Portikus; beide von Karl von Fischer erbaut). Der Klassizismus hatte die formale Strenge der Stuck-Villa im Ganzen vorgebildet. Er vermittelte die eigentümliche Mischung von griechischen und römischen Motiven.

Ein Bindeglied zwischen den Münchner Künstler-Villen und der Stuck-Villa bildet die erste Villa Otto Wagners in Wien, die gleichzeitig mit

dem Lenbach-Haus entstand. Auch Wagner verwendete die bekannten Motive südländischer Provenienz, um einen „italienischen Traum“, wie es 1914 heißt, zu inszenieren. Aber sie werden einer im Ganzen neuartigen Konzeption untergeordnet: Verschmelzung von Erdgeschoß und Mezzanin zu einem Geschoß an der Front, pylonenartig geschlossene, rustizierte Risalite, Reduktion der Gliederung auf geometrische Formen.

Die Rückseite der Stuck-Villa gehört der privaten Sphäre an. Asymmetrische Gruppierung der Baukörper und verspielte Formen von Gartenarchitektur bestimmen den Charakter. Auf eine repräsentative Gestaltung ist hier verzichtet.

In der Stuck-Villa sind wie in anderen Münchner Künstlerhäusern der Zeit die üblichen Zimmer eines gutbürgerlichen Hauses, mehrere Treppenhäu-

ser und zudem das Atelier untergebracht. Im Zentrum des Obergeschosses gelegen, bildet das Atelier wie gewöhnlich den Hauptraum. Wie üblich sind offizieller und privater Bereich voneinander getrennt: Zur Straße hin liegen die Repräsentationsräume, Empfangsraum und Musikzimmer, im Obergeschoß das Atelier. Auf den Garten blicken das Esszimmer mit Herren- und Damenzimmer, im Obergeschoß die Schlafzimmer mit geräumigem Bad.

Die Disposition der Innenräume ist klar, fast symmetrisch. Sie folgt, wo sinnvoll, praktischen Gesichtspunkten. Wie glücklich die Anordnung ist, fällt besonders im Unterschied zur Kaulbach-Villa auf, wo die Räume ziemlich willkürlich verteilt erscheinen und praktische Bedürfnisse vernachlässigt sind. Beispielsweise öffnet sich die großartige Gartenlog-

gia keineswegs, wie es wirkt, auf den Hauptraum des Hauses, und die Schlafräume sind nicht mit einem Bad verbunden; so ein bequemes Bad wie in der Stuck-Villa gab es überhaupt nicht.

Die Ausstattung der Räume und das Mobiliar seiner Villa hat Stuck ebenfalls selbst entworfen. Der Stil der Dekoration und Einrichtung richtete sich jeweils nach der Funktion der Räume. Die offiziellen Räume (Vestibül, Atelier, Salon) waren italienisch-antisch gestimmt. Im Esszimmer herrschte altdeutscher Stil; die Schlafzimmer präsentierten sich dezent in der Art des Empire.

Lenbachs Villa war innen einheitlich im italienischen Stil ausgestattet, Kaulbach richtete sich bodenständig altdeutsch ein. Die stilistische Vielfalt in der Stuck-Villa fand eine Parallele in dem Haus, das sich





Emanuel Seidl (1856–1919), der Bruder des Gabriel und neben diesem einer der erfolgreichen Architekten der Gründerzeit in München, zur gleichen Zeit bei der Theresienwiese errichtete. Auch er entwarf selbst Ausstattung und Mobiliar. Seidl hat die Variation der Stile mit Hinweis auf die Musik von Richard Strauss noch 1910 als besondere Qualität herausgestellt.

Seidl wurde von den gleichen modernen Stilströmungen berührt wie Stuck: Neoklassizismus und englische Mode. Er setzte die Stile ähnlich ein wie Stuck: schwerer Prunk in den Staatsräumen; je privater die Sphäre, desto heller, bequemer, „englischer“ wurde sie. Aber Seidls Haus präsentiert sich außen unauffällig altdeutsch. Die italienische Innenausstattung ist der Lenbach-Villa nachgeahmt. Alles gehört in einen freundlich-

konventionellen Rahmen. Die neoklassizistischen und neuen englischen Elemente gliedern sich als modisches Beiwerk ein.

In der Stuck-Villa wurde die stilistische Vielfalt durch eine eigentümliche Verfremdung von Formen und Farben zusammengehalten. Klare Lokalfarben verdrängten das tonige Kolorit der Gründerzeit. Das Eingangsportal besteht aus Erz mit vergoldeten Ornamentleisten. Schwarzpolierte, teilweise mit feuervergoldeten Knöpfen besetzte Türen führen vom Vestibül in die hinteren Räume.

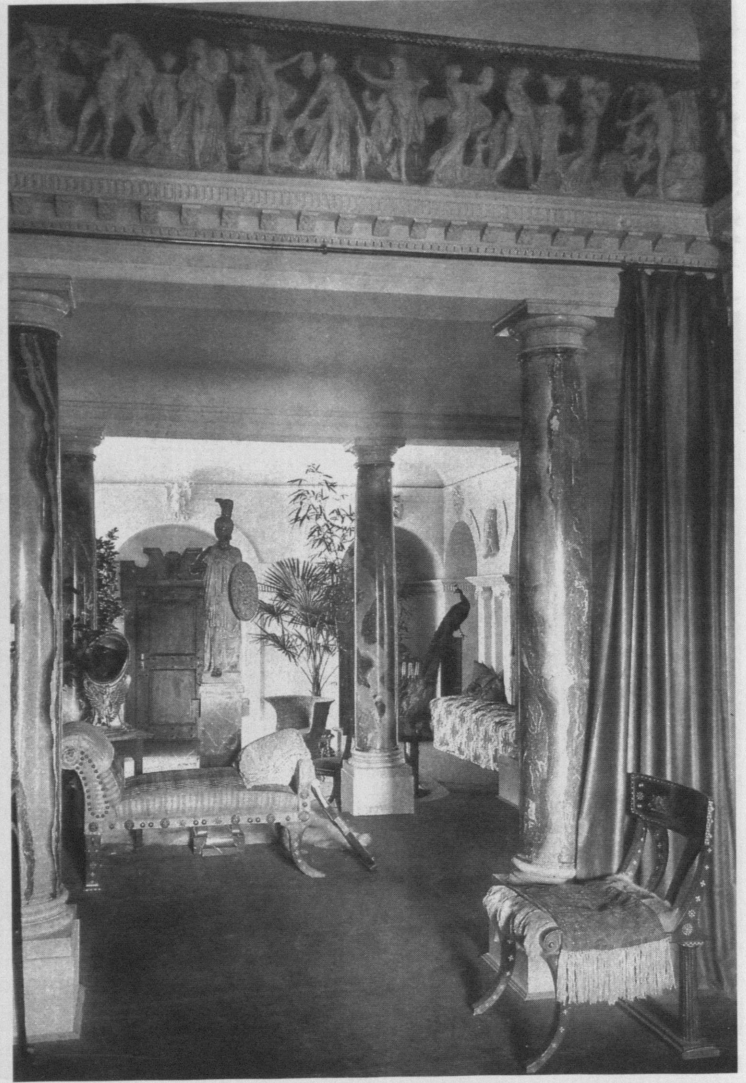
Der Salon war mit wenigen Schaustücken karg möbliert, wie in einer Ausstellung. Teppiche waren nicht ausgelegt, aber der Boden ist mit einem geometrischen Muster aus schwarzem, weißem und dunkelgrünem Holz kostbar parkettiert. Die Wände glänzen

über und über in venezianischem Goldmosaik, Spiegeln, dunkelgrünem, poliertem Marmor und Rahmenwerk aus grünpatinierter Bronze. Eine mächtige bronzefarbene Kassettendecke schließt den Raum oben ab.

Nur ein Vorhang trennte den Salon vom Musikzimmer. Habich fühlte das, wenn er schreibt: „Hier steigern sich die Effekte magischer Licht- und Farbwirkung bis nah an den Rand des Theatralischen.“ Stuck hat Wände und Decke vollständig bemalt. Ein sonores Kolorit von tiefem Blau, Grün und Violett bestimmt den Raum. Ein transparenter roter Seidenvorhang filterte das einfallende Tageslicht. Habich schildert: „Als fast einziges Möbel nimmt die Mitte des Raumes der Flügel ein; und wie seine schwarze Silhouette das leuchtende Rot des dahinter liegenden Fensters über-

Links: Stuck-Villa, München, Gartenfront, Foto 1985

Oben: Kaulbach-Villa, München, Straßenfront, Foto 1985



schneidet, das ist an großartiger Kontrastwirkung einem – allerdings hochkünstlerischen – Plakat zu vergleichen.“

Manche anderen modernen Interieurs der Zeit waren ähnlich bunt ausgestattet. August Endell kombinierte in einem Zimmer eine violette Tapete mit zartgrüner Decke, dunkelgrünem Teppichboden und blauen Möbelbezügen. Fenster und Türrahmen waren rot gestrichen. Im Darmstädter Haus des Peter Behrens bildeten die Böden mit Tapeten und Vorhängen einen kraftvollen Akkord von „tiefem Gelb und heißem Rot“.

Die Innenausstattung der Stuck-Villa kommt trotz ihrer kraftvollen Farbkontraste der Wiener Architektur um 1900 am nächsten. Der geometrische Dekor der hellen Räume, des Vestibüls und besonders der Schlafzimmer, aber auch die strenge lineare Feldertei-



Linke Seite

Links: Kaulbach-Villa, München, Gartenfront, Foto 1901

Rechts: Seidl-Villa am Bavariaring, München, Musikzimmer, Foto 1900

lung an den Wänden des Musikzimmers nähert sich fast den späteren Interieurs von Josef Hoffmann.

Wagner und Loos teilten Stucks Sinn für kostbare Materialien: geschliffenen, bunten Marmor, Spiegel, schwarzpolierten Lack und Erz. Ähnlich bevorzugten sie kraftvoll lineare Motive und Kombinationen einfacher kubischer Formen, wie etwa bei Kassetten. Stucks Türen erinnern an Wagners Vorliebe für aufgesetzte Schraubköpfe, Niete, Noppen aller Art, auch wenn sie Wagner funktionalistisch, Stuck hingegen als antikes Motiv erklären wollte. Mosaik und Gold spielen ebenfalls im Wiener Jugendstil eine besondere Rolle. Die Räume im Ausstellungsgebäude der Wiener Sezession waren teilweise dunkelrot und dunkelgrün, mit goldenen Blumenfriesen ausgemalt.

Vielleicht war Stuck durch die Wiener Sezessionisten direkt beeinflusst. Jedenfalls nimmt die Stuck-Villa historisch eine vermittelnde Stellung zwischen der Wiener Architektur um 1900 und Behrens ein. Behrens lebte 1890–1899 in München; er gehörte zu den Gründungsmitgliedern der Sezession, erlebte den Bau der Stuck-Villa mit und war mit Stucks Verehrer Bierbaum befreundet.

Der Eingang in Behrens' Darmstädter Haus und sein Musikzimmer, das reich ausgestattet war mit kostbaren Materialien, buntem Marmor und Spiegeln, standen unter dem Zeichen des Diamanten. Im Diamant offenbart sich uns, wie Behrens selbst sagte, „der großen Ordnung klarer Geist“.

Eine ähnliche Ikonographie ist in der Stuck-Villa vorgebildet. Hier leben alte Traditionen fort. An den Wänden des Musikzimmers sind Theatermasken dargestellt, Tänzer und

Linke Seite

Unten: Seidl-Villa am Bavariaring, München, Empfangszimmer, Foto 1900



Pan, der auf der Flöte bläst, gegenüber erscheint Orpheus, dessen Leierspiel die Tiere lauschen: Sinnbilder für den zwiespältigen, dionysischen und apollonischen Charakter der Kunst. An der Decke strahlen golden die Planetenbahnen auf blauem Firmament. Über dem Fenster steht ein Zitat aus Shakespeares „Kaufmann von Venedig“: „Sieh, wie die Himmelsflur ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes / auch nicht der kleinste Kreis, den Du da siehst, der nicht im Schwunge wie ein Engel singt.“

Hier lebt einmal neu die alte pythagoräische Vorstellung von der Sphärenmusik auf, die unzählige Philosophen und Künstler von der Antike bis zur Neuzeit inspirierte. Der Grundgedanke der Pythagoräer besteht darin, daß sich der göttliche Geist in der Gesetzmäßigkeit widerspiegelt, der

Unten: Stuck-Villa, München, Aufbau mit Römischer Wölfin, Foto 1985

gleichermaßen die Bewegungen der Planeten und die musikalischen Harmonien folgen. Seit Platon wurde diese Lehre auf die bildende Kunst übertragen. Damit ergibt sich auch dort die Forderung nach einer strengen Gesetzmäßigkeit. Weder Zierat und Gefälligkeit noch individueller Ausdruck bilden dann die Essenz der Kunst, sondern harmonische Proportionen und geometrische Konfigurationen. Das Programm des Musikzimmers läßt sich auf Stucks Kunst beziehen in ganz ähnlicher Weise wie bei Behrens. Stuck selbst hat die Verbindung zwischen Musik und Malerei hergestellt. Im Atelier, gegenüber dem Eingang, vor der Stelle, an der er zu malen pflegte, hatte Stuck in einem altarähnlichen Aufbau den Abguss eines berühmten antiken Reliefs aufgestellt, das Orpheus und Euridike zeigt. Das

Relief läßt sich als Gegenstück zur Kapitولينischen Wölfin neben der Villa verstehen. Es verkörpert Stucks Bekenntnis zur Antike, einer Antike, die zu pathetischer Linienstrenge geläutert war und die die blasse Hoheit seelensuchender Heroinnen Feuerbachscher Prägung mit praller dionysischer Lebendigkeit vertauschte.

Ähnlich wie sich Lenbach in seiner Villa und durch sie als ein neuer Tizian in Szene setzte, so stellte sich Stuck als der Künstler dar, der zum Ursprung aller Kunst, der Antike, zurückkehrte. Auf das Plakat der Sezession setzte Stuck ein Bild der Athene, die Tür der Villa schmückte er mit dem Gorgonaion.

Literatur

- Zur Stuck-Villa:
Otto Julius Bierbaum, Franz Stuck, München 1893
Otto Julius Bierbaum, Franz Stuck. H. Knackfuß' Künstler-Monographien, Bielefeld/Leipzig 1899
Georg Habich, Villa Stuck, in: Kunst und Handwerk 1899, S. 185–207
Fritz von Ostini, Franz Stuck, in: Die Kunst für Alle, XIX, 1903/04, S. 1–7 u. 33–40
Ders., Franz von Stuck und sein Haus, in: Innendekorationen, XX, 1909, S. 397–428
Helga D. Hoffmann, Das Dekorations- und Raumproblem der Villa Stuck, in: Franz von Stuck, Katalog Ausstellung München 1968, S. 17–35
J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth, Idee und Gestalt der Stuck-Villa, in: Franz von Stuck, Katalog Ausstellung München 1968, S. 7–16
Christine Hoh-Slodczyk, „Kunststadt“ und Künstlervilla, in: Franz von Stuck 1863–1928, München 1982, S. 16–43
- Zur Lenbach-Villa:
Christine Hoh-Slodczyk, Die Villa Lenbach, in: S. Mehl, Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, Diss. München 1980, S. 42–50
- Zur Kaulbach-Villa:
A. Rosenberg, Friedrich August von Kaulbach, Bielefeld/Leipzig 1900, S. 108–112
- Zur Seidl-Villa:
Kunst und Handwerk, 1899, S. 22 ff. Zeitschrift für Innendekoration XI, 1900, S. 169–184
- Zu Münchens ehemaligen klassizistischen Villen:
Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775–1825. Hrsg. Dr. W. Nerding, München 1980
- Zur Sphärenharmonie:
O. von Simson, Die gotische Kathedrale, Darmstadt 1972