

ATELIERS
ALS WEIHESTÄTTEN DER KUNST
DER „KÜNSTLERALTAR“
UM 1900

Birgit Jooss

Verein zur Förderung der Stiftung Villa Stuck e.V.



09/6432

Vortrag
gehalten am 4. Juli 2002
vor dem
Verein zur Förderung der Stiftung Villa Stuck e.V.
in der Villa Stuck
München



Ateliers als Weihestätten der Kunst.

Der „Künstleraltar“ um 1900

„Interessant ist ein Schmuckstück des Ateliers, ein altarähnlicher Aufbau aus edlen Marmorarten, der oben eine Fassung der „Sünde“ trägt und in Goldmosaiknischen die Statuetten des Athleten und der Tänzerin enthält. Den Glanz von schönem Stein, von Gold, den schimmernden Schwingen tropischer Schmetterlinge und der märchenhaften Färbung exotischer Vögel hat Stuck beim Arbeiten von jeher gern um sich herum gehabt; diese Dinge regten seine Phantasien an und gaben ihm Impressionen, Farbengedanken ein.“¹⁾

Bei ebenjenem „altarähnlichen Aufbau“, den der Münchner Künstler Franz von Stuck (1863—1928) in seinem prachtvollen Atelier in Szene gesetzt hatte, handelte es sich um ein sehr spezielles Arrangement, das seinesgleichen suchen muss und daher einige Fragen eröffnet: In welcher Tradition ist ein solcher Aufbau zu sehen und welche Intensionen stecken dahinter? Welche Wandlungen erfuhren die Aufbauten im Atelier Stucks? In welchen geistesgeschichtlichen

Kontext lässt sich dieses Phänomen einbetten? Gibt es Parallelen bei anderen Künstlern?²⁾

Die bayerische Residenzstadt — laut Fritz von Ostini „Gewiß nicht arm an schönen Künstlerhäusern“³⁾ — konnte im späten 19. Jahrhundert mit zahlreichen sogenannten „Künstlerfürsten“ aufwarten, die mit ihren stattlichen Wohn- und Ateliergebäuden einer idealistischen Vorstellung von der Einheit von Kunst und Leben folgten und sich selbst damit zugleich individuelle Denkmäler errichteten. An erster Stelle werden immer wieder die Villen von Franz von Lenbach und Friedrich August von Kaulbach genannt, aber auch Künstler wie Adolf von Hildebrand, Benno Becker, Franz von Defregger, Lorenz Gedon, Eduard von Grützner oder Toni von Stadler besaßen aufwendig gestaltete Häuser. Ihre Künstlerateliers bildeten darin stets eine Synthese aus Werkstatt und Empfangssalon, sie waren zugleich Malraum, inspirierende Stimmungskulisse, Ausstellungsort, Verkaufsraum und Aktionsraum für gesellschaftliche Ereignisse.

Die Villa des noch jungen Franz Stuck, die nach seinen eigenen Plänen 1897/98 errichtet wurde,

folgte als eine der letzten diesem Typus und galt als „*eines der schönsten Künstlerhäuser in München*“.⁴⁾ Das Atelier lag im Obergeschoss des Hauses. Stuck errichtete also zunächst keinen eigenen Ateliertrakt, sondern entschied sich für die enge Verbindung zwischen Wohnung, Repräsentation und Werkstatt. Dass dies funktionieren konnte, lag auch an seinem Arbeitsstil: „*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.*“⁵⁾

Als erster von zahlreichen Presseberichterstatern beschrieb Georg Hirth im Januar 1899 den Raum für die Münchner Neuesten Nachrichten: „*Ein mächtiger, rechteckiger Saalbau, dessen Schmalseite an der Straßenfront steht, dort, wo das von der Straße ersichtbare große Fenster die einzige Lichtquelle eröffnet. Ein antikisierender Raum, mit einer ionischen Pila-*

*sterarchitektur längs den Wänden und einer weitgespannten, ungestützten Kassettendecke.*⁶⁾ Die meisten Besucher zeigten sich angesichts der Weite und Dimension aber auch der erhabenen Ausstrahlung des Ateliers sehr überrascht. Sie sprachen von „*tempelhafter Feierlichkeit*“⁷⁾, von „*einer ernsten, feierlichen Weihestätte der Kunst*“⁸⁾ oder vom „*Heiligthum des Hauses*“⁹⁾. Henri van de Velde nannte Stucks Atelier mit ironischem Unterton „*das Allerheiligste*“.¹⁰⁾

Malerateliers als Ort der Inspiration

Ebenso fiel auf, dass der Raum mit dem bereits erwähnten, installierten „altarähnlichen Aufbau“ formstrenger als gewohnt war, also weniger den aus heutiger Sicht merkwürdig anmutenden Konglomeratscharakter zeigte, den die meisten Vorläuferformen anderer Künstlerateliers auszeichnete. Die Grundlagen dieses überfüllten Atelierstils des späten 19. Jahrhunderts wurden bereits in der Zeit der Romantik gelegt, als sich zwei konträre Typen herausbildeten. Erstere Konzeption zeigte sich etwa im Atelier des Dresdner Künstlers Gerhard von

Kügelgen: *„Die Wände waren hageldicht bedeckt mit Gipsen, mit Studien und allerlei künstlerischen Kuriositäten, mit seltenen Kupferstichen, Handzeichnungen berühmter Meister und dergleichen mehr.“*¹¹⁾ Weiterhin wurden Handwerksgerät, Waffen, Gliederpuppen, Skelette und vieles mehr *„in jenem chaotischen Arbeitszimmer“* aufgezählt. *„Er fühlte sich aber behaglich in solcher Anhäufung und behauptete, dass bei leeren Wänden und in aufgekramten Zimmern jede Phantasie verkümmern müsse.“*¹²⁾ Die Ausstattung des Ateliers diente ihm als Inspirationsquelle und Anregung für die darin entstehende Kunst.

Daneben stand der weitgehend leere Atelierraum etwa von Caspar David Friedrich, der keinerlei Ablenkung von der Kunst zuließ: *„Friedrichs Atelier dagegen war von so absoluter Leerheit, dass Jean Paul es dem ausgeweideten Leichnam eines toten Fürsten hätte vergleichen können. Es fand sich nichts darin als die Staffelei, ein Stuhl und ein Tisch, über welchem als einziger Wandschmuck eine einsame Reißschiene hing, von der niemand begreifen konnte, wie sie zu der Ehre kam. Sogar der so wohlberechtigte Malkasten nebst Ölfaschen und Farbenlappen war*

ins Nebenzimmer verwiesen, denn Friedrich war der Meinung, dass alle äußeren Gegenstände die Bilderwelt im Innern stören.“¹³⁾ Nur der Künstler und sein Werk, das er aus sich selbst heraus schuf, hatten Gültigkeit. Inspiration von außen war nicht nötig, kein malerisches Beiwerk durfte die Konzentration ablenken. Georg Friedrich Kerstings Gemälde von „Caspar David Friedrich in seinem Atelier“ zeigen die innige Beziehung des Künstlers zu seinem Bild. In dieser Konzeption ist eine andere, fast religiös-überhöhte, mystische Qualität der Kunstproduktion angesprochen,¹⁴⁾ wie sie auch in den zeitgenössischen Künstlerromanen Ludwig Tiecks, Wilhelm Heinrich Wackenroders und später auch bei Gottfried Keller und Theodor Storm beschrieben wird. Das Atelier wird zum verschlossenen, geheimnisvollen Rückzugsort, in dem der Künstler in einsamer Stille und geistiger Versenkung seine Werke schafft.¹⁵⁾ Honoré Balzacs thematisierte in seiner berühmten Erzählung „Le chef-d'oeuvre inconnu“ (1831) eben jenes Verhältnis von zurückgezogenem Künstler und sich Zutritt verschaffender Gesellschaft, die dadurch schließlich das „Meisterwerk“ demystifiziert und damit zerstört.¹⁶⁾

Hans Makarts Atelier als Bühnenkulisse

Doch sollte es der malerische, repräsentative — nicht der intime, puristische — Ateliertyp sein, der sich für die zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchsetzte und der im Wiener Atelier von Hans Makart (1840 — 1884) seinen vielleicht höchsten Gipfel erfuhr. Als Makart 1869 von München in die österreichische Hauptstadt berufen wurde, stellte er als Hauptforderung ein repräsentatives Atelier auf Staatskosten, dessen Einrichtung ihm oberste Priorität war. Da dieses aber bald nicht mehr seinen riesigen Bildformaten und wohl auch nicht mehr seinem Repräsentationsbedürfnis genügte, wurde bis 1873 ein Neubau erstellt, den er ebenfalls sofort ausstattete.¹⁷⁾ Das Ergebnis war verblüffend (Abb. 1). Ein Sammel-surium von dichtgedrängten Kunstwerken, Pflanzen, Exotika, kostbaren Stoffen, reichverzierten Möbeln, Gobelins, Tierfellen, Plastiken, Waffen und Kunsthandwerklichem verschmolz zu einem bühnenhaften Gesamtkunstwerk, das dem darin wandelnden Menschen als Kulisse diente — nicht selten sogar ganz konkret für die zahlreichen Künstlerfeste, die dort stattfanden. Das Atelier selbst wurde zur Darstel-

lung, zum dreidimensionalen Bild, Künstler wie Besucher zum Teil dieser Schöpfung.¹⁸⁾ Schnell war Makarts Malstätte so berühmt, dass sie in allen Reiseführern als wichtige Sehenswürdigkeit gehandelt wurde und während geregelter Öffnungszeiten täglich zwischen 4 und 5 Uhr scharenweise Besucher anzog: „... es kam kein kunstverständiger Fremder nach Wien, der nicht Alles aufgeboten hätte, um in dieses Atelier zu gelangen, das zu einer der vornehmsten Merk- und Sehenswürdigkeit der schönen Kaiserstadt an der Donau geworden war.“¹⁹⁾

Die nun auf breiter Ebene einsetzende Öffnung der Ateliers für das allgemeine Publikum muss als ganz wichtiger Impetus für die Ausgestaltung der jeweiligen Räume gesehen werden. Das Künstlerdasein wurde nicht mehr allein über das Werk, sondern auch über den Raum der Kreativität zelebriert. Anfängliche marktwirtschaftliche Gründe für den Besuch von Ateliers wurden schnell von einer allgemeinen Schaulust abgelöst. Die Folge war ein regelrechter Kunsttourismus auf internationaler Ebene, der nun alle Werkstätten berühmter Künstler erfasste, denn Atelierbesuche waren zweifelsohne deutlich ange-

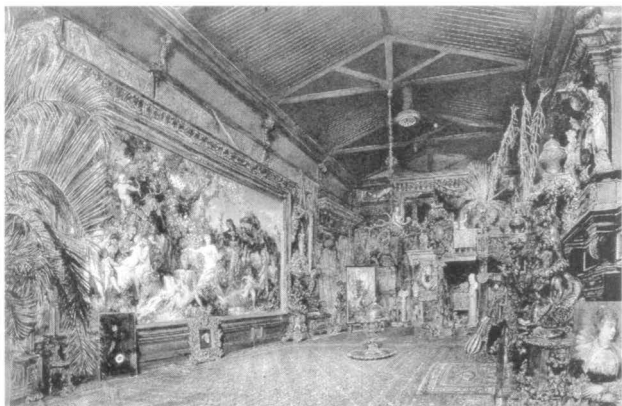


Abb. 1: Rudolf Alt: Das Atelier von Hans Makart vor der Versteigerung, 1885, Aquarell und Deckfarben, 66 x 78 cm, Historisches Museum der Stadt Wien.

nehmer als der ermüdende Rundgang durch die aus allen Nähten platzenden Ausstellungshallen. Im Zusammenhang damit sind auch neue Publikationen zu Künstlerateliers zu sehen, die wiederum den Ausstattungsdrang ankurbelten. Fast vergleichbar zur Hofberichterstattung erschienen Nachrichten aus den Ateliers und Palais der „Künstlerfürsten“, in denen die private Lebensgestaltung ins Licht der Öffentlichkeit gerückt wurde. Die Künstler-Selbstdarstellung erfolgte keineswegs mehr allein über ihre Kunst, sondern über ihre gesamte Lebensführung. Neben den Presseberichten erschienen jetzt auch Bücher wie „*Artists at Home*“ des Briten J. P. Mayall von 1884 oder das französische Äquivalent „*Nos artistes chez eux*“ von E. Bénard. Aus München existieren knapp 240 Aufnahmen von Künstlerateliers, die Carl Teufel 1889/90 machte. Kurz darauf — im Zuge der verbesserten Reproduktionsbedingungen — erschien geradezu eine Flut von Bild-Veröffentlichungen über Illustrierte, Postkarten oder Serien.²⁰⁾

Unaufhörlich erwarb das sogenannte „Farbgenie“²¹⁾ Hans Makart Antiquitäten aus verschiedensten Materialien und unterschiedlichster Herkunft. Es ent-

stand eine ästhetische Welt von Kostbarkeiten, ein kosmopolitisches wie synchronistisches Ensemble, das Anselm Feuerbach abschätzig „asiatische Trödlerbude“²²⁾ und Cosima Wagner „sublime Rumpelkammer“ nannten. Nie wurde ein „status quo“ in diesem „horror vacui“ erreicht, immer wieder fügte Makart neue Elemente hinzu unter bewusstem Ausschluss von technischen oder zu realitätsnahen Dingen. So kam es nach Makarts Tod zu der erstaunlichen Zahl von 1139 Losen, die bei der Versteigerung des Inventars 1885 im Katalog aufgeführt wurden. Bevor der Raum schließlich ganz aufgelöst wurde, „portraitierte“ Rudolf Alt das Atelier als großformatige Gouache. Neben der dokumentarischen Absicht offenbart sich damit sehr deutlich die Gewissheit der Zeitgenossen, dass der Raum Rückschlüsse auf den Bewohner des dargestellten Raums zulässt, jener also Teil seiner Persönlichkeit war.

Die Idee, sich mittels eines künstlerisch gestalteten Wohnsitzes darzustellen, war selbstverständlich nicht neu. Seit der Renaissance — man denke an Raffael, Vasari oder Zuccari — entwickelten die Künstler das Bedürfnis, einen auf ihre Person bezogenen Ort

authentisch zu gestalten.²³⁾ Statt der handwerklichen Werkstätten entstanden individualistische Künstlerateliers als repräsentative Bühnen für das eigene Schaffen, aber auch für die Präsentation von Kunstsammlungen.²⁴⁾ Bemerkenswert in Bezug auf Makart war, dass er die im 19. Jahrhundert vorherrschende Attitüde, künstlerische „Trödelarrangements“ in Maler-Ateliers auszustellen, allgemein zur Stilmode der bürgerlichen Salons machte und somit zugleich den entscheidenden Übergang vom Historismus zur reinen Stoff- und Formästhetik einleitete: *„Nicht mehr der geschichtliche Sinn, sondern der malerische und dekorative Sinnesreiz der historischen Ausstattungsstücke zählte. Was die Künstler selbst schon immer am Altdeutschen, Rittersümelnden und Renaissancehaften vor allem begeistert hatte: der malerische Klang, das eroberte nun die Öffentlichkeit und wurde zum Beginn der Moderne.“*²⁵⁾

Makarts Atelier war damit sicherlich der Gipfel theatraler Ansammlungen von eigentlich dem Atelier nicht zugehörigen, allein der Inspiration dienenden Objekten. Sie wurden zu funktionslosen Stilleben arrangiert, der Raum so auf eine neue malerische Art

museal. Nicht das Detail war wichtig oder das Prinzip der tektonischen Ordnung wie es für Lenbachs Räume kennzeichnend werden sollte, sondern der scheinbar vom spielerischen Zufall diktierte Gesamteindruck.²⁶⁾ Neben der ästhetischen Ausrichtung, lässt sich hier aber — vor allem in verschiedenen Details — auch eine religiös-kultische Komponente in stillebenhaften Arrangements mit niedergelegten „Devotionalien“ entdecken, die zuweilen altarbildhaft die Pathosformel des Triptychons andeuteten. Gerade dieses Format erfreute sich Ende des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit und ist als Zeichen der Sakralisierung von Kunst zu werten, denn *„der Ästhetisierung der Religion entspricht eine tendenzielle ‚Religiosisierung‘ der Ästhetik.“*²⁷⁾ Makart folgte damit auf eigene Weise der seit der Romantik vollzogenen und vor allem literarisch nachempfundenen Umwandlung des Ateliers vom reinen Nutzraum zu einem Weiheraum der Kunst.²⁸⁾

Franz von Lenbachs Atelier als Sakralraum und Museum

Der Münchner Franz von Lenbach (1836—1904) hatte sich mehrfach vor allem in den 1870er Jahren in Makarts Atelier aufgehalten und die Vermutung liegt nahe, dass ihn das dort Gesehene für seine eigenen Ateliergestaltungen nachhaltig prägte. Aber auch Reisen nach Antwerpen, wo er das Rubens-Atelier besucht hatte, sowie nach Kairo, wo er sich mehrere Monate im Palast „Mussafir Chana“ aufhielt, mögen seine Vorstellungen mitbestimmt haben. Bereits 1870 hatte er sich Räume in einem angemieteten Atelier bei dem Bildhauer Anton Heß entsprechend ausgestaltet und als er ab 1882 in Rom jeweils mehrere Monate im Palazzo Borghese residierte, inszenierte er die angemieteten Räume mit Versatzstücken aus der Antike und Kunstgeschichte, die die gewünschte Aura des Historischen etablierten. In Rom entschloss er sich für eine endgültige Bleibe in München und berichtete 1885 an Josephine von Wertheimstein: *„Ich denke mir einen Palast zu bauen, der das Dagewesene in den Schatten stellen wird; die machtvollen Zentren der europäischen Kunst sollen dort mit der Gegen-*



Abb. 2: Das Atelier von Franz von Lenbach in seiner Villa, um 1903, Photographie, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

wart verbunden sein.“²⁹⁾ Die Grundsteinlegung erfolgte 1887, wobei sich Lenbach wie Makart für einen eigenen Ateliertrakt getrennt von den Wohnräumen entschied. Von vornherein sah er eine Abfolge von mehreren Räumen zum Hauptatelier vor (Abb. 2). Dort konnte er nicht nur seine eigenen Werke zeigen, sondern auch die zahlreichen Objekte, die Zeugnis ablegten von seinem ganz der Vergangenheit zugewandten Geschmack. Die Dekorationskunst verschmolz mit der aus authentischen Werken, Kopien und Pasticcios bestehenden Sammlung: Buddha-Statuen waren neben spätantiken Mädchenstatuetten oder barockflämischen Heiligenfiguren platziert, Grenzlinien zwischen Original und Kopie, zwischen Realität und Schein existierten nicht. Selbstverständlich war auch dieses Atelier wieder der Öffentlichkeit zugänglich und die Besucher zeigten sich beeindruckt von dieser Verschmelzung, wie der Kommentar André Germains von 1902 offenbart: „... *wer könnte hier die Werke Lenbachs von denen Tizians unterscheiden? Originale und Kopien gleichen sich einander an, der Künstler ist ein so fähiger Regisseur, dass er ein Zauberer zu sein scheint.*“³⁰⁾ Lenbach besaß einige berühmte Meisterwerke, so unter anderem zwei originale Tizian-

Portraits, eine Rubens-Skizze, Antiken und andere Kunstwerke, doch bezeichnenderweise kein einziges Bild seiner zeitgenössischen Malerfreunde. Ebenso wenig war Skizzenhaftes oder Unfertiges zu sehen.³¹⁾

Lenbach wollte mit seiner Ansammlung von Kunstobjekten eine Atmosphäre schaffen, die eng mit seinem eigenen Werk verknüpft war, aber auch sakrale Assoziationen hervorrief: *„Kommen wir nun in den dritten Salon, wo Lenbach zu malen pflegte, so finden wir die Wände mit köstlichen alten Gobelins tapeziert und das Gemach mit prächtigen alten Möbeln und Kunstsachen aller Art dicht gefüllt, da der Meister ganz mit Recht sagt, dass man Porträts gleich in solcher Umgebung malen müsse, wie sie dereinst erscheinen sollen. Und so glauben wir denn auch hier etwa ein Zimmer des Vaticans zu sehen mit all seinem, sich so gar nicht vordrängenden, sondern vornehm zurückhaltenden, geheimnisvollen Zauber ...“*³²⁾ Anna Spier sprach im Rückblick sogar explizit von einer *„weltlichen Kirche“*, *„in der eine glückliche und geniale Anbetung der Kunst in der Form ernsthafter Arbeit erfolgt.“*³³⁾ Doch neben dem Augenmerk auf die huldvolle Atmosphäre des Raumes, verfolgte

Lenbach noch eine weitere Strategie. Die Präsentation der historischen Zeugnisse war insofern ausgeklügeltes Programm, da er bereits früh von einem Museum innerhalb seines Ateliers sprach, in dem er seine Sammlung unterbringen wollte, wie aus einer weiteren Briefstelle an Josephine von Wertheimstein hervorgeht: „... *Muß mich nun doch auf München konzentrieren, allda mit meinem Zeugs eine bleibende Sammlung stiften* ...“³⁴⁾ Er wollte mit seiner Villa nicht nur seinen momentanen, gesellschaftlichen Status dokumentieren, sondern auch etwas Dauerhaftes schaffen. Sein Atelier sollte — neben Arbeits- und Repräsentationsaufgaben — bewusst auch die Funktion einer Erinnerungsstätte und Kunstsammlung übernehmen, denn: „*Die ‚bleibende Sammlung‘, die sogar als ‚Vorbild für Jedermann’s Heim‘ propagiert wird, ist die vollendete Selbstdarstellung eines Malerfürsten, Künstlers und Herren der Gründerzeit, dessen im Bild geäußerter Anspruch auf Teilhabe an der gesellschaftlichen Elite Erfüllung gefunden hat.*“³⁵⁾

Zweifelsohne liegt dem Konzept derartiger Ateliergestaltungen im Kern der alte Gedanke der Kunst- und Wunderkammer zugrunde, der Vorläufer unserer

heutigen Museen. Weltliche wie geistliche Fürsten stellten sich exquisite Sammlungen verschiedener Exponate zusammen, um mit diesem Mikrokosmos ihr Machtgefüge im Makrokosmos der Welt zu demonstrieren. Anhand von Naturalia, Mirabilia, Artefacta, Scientifica, Antiquites und Exotika aller Epochen und Religionen zeigten sie ihren Anspruch des Herrschens über diese Welt sowie ihren Grad der Bildung. Der universale Sammelgedanke zur Vermehrung von Wissen und Macht wurde zur fürstlich-tugendhaften Handlung. Vorformen kannte man bereits um 1400, doch ein ausgeprägtes enzyklopädisches System entwickelte sich erst mit dem Wiederaufleben des Neuplatonismus zu Zeiten der Renaissance.³⁶⁾ Durch die Auflösung des universalistischen Sammlungskonzepts im 17. Jahrhundert entstanden allmählich Spezialsammlungen, die schließlich die Basis der heutigen Museen bildeten. Zweifelsohne griffen Makart und Lenbach in ihren Atelier-Sammlungen die alte Idee der Kunst- und Wunderkammern auf — bei Makart sicherlich noch als chaotischeres Sammelsurium allerlei Objekte, bei Lenbach geordneter und auf hohe Qualität der Ausstellungsstücke achtend in einem auf vornehme Zurückhaltung und Ehrfurcht gebietenden

Rahmen. Der Kunstbesitz war somit sicherlich nicht nur Studienmaterial, wie man es zunächst bei Künstlern vermuten würde, sondern vor allem Statussymbol. Zugunsten des malerischen „Milieus“ wurde alles gesammelt, was ins ästhetische Konzept passte: von der Antike bis zur Gegenwart, vom Orient bis zum Okzident.³⁷⁾ Dass Lenbach auch sakralen Anspruch an sein Atelier erhob, unterstrichen verschiedene religiöse Ausstattungsstücke, von denen ein großes Renaissance-Kruzifix über einem italienischen Betschemel sicherlich am spektakulärsten war (Abb. 3).³⁸⁾ Auch ein getreppter Aufbau auf der gegenüberliegenden Seite scheint über die museale Funktion hinaus kultische Assoziationen hervorrufen zu wollen.

Franz Stucks Ateliers als Rauminszenierungen

Franz Stuck — der dritte „Emporkömmling“, der wie die anderen aus einfachen Verhältnissen stammend sich ebenfalls über die Repräsentation gesellschaftliche Geltung verschaffte — verfolgte zu Anfang ähnliche Ideen. Betrachtet man die Fotografien



Abb. 3: Das Atelier von Franz von Lenbach in seiner Villa, um um 1903, Photographie, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

von etwa 1893 aus seinem früheren Atelier im Rückgebäude der Theresienstraße 148, so fällt auf, dass auch hier noch eine zufällig anmutende Ansammlung verschiedenartiger Objekte raumprägend war, obwohl schon ein stärkerer Inszenierungswille im Vergleich zu noch früheren Aufnahmen festzustellen ist (Abb. 4). Noch immer — trotz des Versuchs einer Klarheit des Raumes — gab es mehrere Anhäufungen von Kunstgegenständen im Raum. Im Zentrum eines jener Aufbauten nahe des Fensters sah man das sogenannte „*Leukothea-Relief mit thronender Mutter, drei Kindern und einer Dienerin*“, um das sich ein ausgestopfter Pfau, weitere Antikenabgüsse, das eigene Werk neben älteren Werken sowie Pflanzen neben antiken Möbeln gruppierten.³⁹⁾ Ostini berichtete über dieses frühere Atelier 1895: „*Stucks Atelier ist vornehm-schön und für den Künstler ungemein charakteristisch eingerichtet. Kein bunter Wirrwarr von Curiositäten und Alterthümern, Alles einfach, nobel und wunderschön in der Farbe. An den Wänden hängen werthvolle Gobelins, und allenthalben sind Abgüsse nach besonders schönen Antiken angebracht, deren Bemalung Stuck so virtuos ausführte, daß man recht alte Stücke aus werthvollem Stoff vor*



Abb. 4: Das Atelier von Franz Stuck in der Theresienstraße, um 1893, Gelatine-Auskopierpapier, 24 x 13 cm, Nachlass Franz von Stuck.

sich zu sehen glaubt. Auch etliche seiner Büsten aus der italienischen Renaissance stehen auf Schränken und Truhen.“⁴⁰⁾

Von Franz Hermann Meissner wissen wir von Stucks bemalter Gipsabguss-Sammlung, die er in einem Vorraum seines Akademie-Ateliers, das er seit 1896 unterhielt, aufgebaut hatte: *„Besonders seit er sich in der Akademie-Werkstatt einen stimmungsvollen Vorraum mit einer kleinen Sammlung bemalter Abgüsse auf Sockeln, Säulen und Konsolen hergerichtet hatte. 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 Athenebilder 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 realantiken 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.*“⁴¹⁾

„Eurydike mit Hermes und Orpheus“ — das frühe Atelier der Villa Stuck

In dieser Villa schließlich betrat man einen weiten Atelierraum, der absolut festlichen Charakter hatte und im Vergleich äußerst klar und übersichtlich gestaltet war. Der Unterschied zu anderen Künstlerateliers wurde von fast allen Besuchern bemerkt, so auch von Herbert Hirth im Juli 1899: *„von allem dem üblichen ‚malerischen‘ Atelierplunder ist nichts zu finden; der Schmuck ist vorwiegend architektonisch, und die Architekturformen antik.“*⁴²⁾ Ostini ordnete die Werkstatt zehn Jahre später in den historischen Kontext ein: *„Sie 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.“*⁴³⁾ Stuck hatte sich von dem überladenen Ausstattungssystem seiner Vorgänger distanziert und schuf stattdessen einen reduzierten, formstrengen Raum, der zwar auch reich mit flämischem Gobelins, alten Möbeln und seinen auf Staffeleien ausgestellten Bildern ausgestattet war, dem aber

vollkommen der Konglomeratscharakter, das Gefühl des „horror vacui“ abging.

Entsprechend auffallend war der einzige altarartige Aufbau gleich gegenüber der Eingangstür neben den großen Atelierfenstern (Abb. 5). Dieses zentrale Ausstattungsstück, das nicht in einem allgemeinen Sammelsurium unterging, hatte zweierlei Gesichter. Der erste Aufbau von 1898 zeigte in seinem Zentrum einen Antikenabguss, ein großes Relief das „*Eurydike mit Hermes und Orpheus*“ darstellt, nach einem griechischen Original vom Ende des 5. Jahrhunderts vor Chr., das in der Villa Albani in Rom aufbewahrt wird. Orpheus, der seine verstorbene Frau aus der Unterwelt heraufholte, übertrat das Gebot, sich nicht umzuschauen, und verlor damit Eurydike für immer. Auf dem Relief wird die innige Abschiedsszene des Paares dargestellt. Hermes, der Seelenführer, wird Eurydike wieder zurück in den Hades führen. Auf der rechten Seite des Aufbaus befand sich die einzige, große Säule des Ateliers. Das Relief war in eine Art Ädikula eingebaut, die durch zwei archaische Koren und eine Büste bekrönt war. Alle Presseberichterstatte von 1899 und 1901, Her-

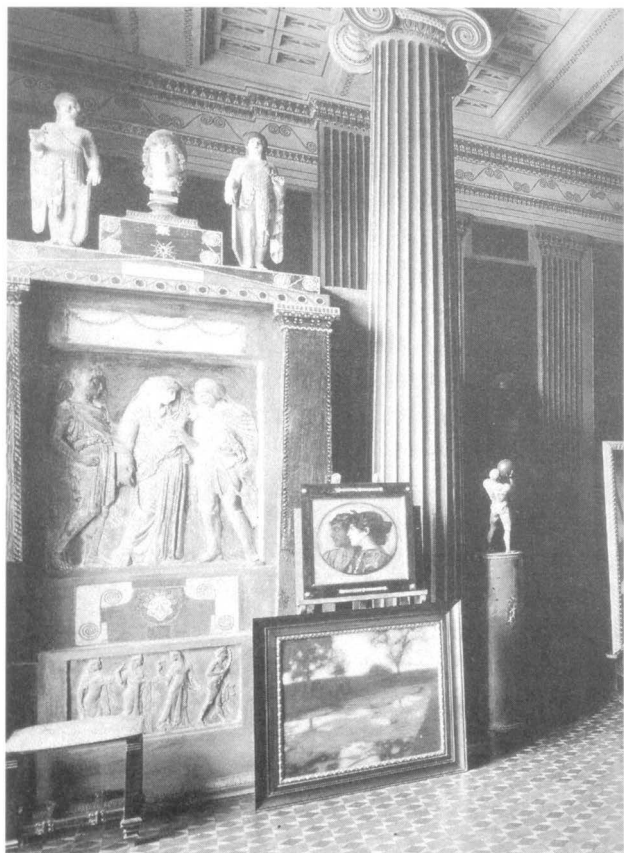


Abb. 5: Der sogenannte „Orpheus-Altar“ im Atelier von Franz Stuck, um 1899, Photographie, Nachlass Franz von Stuck.

bert Hirth, Georg Habich und Eduard Engels, erwähnten diesen offenbar „knallbunten“ Aufbau, der in den Raum hineinleuchtete: *„Den koloristischen Haupteffekt des Raumes aber bildet der merkwürdige, aedikula-artige Aufbau, den der Künstler nahe dem Fenster in vollstem Lichte errichtet und zu einem wahren Feuerzauber von Glanz und Farbe gestaltet hat. Gleißendes Goldblech und stechendes Metallgrün bekleiden die Pfeiler, welche das antike Orpheusrelief umrahmen; dieses selbst ist im Gegensatz zu der Behandlung dekorativer Reliefs im Uebrigen, in tiefe leuchtende Farben gesetzt.“*⁴⁴⁾ Dieser *„wahre Farbenzauber seiner Phantasie“*⁴⁵⁾ setzte sich aus verschiedenen Elementen zusammen. Neben den goldgrünen Pfeilern leuchteten *„das über und über vergoldete architektonische Gerüst“*, die bekrönenden *„Mädchenstatuen, die in wildester, glühendster Farbenpracht prangen, die patinierten Bronzen, die in ihrem lachenden, leuchtenden Grün vor scharlachrothem Grunde stehen — es sind Jubelsänge, Orgien der Farbe, an denen der Maler sich berauscht.“*⁴⁶⁾

Thematisch widmete sich der Aufbau ganz der antiken Mythologie mit der tragischen Geschichte von

Orpheus und Eurydike im Zentrum, formal erhielt er durch seine Anordnung und seine architektonische Gestaltung altarähnlichen Charakter. Allgemein war um 1900 zu beobachten, dass *„bildende und darstellende Kunst, Musik und Literatur religiöse Weihen erhalten oder gar zum Gegenstand religiöser Verehrung avancieren und eine erlösende Funktion bekommen, ohne sich selbst als religiös verstehen oder traditionelle religiöse Themata verarbeiten zu müssen. Im Gefolge Wagners und Nietzsches tritt die künstlerische und literarische Avantgarde an, Religion durch Kunst zu ersetzen.“*⁴⁷⁾ Ein altarartiger Aufbau innerhalb eines Künstlerateliers entsprach also allgemeinen Tendenzen um 1900, in denen der Bereich der Emotionalität, des Erlebens und Erfahrens durch Formen der Religion vermittelt wurden.

Der „Künstleraltar“ der Sünde

Doch mit dem baldigen Umbau des Raumes um 1901/1902 tauschte Stuck diese Installation mit einer anderen aus, so wie auch die Decke, der Fries und die Wandpilaster Veränderungen erfuhren (Abb. 6).

Die einfachere Balkendecke wurde in eine prächtige Kassettendecke umgewandelt, was Stuck durch die Verwendung von leichter Gipsmasse ohne Probleme gelang. Er entfernte die einzige Säule des Raumes und veränderte die kannelierten in flache Pilaster aus Stuckmarmor. Auch erhielt der Raum einen neuen Umlauf-Fries unter der Decke. Der ursprüngliche hatte ein einfaches Linienornament gezeigt, der ioni-schen Gesaltung der Wandpilaster angemessen. Nun setzte er einen wesentlich breiteren Figurenfries mit Fabelwesen ein, den Weese 1903 beschrieb: „*Er hat von seinen bukolischen Figurenbildern verschiedene in einem Fries grau in grau transportiert, wie die jagenden Centauren.*“⁴⁸⁾ In diesem Jahr war Stuck offiziell mit seinem Atelier in die Prinzregentenstraße eingezogen, das er zuvor noch in der Akademie unterhalten hatte. Das dürfte formal gesehen ein gewichtiger Grund für die dekorative Aufwertung seines Arbeitsraumes und den schnellen Umbau gewesen sein.⁴⁹⁾

Gleichzeitig entschied sich Stuck auch für einen neuen altarartigen Aufbau — diesmal nicht mehr mit einem Antikenabguss, sondern mit seinem wohl berühmtesten und mehrfach wiederholten Gemälde

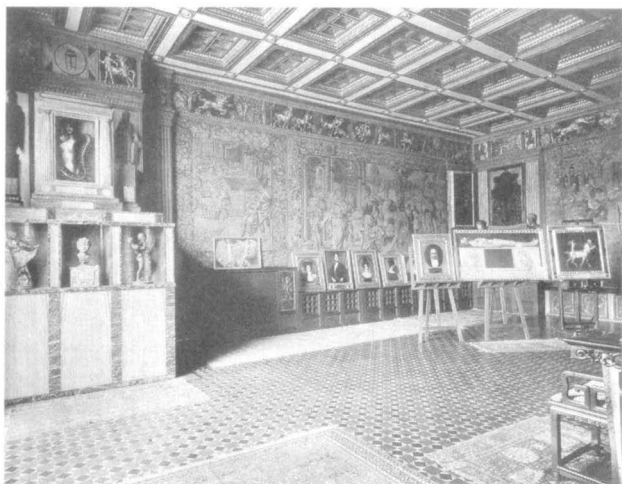


Abb. 6: Das Atelier von Franz Stuck mit dem sogenannten „Sünde-Altar“ in seiner Villa, um 1903, Gelatine-Entwicklungspapier, 30 x 40 cm, Nachlass Franz von Stuck.

„Die Sünde“ im Zentrum. Es prangte hoch oben in einem mächtigen, glanzvergoldeten, von dorischen Halbsäulen gefassten Portal-Rahmen als „Altarbild“ über einer mächtigen Sockelkonstruktion. Der Rahmen, dem der Titel des Bildes als Inschrift beigelegt wurde und somit keinen Zweifel an seinem Inhalt ließ, war einer der ersten von Stucks Entwürfen und blieb sein einziger Architekturrahmen. Parallelen dieses antikisierenden Adikularrahmens, der als Würdeformel bis dahin sakraler Verwendung vorbehalten war, lassen sich im übrigen auch bei anderen Symbolisten wie etwa Edward Burne-Jones, Alma-Tadema, Frederic Lord Leighton, Dante Gabriel Rossetti, Giovanni Segantini oder Hans Thoma finden.⁵⁰⁾ Die unterste Zone des Aufbaus bildete eine dreigeteilte Felderzone von hochrechteckigen Segmenten, die wertvolle helle Marmorplatten vortäuschten und von dunklen Marmorstreifen gefasst waren. Darüber öffneten sich drei Goldmosaiknischen, die Stucks Bronzestatuetten „Der Athlet“ und „Die Tänzerin“ sowie die Büste eines römischen Kinderkopfes auf einem kleinen Deckelsarkophag aufnahmen.⁵¹⁾ Eine flache weitere Zone — unmittelbar unter der „Sünde“ — zeigte in der Mitte Stucks kleines Relief „Faun

und Nixe“. Zu beiden Seiten neben dem Gemälde fanden zwei antikisierende Koren Aufstellung. Ein nach oben abschließendes Stück nahm das Thema des umlaufenden Frieses mit den Kentauren — die männlichen Pendants zu der weiblichen Sünde — auf. Stuck tauschte die erste Konzeption, die noch schwach an eine musealere Inszenierung erinnerte, gegen eine noch eindeutigere, christliche Altarform und eine strengere architektonische Gliederung aus. Hoh-Slodczyk beschrieb den Aufbau treffend: *„Mit sakralem Anspruch formulierte Stuck in der monumentalen Pathosform des Kunstaltars seine Kunstreligion, ein vordergründig symbolistisches Kunst-Leben-Bekenntnis, das Stucks Zentralthema der Erotik zum Gegenstand hatte.“*⁵²⁾

Grundsätzlich hatte aber Stuck nur zwei verschiedene Altäre aufgestellt und nicht drei, wie bislang immer angenommen. Der sogenannte „*Athena-Altar*“, der den Gipsabguss der archaischen Statue zwischen zwei korinthischen Säulenpaaren auf Reliefsockeln zeigte, befand sich nicht im Atelier der Villa Stuck (Abb. 7). Dieser Aufbau ist nur durch zwei Photographien bekannt und wurde stets als erster Aufbau des Künst-

leraltars der Villa Stuck gewertet, doch stand er in der früheren Wohnung des Künstlers in der Schellingstraße 5.⁵⁴⁾ Zu der Raumverwechslung kam es durch den gleichen Holz-Mosaikboden, der hier wie dort verwendet wurde. Alle Besucher der Villa Stuck beschrieben von Anfang an die Aufstellung des Abgusses der Athena für die Nische im Musiksalon und die des „*Orpheus-Altars*“ für das Atelier.

Später erfuhr der Künstleraltar eine weitere, kleine Veränderung (Abb. 8): Die Koren neben dem Gemälde der „*Sünde*“ verschwanden, stattdessen wurde der Altar mit Naturprodukten, nämlich vier Nautilusmuscheln und zwei Schnecken verziert, traditionell erotische Symbole. Die Positionierung einer kleinen Renaissancetruhe mit einem angelehnten mittelalterlichen Tafelbild von der Taufe Christi vor dem Aufbau für das Photo können vielleicht als Rücknahmen des moderneren Konzeptes und eine stärkere Anlehnung wieder an das Kunstkammer-Modell gewertet werden.⁵³⁾

Doch welche ikonographischen und stilistischen Überlegungen bewogen Stuck, eine Umwandlung vorzu-



Abb.7: Der sogenannte „Athena-Altar“ in Stucks Wohnung in der Schellingstraße, um 1896, Photographie.

nehmen? Stand bei der ersten Konzeption noch die Antike im Vordergrund, so scheute er sich nicht, sein eigenes Werk ins Zentrum der Weihestätte zu stellen. Sein Gemälde „*Die Sünde*“ löste wie kein anderes 1893 einen Riesenskandal aus und wurde als blasphemisch und Unheil heraufbeschwörend zurückgewiesen, war aber auch populär wie kein weiteres Bild Stucks, wie Weese noch 1903 berichtet: *„Kaum eines seiner Bilder ist populärer als die „Sünde“. Aus dem Dunkel leuchtet ein Gelb, ein giftiges, sündiges Gelb. Es ist die letzte züngelnde Lohe der schwefeligen Hölle. Darauf steht das kalte schillernde Blau, die Schönheit, das Verführerische. Außerdem nur noch ein Kontrast: das helle blendende Fleisch, glänzend und prächtig, die leuchtende Brust dicht neben der Nacht des rabenschwarzen Haares. [...] Es ist nichts als lauter Symbolik, einfach und verständlich wie der Bibeltext vom Sündenfall, aber gesättigt mit schmerzlicher süßer Erfahrung, durchgeistigt und unwiderstehlich wie die lockende Sünde. Ob nicht die Macht des Eindrucks auch darauf beruht, daß diese Personifikation der Sünde nicht die Hetäre, die Courtisane, die demi-monde ist, keine Frau aus irgend einer historischen Zeit. Es ist ein Urgeschöpf, ein Dämon,*

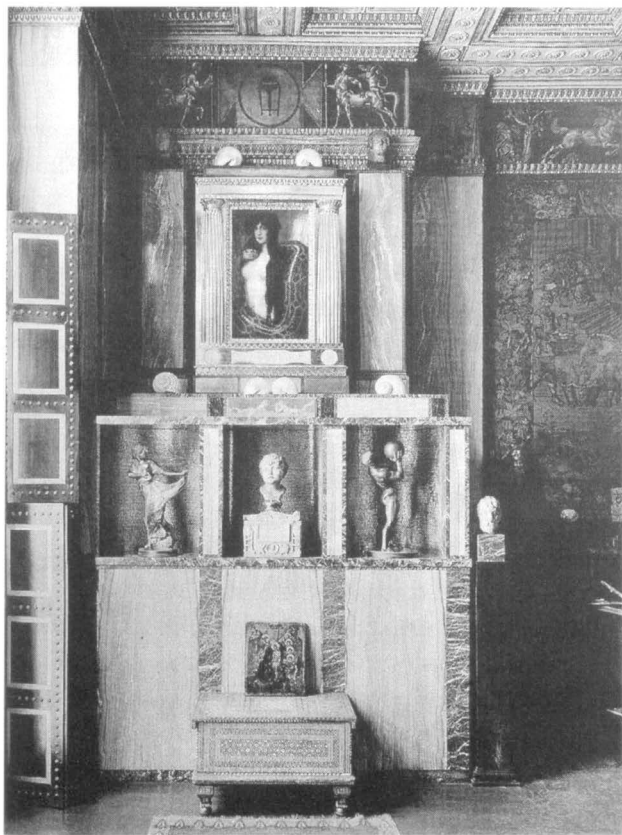


Abb. 8: Der sogenannte „Sünde-Altar“ von Franz Stuck, um 1906, Photographie.

ohne Ahnen, ohne Heimat. Es war immer und mitten unter uns.“⁵⁵⁾

War das Gemälde allein schon umstritten, so erfuhr es noch eine besonders pikante Note durch die Erhebung ins Zentrum eines altarähnlichen, christlich konnotierten Aufbaus. Die verführerische Eva — „*die Sünde, das Weib mit der Schlange, das lockende Fleisch, hinter dem die Bestie züngelt*“⁵⁶⁾, wie Westheim sie 1913 beschrieb — nimmt nun die Stelle der der unschuldigen Madonna ein. Thomas Mann hatte in seiner Novelle „*Gladius Dei*“ ebenjene Austauschbarkeit anhand des Stuck'schen Gemäldes thematisiert, das er zu einem fiktiven Skandalgemälde eines erotisch aufgeladenen Madonnenbildes, ausgestellt im Schaufenster des Kunsthändlers Blüthenzweig (= Hanfstaengl), stilisiert.⁵⁷⁾ Stucks „*Sünde*“ wurde zum Musterbild moderner Eva/Maria- oder Madonna/Venus-Typologien.⁵⁸⁾ Doch auch die Figuren in den Goldnischen des Sockelbaus, die exakt der Körperästhetik jener Zeit folgten, „*wobei Schönheit stets als Summe eines Katalogs von Merkmalen angesehen wurde, in dem Prädikate wie ‚Schlankheit‘, ‚hoher Wuchs‘, ‚athletischer, sportiver Körperbau‘*“

(beim Mann) beziehungsweise ‚schmalhüftige, straffe, feminine Figur‘ (bei der Frau) und ‚trainierte Muskulatur‘, ‚gymnastikale, tänzerische Beweglichkeit‘, ‚natürliche, gesunde Ausstrahlung‘ usw. am häufigsten wiederholt wurden“, sind symbolisch eingesetzt.⁵⁹⁾ Die schwungvolle Tänzerin in der linken Nische trägt die Gesichtszüge von Stucks Frau Mary, der kugelstemmende Athlet rechts ist eine idealisierte Selbstdarstellung. In der Mitte positionierte Stuck die Büste des römischen Kinderkopfes auf dem kleinen Deckelsarkophag. Ob es sich um einen Verweis auf die ganz persönliche, private Familiengeschichte handelt, ist ungewiss. Sowohl Mary als auch Franz hatten Kinder aus früheren Verbindungen, doch blieb ihre 1897 geschlossene Ehe kinderlos. Vielleicht ist mit diesem Bild ein unerfüllter Kinderwunsch oder gar eine missglückte Schwangerschaft ausgedrückt. Doch lässt sich das Gesamtarrangement auch ohne jenen privaten Hintergrund verstehen: Der Sarkophag als Sinnbild des Vergänglichen, die tänzerische Schönheit der Frau, die kraftvolle Vitalität des Mannes und die Unschuld des Knabenbildnisses verbinden sich im Bild der „Sünde“ zu einem einheitlichen Entwurf der Geschlechter und des Lebenszyklus.

Fernand Khnopffs Huldigung an „Hypnos“

Stuck folgte hier zweifelsohne einem symbolistischen Konzept, das die Welt der dunkeln Mythen, der okkulten Gedanken und erotischen Phantasien, des Randbereichs der Normalität und Wirklichkeitserfahrung in den Vordergrund rückte. Exakte Definitionen bzw. Grenzziehungen zwischen Religion, Rausch, Traum, Sexualität oder Tod sollten vermieden werden. Der französische Schriftsteller Jean Moréas gab 1886 eine der ersten Definitionen: „... *die wesentliche Eigenschaft der symbolistischen Kunst besteht darin, die Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszudrücken. Und deshalb müssen sich die Bilder der Natur, die Taten der Menschen, alle konkreten Erscheinungen in dieser Kunst, nicht selbst sichtbar machen, sondern sie werden durch sensitiv wahrnehmbare Spuren, durch geheime Affinitäten mit den ursprünglichen Ideen versinnbildlicht.*“⁶⁰⁾

Im Zusammenhang mit Atelierinszenierungen lassen sich neben Stucks Arrangement erstaunlicherweise kaum andere symbolistische Konzepte finden. Eine enge Affinität ist allerdings in den Raumin szenie-

rungen des belgischen Symbolisten Fernand Khnopff (1858—1921) zu finden, der sich im Jahre 1900 in Brüssel eine eigene Villa errichtete (1936 abgerissen). Diese beherbergte neben weiteren altarähnlichen Arrangements seinen sogenannten „*Hypnos-Altar*“. Er stand gegenüber dem Eingang in seinem großen Atelier, in dem auch Stucks Kleinplastik der Amazone, die er vermutlich 1901 in München bei Stuck selbst erworben hatte, prominent aufgestellt war. Somit war er bereits vom Hauseingang aus für jeden Besucher sichtbar, der erst nach einem Ritual der Selbst-Sammlung eintreten durfte.⁶¹⁾ Seine Basis bildete ein von Tiffany gefertigter Glasschrank mit der Devise des Künstler: „*On ne a que soi*“. Weitere Bildwerke — vergoldete Bronzesphinxen an jeder Seite, ein Kristallglasaufbau und ein Byzantinisches Medaillon — wurden schließlich von dem geflügelten Hypnos-Kopf gekrönt Abb. 9)⁶²⁾ Die Originalplastik des Gott des Schlafes, Schutzgeist des Khnopff'schen „Traum“-Hauses, aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. befand sich im Britischen Museum und hatte offenbar einen solchen Eindruck bei ihm hinterlassen, dass er sie nicht nur als Kopie mehrfach in seinem Haus aufgestellt hatte, sondern auch in

zahlreichen seiner Gemälde abbildete. Der Zeitgenosse Wolfram Waldschmidt, der Khnopff in seiner eigenwilligen Villa besuchte, gibt folgende vom Künstler übermittelte Erklärung: „Das Bronzework hat er bezeichnenderweise in Marmor kopiert, um es dem weißen, reinlichen Charakter seiner Räume anzupassen. [...] An dem Kopf des Hypnos ist zufälligerweise ein Flügel abgebrochen; für KHNOPFF wird er dadurch zum Symbol des gelähmten Strebens, des ‚Gefühles der Abhängigkeit‘, und es sind keine sanften Träume, die dieser Gott des Schlafes bringt; seine Züge sind grausam, die leeren Augenhöhlen glühen nachts in einem künstlichen Feuer, und hinter das Bildwerk ist — bizarr, aber symbolisch deutlich — ein dürres Reisigbündel gesteckt.“⁶³⁾

Khnopff war dem Künstlerkreis in München, wo er sich des öfteren aufhielt, sehr eng verbunden: spätestens seit 1893 stellte er dort regelmäßig aus, sein Gemälde „*I lock upon myself*“ wurde vom Bayerischen Staat sofort 1893 angekauft und sein Bruder lebte hier seit 1901. Auch zu Franz von Stuck — der im übrigen ebenfalls einen Abguss des Hypnos-Kopfes in seinem früheren Atelier aufgestellt hatte



Abb. 9: Das Atelier von Fernand Khnopff mit dem sogenannten „Hypnos-Altar“ in Brüssel, um 1900, Photographie.

(Abb. 4) — pflegte er engen Kontakt.⁶⁴⁾ So erstaunt also nicht die Parallelität zwischen den selbstentworfenen Häusern, die beide stark auf einen Persönlichkeits-Kult ausgerichtet waren, wie zwischen den symbolistisch eingesetzten Künstleraltären, von denen Khnopff neben dem beschriebenen Hypnos-Altar eine weitere Hypnos-Stätte, wie auch Weihestätten mit Devotionalien für seine Mutter und seine Schwester eingerichtet hatte.⁶⁵⁾ Vor allem sein Hypnos-Altar zeigte seine enge Affinität zu Themen, wie Träume, Mystik, Unbewusstheit, Schlaf etc. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich beide Künstler untereinander austauschten und Khnopff vielleicht Stuck beeinflusst hatte, seine Konzeption des Künstleraltars nochmals zu ändern. Auch Stucks Gemälde „*Die Sünde*“, die ja erst 1901/02 Zentrum des Altars wurde, vermochte entsprechend verschiedene Aspekte abzudecken — neben Sexualität und Todesnähe im Motiv — neben dem Hinweis auf den Lebenszyklus durch die beigefügten Statuetten und dem Kinderkopf — eben auch religiöse und kultische Aspekte durch Rahmung und Position, so dass die Konzeption des neuen Arrangements ganz im Geiste des Symbolismus zu verstehen ist.

Stuck stellte in sein Zentrum die unheimliche Frau, die ihre „*verschleierte Blicke herunterwirft*“⁶⁶⁾ — verführerisch und gefährlich, anziehend und abstoßend zugleich. Die „femme fatale“ — der Mythos der undurchschaubaren, Männer in ihren Bann ziehenden Frau — war gerade zur Jahrhundertwende ein Thema, dem sich Psychologie, Literatur, Theater oder bildende Kunst gleichermaßen annahmen. Stuck schuf mit seinem Sünde-Altar ein Werk im modernen Sinn seiner Zeit, in dem er Momente von Archaisierung, Mythisierung wie Sakralisierung vereinte. Die Inszenierung des Raumes erfuhr durch die Umwandlung des Künstleraltares eine Modernisierung, die zwar bald durch andere Konzeptionen jüngerer Künstler überholt war, doch innerhalb der Tradition des 19. Jahrhunderts absolut neue Akzente setzte. Ausschlaggebend für die Entscheidung der Umwandlung mögen auch die rauschenden Feste im Atelier gewesen sein, die vielleicht unter den Blicken der Sünde eine andere Konnotation erhielten als mit dem Mythos von Orpheus und Eurydike, der den Übergang vom Leben zum Tod zitiert, denn „*Welch unvergleichlich schöne Augenblicke man doch in diesem herrlichen Künstleratelier verleben kann! Man*

braucht nur an die Feste zu denken, die Meister Stuck hier schon veranstaltete. Da erglänzten im mächtigen Prunksaal hunderte Kerzen, und ihr weißer Schein spielt mit leuchtendem Schimmer auf der Quaderndecke, 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.“⁶⁷⁾

Anmerkungen

- 1) Siehe Ostini 1903, S. 39.
- 2) Weder in Frankreich noch in England ließen sich vergleichbare „Künstleraltäre“ recherchieren. Vgl. Milner 1988. Vgl. Walkley 1994.
- 3) Siehe Ostini 1903, S. 38. Vgl. Hoh-Slodcyk 1984, S. 112—117 und S. 132—134.
- 4) Siehe Ostini 1923, S. 1. *„Dieses Haus ist im Innern wie im Aeußeren eines der eigenartigsten und faszinierendsten, die es überhaupt in München gibt.“*, siehe Wolf 1910, S. 10. *„eins der schönsten Privathäuser Münchens, sicher das künstlerischste und originellste, außen und im Innern“*, siehe Ostini ca. 1920, S. 6.
- 5) Siehe Ostini 1909, S. 413—417. Vgl. Ostini 1903, S. 35.
- 6) Siehe Hirth Januar 1899, Nr. 36, S. 3.
- 7) Siehe Meissner 1899, S. 114.
- 6) Siehe Hirth Juli 1899, S. 291.
- 9) Siehe Habich 1899, S. 193.
- 10) Siehe van de Velde [ca. 1902] 1962, S. 219.
- 11) Siehe Kügelgen (1870) 1996, S. 121.
- 12) Siehe Kügelgen (1870) 1996, S. 122.
- 13) Siehe Kügelgen (1870) 1996, S. 122.
- 14) Kunst als Religionsersatz hat seine Wurzeln spätestens in der französischen Revolution, als sich die alten Muster von Glaube und kirchlicher Hierarchie auflösten und neue Identitätsstiftende „Idole“ gesucht wurden. Unter formaler Bei-

behaltung, aber inhaltlicher Umdeutung vollzog man nun kultische Handlungen, die als Ersatz für die katholische Lehre neue Werte vermitteln wollten. Die Revolutionäre wussten um die visuelle Wirksamkeit von Bildern, mit der sie die Revolution vorantrieben und rechtfertigten, sie wussten von der Macht religiös-kultischer Handlungen. Vgl. Jooss 1999, S. 64—68.

- 15) Vgl. Würtenberger 1961, S. 502—513. Vgl. Langer 1992, S. 19. Gleichzeitig wollten etwa die Nazarener den alten Bund der Kirche mit den Künsten erneuern. Der Begriff „christliche Kunst“ kam erst im 19. Jahrhundert auf. Frühester Beleg: A. F. Rio „De l'art chrétien“ von 1836, vgl. Koch 1995, S. 6—10.
- 16) Vgl. Bätschmann 1997, S. 94.
- 17) Vgl. Schnöller 1985, S. 195—201.
- 18) Vgl. auch das amerikanische Atelier von Louis Comfort Tiffany, abgebildet in: *The Studio*, London 1897, Bd. 11, S. 136. Die Durchsicht aller Bände zwischen 1893 und 1903 der Zeitschrift „The Studio“, die Stuck abonniert hatte, offenbarte keine weiteren Vergleiche.
- 19) Siehe Groller 1884, S. 730.
- 20) Vgl. Klant 1995, S. 57—63. Zu Carl Teufel, vgl. Langer 1992. Erste Zeitschriftenillustrationen von Künstlerateliers finden sich schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts, vgl. Bätschmann 1997, S. 94.
- 21) Vgl. Schnöller 1985, S. 196.
- 22) Siehe Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. Hrsg. von G. J. Kern und Hermann Uhde-Bernays. Berlin 1911, Bd. II, S. 297.

- 23) Vgl. Hüttinger 1985.
- 24) Vgl. Kassal-Mikula 2000, S. 48—50.
- 25) Siehe Haus 1986, S. 101.
- 26) Vgl. Hoh-Slodczyk 1985, S. 82—85.
- 27) Siehe Faber/Krech 1999, S. 7. Vgl. Bestgen 1991. Vgl. Schuster 1984.
- 28) Zur Kunst als Religionsersatz vgl. Krech, Volkhard: Die Geburt der Kunst aus dem Geist der Religion? In: Faber/Krech 1999, S. 21—49.
- 29) Zitiert in: Gollek/Ranke 1986, S. 12.
- 30) Siehe Germain 1902, S. 1: „... *qui pourrait distinguer les Lenbachs des Titiens? Originaux et copies se confondent, l'artiste est un metteur en scène si habile qu'il semble un enchanteur.*“ Vgl. Mendgen 1995, S. 29—54.
- 31) Wie bei Makart in Wien bedeutete es für den Kunstinteressierten alles, Lenbachs Atelier in München gesehen zu haben: „*In München gewesen zu sein, ohne Lenbachs Atelier betreten zu haben*“, bedeutete „*fast eben so viel, (...) als in Rom geweilt zu haben, ohne des Papstes ansichtig geworden zu sein.*“ Siehe Wilke 1899, S. 770.
- 32) Siehe Pecht 1885, S. 210.
- 33) Siehe Spier 1907, S. 1: „... *a secular church in which a happy and inspired cult of art is carried on in the form of earnest work.*“
- 34) Brief vom 24. 5. 1885. Siehe Abschrift Köln Neven DuMont, zitiert in: Gollek/Ranke 1986, S. 117.
- 35) Siehe Blochmann 1991, S. 91.

- 36) Vgl. Roth 2001.
- 37) Vgl. Langer 1992, S. 75—83.
- 38) Vgl. Schnöller 1985, S. 207.
- 39) Das Original befindet sich in der Villa Albani: ostgriechisch, Zeit des strengen Stils, Marmor, Inv. 980. Siehe die Photographien bei Jooss 1996, Kat. 3 und Kat. 257—259.
- 40) Siehe Ostini 1895, S. 322.
- 41) Siehe Meissner 1899, S. 75.
- 42) Siehe Hirth Juli 1899, S. 291.
- 43) Siehe Ostini 1909, S. 413. Vgl. Wilm 1929.
- 44) Siehe Habich 1899, S. 193. Vgl. Hirth Januar 1899, S. 3. Vgl. Engels 1901, S. 105. Der Abguss mit der blau und rot gefärbten Oberfläche befindet sich im Museum Villa Stuck. Vgl. Hardtwig 1997, S. 71.
- 45) Siehe Hirth Januar 1899, S. 3.
- 46) Siehe Hirth Januar 1899, S. 3.
- 47) Siehe Krech 1999, S. 22—23.
- 48) Siehe Weese 1903, S. 20.
- 49) Das geht aus den Münchner Adressbüchern hervor. Vgl. Jooss 1996, Kat. 28, S. 143 und S. 187.
- 50) Vgl. Mendgen 1995, S. 80, 82, 106—107.
- 51) Zum Gemälde der Sünde, vgl. Hardtwig 1997, S. 64—71.
- 52) Siehe Hoh-Slodcyk 1985, S. 135.

- 53) Wann diese Umänderung geschah, ist nicht ganz sicher. Die Muscheln sind auf einer Photographie von um 1906 zu sehen. Vgl. Jooss 1996, S. 182, Kat. 270.
- 54) Vgl. Hoh-Slodczyk 1984, S. 128. Siehe die Photographien bei Meissner 1898, S. 1 und S. 3.
- 55) Siehe Weese 1903, S. 14.
- 56) Siehe Westheim 1913, S. 61.
- 57) Vgl. Mann, Thomas: *Gladius Dei*. In: Schuster 1984, S. 11—20. Dirk Heißerer berichtete von der Verzahnung von Hure und Heiliger in diesem Bild, vgl. Heißerer 2001.
- 58) Vgl. Schuster 1984, S. 29—46, v. a. S. 32—35.
- 59) Siehe Wolbert 2001, S. 215.
- 60) Siehe Moréas 1886.
- 61) Vgl. den Bericht des Malers Josef Engelhart 1943, S. 88. Vgl. Howe 1982, S. 148.
- 62) Vgl. Metken 1980, S. 42—44. Vgl. Howe 1982, S. 148.
- 63) Siehe Waldschmidt 1906, S. 164.
- 64) Vgl. Draguet 1995, S. 329—330.
- 65) Vgl. Howe 1982, S. 148—150.
- 66) Siehe Ostini 1909, S. 417.
- 67) Siehe Geller 1908, S. 183.

Literatur

Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997

Bestgen, Ulrike: „Altäre ohne Gott“? Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende. Münster 1991

Blochmann, Georg: Zeitgeist und Künstlermythos: Untersuchungen zur Selbstdarstellungen deutscher Maler der Gründerzeit. Münster 1991

Draguet, Michel: Khnopff ou l'ambigu poétique. Brüssel 1995

Engelhart, Josef: Ein Wiener Maler erzählt. Wien 1943

Engels, Eduard: Bei Franz Stuck. In: Die Gegenwart Jg. 30, Bd. 59, Nr. 7, Berlin 16. 2. 1901, S. 103—105

Faber, Richard und Volkhard Krech (Hrsg.): Kunst und Religion. Studien zur Kulturosoziologie und Kulturgeschichte. Würzburg 1999

Geller, Oskar: Franz von Stuck. In: Münchner Illustrierte Zeitung. Jg. 1, Nr. 12, München 1908, S. 182—183

Germain, André: Le Peintre Franz von Lenbach. Paris 1902

Gollek, Rosel und Winfried Ranke (Hrsg.): Franz von Lenbach. München 1986

Groller, Balduin: Makart's Atelier. In: Die Gartenlaube. 1884, S. 730

Habich, Georg: Villa Stuck. In: Kunst und Handwerk. 49. Jg., Heft 7, April 1899, S. 185—207

Hardtwig, Barbara: Franz von Stuck und seine Werke im Museum Villa Stuck. In: Franz von Stuck. Die Sammlung des Museum Villa Stuck. Hrsg. von Jo-Anne Birnie Danzker. Eurasburg 1997, S. 25—224

Haus, Andreas: Gesellschaft, Geselligkeit, Künstlerfest. In: Franz von Lenbach. Hrsg. von Gollek, Rosel und Winfried Ranke. München 1986, S. 99—116

Heißerer, Dirk: Sünde und Schwert. Thomas Mann und Franz von Stuck. München 2001

Hirth, Herbert: Ein Rundgang durch die Villa Stuck. In: Münchner Neueste Nachrichten 52, 23. 1. 1899, Nr. 36, S. 3

Hirth, Herbert: Villa Stuck. In: Die Kunst für Alle, 14. Jg., Heft 19, 1. 7. 1899, S. 289—293

Hoh-Slodeczyk, Christine: „Kunststadt“ und Künstlervilla. In: Villa Stuck. Franz von Stuck. 1863—1928. Hrsg. von Jochen Poetter. München 1984, S. 112—139

Hoh-Slodeczyk, Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert. München 1985

Howe, Jeffery: The Symbolist Art of Fernand Khnopff. Ann Arbor 1982

Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985

Jooss, Birgit: Katalog. In: Franz von Stuck und die Photographie. Hrsg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Ulrich Pohlmann und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. München 1996, S. 138—185

Jooss, Birgit: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin 1999

Kassal-Mikula, Renate und Elke Doppler (Hrsg.): Hans Makart. Malerfürst (1840—1884). Wien 2000

Klant, Michael: Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen. Ostfildern 1995

Koch, Laurentius: Christliche Kunst. Zur Genese und Klärung eines Begriffes. München 1995

Kügelgen, Wilhelm von: Jugenderinnerungen eines alten Mannes (1870). München/Berlin 1996

Langer, Brigitte: Das Münchner Künstleratelier des Historismus. Dachau 1992

Meissner, Franz Hermann: Franz Stuck. In: Die Kunst unserer Zeit. 9. Jg. 1898, 1. Halbband, S. 1—3

Meissner, Franz Hermann: Franz Stuck. Das Künstlerbuch Bd. III. Berlin/Leipzig Mai 1899

Mendgen, Eva (Hrsg.): In Perfect Harmony. Bild + Rahmen 1850—1920. Amsterdam 1995

Metken, Günter: Khnopffs Modernität. In: „Im Lebenstraum gefangen“. Fernand Khnopff. 1858—1921. Hrsg. von Werner Hofmann. München 1980, S. 33—47

Milner, John: The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century. New Haven/London 1988

Moréas, Jean: Un manifeste littéraire. Le Symbolisme. In: Figaro Littéraire, 18 9. 1886

Ostini, Fritz von: Franz Stuck. In: Nord und Süd, Bd. 73, 19. Jg. 1895, S. 322

Ostini, Fritz von: Franz Stuck. In: Die Kunst für Alle. 19. Jg. Heft 1 1. 10. 1903, S. 1—7 und 15. 10. 1903, S. 33—48

Ostini, Fritz von: Franz von Stuck und sein Haus. In: Innendekoration. XX. Jg. Hrsg. von Alexander Koch. Darmstadt Dezember 1909, S. 397—417

Ostini, Fritz von: Franz v. Stuck. Mittagsschlummer. In: Album der Münchener Kunst in 50 farbigen Reproduktionen o. J. [ca. 1920], S. 1

Ostini, Fritz von: Franz von Stuck. Zu seinem 60. Geburtstag am 23. Februar. In: Münchener Neueste Nachrichten Nr. 52, 22. 2. 1923, S. 1

Pecht, Friedrich: Bei Franz von Lenbach. In: Beilage der Allgemeinen Zeitung. 15./16. 1. 1885, S. 210

Roth, Harriet: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Berlin 2001

Schnöller, Martin: Malerfürsten im 19. Jahrhundert. in: Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Hrsg. von Eduard Hüttinger. Zürich 1985, S. 195—217

Schuster, Peter-Klaus: „München leuchtete“. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900. München 1984

Spier, Anna: Lenbach's House. In: Munich Art Supplement to the Sunday Issue of the Daily Mail. Continental Edition. 22. 9. 1907, S. 1

The Studio. London 1893 ff.

Velde, Henry van de: Geschichte meines Lebens [Münchenbesuch ca. 1902]. Hrsg. von Hans Curjel. München 1962, S. 219

Waldschmidt, Wolfram: Das Heim eines Symbolisten. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst. 14. Bd., IX. Jg. München 1906, S. 158—166

Walkley, Giles: Artists' Houses in London 1764—1914. Aldershot 1994

Weese, Artur: Franz Stuck. Eine Analyse. In: Die Graphischen Künste. Wien 1903, S. 1—31

Westheim, Paul: Franz v. Stuck. Zum 50. Geburtstag des Künstlers, 23. Februar 1913. In: Reclams Universum, Weltrundschau. Februar 1913, S. 61—64

Wilke, A. v.: Beim Bismarckmaler. In: Die Woche, I, 2, 1899, S. 770

Wilm, Hubert: Die Villa Stuck wird versteigert. In: Telegramm-Zeitung. No. 115. 19. 6. 1929

Wolbert, Klaus: Das Erscheinen des reformerischen Körpertypus in der Malerei und Bildhauerei um 1900. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 1 Hrsg. von Kai Buchholz u.a. Darmstadt 2001, S. 215—222

Wolf, Georg Jacob: Franz von Stuck. In: Die Kunst für Alle. 26. Jg. 1. 10. 1910, S. 1—13

Würtenberger, Franzsepp: Das Maleratelier als Kultraum im 19. Jahrhundert. In: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae. München 1961

Herausgeber

Verein zur Förderung der Stiftung Villa Stuck e.V.

Text

Birgit Jooss

Vortrag

gehalten am 4. Juli 2002

vor dem

Verein zur Förderung der Stiftung Villa Stuck e.V.
München

Satz, Druck und Gesamtherstellung

Garamond, gesetzt im Bleisatz auf Linotype
Christoph Dürr Verlag

Autorin

Birgit Jooss studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Kunstpädagogik. 1998 Dissertation zum Thema „*Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit.*“ Mitarbeit bei der Realisierung zahlreicher Ausstellungsprojekte im Deutschen Historischen Museum Berlin (1992), im Museum Villa Stuck München (1992—2001) und im Schloßmuseum Murnau (1997—2002). Redakteurin beim Bayerischen Fernsehen (1998). Assistenz am kunsthistorischen Institut in München (2000—2001), anschließend weitere Beschäftigung als Lehrbeauftragte. Februar 2002 Gründung des Büros „*eurinos. kunst- und kultur-recherche*“ (www.eurinos.de)

ISBN 3-923635-45-1

Verlag Christoph Dürr, München

© by Dr. Birgit Jooss
und Verein zur Förderung der Stiftung Villa Stuck e.V., 2002

