

Angela Heilmann

Zur Rezeption des plastischen Frühwerks von Franz von Stuck

Die Anerkennung, die Stucks plastisches, im Vergleich zu den Gemälden quantitativ äußerst bescheidenes Werk zu dessen Lebzeiten gefunden hat, ist durchaus größer als die bekannte zeitgenössische Literatur vermuten läßt.

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts bemühten sich die großen Museen, Bronzegüsse von Stuck zu erwerben. Auch die Wirkung auf die Bildhauer der heranwachsenden Generation war keineswegs von geringer Bedeutung. Hugo Lederer, Ludwig Dasio, Georg Wrba, Fritz Klimsch und andere bewunderten Stuck, oder sahen zumindest in ihm einen Vermittler der Lehren Adolf von Hildebrands. Und Adolf von Hildebrand selbst hatte den Kleinplastiken Stucks höchstes Lob gespendet. Der Bildhauer Hugo Lederer, der noch 1926 der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin Stuck für den Orden "Pour le Mérite", für die höchste Auszeichnung eines Künstlers in Deutschland, vorgeschlagen hatte, begründete dies ausdrücklich mit dessen Bedeutung als Bildhauer.¹

Stuck selbst betont in einem an Fritz von Ostini gerichteten Lebenslauf² nicht ohne Stolz, dass sein „Athlet“ über ein Dutzendmal schon in Bronze verkauft sei. Und er fügt hinzu „weitere Aufträge großen Stils sind mir sehr erwünscht.“ Diesem handgeschriebene Lebenslauf, der erst 1985 entdeckt wurde, ist insofern besondere Bedeutung zuzumessen, als persönliche Aussagen von Stuck kaum überliefert sind. Er war wortkarg. Briefe fehlen weitgehend. Stuck hat wohl nicht viel geschrieben. Tagebücher oder Notizen von seinen Reisen gab es entweder nie, oder sie sind verloren gegangen. Leider ist der Lebenslauf nicht datiert. Stucks Hinweis aber, er habe „gegenwärtig den Auftrag, für das Reichstagsgebäude eine Decke zu machen, mit der ganzen ornamentalen Stuccatur“ und die ausdrücklich hinzugefügte Bitte „Diese Notiz könnten Sie vielleicht in die ‚Nachrichten‘ bringen!“ spricht für eine Datierung im Jahr 1892, spätestens im Winter 1892/93.³ Auch nimmt Stuck Bezug auf seine Gemälde „Pietà“ (1891) und „Kreuzigung“ (1892), erwähnt aber mit keinem Wort seine „Sünde“, die auf der Münchner Sezessionsausstellung 1893 so großes Aufsehen erregt hat.⁴

Bereits um 1892 also war Stuck an Aufträgen großen Stils interessiert. Wohl sah er selbst sein eigentliches Metier in der Malerei. Er war wie so viele Maler-Bildhauer, etwa

¹ Hans Krey, Der Bildhauer Hugo Lederer, Berlin 1931, S. 36f

² Das Schreiben Stucks wurde im Nachlaß Ostinis gefunden, Ostiniana 5, Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, erstmals wiedergegeben in: A. Heilmann, Die Plastik Franz von Stucks – Studien zur Monographie und Formentwicklung, Diss. TU München 1985, S.378 ff. Fritz von Ostini hatte offensichtlich um Angaben gebeten und auf einem großen Doppelblatt Fragen gestellt, die Stuck – teilweise stichwortartig - beantwortet hat.

³ Die in Gips ausgeführte Kassettendecke im Südwestturm des Reichstages war bei dessen Einweihung 1894 fertiggestellt. Der Auftrag dürfte also spätestens 1892/93 erfolgt sein.

⁴ Heinrich Voss, Franz von Stuck. Werkkatalog der Gemälde, München 1973 Nr. 86/135. Voss weist darauf hin, dass eine erste Fassung der "Sünde" bereits 1891 entstanden war. Die große Wirkung ging aber erst von dem Exemplar von 1893 aus, das Stuck in der Münchner Sezession ausgestellt hatte.

Gericault, Daumier, Degas, Klinger u.a. nur "nebenbei" modellierend tätig. Sein plastisches Oeuvre stand immer im Schatten des malerischen. Und dennoch zeugen alle Stuckschen Statuetten, auch die späten, kleineren Figuren der „Monna Vanna“ und der „Phryne“ vom monumentalen Gedanken. Seiner diesbezüglichen Begabung und Neigung war sich der junge Stuck offenbar bewußt.

Auch, dass Stuck Anfang der 90er Jahre auf Reisen gewesen ist und bereits Rom, Florenz, Venedig und Paris kennengelernt hat, belegt das Schreiben an Ostini. Dabei ist die ausdrückliche – bedauernde (?) – Erwähnung, noch nicht in Paris ausgestellt zu haben, aufschlußreich. Was mag der damals knapp dreißigjährige Stuck in Paris gesehen haben? Aus dem Kreis der älteren, in Paris lebenden Maler war es Gustave Moreau, der an der École des Beaux-Arts in den 90er Jahren lehrte, und dessen Werke mit ihren literarischen und häufig esoterischen Themen auf Stuck Eindruck gemacht haben könnten. Moreau hatte - ähnlich wie später Stuck - eine auffallend große Schar berühmt gewordener Schüler, darunter Rouault, Redon, Dufy, Marquet, Matisse, die eigene Wege einschlugen und dennoch den ästhetischen Prinzipien seines Unterrichts manches zu danken hatten. Die vergleichbare Stellung, die Moreau in Paris und dann Stuck in München einnahm, ist schon bemerkt worden.⁵ Vielleicht lernte Stuck auch die Präraffaeliten in Paris kennen, wie Ferdinand Khnopff, der sich von ihnen ebenso wie übrigens von Moreau hatte beeinflussen lassen. Vielleicht sah Stuck auch Werke von Khnopff's Lehrer Lefébre. 1890 fand die berühmte Ausstellung Japanischer Kunst in der Ecole des Beaux-Arts statt, die großen Einfluß auf die zeitgenössischen Künstler genommen hatte.⁶ Der Japonismus kam dem Bemühungen der Nabis um Darstellung des Raumes in der Fläche ohne die klassischen Techniken der Perspektive entgegen, die ihrerseits ab 1891 in der Galerie Le Barc de Boutteville ausstellten. Neue Vorstellungen griffen auch auf andere Bereiche der Kunst über, auf die Malerei und das Kunsthandwerk, das Theater, den Tanz und in gewisser Weise auch auf den Bereich der Musik. Der Einfluß der Tänzerinnen war außerordentlich. Vor allem Loie Fullers erstes Auftreten 1892 in Paris mit ihren stürmisch gefeierten Schleiertänzen wirkte auf die bildenden Künste. Auch Stuck dürfte beeindruckt gewesen sein, blieb aber, verglichen mit den schwingenden, unendlich-fließenden Linien der Art-Nouveau, konservativer. Man hat zu Recht seinen eher an Italien orientierten Neoklassizismus hervorgehoben.

Dass Stuck Anfang der 90er Jahre in Italien gewesen ist, ist nicht nur aufgrund des selbst geschriebenen Lebenslaufes bekannt, sondern ist auch einem 1894 erschienenen Artikel

⁵ J. A. Schmoll g.E., Vorwort zu H. Voss a. a. O., 1973, S. 7

⁶ École des Beaux – Art, 25.4. - 22.5. 1890; S. Bing hatte die Ausstellung aufgebaut und schrieb die Einleitung zum Katalog. Vgl. Klaus Berger, Japonismus in der westlichen Malerei 1860 - 1920, Studien zur Kunst des 19. Jh. Bd. 41, Thyssen-Stiftung, München 1980.

von Anna Spier zu entnehmen, der bislang nur wenig Beachtung gefunden hat.⁷ In den seit dem Zweiten Weltkrieg erschienenen Darstellungen des Lebens und der Entwicklung Stucks ist die Italienreise zu Beginn der 90er Jahre unberücksichtigt geblieben. Vielleicht hatte man von ihr auch bisher keine Kenntnis. Anna Spier berichtet: „Mit Klinger reiste er (Stuck) nach Rom... Dort begann neben dem Zeichner und Maler Stuck der Bildhauer in ihm seine ersten Versuche und eroberte mit dem Geist und den Augen den ‚Athleten‘, der seiner Bildhauerkunst ein so glänzendes Zeugnis gibt.“ Spier mißt der römischen Reise „die vollgültige Stelle eines Ereignisses“ im Leben Stucks zu, "kein anderes ist ihm an die Seite zu stellen, was eine gleiche Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung gewonnen hätte."

Zur Datierung dieser ersten Romreise gilt es, die Daten, die wir von Klinger haben, heranzuziehen. Leider ist ein Rom-Aufenthalt mit Stuck nicht erwähnt. Wir wissen aber, dass Klinger im Februar 1888 ein Atelier in der Via Claudia gemietet hat und, von einigen Reisen abgesehen, die er z.T. mit Stauffer-Bern unternahm, die folgenden Jahre in Rom blieb. Im Mai 1889 mietete Klinger erneut ein Atelier, dieses Mal in der Piazza Mattei 10. In dieser Zeit beschäftigte ihn das intensive Studium der antiken Plastik. Am 24. Dezember 1890 verließ er Rom und fuhr nach Leipzig. Im Januar 1891 kam er zu Vorbereitungen einer Ausstellung nach München, wo er Franz von Stuck mehrmals begegnete. Das nächste gesicherte Datum ist Klingers Abreise nach Neapel und Sizilien am 17. Mai 1891. Es ist durchaus denkbar, dass Stuck und Klinger im Winter 1891 eine gemeinsame Reise nach Rom planten, die sie noch im Frühling desselben Jahres antraten. Ein erster Aufenthalt Stucks in Rom zwischen Februar und Mai 1891, vor Klingers Abreise nach Neapel, wohin ihn Stuck offensichtlich nicht mehr begleitete, ist durchaus wahrscheinlich.

Was mag den aufnahmebereiten, jungen Künstler vornehmlich beeindruckt haben? Ohne Zweifel begegneten ihm antike Skulpturen. Der Gedankenaustausch mit Max Klinger ließ ihn sicherlich auch an dessen wachsendem Interesse für plastische Probleme teilhaben und führte ihn unmittelbar in die Welt griechischer und römischer Bildwerke ein. Kenntnis und Neigung zu antiken Kunstwerken spiegeln sich u.a. in der Dekoration der Villa Stuck, die er sich 1898 auf der Prinzregentenhöhe baute, und die er auch mit Repliken und Abgüssen römischer Statuen und Reliefs ausstattete. Er verwirklichte mit der Villa den Traum vom deutschrömischen Künstlertum. In Rom fand Stuck schließlich auch den Weg zu plastischer Arbeit. Klingers Atelier mag ihm zu ersten Modellversuchen am „Athleten“ gedient haben.

Stucks Wunsch,⁸ einmal nach Neapel zu reisen und seine Sehnsucht, das Museo Nazionale zu sehen, was er Ostini gesteht, bestätigt seine Vorliebe für antike Kunst. Es drängte

⁷ Anna Spier, Franz Stuck, in: Westermann's Monatshefte 76, August 1894, S. 545 - 563. Immerhin gibt H. Voss den Aufsatz von Anna Spier an, ohne ihn allerdings auszuwerten. H. Voss, a.a.O., S. 76. Annette Lettau spricht in einem Nebensatz von "Klinger, dem Gefährten seiner (Stucks) ersten Romreise", ohne die Quelle zu nennen. A. Lettau, Zur Plastik Franz von Stuck, in Ausst.Kat. F.v.S., München 1982 S.75; 1993 weist Eva Heilmann auf die Romreise Stucks hin und zitiert den Artikel von Anna Spier, E. Heilmann, Das plastische Werk, in: Ausstellungskatalog Franz von Stuck, München 1993, S.111

⁸ Dieser Wunsch ist ihm wenig später - vermutlich noch vor dem Bau seiner eigenen Villa, also vor 1897/98 - erfüllt worden.

Stuck - den späten "Deutschrömer" - wie selbstverständlich nach Italien. J.A. Schmolz g. E. hat im Katalog zur Wiedereröffnung der Villa Stuck 1968 das Deutschrömertum als Hauptlinie der deutschen Kunst des 19. Jh.- beschrieben, die mit Joseph Anton Koch begann und schließlich zu Feuerbach und Böcklin führte.⁹ So erklärt Stuck auch gegenüber Ostini, dass er sich von Böcklin am meisten angezogen fühle. Die Beziehungen zwischen Böcklin und Stuck sind vielfach besprochen worden. Ihre Verwandtschaft besteht in der Thematik, in der Welt der heidnischen Mythen, ihrer Phantasiegestalten und Halbgötter. Dabei beschränkt sich Stucks Interesse im Unterschied zu Böcklin weitgehend auf das Figürliche, nicht auf die Landschaft. Seine Vitalität, seine Neigung zum Monumentalen hält sich fern von jeder Art der Erzählung.

Unter den „alten Meistern“ erwähnt Stuck in seinem Lebenslauf, nicht die italienische Barockmalerei, nicht Michelangelo oder Rubens, wie seine pompösen, monumentalen Gemälde vielleicht vermuten liessen, sondern er bekennt sich zu Velasques, dessen klare Linien, dessen grau/schwarze Farbtöne schon Courbet, Manet u.a. bewundert haben. Die Vorliebe Stucks für Velasques hängt wohl auch mit der allgemeinen Velasques-Begeisterung in Deutschland zusammen, die das Erscheinen einer zweibändigen Velasques-Monographie von Carl Justi 1888 auslöste. Daneben war es vermutlich auch die Persönlichkeit des Künstlerfürsten, die den ehrgeizigen, aufstrebenden Stuck beeindruckt hat. Schon um 1892/93 also - noch nicht Akademieprofessor, noch nicht Besitzer eines Palais (wie van der Velde die Villa Stuck in seinen Erinnerungen nannte), noch nicht in den Ritterstand erhoben - erstrebte er ein Ideal des Künstlers, das sich den spanischen Hofmaler Philipps IV. zum Vorbild nahm. Stucks Selbstdarstellung im Atelier, einmal „Franz und Mary im Atelier“ von 1902 (Voss 238/608)¹⁰, vor allem aber das spätere Gemälde „Stuck mit Frau und Tochter (im Velasquez-Kostüm)“ von 1909 (Voss 346/609) sind anschauliche Zeugnisse seiner Velasques-Verehrung.

Von Ostini zur Stoffwahl befragt, antwortet Stuck: „Bei der Wahl meiner Stoffe gehe ich darauf aus, nur das Rein-Menschliche, das Ewig-Gültige zu machen, so die Beziehung von Mann und Weib.“ Wenn man das Datum dieser Zeilen - wahrscheinlich 1892 - bedenkt, dann erklärt sich Stucks bewußte Abwendung vom Pleinarismus, mit dem er sich in der kurzen Phase um 1890 in ausgesprochen malerischen Stimmungslandschaften auseinandergesetzt hat.¹¹ Einziges Bestreben bleibt die Darstellung von Mann und Frau - in der Gestalt menschlicher Figuren oder halbtierischer Mischwesen. Im Unterschied zu Böcklin, dessen Nymphen, Nixen, Kentauren häufig Staffagen in der Landschaft sind, ist für Stuck die Landschaft allenfalls Umgebung oder Rahmen geworden für das eigentliche Thema: für die Figur. „Ich möchte die

⁹ J. A. Schmolz g. E., Franz von Stuck der Deutschrömer der Jugendstilära, in: Kat. Die Stuck-Villa zur ihrer Wiedereröffnung am 9. März 1968, München 1968, 2. veränderte Auflage 1977; wieder abgedruckt in: Villa Stuck – Franz von Stuck, München 1984, S. 86 - 91

¹⁰ Die Angaben „Voss...“ beziehen sich hier und im folgenden auf den Werkkatalog der Gemälde von Heinrich Voss. Siehe Anmerkung 4

¹¹ Die Osternberger Künstlerkolonie. Aus Aufzeichnungen von Hugo v. Preen, in: Innviertler Künstlergilde-Jahrbuch 1967/68, S. 19 - 35.; dazu: J. A. Schmolz g. E., Osternberg im Innviertel, in: Gerhard Wietek (Hrg.), Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 82 - 89

Kraft des Mannes und die weiche Schmiegsamkeit des Weibes verherrlichen", formuliert er weiter. Es klingt beinahe so, als habe er hier seine Bronzefiguren des „Athleten“ und der „Tänzerin“ vor Augen. Immerhin kennen wir eine Skizze aus dem Jahr 1892 mit einem kugelstemmenden Athleten und einer Tänzerin. (Abb. 1) Man darf diese Zeichnung nicht als Vorstudie zu den Plastiken ansehen, vielmehr nur als flüchtigen Entwurf des Themas: Athlet und Tänzerin als Paar, als Pendants. Stuck thematisiert in dieser frühen Zeichnung die Konfiguration von Mann und Weib, die er gegenüber Ostini als das Hauptmotiv seines Schaffens bezeichnet.

Angesprochen auf seine Arbeitsweise gibt Stuck bereitwillig Auskunft über die Farben, die Tonskala, über Tiefe und Licht und fügt dann hinzu: „Über alle Farbe aber geht mir die Form“. Mit diesem Bekenntnis rückt er die Bedeutung der Farbe in seinem Werk zurecht. Er stellt die Form, das ist Komposition, Bildbau, Linienführung und figürliche Gestaltung, über die Farbe. Schon zu Beginn seiner ruhmvollen Laufbahn erkannte Stuck offenbar selbst seine Begabung für das rein Bildnerische, seinen ausgeprägten Sinn für Bildarchitektur und Dekoration. Die große Schar seiner späteren



Abb.1, Athlet und Tänzerin, Skizze um 1892

Schüler scheint ihm recht zu geben gegen seine frühen Bewunderer. Nur wenige der Zeitgenossen haben die formende Kraft Stucks erkannt.

Vor allem die drei Biographen Stucks Franz Hermann Meissner, Otto Julius Bierbaum und Fritz von Ostini beschränken ihre Verehrung auf den großen Malerfürsten. Sie erwähnen zwar die bis dahin vollendeten Plastiken, spenden ihnen auch Lob, weisen ihnen aber nur eine untergeordnete Rolle zu. Meissners und Bierbaums Monographien sind 1899 erschienen, zehn Jahre nach dem durchschlagenden Erfolg, den der „Wächter des Paradieses“ auf der Ausstellung im Münchner Glaspalast erlangt hat. Sie würdigen den inzwischen zu Ruhm und Ansehen gelangten Künstler und bewundern an den Statuetten des „Athleten“ und der „Amazone“ das „antikische Element“. Ihnen schwebt das Ideal vom universellen Künstler vor, der auf allen Gebieten tätig ist. Stucks Hauptfeld sei – und das sagt Bierbaum mit Bewunderung – die Malerei. Dieses Urteil ist bezeichnend für das Jahr 1899 und macht die Befangenheit der Biographen in traditionellen Vorstellungen deutlich.¹²

1909 erscheint das Gesamtwerk Stucks mit über 150 Reproduktionen.¹³ Die Einleitung von Fritz von Ostini liest sich als überschwengliche Lobeshymne. Obgleich die Bronzen „Athlet“, „Verwundeter Kentaur“, „Tänzerin“, und „Amazone“ sowie die beiden Reliefs „Kämpfende Faune“ und „Serpentinentänzerinnen“ abgebildet sind, widmet Ostini den Plastiken nur ein paar

¹² Franz Hermann Meissner, Franz Stuck. Das Künstlerbuch Bd. II, Berlin und Leipzig 1899; Otto Julius Bierbaum, Stuck, Künstlermonographie, begründet von H. Knackfuß, Bd. XLII, Bielefeld und Leipzig 1899

¹³ Fritz von Ostini, Franz von Stuck, das Gesamtwerk, hrg. Von F. Hanstaengl, eingeleitete und bearbeitet von Fritz von Ostini, München o.J. (1909)

Sätze, nennt überhaupt nur den „kugelstemmenden Athleten“ und fügt lapidar hinzu „und andere Statuetten folgten“. Ihn interessiert ausschließlich der Maler Stuck. Es scheint, als ob überhaupt nur der Vollständigkeit halber das plastische Werk Erwähnung findet - allerdings ehrfurchtsvolle. Ostinis Essay klingt ein wenig überspannt. Er stellt nicht eigentlich eine Analyse des Werkes von Stuck dar, sondern wirkt wie eine Verteidigungsrede des Bewunderers gegen die Kritiker.

In den zehn Jahren, die zwischen den ersten Stuck-Monographien und dem Erscheinen des Gesamtwerks lagen, ist das Urteil über Stuck nicht mehr so einheitlich positiv. Unter die noch immer enthusiastischen Besprechungen mischen sich auch polemische Angriffe. Viele folgten dem Urteil Julius Meier-Graefes, der 1904 in seiner bekannten „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ die vernichtende Äußerung über Stuck machte: „Stuck ist die größte Leistung Münchner Faschingsrenaissance.“¹⁴ Stuck hatte sich zwar das Ansehen als Malerfürst weitgehend bewahrt, aber sein Werk verlor in der Fachwelt mehr und mehr an Interesse, es erschien seltener auf Ausstellungen, Besprechungen sind rar geworden, und der Einfluß des einst so verehrten Meisters nahm stetig ab. Bereits in den 20er Jahren hatte man seine Plastiken fast vergessen, zumindest nicht mehr beachtet. In den neueren Büchern zur zeitgenössischen Plastik wird Stuck kaum oder gar nicht erwähnt.¹⁵

Die Notiz in der Totenliste des Jahres 1928 im Deutschen Biographischen Jahrbuch begnügt sich mit der nüchternen Aufzählung der Fakten: "Stuck, Ritter Franz von, Geheimer Rat, Professor an der Akademie der bildenden Künste in München, Maler, Architekt, Radierer und Bildhauer, Mitglied der Akademien von Berlin, Dresden, Wien, Mailand, Antwerpen und Stockholm, Träger des Verdienstkreuzes der Bayerischen Krone." Mit ironischem Unterton und fast ein wenig mit Schadenfreude bemerkt Dolf Sternberger 1968 in seiner Rede zur Wiedereröffnung der Villa Stuck : „Da war Stuck also schon sehr tot, wenngleich er eben erst gestorben war.“¹⁶ Bei aller berechtigten Distanz Sternbergers gegenüber dem seinerzeit so stürmisch gefeierten Renaissanceideal, sieht er doch nur eine Seite des Phänomens Stuck.

Noch 1963 heißt es in einem Aufsatz zum 100. Geburtstag Stucks: „Der Ruhm der 'Sünde' ist schnell vergangen. Und auch das malerische Werk Stucks ist rasch und deutlich historisch geworden. ... Die Wirkung Stucks ist interessant für den Soziologen... . Viele Künstler sind durch seine (Stucks) Klasse gegangen, auf keinen dieser Schüler aber hat er einen künstlerischen Einfluß nehmen können.“¹⁷ Hier ist die ambivalente Wirkung Stucks nicht erkannt worden. Eine ausgewogene Beurteilung kann an der Tatsache so vieler herausragender

¹⁴ J. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. II. Buch 4, Die Kunst in Deutschland, Stuttgart 1904, S. 710

¹⁵ Noch Franz Roh findet nur einen Satz: Stuck blieb an der dekorativen Oberfläche, F. Roh, Deutsche Plastik von 1900 bis heute, München 1963, S. 15

¹⁶ Dolf Sternberger, Das zerstörte Reich der Schönheit, Rede zur Wiedereröffnung der Villa Stuck als Museum am 9. März 1968, abgedruckt in: Das Phänomen Franz v. Stuck, München 1972, S. 9-17; Kat. Stuck 1984, S. 67

¹⁷ Fritz Nemitz, in: Süddeutsche Zeitung 23./24. Februar 1963

Schüler nicht vorbeigehen. Unter den Mitgliedern der Stuckschen Malklasse befanden sich so bedeutende Künstler wie die späteren Bauhausmeister und Wegbereiter der Moderne: Wassily Kandinsky, Paul Klee und Joseph Albers, die Maler Albert Weisgerber und Hans Purrmann, der später zu Henri Matisse überwechselte und von den Fauves lernte, die Graphiker Hugo Steiner-Prag und Karl Arnold, der Mitbegründer der abstrakten Malerei in Deutschland Max Ackermann, sowie Eugen Spiro und viele andere. Sie alle sind eigene Wege gegangen, haben sich von ihrem Lehrer Stuck befreit, scheinen aber doch anfänglich von ihm gelernt zu haben. Sie sind mehr oder weniger bewußt zu ihm gegangen. Es wäre zu untersuchen, was denn eigentlich die enorme Anziehungskraft des Malers auf die jüngere Generation ausmachte. Die inhaltliche Aussage, sein Symbolismus und sein Umgang mit der Farbe, der in weiten Kreisen - nicht zuletzt unter den zeitgenössischen Dichtern¹⁸ - Anerkennung fand, dürften seine Schüler wohl weniger fasziniert haben. Sie lernten bei Stuck vornehmlich Komposition, die exakte Aufteilung der Fläche, außerdem Akt- sowie anatomisches Zeichnen. Seine Begabung auf diesen Gebieten ist an Bild-Skizzen, figürlichen Zeichnungen, an dekorativen Entwürfen für Gebrauchsgegenstände und Innenausstattung, nicht zuletzt auch an seinen plastischen Formulierungen ablesbar. Erst in den letzten Jahrzehnten fand dies mehr und mehr Beachtung. Eine gewisse Wiederentdeckung und neue Würdigung der Plastiken Stucks mag man in den Ausstellungen der letzten 30 Jahre sehen und in der Tatsache, dass zahlreiche Museumsneuerwerbungen zu verzeichnen sind. Stuck fand im Rahmen einer neuerlichen Anerkennung der gesamten Jugendstilkunst als einer Bewegung, die den künstlerischen Revolutionen notwendigerweise vorausging, wieder Beachtung. Die Literatur sucht spätestens seit den 70er Jahren dem Schaffen und Wirken Stucks auch anhand seiner Bronzestatuetten gerecht zu werden.

Im Wesentlichen lassen sich vier Perioden ausmachen, in denen sich Stuck mit der Plastik befaßt hat: Für die ersten, Anfang der 90er Jahre entstandenen Statuetten dürfte das Rom-Erlebnis den Anstoß gegeben haben. Ein zweiter Schwerpunkt plastischen Gestaltens steht in engem Zusammenhang mit dem Bau seiner Künstlervilla an der äußeren Prinzregentenstraße in München kurz vor der Jahrhundertwende. Etwa 12 Jahre später nimmt Stuck im Zuge des Atelierbaus seine Tätigkeit auf plastischem Gebiet wieder auf. In diese Zeit fällt auch die Entstehung seiner einzigen Großplastik. Und schließlich ist das Spätwerk zu nennen, mit dem Stuck seinen Beitrag zur elegant-dekorativen Linie der 20er Jahre beisteuert.

Im Frühwerk Stucks sind zwei Bereiche zu unterscheiden, die sich allerdings auch als eng zusammengehörig erweisen: einerseits angewandte Graphik, Entwürfe, teils für Gebrauchsgegenstände, teils zu illustrativen Zwecken, andererseits streng aufgebaute,

¹⁸ Man denke an Äußerungen von Fontane, H. v. Hofmannsthal, Hans Carossa, Thomas Mann. Zu erwähnen ist auch, dass der achtzigjährige Josef Albers im Rückblick auf seine Studienzeit bei Stuck, dessen Farbenlehre gegen die von Zügel verteidigt. Ihm sei dies erst später zum Bewußtsein gekommen. Interview J. A. Schmoll g. E. mit Josef Albers, in: Das Phänomen Franz von Stuck, hrg. von J. A. Schmoll g. E., München 1972, S. 120f

monumental komponierte Bildideen und Aktstudien. Stucks enges Verhältnis zur dekorativen Linie und seine Tendenz zu monumentalen, architektonisch empfundenen Formen vereinen sich später besonders augenscheinlich beim Bau seiner Villa.

Die Anfänge seiner plastischen Tätigkeit berühren diese beiden Seiten seines Talents. So steht eine kleine Nautilusfigur in unmittelbarem Zusammenhang mit Stucks Entwürfen für dekorative Gebrauchsgegenstände während sein „Athlet“ ganz offensichtlich den monumentalen Formwillen verkörpert und mit dem Erlebnis der Antike bei seinem ersten Aufenthalt in Rom verbunden ist.



Abb. 2, Athlet, 1892

Bei der zeitlichen Einordnung innerhalb des plastischen Frühwerk von Stuck besteht Unsicherheit. Den leider sparsamen Dokumenten ist zu entnehmen, dass der „Athlet“ (Abb.2) als die erste plastische Arbeit von Stuck zu gelten hat. Sie ist - mit der späteren Statuette der „Speerschleudernden Amazone“ - Stucks bekannteste und am weitesten verbreitete Figur. 1893 war sie auf der großen Kunstausstellung in München zu sehen. Vermutlich nur wenig später entstand der „Verwundete Kentaur“. Überraschenderweise ist der „Verwundete Kentaur“ die einzige Plastik, die in der älteren Literatur datiert wird. Franz Hermann Meissner nennt das Jahr 1893, Fritz von Ostini gar 1890. Man wird der Monographie von Meissner eher glauben dürfen, denn Ostini datiert häufig ungenau, auch ist seine Aussage jüngerem

Datums. Ältere Ausstellungskataloge sind für die Datierung des „Verwundeten Kentaur“ wenig hilfreich. Als frühester Termin konnte die Berliner Sezession 1899 ermittelt werden. Eine erste Abbildung findet sich bei Otto Julius Bierbaum 1893¹⁹, wobei es sich offensichtlich um das Gipsmodell handelt. Vermutlich war die Bronze bei Drucklegung noch nicht fertiggestellt. Die beiden plastischen Frühwerke „Athlet“ und „Verwundeter Kentaur“ dürften also kurz nacheinander, vermutlich 1892 bzw. 1893 vollendet worden sein.

Die Unterschiede beider Werke sind augenscheinlich. Ist der „Athlet“, auf einen kreisrunden Sockel gestellt, von allen Seiten aus in Linie und Umriß zu betrachten, so ist der „Verwundete Kentaur“ auf strenge Seitenansicht als Hauptansichtsseite konzipiert. Er steht auf

¹⁹ Otto Julius Bierbaum, Franz Stuck. Über 100 Reproduktionen nach Gemälden und plastischen Werken, Handzeichnungen und Studien, München 1893

einem verhältnismäßig hohen, rechteckigen Sockel. Erstmals beim „Verwundeten Kentauren“ (Abb. 3) entscheidet sich Stuck für die Komposition, die er einige Jahre später bei der Statuette „Speerschleudernde Amazone“ formal wiederholt, und auf die er noch einmal zurückgreift, als er die Ideen und Entwürfe zum einem „Steinwerfenden Kentauren“ (Abb. 4) entwickelt.

Zeichnerische Entwürfe für frühere Plastiken oder gar Modelle sind nicht bekannt. Man ist aber geneigt anzunehmen, dass der Wunsch zu modellieren verbunden mit dem Interesse an der Gestaltung des Körpers schon früh bestand, und dass Stuck sich vielleicht in Ton oder anderen wenig haltbaren Materialien versucht hat. Anders ist die vollkommene Durchbildung der athletischen, muskulösen Mannesfigur seiner ersten Plastik nur schwer glaubhaft. Entscheidend aber für die Fertigkeit in der Behandlung des Körpers war das zeichnerische Aktstudium. Hinwiederum wirkt sich nun die modellierende Tätigkeit in der Zeichnung selbst aus. Stuck berührt sich hierin mit vielen anderen Malern - bei Daumier und Degas ist es besonders auffällig -, die Skulpturen nachträglich in ihr zeichnerisches Werk aufnehmen. Stucks Aktzeichnungen der neunziger Jahre - obwohl häufig als Studien zu Bildfiguren entworfen - wirken eher wie Zeichnungen eines Bildhauers als die eines Malers. Das Erlebnis antiker Skulpturen in Bronze, Stein und Marmor in Rom, fließt ein in das zeichnerische Werk. Es hat wohl auch den Anstoß zur ersten Plastik, zum „Athleten“ gegeben.



Abb. 3, Verwundeter Kentauren, Bronze

Die „antikisch“ glatt-polierete Oberflächenbehandlung beim „Athleten“ unterbleibt weitgehend beim „Kentauren“. In allen bekannten Güssen werden an Rumpf, Brust und Rücken des menschlichen Oberkörpers mit helleren und dunkleren Partien, mit kleinen Unebenheiten und Wölbungen Farbnuancen erzielt. Adern und Sehnen sind genau modelliert und treten, insbesondere am Hals, an Unterarmen und Handrücken, hervor. Solche Formulierungen setzen nicht nur genaue anatomische Kenntnis des männlichen Körpers voraus, dessen glänzende Beherrschung Stuck auch beim „Athleten“ beweist, sondern verlangen das Naturstudium. Wir wissen, dass Stuck sich zu diesem Zweck nicht selten photographischer Vorlagen bediente²⁰. Gab es vielleicht eine

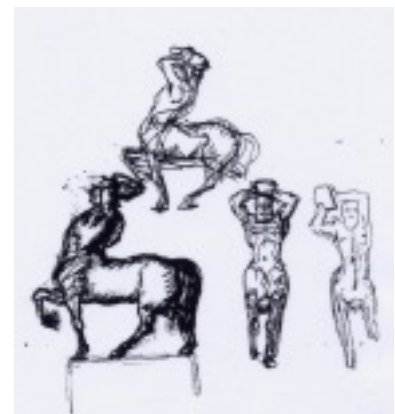


Abb. 4, Entwürfe für die Plastik eines steinwerfenden Kentauren, um 1912

²⁰ Dazu: J.A. Schmoll g. E., Kat. Franz von Stuck, Werk, Persönlichkeit, Wirkung: Dokumente und Stimmen. Die Stuck-Villa zu ihrer Wiedereröffnung am 9. März 1968, München 1968, S. 125 - 135; J.A. Schmoll g.E., Malerei nach Photographie, in: Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum 1970, darin das Kapitel Franz von Stuck, S. 94 - 98; ders.

Kamera-Aufnahme, die Stuck auch bei der Modellierung der Statuette als Vorlage diente? Die frühe Studie eines männlichen Halbaktes (Abb. 5) legt diese Annahme nahe. Sie dürfte eine Studie sein für die rechte Bildfigur im Gemälde „Phantastische Jagd“ (Voss 27/81), deren



Abb. 5, Studie zum Gemälde „Phantastische Jagd“, 1891

Körperhaltung Ähnlichkeiten mit dem „Verwundeten Kentaur“ aufweist. Schmerzgebärde, der zurückgeworfene Kopf und die an die Brust geführte Hand kehren als Grundelemente sowohl im Gemälde wie in der Plastik wieder.

Der Kopf des Kentauren ist alt. Die wenigen Haare sind glatt nach hinten gelegt, so dass der Schädel fast kahlköpfig wirkt. Backenknochen sind hervorgehoben, breite riesige Nasenlöcher ähneln Nüstern und der übermäßig große Mund ist weit geöffnet, so dass die glatte, zahnlose Fläche des Oberkiefers sichtbar wird. Ein

derart naturalistisch durchgeformter Kopf steht im Gegensatz zu allen anderen Plastiken Stucks. Gleichwohl bedient sich Stuck symbolistischer Mittel, die eine Sinnggebung unmißverständlich machen: zum einen ist es der unermeßliche Schmerz des verwundeten Verlierers, zum anderen muß man im alten, noch immer von Trieben gepeinigten Kentaur den unterlegenen Rivalen erkennen.



Abb. 6, Ausschnitt aus „Rivalen“, 1891, verschollen

Das Motiv des Schrei's mit aufgerissenem Mund taucht in Stucks Frühwerk mehrfach auf, verhaltener im schon erwähnten Gemälde „Phantastische Jagd“, deutlicher in „Rivalen“²¹ (Abb. 6) von 1891 (Voss 47/63), wo die „raubtiermäßige Wildheit“ mit breitem Mund und übergroßen Nasenlöchern der späteren plastischen Formulierung vielleicht am nächsten kommt. Man wird an die berühmte, von Winckelmann und Lessing so eingehend besprochene antike

Figurengruppe „Laokoon“ erinnert. Im Sinne der traditionellen Antikenvorstellung ist Stucks „Verwundeter Kentaur“ antiklassisch. Der Schmerz ist nicht "herabgesetzt", wie Lessing fordert, auch nicht im Winckelmannschen Sinn in "ängstlich beklemmtes Seufzen" verwandelt,²² sondern deutlich schreiend. Stuck dürfte die Laokoon-Gruppe in Rom gesehen haben. Eine motivische Anregung wäre denkbar. Gleichwohl fehlt dem „Kentauren“ das monumentale Pathos. Auch sind Stilisierungen erkennbar - zumal am glatt geformten Pferdeleib und in den parallelen Rillen des Schweifs. Dekorative Züge sind augenscheinlich, so dass sich das Werk

Photographische Bildnisstudien zu Gemälden von Lenbach und Stuck, in: Ausst. Kat. Folkwang-Museum Essen, hrg. von Otto Steinert, Essen 1969; ders., Vom Sinn der Photographie, Texte aus den Jahren 1952-1980, München 1980

²¹ Studie in der Staatlich graphischen Sammlung München; Abb in: O.J. Bierbaum, 1899 a.a.O. Abb.Nr. 36

²² J.J. Winckelmann, Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: W. Rehm (Hrg.), Winckelmann, Kleinere Schriften, Vorreden, Entwürfe S. 43; G.E. Lessing, Lessings Werke, Historisch-kritische Ausgabe, hrg. von H. Blümmer, 9. Teil, Laokoon, Kap. II, S.19 und Kap. III, S. 19 - 23; dazu auch: W. Rehm, Götterstille und Göttertrauer, Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung, München 1951, S.106 und das Kap. Winckelmann und Lessing, S. 183 - 201

einreicht in die Kleinplastik der Jahrhundertwende, die mit zahlreichen figürlichen Bronzen die Innenräume und Salons der Zeit schmückten. Eine gewisse Unentschiedenheit in den stilistischen Mitteln ist abzulesen. Stuck schwankt zwischen stilisierenden, dekorativen Tendenzen einerseits und naturalistisch-malerischen Elementen andererseits. Insofern gehört der „Verwundete Kentaur“ als wichtiges Dokument zum plastischen Frühwerk Stucks, der noch in der Phase des Suchens und Erprobens ist.

Deutlicher als beim „Kentauren“ wirkt das Rom-Erlebnis bei Stucks Erstlingswerk, dem „Athleten“, nach. Die polierten Flächen, die stilisierten Haare des Athleten lassen auf die Kenntnis hellenistischer Bronzeplastiken schließen. Vielleicht hat Stuck den sitzenden Faustkämpfer, den man dem neuattischen Künstler Apollonius zuschreibt, im Museo Nazionale bewundert. Dort mag Stuck auch die Bronzefigur eines Herrschers gesehen haben, dessen muskulöse Oberarme Anregungen boten. An der Marmorkopie des Kämpfers im Palazzo dei Conservatori konnte er die ausladende Schrittstellung studieren, wobei Hüfte und ausgestellte Oberschenkel des „Athleten“ eher an den älteren Kämpfer-Torso, ebenfalls im Konservatorenpalast, erinnern. Auch an den berühmten Torso von Belvedere ist zu denken. Die unerhört gespannten, hervortretenden Muskelstränge, die durchmodellierten Körperpartien dieses, seit der Beschreibung Winckelmann hochgelobten antiken Torsos dürften Stuck beeindruckt haben. Während Klinger den Torso als selbständiges Motiv wählte und damit zur Gestaltung des neuen Torso-Themas in Deutschland einen bedeutenden Beitrag leistete²³ galt Stuck der Torso als unfertig und verstümmelt. Rodin hatte in seiner frühen monumentalen Arbeit um 1873/74 eine Replik des Torso von Belvedere als Hauptmotiv für seine „Allegorie der Künste“ geschaffen und sich eng an das antike Vorbild gehalten, ja sogar Bruchstellen nachgebildet.²⁴

Stuck nimmt gleichsam die Gegenposition zu dem Franzosen ein. Er verarbeitet Detailformen zu einer Plastik, deren Ergebnis dann Inhalt, Bestimmung und Form des antiken Torsos beinahe widerlegt. Stucks „Athlet“ erhält seine Energie keineswegs – wie der antike Torso – aus dem Rumpf, vielmehr kommt sie erst im Zusammenspiel aller Glieder der vollendeten Figur zum Ausdruck. Mit Winckelmann hat er gegenüber dem Torso trotz aller Bewunderung doch den Verlust empfunden. Darin unterscheidet sich Stuck von einer anderen, moderneren Entwicklung, die in der Anerkennung des Fragments gerade das Unvollendete bejaht.

Stuck mag Werke von Rodin gekannt haben. Ob er sie in Paris gesehen hat, ist nicht überliefert. Aber der steigende Ruhm des Bildhauers in den 90er Jahren dürfte auch Stuck erreicht haben, so dass er zumindest Abbildungen kannte. Stucks Radierung „Luzifer“ von 1892 lässt auf die Kenntnis des „Denkers“, der zentralen Figur der Höllenpforte von Rodin schließen.

²³ Die beiden, gemeinsam nach Rom reisenden Künstler, berühren sich eher in ihrer symbolischen Aussage als in der formalen Gestaltung, gelegentlich auch in heroischen Gesten. In diesem Zusammenhang sei auf die Beethoven-Darstellungen erinnert. Klingers thronender "Beethoven" wurde für Stucks späteres, kleines Modell vorbildlich.

²⁴ J.A. Schmoll g.E., Rodin-Studien. Persönlichkeit – Werke – Wirkung - Bibliographie, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 31, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, München 1983, S. 151f

Die zurückgebogene Rückenpartie des „Athleten“ von Stuck erinnert an Rodins „Homme-qui-tombe-Torso“. Möglicherweise hat Stuck auch Fotografien der Gipsgruppe „Je suis belle“ gesehen, deren tief eingeknickter Rücken und deren erhobene, eine Last über den Kopf hebende Arme ihn beeindruckten. Rodin formt mit ungeglätteten Übergängen geballte Energie, die er, bei aller Einfühlung in den Organismus, ins Expressive steigert, so dass er sich in der Neufassung dann auf den Gesamtausschnitt des Rumpfes konzentrieren konnte.²⁵ Eine solche Wendung ist bei Stuck undenkbar. Er schuf mit seinem „Athleten“ eine kraftvolle, vollständig ausgeformte Figur, der er selbstbildnishafte Züge gab.

Die große Bedeutung, die Stuck seinem „Athleten“ zumaß, geht auch daraus hervor, dass er dieses Erstlingswerk immer wieder auf Ausstellungen schickte. 1893 war der „Athlet“ zum ersten Mal zu sehen, auf der Berliner Kunstausstellung und wurde sogleich von der Nationalgalerie Berlin erworben. Die Kunsthalle Hamburg und das Nationalmuseum Budapest kauften ebenfalls ein Exemplar. In die Bayerische Staatsgemäldesammlung gelangte erst 1904 ein Bronzeguß (zusammen mit der „Amazone“ und dem „Verwundeten Kentaur“). Der Ruhm, den der „Athlet“ genoß und den er später in dem Ausmaß nur mit der Statuette der „Amazone“ teilte, hielt an. Wann immer man den „Bildhauer“ Stuck erwähnte, dann lobte man vornehmlich diese beiden Plastiken. „Denn seine erste Plastik schon ist ein Meisterwerk und macht solches Aufsehen, dass alle Sammlungen sich beeilen, sie im Bronze-Abguß zu erwerben ...“²⁶ Stuck mußte sich bestätigt fühlen. 1900 sandte er auf die „Allgemeine reichsdeutsche Ausstellung“ nach Moskau mit anderen Statuetten auch den „Athleten“. In der Kritik liest man: „... im Sonderraum der Münchner Sezession fesselten vor allem Stucks Plastiken.“²⁷ Die mehr oder minder einhellige Zustimmung, die Stucks erstes plastisches Werk erfuhr, ist heute nicht immer verständlich, und es mutet ein wenig seltsam an, wenn man so überschwengliche Worte hört wie „sein Athlet wirkte wie eine Fanfare, welche den Sieg des monumentalen Gedankens verkündete“.²⁸ Dieses Lob mag Stuck angespornt haben, Werke monumentalen Ausmaßes zu planen. Heute scheint uns die etwa ab 1904 einsetzende Kritik gegen allzu effektvolle und pathetische Behandlung der Stoffe und Themen eher berechtigt. Aber sie übersieht doch Stucks Anziehungskraft auf die heranwachsende Generation junger Künstler, die von seiner Fähigkeit zu formaler Gestaltung beeindruckt war.

Stuck verzichtet bei seiner ersten Plastik auf einen mythologischen oder allegorischen Titel. Und dennoch ist der „Athlet“ mit einer Figur aus der griechischen Sage verwandt. Ihm liegt der Typus des Atlas zugrunde. Stuck stellt mit der athletischen, kraftstrotzenden Mannesfigur gleichsam den entymthologisierten Atlas vor, der die Welt aus den Angeln zu heben vermag. Er nimmt dabei eine Gegenposition zum Typus des Lastenträgers ein, auf dessen Schultern das

²⁵ dazu: J.A. Schmoll g.E., das Kapitel: Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin, Rodin Studien, a.a.O., S. 245ff

²⁶ F.H. Meissner, 1899, S. 110

²⁷ Die Kunst, Bd. 11, 1900, S. 358

²⁸ Die Kunst, Bd. 7, 1902/03, S. 292

ungeheure Gewicht der Weltkugel ruht. Der Atlant hat sich geschichtlich aus der Trägeraufgabe innerhalb der Architektur entwickelt und wurde zum Sinnbild der Unfreiheit, des Gefesselt-Seins. Michelangelos Atlas-Fragment für das geplante Grabmal Papst Julius II. macht diese Symbolik deutlich. Noch Reinhold Begas' „Atlas" vom Bismarckdenkmal in Berlin kennzeichnet den gebeugten, unter der schweren Last leidenden Menschen. Obwohl der Trägerfunktion enthoben, greift Begas auf bauplastische Motive zurück. Sein „Atlas" gehört zur historisierenden, neobarocken Dekoration des Denkmals; die symbolische Bedeutung des Dienens schwingt mit. Auch Louis Tuailons maßvolles, auf Fernansicht berechnetes Herkules-Relief beugt sich leidgeprüft unter seiner Last. Einst Meisterschüler von Begas, hatte Tuailon sich bald vom Späthistorismus seines Lehrers gelöst. Er vertrat in Berlin den neuen neoklassischen Stil, den er in Rom im Kreis um Hans von Marées, Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand und Arthur Volkmann kennengelernt hatte. Inhaltlich ist Tuailons Herkules, obgleich im Titel Stärke mitschwingt, dem Atlas-Typus von Begas verwandt. Stucks "Athlet" hingegen weiß sich aus eigener Kraft zu befreien. Unbewußt huldigt er der Darwinschen These von der Durchsetzungskraft des Stärkeren. Kraft ist der eigentliche Grundbegriff dieser Welterkenntnis.

Als Stuck seinen „Athleten“ formte, war der aus bescheidenen häuslichen Verhältnissen stammende Künstler, der sich sein Studium selbst verdienen mußte, bereits zu Ansehen und einigem Wohlstand gelangt. In dieser ersten Plastik, in der man selbstbildhafte Züge entdecken kann, klingt in gewissem Sinn seine eigene Kraft und Stärke an.

In der schon erwähnten Ideenskizze (Abb.1) ist dem „Athleten" ein weibliches Pendant an die Seite gestellt. Dem „Athleten"-Symbol des männlichen Prinzips gab Stuck eine „Tänzerin" als Symbol der Weiblichkeit, die er plastisch erst im Zuge der Planung seiner eigenen Villa formulierte. In deren Atelierraum fanden dann die Statuetten „Athlet" und „Tänzerin" in der dritten Version seines eigentümlichen Künstleraltars (Abb. 7) Aufstellung. Sie bildeten zusammen mit Stucks berühmten Gemälde „Die Sünde" und einer Kinderbüste eine Art kosmologisches Gesamtwerk, die Darstellung des Lebensganzen.²⁹ Der Sarkophag, gleichsam als Sockel der Kinderbüste dienend, wird zum Symbol des Todes und der Endlichkeit. Kosmologische Zyklen der Tages- und Jahreszeiten, der Monatsarbeiten gehören zur architekturgebundenen Kunst seit dem Spätmittelalter. Sie beschränken sich auf konventionelle Personifikationen im Wechsel der Zeiten, immer im Hinblick auf Vergänglichkeit. Diese Tradition zerbricht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zugleich aber blüht in verwandelter Form



Abb. 7, Dritte Version des Künstler-Altars im Atelier der Villa Stuck

²⁹ Dazu. Helga Hofmann, Das Dekorationsprogramm der Villa Stuck, in. Kat. Stuck 1968, a.a.O. , S. 25 - 38

der Gedanke des "Memento mori" erneut auf. Der Gedanke des unausweichlichen Endes allen Lebens, in der Gegenüberstellung von Tag und Nacht, Sommer und Winter, Jüngling und Greis, Kraft und Schwäche, findet nun ohne Bezug zum ewigen Walten Gottes vielfältige Interpretation und erreicht im Symbolismus der Jahrhundertwende nochmals einen Höhepunkt. An so unterschiedliche Künstler wie Hans von Marées, Giovanni Segantini, Paul Gauguin, Ferdinand Hodler, Max Klinger und Eduard Munch sei erinnert. Stucks Werke meiden weitgehend Todessymbole, meiden überhaupt die Polarität zwischen Jugend und Alter. Böcklin gesellt seinem Selbstbildnis von 1872 den "fiedelnden Tod" hinzu, Stuck umgibt sich mit Kentauren (Voss 299/355), er stellt sich vor die Leinwand eines Frauenaktes (Voss 266/359) oder malt sich gar im Kostüm eines Römers mit Lorbeerkranz (Voss 173/605; 174/606; 211/ 607). Immer ist es der Künstler im Vollbesitz seiner Kräfte, den Stuck darstellen wollte. So rückt auch im „Altaraufbau“ die Bedeutung des Sarkophags in den Hintergrund, er gibt nur den Rahmen ab zur Verherrlichung des Lebens.

Im Jahr 1900 - inzwischen Professor geworden - ließ Stuck sich in der Akademie-Uniform photographieren und hat sich wohl mit Bedacht so vor seinem Künstleraltar postiert, dass er links vom Kinderkopf, rechts vom „Athleten“ flankiert ist. Auch sein großes, berühmt gewordenes Selbstbildnis im Atelier von 1902 (Voss 238/608) billigt der Statuette des "Athleten" eine besondere Rolle zu. Rechts im Bild steht Stuck im Gehrock vor der leeren Leinwand, seine Frau Mary ist etwa einen Schritt in den Hintergrund nach links getreten und dient ihm offenbar als Modell. Sie berührt mit der rechten Hand die äußere Wandung der halbrunden Goldnische, in der man deutlich den „Athleten“ erkennen kann. Nur diese Nische des „Altars“ ist am linken Bildrand zu sehen und in den Vordergrund gerückt. Mit ihr wird der „Athlet“ als einziges Werk im Atelier Stucks gezeigt, der hier gewissermaßen mit dem Künstler selbst korrespondiert. Komposition und Arrangement entspringen gewiß nicht einer zufälligen Anordnung. Bedenkt man die Stellung, die der damals gefeierte Stuck erreicht hat, und ruft man sich in Erinnerung, dass der 28-jährige Stuck, der den „Athleten“ modellierte, gerade die ersten Erfolge verzeichnen konnte und in einem außergewöhnlich aussichtsreichen Aufstieg begriffen war, dann ist die Deutung dieser Plastik einleuchtend: sie ist Ausdruck eines beinahe naiven Vertrauens auf die eigenen Fähigkeiten, sie faßt künstlerisches Durchsetzungsvermögen und männliche Stärke in der Kraftanstrengung eines Sportlers zusammen.

Zum Thema mag Klinger ihn ermuntert haben. Er hatte sich etwa gleichzeitig mit Stuck dem einem Athleten zugewandt. In Rom - also zwischen 1891 und 1893 - diente ihm ein Münchner Ringkämpfer als Modell, der „gegenwärtig halb Rom in Extase versetzte“.³⁰ Möglich, dass Stuck das Modell des Ringkämpfers, an dem Klinger arbeitete, kennengelernt hat. Klinger verwendete ihn noch einmal für das verschollene Gemälde „La forza e la debolezza“. Dem athletisch gebauten, nackten Körper eines Jünglings als Sinnbild der Stärke ('forza') setzte er einen

³⁰ Kunst für Alle, Bd. 8, 1892/93, S. 90

gebrechlichen Greis, die Schwäche ('debolezza') entgegen; er machte die Polarität von Jugend und Alter zum eigentlichen Thema. Anders Stuck. Er stattete seinen „Athleten“ als singuläre Figur mit der Kraft des jugendlichen Helden aus. Die „Tänzerin“ hat er ihm erst nachträglich zugeordnet. Stuck wollte die männliche Stärke betonen und sie zugleich zum Typus erheben. Dazu dienten die glatt polierte Oberfläche, die stilisierte Haartracht und die herkömmliche Statuarik der klassizistischen Tradition. All dies gab dem „Athleten“ die antikische Note, die den Vergleich mit römischen Statuen nahelegte.³¹

Der athletische, durchtrainierte männliche Körper fand vornehmlich im 19. Jahrhundert das Interesse der Künstler. Er trat gleichberechtigt neben den weiblichen Akt. Nach der Antike war es Michelangelo, der als erster die nackte Jünglings- oder Mannesgestalt formte. Raphael Donners "Venus in der Schmiede des Vulkan" (Abb. 8) ist ein Beispiel des Umgangs mit dem männlichen Körper im Spätbarock. Die Rückenfigur des Hammerschwingenden Schmieds nimmt manches Detail späterer Männerakte voraus. Das Standmotiv der gespreizten Beine, der zurückgebogene Oberkörper und die angehobenen Schulterblätter wirkten für viele vorbildlich. Man hat Stuck allzu vorschnell in die Richtung des Neoklassizismus eingeordnet und dabei barocke Komponenten übersehen. Der Vergleich mit der Rückenfigur Donners deckt diese Seite auf. Stucks Vitalität zeitigt trotz Stilisierung gerade im plastischen Frühwerk eine über klassische und klassizistische Statuarik hinausgehende Dynamik. Gegenüber der idealen Nacktheit der an antiken römischen Kopien orientierten Gestalten Thorvaldsens oder Canovas, wirkt Stucks Plastik doch eher naturalistisch, beinahe anticlassisch.



Abb. 8, Raphael Donner, Ausschnitt aus „Venus in der Schmiede des Vulkan“, 1773

Gegen die formauflösende Entartung der Plastik im Neobarock des 19. Jahrhunderts wandte sich vor allem Adolf von Hildebrand. Er hat mehrfach den männlichen Akt behandelt, etwa „Trinkende Knabe“ (1870 - 73), „Bacchant“ (1881/82), „Stehender Jüngling“ (1883). In unserem Zusammenhang interessant ist Hildebrands Marmorfigur eines knieenden „Kugelspielers“ (Abb. 9) aus Marmor von 1886. Denn im Unterschied zu den reinen Stand- und Sitzfiguren Hildebrands handelt es sich hier um einen sportlich tätigen, in Bewegung befindlichen Mann. Es gelingt Hildebrand, im Grunde einen ganz unathletischen Körper mit gerundeten, weichen Formen und

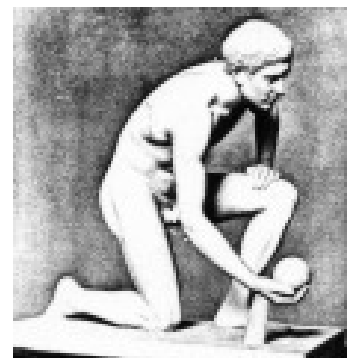


Abb. 9, A. v. Hildebrand, Kugelspieler, 1886

³¹ Unter den zeitgenössischen Kritiken liest man häufig, dass der "Athlet" und auch die späteren Statuetten "antikisch" seien. So bei Bierbaum, Meissner, Ostini. Dazu auch: Zeitungsnotiz zum Vortrag von Prof. Julius Vogel im Kunstverein Leipzig am 7.12.1913 in: Leipziger Tageblatt vom 8.12.1913

langen Armen zu schaffen und doch die Natürlichkeit der Haltung zu wahren. Die Bewegung des Werfens bzw. des Schwungholens, die genaue Ausponderierung des Körpers ist getroffen. Aber aus der Bewegung ist Ruhe geworden. Man hat immer wieder betont, Stuck stehe in der Nachfolge Hildebrands. Das ist gewiß mit Einschränkung richtig, aber eben mit Einschränkung. Das Bemühen um klare Formulierungen, die ein Ausgreifen in den Raum meiden, um eine Ansicht als Schauseite, um die Zurückhaltung in der Bewegung, das alles scheint auch Stucks Bestreben, aber deutlicher erst in seinen späteren Plastiken. Der „Athlet“ entstand offensichtlich vor einer intensiveren Auseinandersetzung mit Hildebrand und dessen Theorien. Hildebrands „Kugelspieler“ bleibt frei von Anstrengung und Kraft. Ihm fehlt sowohl Stucks Vitalität als auch die symbolische Bedeutung eines athletischen Kämpfers.

In Frankreich vertrat schon früher als Hildebrand, etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts, der Tierbildhauer Antoine-Louis Barye (1796-1875) eine Gegenbewegung zu Neubarock und Detailnaturalismus. Anders als Hildebrand ließ Barye aber einen natürlichen Vitalismus in Kampfgruppen, eine Art „Kampf ums Dasein“ Gestalt werden, der an Darwin gemahnt. In seinen allegorischen, antikisierenden Figurengruppen, vor allem in den kämpfenden Theseus-Gestalten (Abb. 10) schlägt Barye einen neuen Ton an, der im Hinblick



Abb. 10, A. L. Barye, Theseus und der Kentaur Biënor, um 1855

auf die Antike an gemäßigt stilisierende, auch ein wenig archaisierende Möglichkeiten anknüpft.³² Nicht nur das Symbol der Kopfbinde,³³ sondern vor allem das in feine Rillen gelegte Haupthaar, geben der Figur eine antikisierende Note. Dem entsprechen auch die glatt polierte Behandlung der Körperflächen und die zurückhaltende Ordnung der Glieder und Körperteile zueinander, trotz aller Dramatik der Szene. In der eigentümlichen Mischung aus Vitalismus und antikisierender Formensprache weist Barye in die Richtung, die für eine bestimmte Entwicklung der Plastik bis ins 20. Jahrhunderts bedeutsam blieb, eine Richtung,

der Stuck nahesteht. Sie bildet gewissermaßen das Gegengewicht zu zeitgleicher Theatralik und sensualistischem Neobarock und zeitigt doch auch eine Variante zu Hildebrands idealer Antikenrezeption. Vorübergehend Schüler Baryes war der große Antipode Hildebrands August Rodin, der seinen Lehrer übrigens zeitlebens hoch schätzte. Und doch tun sich bei Rodin eben ganz neue 'Welten' auf. Gemessen an Rodins elementarer Vitalität und kühner

³² J.A. Schmoll g.E., Die Münchner Plastik der Zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts und ihre Stellung innerhalb der deutschen und internationalen Bildhauerei, in: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hrg. von J. Müller Hofstede und W. Scies, Berlin 1982, S. 290f

³³ Vgl. "Le ruban de l'immortalité"- die Binde der Unsterblichkeit, in: J. A. Schmoll g. E., Rodin-Studien, München 1983, S. 135 - 189

Bewegungsenergie, an seiner borkiger Oberflächenstruktur, sinkt die Monumentalität des „Athleten“ mit den pathetischen, leicht kantigen, steifen Formulierungen herab in Harmlosigkeit.

Dennoch darf man die Wirkung der frühen Plastik von Stuck auf Kollegen und auf Jüngere nicht unterschätzen. Zeitlich nahe steht dem „Athleten“ die Figur des „Steinwerfers“ (Abb. 11) von Hugo Kaufmann (1868-1919). Sie war 1895 auf der Großen Münchner Kunstausstellung zu sehen.³⁴ Kaufmann, der zunächst bei Wilhelm von Rümmer studiert hatte, blieb bis 1907 in München, ging dann nach Charlottenburg und kehrte 1917 nach München zurück. Er dürfte den „Athleten“ von Stuck gekannt haben, und die Kritik bemerkte auch, Stucks Figur habe dem „Steinwerfer“ ein wenig Gevatter gestanden.³⁵ Tatsächlich scheint Kaufmann manche Details übernommen zu haben: den kreisrunden Sockel, die auf den äußersten Rand gestellten Beine mit fest auf der Oberfläche stehenden, sich abdrückenden Füße, das gespreizte Standmotiv und die Durchmodellierung des muskulösen Athletenkörpers. In der Armhaltung und im sich leicht drehenden Oberkörper ist aber auch das Vorbild des Hildebrandschen Steinwerfers vom Wittelsbacher Brunnen erkennbar, ein Motiv, das seinerseits Stuck beeinflusst hat, und das dieser später in Entwürfen für einen „Steinwerfenden Kentauren“ mehrfach festgehalten hat.

Stucks erste Statuette fand das Interesse eines jüngeren Bildhauers, der sich damals noch in der Zeit des Suchens und Tastens befand: Wilhelm Lehmbruck zeichnete 1902 den „Athleten“ von Stuck.³⁶ Ob er einen Bronzezug vor sich hatte oder ob ihm nur eine Abbildung zur Verfügung stand, ist heute nicht zu beantworten. Lehmbrucks Zeichnung gehört mit anderen zu den akademischen Übungen während seiner Lehrzeit in Düsseldorf. Es sind primär Bewegungsmotive und Aktstudien des männlichen Körpers, die ihn interessierten. Beides fand Lehmbruck wohl bei Stucks Statuette, was seine Aufmerksamkeit für das Werk erklärt. Im gleichen Jahr - also auch 1902 - hat Lehmbruck einen Kugelwerfer in Ton modelliert, der heute verschollen ist. Eine alte Photographie ist überliefert.³⁷ Man erkennt die offene Komposition, die zweifellos über Stucks Bewegungsauffassung weit hinausgeht. Lehmbruck kündigt schon in diesem Frühwerk mit dem weit nach vorne schwingenden rechten Arm, parallel zum vorgestellten linken Bein eine Einbeziehung des Raumes an, und er weist damit in eine neue Richtung, die die Tradition Stucks und Adolf von Hildebrands überwindet. 1904, zwei Jahre nach Lehmbruck, schuf August Kraus einen kugelwerfenden „Bocciaspieler“.³⁸



Abb.11, H. Kaufmann, Steinwerfer, 1895

³⁴ Offizieller Kat. der Internationalen Kunstausstellung des Vereins Bildender Künstler, München "Sezession" 1895, Kat. Nr. 422b

³⁵ van Osterwyk, Von Münchner Kunstausstellungen, in: Das Atelier 5, Heft 17, 1895, S. 37

³⁶ Dietrich Schubert, Die Kunst Wilhelm Lehmbrucks, Worms 1981, S. 70

³⁷ Ders. S.69

³⁸ Abb. in: Die Kunst, Bd. 13, 1905/06, S. 461

Kraus war Schüler von Reinhold Begas, nahm aber während seines Romaufenthaltes (1900 - 1906) Abstand von der schwungvollen Linie des Neobarocks der Berliner Schule und gelangte zu gemäßigten Formulierungen. Die Körperformen sind verhaltener als bei Stuck, weniger raumausfüllend als bei Lehmbruck. Gleichwohl faszinierte ihn das transitorische Motiv, das vermutlich auch Lehmbrucks Interesse beim Zeichnen des „Athleten“ von Stuck geweckt hat.

Mit dem allegorischen Titel „Die Kraft“ hat Johannes Bossard (1874 - 1950) seinen athletischen Torso (Abb. 12) belegt.³⁹ Bossard war zunächst Töpfer, studierte dann bei Wilhelm von Rümman



Abb. 12, Johannes Bossard, Die Kraft, vor 1912

in München Bildhauerei, später in Berlin bei Arthur Kampf Malerei. 1907 ging er als Lehrer an die Kunstgewerbeschule Hamburg. Mit dem etwas über zwei Meter großen Torso gerät er ein wenig an die Grenze, die Kraft durch Masse ersetzt. Stärke wird zur Macht. Gleichwohl ist die Figur klar gegliedert, die unerhört kräftigen, hervortretenden Muskeln gestrafft. Stilisierungen - insbesondere in der Behandlung des Kopfes mit ornamentalen Locken und kantigen Gesichtsknochen sind unverkennbar. Stucks „Athlet“ als Vorbild, ins Riesenhafte gesteigert, wäre denkbar. Dieser Weg war auch eine Möglichkeit. Lehmbruck nahm die entgegengesetzte Richtung. Stuck schlug keinen der beiden Wege ein. Gleichwohl gibt es

Berührungspunkte zwischen Stuck und dem europäischen Monumentalismus, den Johannes Bossard oder etwa der an der Dresdner Akademie lehrende Gustav Selmar Werner vertraten. Dessen heroisch-pathetischer „Athlet“ (eine schwergewichtige Kugel über die Schulter hebend) von 1900 ist zum "großer Kerl" geworden. Die Tendenz des Monumentalismus der wilhelminischen Aera klingt an. Stellvertretend für viele sei hier Franz Metzner (1870 - 1919)⁴⁰ genannt, dessen Figuren teilweise ins Überdimensionale wachsen und - eng mit der Architektur verbunden - zum kolossalen Massenstil neigen, den Wilhelm von Bode, gelegentlich seiner Kritik am Völkerschlachtdenkmal in Leipzig "deutsche Großmannssucht" nannte.⁴¹ Zugleich bleibt aber bei Metzner ein stilisierendes Moment unverkennbar. In diesem Zusammenhang ist an Vigeland oder Mestrovic zu denken. Die Wurzeln für das monumentale, heroisierende Pathos, das in der Denkmalkunst vor dem Weltkrieg einen Höhepunkt erreichte, liegen nicht nur in der symbolischen Verherrlichung des Helden und des Gewaltigen, sondern auch in einer bestimmten formalen Behandlung einer Art heldenhaften Muskelkraft und Stärke. Die Weiterentwicklung dieses Monumentalismus hielt verschiedene Möglichkeiten offen. Sie führte teilweise zum hohlen Pathos. Metzner selbst fand nach seinen Riesenstatuen mit

³⁹ J. Bossard, Die Kraft, Gelber Hauteriveststein, vor 1912, Plastik für einen Privatgarten in Bern. Abb. in: W. Radenberg, Moderne Plastik - einige deutsche und ausländische Bildhauer und Medailleure unserer Zeit, Düsseldorf-Leipzig o.J. (1912), S. 43

⁴⁰ Ausst. Kat. Franz Metzner, Villa Stuck München 1977, darin besonders: J.A. Schmöll g.E., Franz Metzner und der Monumentalismus seiner Zeit, S. 6 - 11

⁴¹ W.v. Bode, Die Großmannssucht in der deutschen Kunst, in: Kunst und Künstler, Bd. 19, Berlin 1921, S. 140 - 145

kleinplastischen Formulierungen zu kantigen, ja abstrahierenden Lösungen. 1918 griff er mit einer, nur 26 cm hohen Bronzestatue das Motiv Hugo Kaufmanns auf und schuf seinen „Werfer“.⁴² Die Figur ist weniger athletisch als seinerzeit bei Franz von Stuck, Hugo Kaufmann und Gustav Selmar Werner, moderner, zumal in der eigenwilligen, abstrahierenden Behandlung des Kopfes und in der gleichsam einen Block umschließenden Beinstellung. Metzner beschreitet neue Wege.

Die Entwicklung der Plastik um die Jahrhundertwende und bis in die Zeit des Ersten Weltkrieges stellt sich verschlungener dar, als man gemeinhin vermutet. Stucks „Athlet“, noch im 19. Jahrhundert entstanden, erweist sich verwandt mit verschiedenen Bemühungen und stilistischen Richtungen. Hier mischen sich Vitalismus und Stilisierung, Monumentalismus und Neoklassizismus. Spuren seines plastischen Erstlingswerks wirken nach in motivisch ähnlichen Gestalten unterschiedlicher Strömungen bis in die Zwanziger Jahre hinein. Teilweise liegen hier die Voraussetzungen für die später einsetzende Abstraktion.

Darf man im „Athleten“ eine Art Selbstdarstellung sehen, so wird die Figur des „Kentauren“ gleichsam zum Leitmotiv im Werk Stucks. Dabei gilt es, nicht nur die Statuette des „Verwundeten Kentauren“ zu beachten, sondern auch all die anderen Varianten miteinzubeziehen. Abgesehen von der Gestalt des Faun hat Stuck kein anderes Wesen so häufig behandelt und keinem hat er einen so bedeutsamen Rang eingeräumt.

Immer wieder taucht der Kentaure gleichsam wie ein Selbstzitat an entscheidender Stelle auf: im Zusammenhang mit der Dekoration der Villa, im selbstgewählten Wappen (Abb. 13), im Selbstbildnis von 1906, um das Stuck vom Direktor der Uffizien in Florenz für die dort befindliche Sammlung berühmter Selbstbildnisse gebeten wurde, und schließlich im Entwurf einer nie verwirklichten Großplastik. Auch bei der Planung und Ausstattung seiner Villa hatte Stuck wohl an die Kentauren gedacht. Ein leider undatiertes Studienblatt im Nachlaß läßt die Vermutung zu, dass Stuck für eine Wanddekoration Kentauren als Atlanten im Sinn hatte.



Abb. 13, Das Wappen Stucks, 1905

Kentauren sind passionierte Raufbolde, animalische Triebwesen, deren Leben sich im Kampf abspielt, im harmloseren Fangspiel, mit dem das Weib erobert werden soll, oder im Duell brünstiger Rivalen. Der Typus des verwundeten Kentauren, den Stuck modelliert hat, ist im Gesamtwerk seltener und nur im Frühwerk anzutreffen. Etwa ab 1905 wird der Kentaure stets zum siegreichen Kämpfer, zum starken Rivalen, zum überlegenen Liebhaber. Der leidende "Verwundete Kentaure" gewinnt seine eigentliche Bedeutung, wenn man sich ihn in der Gegenüberstellung zum kämpfenden Pendant vorstellt. Stuck hatte an die plastische Formulierung eines steinschleudernden Kentauren gedacht, allerdings wohl erst Jahre später. Zumindest stammen Entwürfe und Zeichnungen für die Plastik eines steinschleudernden

⁴² Franz Metzner, Der Werfer, Bronze 1918, Abb. in: Deutsche Kunst und Dekoration, 44. Bd., 1919, S. 323

Kentauren erst aus der Zeit um 1912. (Abb. 4) Er sollte wohl das männliche Gegenstück zur Großplastik der „Speerschleudernden Amazone“ werden. Verwundeter und Steinschleudernder Kentaur - zwei Versionen eines mythischen Wesens im "Kampf ums Weib".

Die Statuette, die motivisch und inhaltlich mit der verfolgten Figur aus „Phantastische Jagd“ (um 1890, Voss 26/80) und mit dem rechten, aufschreienden Kentauren aus „Rivalen“ (1891, Voss 47/63) im Zusammenhang steht, rückt thematisch in die Nähe der Kentaumachie, ist gleichsam als Einzelfigur aus dem Kentaurenkampf herausgenommen. Schon in der Antike sind Kampfszenen mit Kentauren häufig. Seit der Renaissance tauchen sie in zahlreichen Varianten wieder auf und setzten sich bis in die Barockzeit fort. Menschliche Helden oder Heroen ringen mit tierischen oder halbtierischen Wesen. Auch Böcklin verzichtete erst in der vierten Basler Fassung seines „Kentaurenkampfes“ (1873) auf die menschliche Gestalt, so dass nun die Kentauren den Kampf unter sich ausmachen.⁴³ Stuck hat sichtlich auf das berühmte Gemälde Böcklins zurückgegriffen. Die Lust an üppiger Zusammenballung nackter Körper, die an barocke Kampfbilder erinnert - man denkt vor allem an Rubens -, das Ineinander vom menschlichem Rücken und tierischem Unterleib, die diagonalen Verkürzungen der Pferdebeine und die ausgreifenden Hufen, hat Stuck in manche seiner Kentaurenbilder mitaufgenommen. Der steinwerfende Kentaur in der linken Bildhälfte des Böcklinschen Gemäldes hat zweifellos auf Stuck und viele andere Vorbildlich gewirkt. Und doch rückt Stuck in wesentlichen Punkten vom Schweizer Maler ab. Er beschränkt sich in allen Kampfszenen auf zwei Kentauren, die als Rivalen miteinander ringen. Mit dem Titel „Rivalen“ hatte er 1891 auch sein erstes Gemälde mit den beiden kämpfenden Zwittergestalten belegt. Böcklin griff immerhin noch auf die antike Sage vom Streit der Lapithen und Kentauren zurück, auch wenn er sich nicht eng an die Erzählung hielt und sie gewiß nicht im altphilologischen Sinn schildern wollte. Stuck hat offenbar den Gedanken an den griechischen Mythos ganz aufgegeben.

Stuck hatte in seinen Gemälden neben Themen aus der christlichen Überlieferung, vor allem Figuren der antiken Mythologie gewählt. Bereits in den 80er Jahren finden sich die Mischwesen im Gefolge des Dionysos. Faun, Pan, Nymphen, Nixen und Kentaur sind keine neuen Bildfindungen Stucks. Die thematische Anregung hat er wohl Böcklin zu verdanken, auf den er vermutlich durch seinen akademischen Lehrer Bruno Piglhein (seit 1886 Professor an der Münchner Akademie der Künste) hingewiesen wurde. Diese Naturwesen im mythologischen Gewand haben weder etwas mit jener Antikenrezeption, die in zahlreichen Bronzenachbildungen berühmter antiker Figuren dem Wunsch des Bildungsbürgertums entgegenkam, noch mit den klassizistischen Bestrebungen der Deutsch-Römer zu tun. Selbst Otto Julius Bierbaum gestand „dies Fabelvolk selber sah noch nicht sehr griechisch aus, eher deutsch, jedenfalls modern“.⁴⁴ In der frühen Phase Stucks übernimmt der Kentaur etwa die

⁴³ dazu: Jochen Poetter, Kentaurenkampf - Basler Bild und frühere Fassungen, in: Ausst. Kat. Arnold Böcklin, Kunstmuseum Basel und Basler Kunstverein, Basel/Stuttgart 1977, S. 109 - 114

⁴⁴ O.J. Bierbaum, 1899, a.a.O., S. 41

Abb. 14, Fischerei,
um 1884



gleiche Rolle wie Faune und Pane. Eines der ersten Dokumente seiner Vorliebe für die ironisch-witzigen, halbtierischen Gestalten bezeugt die Graphik, „Fischerei“ (Abb.14), die in "Allegorien und Embleme" um 1884 erschien.⁴⁵ Mit äußerster Kraft versuchen zwei Faunknaben eine schwere Last aus dem Wasser zu ziehen. Die Komposition erinnert ein wenig an die Thematik der Schiffszieher, die seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts zum Motiv in der bildenden Kunst erhoben wurden. Der mit Bleistift, Feder und Tusche ausgeführte Kompositionsentwurf zur „Fischerei“ – etwas abgemildert die Graphik - und auch das motivisch ähnliche Gemälde „Faune und Nixe“ (um 1920) rücken formal in die Nähe pathetischer Formulierungen des Realismus, dem Stuck fern stand. Er hat sich zeitlebens jeder sozialkritischen Note enthalten. So sind denn seine „Zieher“ auch keine Schwerarbeiter, sondern junge Faune, über die man lächeln soll ob ihres Kampfes mit der im Wasser knienden Nixe.

Zum Faun gesellt sich auch der Kentaur, in den frühen Gemälden meist als Verfolger oder Verfolgter („Phantastische Jagd“ um 1890, Voss 26/80; „Verfolgung“ 1890, Voss 26/49), ein wenig kampfeslustiger und ungestümer als seine mythologischen Verwandten.

Seit den Neunziger Jahren suchten viele Künstler in der Überwindung der Historienmalerei und des Impressionismus eine neue Richtung. Die erotische Umdeutung der Elementargeister gehört zum Symbolismus der Zeit und zur "Doppelpoligkeit der modernen Leitbilder als Paradies und Hölle, als Leben und Tod",⁴⁶ und sie verlegt das Gewicht von der urtümlichen Kraft der Natur auf den vitalen Trieb des Menschen. Das Verhältnis der Geschlechter zueinander wird zum Hauptthema erhoben, satirisch bei Felician Rops, verschlüsselt bei Ferdinand Khnopff, bedrohlich bei James Ensor, um nur einige zu nennen, mit deren Symbolismus Stuck Berührungspunkte hat. Stuck ist vielleicht der witzigere, ironische, gelegentlich auch derbe und naive unter den genannten Malern, dessen Figuren - manchmal nervös und feinnervig, manchmal eher bieder - vom Eros bestimmt sind, bei Stuck durchweg unter Verzicht auf Vergänglichkeits- und Todessymbolik.

Als „dämonische Übermenschen“ wollte Bierbaum diese Halbwesen „von Göttern erzeugt aus der Natur unmittelbarem Schoß“ verstanden wissen. Dolf Sternberger sah gar im Kentauren das Abbild der „gewaltsamen Idee von der ‚blonden Bestie‘ Nietzsches, dieses animalisch-

⁴⁵ Abb in: "Allegorien und Embleme" Nr. 85

⁴⁶ Klaus Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg 1959, S. 53 und Jürgen Wissmann, Arnold Böcklin und das Nachleben seiner Malerei, Studien zur Kunst der Jahrhundertwende, Diss. Münster 1968, S. 71

übermenschlichen Herren der Zukunft". Dabei ist ihm aber entgangen, dass er selbst dem bissig kritisierten „muntersten Seifensieder unter den Jüngern Nietzsches" recht nahekommt, denn Sternberger sieht offenbar Nietzsche mit den Augen Bierbaums.⁴⁷ Bierbaum und mit ihm Sternberger bringen Stucks Fabelwesen mit Nietzsches Übermensch in Verbindung - der eine im positiven, der andere im negativen Sinn. Beide haben Nietzsche gründlich fehl interpretiert.

Man tut Stuck zuviel an, wenn man in seinen Gestalten allzu hintergründige Symbolik sucht. Seit Böcklin taucht die phantastische Figurenwelt aus der griechischen Wildnis in den unterschiedlichsten Formulierungen auf. Wilhelm Trübner hat in seinem Frühwerk um 1880 die Thematik aufgenommen und ins Spielerische umgedeutet, Pankok und Bürk diente sie in ihren Illustrationen zum kunstvollen Linienarrangement, und selbst bei De Chirico begegnen uns Kentauren.⁴⁸ Mit der Nennung so unterschiedlicher Künstler soll keine Abhängigkeit konstruiert, sondern nur eine Zeitströmung erläutert werden. Stuck bediente sich der beliebt gewordenen antikisch-heidnischen Wesen mit einer naiven Lust am Fabulieren. Mit ihnen konnte er den elementaren, sexuellen Trieb des Mannes zur Anschauung bringen, ohne Anstoß zu erregen. Der drastische Humor, mit denen Stuck seine liebestollen Verführer zeichnet, erlaubten es ihm, den erotisch-prickelnden Übermut oder auch die kraftstrotzende Potenz zur Schau zu stellen.

Stucks eher dekorative, stilisierende Formulierung des wilden, bisweilen auch komisch anmutenden Triebwesens berührt sich mit der Münchner Kleinplastik und hat vielfach nachgewirkt. Nicht immer ist eine unmittelbare Abhängigkeit von Stuck nachzuweisen. Cipri



Abb. 15, C. A. Baermann, junger Kentaure, um 1900

Adolf Baermann schuf mehrere Kentauren, deren Stilisierungen und polierte Oberfläche auf den Einfluß Stucks deuten. Sein „Junger Kentaure"⁴⁹ (Abb. 15) wirkt, obgleich in Lebensgröße ausgeführt (130 cm hoch) dekorativ. Der sich auf den Pferderücken stützende linke Arm ist dem „Verwundeten Kentaure" von Stuck abgeschaut, auch der rechte, abgewinkelte hochgezogene Arm mahnt ein wenig an das Vorbild. Allerdings fehlen die Schmerzgebärde und der vibrierende Moment des Schreckens. Eher denkt man an einen erwachenden, jungen Kentaure, der sich nicht wie bei Stuck an die Brust, sondern an die Stirn greift.

Nachwirkungen der Stuckschen Kentauren sind bei Julius Diez (1870 - 1937) offensichtlich. Diez hatte wie sein älterer Kollege

⁴⁷ Dolf Sternberger, Das zerstörte Reich der Schönheit. Rede zur Wiedereröffnung der Villa Stuck am 9. März 1968, abgedruckt in: Kat. Villa Stuck 1984, S.69

⁴⁸ W. Trübner, Kentauren 1878; Pankok "Meermann" in: Die Jugend, Bd. 2,1897, S. 171; P. Bürk "Verschmähter Faun", in: Deutsche Kunst und Dekoration, 1901, S. 508; De Chirico, Meerbild und Landschaft 1909; dazu J. Wissmann, a.a.O., S. 94

⁴⁹ Abb. in: Die Plastik, 1. Jg., 1911, Tafel 66

Stuck zunächst an der Kunstgewerbeschule in München studiert (1886 - 1889) und von Ferdinand Barth gelernt, dem auch Stuck „stärkste Anregungen“ zu danken hatte.⁵⁰ Ein Skizzenblatt von 1917 „Centauren“ (Abb. 16) von Julius Diez scheint beinahe die Wiederholung und Zusammenfassung aller Kentauren-Motive und Themen, die von Stuck bekannt sind. Diez zeichnete den rasenden Verfolger, den vom Pfeil getroffenen oder den galoppierenden, eine weibliche Gestalt auf dem Rücken tragenden Kentauren. Manche - wie den vor den Pflug gespannten oder den akrobatischen, durch einen Ring springenden Kentauren - hat er dazu erfunden. Seine Begabung erwies Diez vor allem auf dekorativem Gebiet. Er entwarf Wandgemälde, Mosaik, Möbel, Gebrauchsgegenstände, ornamentale Rahmen und schuf Illustrationen, darunter zahlreiche für die Zeitschrift „Die Jugend“. Er wurde später Zweiter Präsident der Münchner Sezession, deren Mitbegründer einst Stuck gewesen ist. Das Skizzenblatt „Centauren“ scheint fast wie eine Huldigung für den älteren Münchner Künstlerfürsten. Thema und Motiv des Kentauren ist bei Stuck nicht neu. Die triebhaften Naturwesen sind allenthalben zu finden. Die Besonderheit Stucks liegt - über die formale, dekorative Wirkung hinaus, die die Zeitgenossen beeindruckt hat - in der Selbstidentifikation mit der Zwittergestalt aus Mensch und Tier. Er schuf mit ihr das Sinnbild vitalen Daseins in einer heidnisch-antiken Welt des goldenen Zeitalters. In ihm wohnt Erotik und Kampf der Geschlechter - einschließlich der Verletzbarkeit (Verwundeter Kentaure) - ohne Angst und Verzweiflung, ohne das bedrohliche Memento Mori. Diese Welt ist der Ort natürlicher, zu bejahender, letztlich unsterblicher Triebe ohne Moral und Sünde. Stuck zeichnete die Kentauren mit Witz und Humor, was für die Selbstironie des Künstlers spricht, der sich gewissermaßen in die Gesellschaft der phantastischen Gestalten einreicht.



Abb. 16, J. Diez, Skizzenblatt, Federzeichnung 1917

Zu den beiden hier genannten frühen Plastiken Stucks gesellt sich eine kleine, nur etwa 30 cm hohe Bronze-Figur: der sog. Nautilus (Abb. 17). Das Werk ist verschollen. Entstehung, sowie Größen und evtl. Materialvarianten liegen im Dunkeln. Der „Nautilus“ gelangte nie auf Ausstellungen, blieb wohl immer im Besitz des Künstlers. Es fehlen mithin Besprechungen. Die zeitgenössische Literatur übergeht die kleine Bronze. In Bierbaums erster Veröffentlichung über Stuck von 1893 findet sich die Aufnahme seines Ateliers in der Schellingstraße, auf der ein

⁵⁰ Willi Geiger, Festrede zum 75. Geburtstag von Stuck, gehalten am 23. Februar 1938, abgedruckt in: Kat. Stuck 1977 a.a.O. S. 56; zu Julius Diez: Richard Baumgart, Julius Diez, München 1920; Ausst. Kat., 125 Jahre Bayerischer Kunstgewerbeverein, Münchner Stadtmuseum, München 1976, S. 430, sowie Ausst. Kat., Die Zwanziger Jahre, Münchner Stadtmuseum, München 1979, S. 749



Abb. 17, Nautilus, Bronzefigur um 1892/93, verschollen,

kleiner bronzener Nautilus zusammen mit anderen teils antiken, teils eigenen Werken gleichsam eine Art „Künstler-Altar“ vorstellt.⁵¹ Diese Aufnahme ist das einzige Dokument, das die plastische Formulierung eines auf einer Schildkröte stehenden Erosen mit einer natürlichen Nautilus-Muschel vorstellt. Eine weitere Aufnahme bei Bierbaum zeigt im Atelier eine Reihe von Gemälden, unter ihnen eines, das man eindeutig als „Nautilus“ identifizieren kann.⁵² 1894 hat Hugo von Hofmannsthal ein solches Bild mit einem „grünbronzierten Genius, in den erhobenen Armen eine Nautilus-Schale tragend“ beschrieben,⁵³ und 1899 erwähnt Franz Hermann Meissner eine „gemalte Bronze-Figur eines Kupido, der auf

dem Rückenpanzer einer Schildkröte steht und eine große weisse Iris-Muschel, nach der das Bild 'Nautilus' genannt ist, auf Kopf und Händen trägt, um lachend damit Athletenkunststücke zu parodieren.“⁵⁴ Es handelt sich offensichtlich um das Gemälde, das 1893 vom Prinzeregenten Luitpold von Bayern erworben und 1913 auf der Ausstellung mit Werken aus dessen Privatgalerie im Münchner Kunstverein gezeigt wurde.⁵⁵ Man kann Heinrich Voss zustimmen, der in der Bronzefassung das Modell für das Gemälde vermutet.⁵⁶ Die Datierung der Plastik erweist sich als äußerst schwierig. Da das Gemälde wohl um 1893 entstand, muß dieses Datum auch als letztmögliches für die Bronzefigur gelten, wenn sie dem Bild tatsächlich als Vorlage diente. Hubertus Günther sieht in der Nautilus-Figur das früheste plastische Werk Stucks und Annette Lettau schließt sich seiner Meinung an. Der übereinstimmenden Aussage aller früheren Literaturangaben, dass Stuck erstmals mit dem Athleten „als Bildhauer debütierte“, mag man entgegenhalten, dass Stuck mit dem „Nautilus“ nicht an die Öffentlichkeit getreten ist, er also sehr wohl früher entstanden sein kann, der „Athlet“ hingegen Stucks erste Plastik war, die einem breiteren Publikum zugänglich gewesen ist. Stilistische Kriterien, mit denen Annette Lettau argumentiert, wird man allerdings nicht ins Feld führen können. Auch ihr Argument, einen scherzhaften „Vorläufer“ des kugelstemmenden Athleten aus Meissners Worten vom „Athletenkunststücke parodierenden Kupido“ herauszulesen, überzeugt kaum.⁵⁷ Eine Parodie wäre doch ebensogut im Nachhinein denkbar, vielleicht sogar einleuchtender. Hubertus Günther hat mit recht bemerkt, dass der Gegensatz zwischen „Athlet“ und „Nautilus“ nicht für eine zeitliche Distanz sprechen muß, dass viel mehr die beiden Plastiken zeitlich

⁵¹ O.J. Bierbaum, 1893, a.a.O. Tafel 38

⁵² Ebenda S. 82

⁵³ H. v. Hofmannsthal, Neue Revue Wien 1894, jetzt in: Gesammelte Werke, Bd. 3, Frankfurt/Main 1950, S. 200

⁵⁴ F.H. Meissner, 1899 a.a.O. S. 111

⁵⁵ Ausstellung der Gemälde aus der Privatgalerie Luitpolds von Bayern, im Münchner Kunstverein, Mai 1913, Nr.

429: Nautilus, Öl/P, 29x20, mit dem Hinweis: gezeichnet 'Stuck', erworben 1893

⁵⁶ Heinrich Voss, Franz von Stuck. Werkkatalog der Gemälde, München 1973, S. 268 Kat. Nr. 79/333

⁵⁷ Annette Lettau, Zur Plastik von Franz von Stuck, in: Ausst. Kat. Museum Villa Stuck, München 1982, S. 65

einander nahestehen.⁵⁸ Spielerische Erotiken hat Stuck in den 90er Jahren und noch nach 1900 mehrfach gemalt (Abb. 18), denen die kleine Bronze verwandter ist als den frühen Zeichnungen für „Allegorien und Embleme“.



Abb. 18, die Liebesschaukel, 1902

Man muß sich wohl mit einer ungefähren Eingrenzung begnügen und den „Nautilus“ in zeitlicher Nähe zum „Athleten“ sehen. Ohne eine genaue Reihenfolge der ersten plastischen Werke Stucks festlegen zu können, muß man aber die Jahre, die Stuck noch in der Ausbildung stand, als zu früh ausschließen. Er dürfte damals weder zu so kühnen Formulierungen der Körperhaltung gefunden haben, noch gibt es irgendwelche Hinweise, dass Stuck bereits in den 80er Jahren plastisch gearbeitet habe. Vielmehr führte ihn der gemeinsame Rom-Aufenthalt mit Max Klinger wohl überhaupt erst dazu, modellierend tätig zu werden. Die so unterschiedlichen Formulierungen sprechen dabei auch für die künstlerische Eigenständigkeit Stucks. Mit dem „Athleten“ und dem „Nautilus“ hat Stuck seine Bandbreite möglicher Gestaltungsformen ausgelotet. Feststeht, dass die kleine geflügelte Knabenfigur verglichen mit den beiden anderen frühen Plastiken Stucks eine Sonderrolle einnimmt und mit Entwürfen für kunstgewerbliche Gegenstände zusammenhängt.

Stucks Verhältnis zum Kunstgewerbe war durchaus eng und wirkte sich auch späterhin, etwa bei seinen Entwürfen für die eigenen Möbel in der Villa Stuck, bei Bilderrahmen und Wanddekorationen aus. Zwar gründete seit 1889 der Ruhm des Malers Stuck vor allem in den symbolistischen Hauptwerken, die er regelmäßig auf die großen Ausstellungen schickte, aber man sollte doch auch bedenken, dass Stuck sich einen Ruf als hervorragender Zeichner erworben hatte. Die zeichnerischen Anfänge liegen zunächst im Bereich des Kunstgewerbes, die stilistisch weitgehend der in München üblichen sog. deutschen Neorenaissance entsprechen. Stuck besuchte von 1878 -1881 die Kunstgewerbe-Schule in München. Er lernte dort technisches Zeichnen (im ersten Semester 6 Wochenstunden), Perspektive und perspektivische Schattenlehre, sowie Ornamentzeichnen nach plastischen Vorlagen (20 Wochenstunden).⁵⁹ Man darf diese Zeit der Lehre nicht unterschätzen. Unter den frühen Zeichnungen Stucks befinden sich im Nachlaß Skizzen für Pokale, Tafelaufsätze, Schalen und Prunkgeräte. Ein Entwurf für einen Tafelaufsatz (Abb. 19) mag im Zusammenhang mit dem Nautilus von Interesse sein. Mit der oberen Blatthälfte wurde der männliche Oberkörper eines Kentauren weggeschnitten.

⁵⁸ Hubertus Günther, Nautilus - Ein unbekanntes Frühwerk von Franz von Stuck, in: Die Weltkunst, 49. Jg. Nr. 8. April 1979, S. 943 - 945

⁵⁹ Horst Ludwig, Franz von Stuck und seine Wegbereiter in München, in: Ausst. Kat. Museum Villa Stuck, München 1982, S. 46



Abb. 19, Entwurf für einen Tafelaufsatz, l. a. notiert „in Silber getrieben“

Zu sehen bleibt der auf einer runden Platte steil aufgerichtete tierische Unterkörper mit einknickenden Hinterläufen. Der Pferdeschweif ist mit großem Schwung zwischen den Hinterbeinen nach vorne gezogen. Der nur mehr andeutungsweise erkennbare Ansatz des Oberkörpers ist stark zurückgebogen, so dass der Kentaur möglicherweise einen Gegenstand - vielleicht eine Nautilusmuschel? - hochhält. Doppelschwänzige Nixen, deren Körper rankenartig verflochten sind, sollten offenbar den Plattenrand schmücken. Das Motiv ist in einem Ausschnitt auf der linken Seite des Blattes sorgfältig ausgeführt. Stuck notiert links außen "in Silber getrieben".



Abb.20, Entwurf, Kentaur mit Nautilus

Ein weiterer Entwurf zu dem in der Zeitschrift "Jugend" erschienenen "Prunkgerät"⁶⁰, (Abb. 20) stellt ebenfalls einen Kentauren vor, der mit ausgestreckten Armen eine große verzierte Nautilus-Muschel auf seiner Brust balanciert. Auf der Muschel steht ein kleiner, geflügelter Amor mit Pfeil und Bogen. Stuck gab auf dieser Zeichnung keinen Hinweis auf ein Material, immerhin wäre ein solches Prunkgerät auch als Silber-Treiarbeit denkbar. Möglicherweise gehören beide genannten Zeichnungen zusammen. In diesen Umkreis gehört die Kleinplastik des „Nautilus“. 1979 wurde ein silberner „Nautilus“ (Abb. 21) aus Privatbesitz erstmals im Rahmen der Ausstellung „Silber des Jugendstils“ in der Villa Stuck gezeigt und publiziert.⁶¹ Es ist nicht mehr nachzuvollziehen, ob Stuck selbst seine plastische Formulierung für eine Ausführung in Silber bestimmt hat. Die Notiz „in Silber getrieben“ auf der oben erwähnten Entwurfszeichnung spricht vielleicht dafür. Zumindest belegen die Entwurfszeichnungen, dass sich Stuck vorübergehend mit Gedanken und Entwürfen für Silbergegenstände beschäftigt hat. Anders als bei der verschollenen Bronzefigur hält der silberne Nautilus nicht eine natürliche Nautilus-Muschel, sondern eine reich verzierte Silber-Muschel in Händen. Inzwischen sind im Kunsthandel immer wieder Exemplare eines silbernen „Nautilus“ zu entdecken, deren Ausführung bei der Firma WMF lag. Im Musterbuch der WMF von 1894 finden sich eine Reihe versilberter Eroten, die unterschiedliche Gegenstände tragen, darunter die silberne Nautilus-Muschel, eine Schale oder einen Ringständer⁶². Bis 1930 hat die Firma WMF offensichtlich den Entwurf Stucks benutzt, um Zierpokale, Zierschalen und ähnliches herzustellen. Es handelt sich dabei um industriell gefertigte versilberte Figuren. Eine

⁶⁰ Jugend, Nr. 28, 1897, S. 472

⁶¹ Abgebildet in: A. Heilmann, Silber des Jugendstils, Aust. Kat. Museum Villa Stuck, München 1979, Kat. Nr. 110, Abb. 29; dazu auch: Hubertus Günther, a.a.O. S. 943 - 945

⁶² Annette Denhardt, Das Metallwarendesign der WMF zwischen 1900 und 1930, Münster-Hamburg 1993

Auflagenhöhe ist nicht mehr zu ermitteln. Ob Stuck die Entwürfe selbst geliefert hat, ist zweifelhaft. Die dekorativen Objekte, die die Eröten tragen, wären – wie Annette Lettau zurecht bemerkt – „überraschend altertümelnd“.⁶³ Blüten- und Blattornament der silbernen Nautilus-Muschel machen tatsächlich einen neobarocken Eindruck und gehören deutlicher in den Umkreis historistischen Kunstgewerbes als die Figur selbst.

Die Figur hingegen mit ihren knappen Gesten und ihrer klaren Linienführung weist in eine Richtung, die in der Kleinkunst bis in die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg weiterlebt. An Ignatius Taschners Tafelsilber ist zu denken, vor allem aber an die kleine, 34 cm hohe „Tänzerin mit Tamburin“ (Abb. 22) von Johann Vierthaler.⁶⁴ Körperhaltung, Kopfneigung, die gewellten, natürlich fallenden Haare, gerundete Schultern und ausgestreckte Arme erinnern an Stucks Formulierungen. Trotz des nervösen, flüssigen Gefältels bei Vierthaler, der sich eher am französischen Gewandstil der Jahrhundertwende orientiert, scheint das Bewegungsmotiv wie eine Variante zu Stucks „Nautilus“.

Im übrigen hängt die Verwendung natürlicher Gegenstände, der Muscheln, Pflanzen oder Tiere, mit einer Richtung zusammen, die vor allem in Frankreich solche Naturobjekte zu Gebrauchsgegenständen (Vasen, Lampen, Tintenfassern) verarbeitete. Die Künstler der Ecole de Nancy – an deren Spitze Emile Gallé - griffen auf die organische Natur zurück, die sie zum floralen Dekor ihrer zerbrechlichen Vasen, ihrer zierlichen Möbel verwendeten. Der Natur abgeschaut und abgelauschte Formen verschmolzen mit kurvigen Linien und kostbaren Farben zur Besonderheit des französischen fin-de-siècle-Symbolismus. Davon ist Stuck weit entfernt. Er gelangt auch später nicht zu derartigen, in der Romantik wurzelnden Symbolismen. Stuck neigt zur vitaleren, witzigeren Ausdrucksweise. Mit seinem Frühwerk nahm Stuck im Bereich zweckgebundener Arbeiten, die teils in Entwürfen für Gebrauchsgegenstände, teils in Illustrationen überliefert sind, einen festen Platz im Münchner Kunsthandwerk ein. Dabei löst er sich bald aus allzu engen historisierenden Zwängen und



Abb. 21, versilberter Nautilus, um 1892/93



Abb 22, J. Vierthaler, Tänzerin mit Tamburin, um 1900

⁶³ Annette Lettau, Zur Plastik Franz von Stuck, in: Ausst. Kat. Franz von Stuck, München 1982, S. 76, Anm. 8

⁶⁴ H. Hofmann, Kleinplastik und figürliche Kunsthandwerk aus dem Beständen des Münchner Stadtmuseums, Ausst. Kat. Museum Villa Stuck, München 1974, Kat. Nr. 129, Abb. S. 66

gelangt Schrittweise zu schwungvolleren, die Jugendstil-Elemente mit aufnehmenden Formen. Sein „Nautilus“ zeigt eine persönliche, Stucksche Note. Mit ihm werden die Anfänge seiner künstlerischen Entwicklung sichtbar.

Der „Nautilus“ behauptet seinen Platz innerhalb des figürlichen Kunsthandwerks. Man wird ihm kaum eine, den anderen Stuck-Plastiken vergleichbare symbolische Bedeutung zumessen können. Stuck hat mit dem „Nautilus“ die heiter-humorvolle Welt der Eroten, Amoretten und Genien formuliert. Diese witzig-ironische geflügelte Knabenfigur, die Muschel wie eine Trophäe emporhaltend, ist gleichsam das verspielte Gegenstück zum „Athleten“. Der zurückgebogene Oberkörper unterstreicht im einen Fall die ungeheure Anstrengung, mit der der „Athlet“ die Last nach oben stemmt, im anderen die Leichtigkeit, mit der der „Nautilus“ die übergroße Muschel zu heben vermag. Anstrengung verwandelt sich in Spielerei und ist so nur im Kleinformat denkbar.

Neben diesen frühen Plastiken Stucks entstanden vor 1894 auch Reliefs. Erhalten ist nur eines, das Gipsrelief „Faun und Nixe“ (Abb. 24), das von der Staatsgemäldesammlung



Abb. 23, Adam und Eva, Gipsrelief, um 1894

Dresden im Jahr 1899 erworben wurde. Ein zweites, „Adam und Eva“ (Abb. 23), ist in Abbildungen⁶⁵ überliefert. Vielleicht sind es mehr gewesen. Beide Werke, „Faun und Nixe“ sowie „Adam und Eva“ behandeln Stucks Hauptgedanken, der sich durch das gesamte Stuck-Oeuvre zieht: die Konfiguration von Mann und Frau.

In der Literatur liest man gelegentlich, Stuck habe Motive seiner Gemälde in Reliefs umgesetzt. Vorlagen zu den beiden bekannten Reliefs gibt es allerdings nicht. Zwar wiederholt Stuck in seinen Reliefs früher behandelte Themen, aber Figuren und Komposition erfahren in den plastischen Werken neue Gestalt. „Adam und Eva“ variiert das Thema „Versuchung“ von 1891 (Voss 52/119). Die formalen Unterschiede zwischen Relief und Gemälde sind gravierend. Man kann nicht von einer malerischen Vorlage für das Relief sprechen. Motive des Reliefs haben vielmehr Eingang gefunden in die späteren Gemäldefassungen der „Versuchung“ (von 1912, 1916 und 1920; Voss 393/121; 465/122; 517/123), so der Verzicht auf den Baum der Erkenntnis, die Konzentration auf die Figuren Adam und Eva, die Darstellung der Schlange, die sich um das Standbein Evas windet und die ausgestreckte Rechte Evas, in der sie Adam mit der Frucht der Erkenntnis zugleich den Kopf der Schlange reicht. Das Motiv erinnert an William Blakes Illustration „Die Versuchung und der Sündenfall Evas“. Auch hier hält die Schlange die Frucht im Maul, und ihr Leib umzingelt Eva. Stuck mag diese Darstellung gekannt haben, obgleich stilistisch Welten zwischen Blake und Stuck liegen. In Stucks plastischer Version

⁶⁵ O.J. Bierbaum, a.a.O. 1893, Tafel 47; F.v. Ostini, a.a.O. 1909, S. 29

dominiert die strenge Frontalansicht. In leichter Schrittstellung wendet sich der Körper Adams dem Betrachter fast frontal zu. Muskelstränge und Sehnen sind betont. Die eingezogene Hüftfalte erinnert an griechische Jünglingsfiguren. Haare und Rumpf sind stilisiert mit Wendung ins Ornamentale. In dieser Form taucht die Adamsfigur in keiner der späteren Versuchungsbilder auf. Das frühe Relief bleibt vergleichsweise statisch, ohne Bewegung und Gegenbewegung. Stuck schwankt zwischen antikisierenden und naturalistischen Tendenzen.

Im Nachlass ist ein kleines Modell „Faun und Nixe“ (Abb. 25) erhalten, das einen Brunnen vorstellt. Stuck hat für dieses Brunnenmodell das Gipsrelief mit den Liegefiguren „Faun und Nixe“ (Abb. 24) nahezu unverändert benutzt. Nur die



Abb. 24, Faun und Nixe, Gipsrelief, um 1894

dynamischere Bewegung der Extremitäten wird im Brunnenmodell zurückgenommen. Gewissermaßen auf der Symmetrieachse zwischen den beiden einander gegenüberliegenden Tiermenschen tritt das Wasser aus, das sich zu einem breiten Strahl über die Stufen ergießt.

Die malerische Oberflächenbehandlung des Reliefs und des Brunnenentwurfs sind typisch für Stucks frühe plastische Versuche. In der älteren Literatur blieb das Brunnenmodell unerwähnt und wurde im Museum Villa Stuck erstmals 1982 und ein zweites Mal 1993 zum 130. Geburtstag Stucks ausgestellt. Als Datum wird 1914/16 angegeben.⁶⁶ Es ist



Abb. 25, Faun und Nixe, Brunnenmodell, Bronzeguss, nach 1905

unwahrscheinlich, dass Stuck das Modell in der Zeit des ersten Weltkriegs geschaffen hat. Man muß eher vermuten, dass das Brunnenmodell entweder in Gips bald nach Fertigstellung des Reliefs, bereits gegen Ende der 90er Jahre oder spätestens im Zusammenhang mit anderen Brunnenentwürfen entstanden ist. In Bronze gegossen wurde es nach 1905, was der Namenszug mit dem Adelstitel beweist. Möglicherweise hatte Stuck im Zuge der Planung und Dekoration seiner eigenen Villa an die Gestaltung eines Wandbrunnens gedacht und das Relief als Vorlage benutzt. Tatsächlich wurde für den Brunnen vor dem dorischen Portikus der Villa dann nur eine wasserspeiende Maske realisiert.

Interessant ist das Werk im Zusammenhang mit Zeichnungen und Ideenskizzen, die Stuck um 1912 für Brunnenanlagen entworfen hat. Sie sind wichtige Dokumente zu Stucks Auseinandersetzung mit architektonischer Gestaltung.

⁶⁶ Franz von Stuck, Gemälde, Zeichnung, Plastik aus Privatbesitz, Ausst. Kat. Museum Villa Stuck, München 1993 Abb. Nr. 76

Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts lag das Interesse bei vielen Bildhauern nicht allein auf den privaten, für Ausstellungen bestimmten Werken. Es mehrten sich vielmehr Bestrebungen zugunsten monumentaler Aufgaben. Das architektonische Element spielte dabei eine hervorragende Rolle und gab dem jeweiligen Künstler die Möglichkeit, auf das Stadtbild Einfluß zu nehmen. Man mag sich heute darüber wundern über die große Anzahl der Ausschreibungen und Wettbewerbe für Denkmäler und Brunnen.⁶⁷ Auch entstanden Brunnen mit Themen aus der Mythologie und Erzählung. Erinnert sei an die dekorative Gestaltung des Märchenbrunnens in Berlin. Architekt war Ludwig Hoffmann, die bildhauerischen Entwürfe stammen von Ignazius Taschner und Georg Wrba.⁶⁸

Stuck, dessen Tendenzen zur Monumentalität in seiner Malerei deutlich ablesbar sind, und der folgerichtig zur dreidimensionalen Gestaltung drängte, hat einzig die „Speerschleudernde Amazone“ als Großplastik geschaffen. Schon während der Arbeit an der großen „Amazone“ für den Kunstverein Köln, bzw. schon bald nach Erhalt des Auftrages 1911, wuchs bei ihm das Interesse an einem Pendant. Eine Reihe Einzelstudien zu einem



Abb. 26, Entwurfzeichnungen für Großplastiken

steinschleudernden Kentaur lassen auf eine intensive Beschäftigung mit dem Thema schließen. Stuck hat offensichtlich auch daran gedacht, seinen „Athleten“ einmal in lebensgroßer Form zu schaffen. Die Wiederaufnahme des Themas auf der 1913 datierten Zeichnung (Abb. 26) legt diese Vermutung nahe.

„Amazone und Kentaur“ waren offensichtlich als Brunnenanlage vorgesehen, was im Nachlaß erhaltene Skizzen belegen. Vorbild war der Wittelsbacher Brunnens von Adolf von Hildebrand. Aber Stucks Entwürfe weisen dem Wasserbecken eine neue und entschieden kompositorische Aufgabe zu. Stuck beschränkt sich auf geometrische Konstruktionselemente. Eine von oben gesehene Skizze des Brunnenbeckens (Abb. 27), gewissermaßen der Grundrißplan, verdeutlicht die architektonische Absicht. Vielleicht wäre Stucks Brunnen eine Weiterführung

⁶⁷ Hörde (heute eingemeindet in Dortmund) plante einen Kaiser-Jubiläums-Brunnen, Dillenburg einen Jubiläumsbrunnen zur Erinnerung an die Befreiungskriege. Für Jauer (Schlesien) entwarf Pölzig einen Blücher-Brunnen, für Treuenbrietzen der Bildhauer Euke einen Hohenzollern-Brunnen. In Frankfurt a. Main wurde ein Monumentalbrunnen geplant, für den 1913 nach einem ersten Wettbewerb ein zweiter, engerer veranstaltet wurde und die Bildhauer Fritz Behn, Heinrich Jobst, Fritz Klimsch und Hugo Lederer zur Beteiligung eingeladen waren. Ebenfalls 1913 beschloß die Stadtverordneten-Versammlung in Worms, die Stiftung des Freiherrn Cornelius von Heyl zu Herrnsheim für einen Siegfried-Brunnen anzunehmen, der dann vor dem, ebenfalls von Heyl gestifteten Rathausanbau, dem Cornelianum, aufgestellt wurde. Der Auftrag ging an Adolf von Hildebrand. Zahlreiche Vorhaben solcher Brunnenanlagen, deren Ausführung allerdings nur zu einem sehr geringen Teil erfolgte, sind aufgeführt in der Zeitschrift "Die Plastik", Heft 5 - 10 Jg. 3, 1913

⁶⁸ Die Plastik, 3. Jg., 1913, Tafel 82 – 91

des Hildebrandschen, ein Dokument an der Schwelle zum 20. Jahrhundert geworden. Stuck konnte seine Absichten nicht verwirklichen, weder den großangelegten Brunnen „Amazone und Kentaur“ noch die kleineren Modelle. Neben „Faun und Nixe“ gibt es das Brunnenmodell eines „Trinkenden Jüngling“, (Abb. 28) das auf eine frühe Formulierung zurückgehen könnte. Auch das späte sog. Huckepackpaares „Faun und Nixe“ (Abb. 29) ist als gedachte Brunnenfigur in einer Zeichnung überliefert. Der Ausbruch des ersten Weltkriegs machte alle Pläne Stucks zu nichte. Zur Ausführung der Modelle und Skizzen fehlten die finanziellen Mittel. Nach 1918 blieben Aufträge aus. Der Weimarer Republik entsprachen Repräsentationsideen und Monumentalismus kaum mehr. Stuck hatte den Anschluß an die Epoche der europäischen Denkmalkunst versäumt.

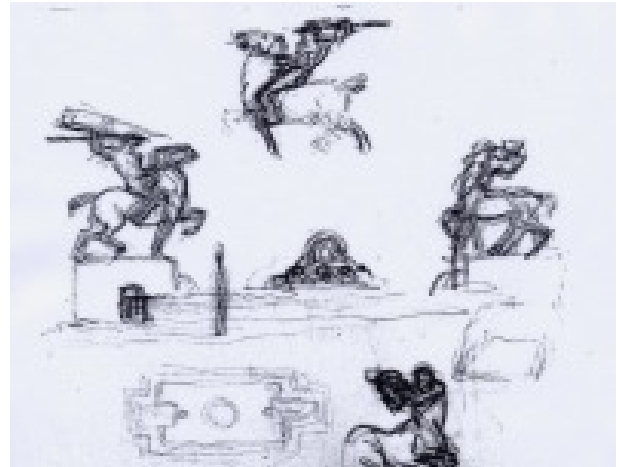


Abb. 27, Entwürfe für einen Brunnen „Amazone und Kentaur“, um 1912

Er hat, sieht man von seiner eigenen Villa und dem Atelierbau ab, keine architektonischen

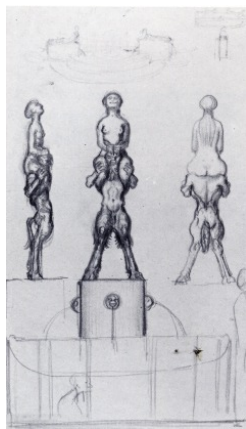


Abb. 29, „Faun und Nixe“, sog. Huckepackpaar, Skizzen für einen Brunnen

Aufgaben übernommen. Aufträge hat er wohl nicht erhalten, sich auch nicht an Ausschreibungen beteiligt. Vielfach wurde das von seinen Zeitgenossen bedauert, so schrieb Alexander Heilmeyer 1917: „In einem anderen Künstler von überragender Bedeutung wirkt sich ein ähnliches Streben (es ist vorher von Wilhelm Koeppen und dessen architektonischem Gefühl die Rede) aus, dass man nur bedauern muß, dass ihm keine Wände und Paläste zur Verfügung stehen. Stuck bildet in der Münchner Tradition den Mittelpunkt ...“⁶⁹



Abb. 28, Brunnenmodell „Trinkender Jüngling“, nach 1905

⁶⁹ Alexander Heilmeyer, Die Hausplastik, in: Die Plastik, Heft 7/8, 1917, S. 55

Nur wenige Jahre nach den beiden Reliefs „Adam und Eva“ und „Faun und Nixe“ entstand Stucks wohl berühmtestes Relief: „Serpentinen-Tänzerinnen“ (Abb. 30). Es gehört bereits in die



Abb. 30, Serpentine-Tänzerinnen, 1895

Reihe plastischer Arbeiten, die im Zusammenhang mit der Planung seiner Künstlervilla stehen. Das Relief ist relativ genau zu datieren. Es wurde 1895 erstmals öffentlich gezeigt auf der Ausstellung der Münchner Sezession. 1895 ist Stuck zum Nachfolger Lindenschmits an die Kunstakademie München berufen worden. Die Ernennung zum königlich bayerischer

Professor spielte vermutlich eine entscheidende Rolle, um der Idee von einer eigenen Künstlervilla näherzutreten. Drei Jahre später war die Villa Stuck an der äußeren Prinzregentenstraße fertiggestellt.

Stuck hat im Zuge der Ausstattung sein Gipsrelief der „Serpentine-Tänzerinnen“ für den Musiksalon bestimmt, ein weiteres ließ er an der östlichen Gartenmauer anbringen. Es entstanden zahlreiche Exemplare, die Stuck auch für fremde Privaträume und Salons schuf. So schmückte das Relief der „Serpentine-Tänzerinnen“ u.a. den Musiksalon von Otto Eckmann, dessen Villa in Berlin von Keller & Reiner eingerichtet worden ist.⁷⁰ Die dekorative Formulierung und schwungvolle Linienführung, mit der Stuck sich von den eher statischen plastischen Frühwerken befreit, schlagen einen neuen Ton an. In fließenden, wellenartigen Linien sind zwei tanzende Mädchen dargestellt, eingehüllt in unendliche Mengen von Stoff.

Seine „Serpentine-Tänzerinnen“ mit ihrer Wendung ins ornamentale und ihren deutlichen Jugendstilmomenten dürften von der amerikanischen Tänzerin Loie Fuller angeregt worden sein. Sie hatte den sog. Schleier- bzw. Serpentine-Tanz nach Europa gebracht und feierte 1892 in Paris triumphale Erfolge.⁷¹ Mit ihrem Debut am 5. November 1892 am Theater ‚Folies Bergères eroberte sie über Nacht ganz Paris. Die Wirkung ihres Tanzes griff auf die verschiedensten Bereiche über. Dichter und Komponisten begeisterte sie ebenso wie die Maler und Bildhauer. Toulouse-Lautrec und James McNeill Whistler, die Bildhauer Georges Meunier und Pierre Roche, um nur einige zu nennen, bemühten sich, die Kombination von Licht und Bewegung festzuhalten. Sie alle waren interessiert an der Bewegung der Linien und an den schwingenden Schleiern ihres Gewandes. Den größten Einfluß übte der Tanz der Loie Fuller

⁷⁰ Abgebildet in: Die Kunst, 4. Bd., 1901, S. 210

⁷¹ Aust. Kat. Loie Fuller, Virginia Museum Richmond, Virginia 1979, mit einer Einleitung von Martin Battersby; Loie Fuller, Autobiographie, Fifteen Years of a Dancer's Life, Boston 1913

auf die Plakatkunst aus. Die frühesten Poster von ihr entwarfen Bac (Abb. 31) und Choubrac. Seit 1893 war es vor allem Jules Charet, der sie auf Plakaten und Farblithographien darstellte und diese Kunstform zur wichtigen Ausdrucksform seiner Zeit machte. Stuck blieb nicht unbeeindruckt. Sein Ölgemälde und die Farblithographie „Der Tanz“, beide 1894, verschiedene Studien und Zeichnungen, sowie insbesondere das Relief der „Serpentinen-Tänzerinnen“ lassen vermuten, dass er den Schleiertanz (auch Serpentinanz genannt) der Loie Fuller gesehen hat. Zumindest aber in Abbildungen und auf Plakaten muß er ihr begegnet sein. Stuck nimmt Tendenzen des französischen Jugendstils mit auf. Die Wirkung ist auch später, etwa bei der Statuette der „Tänzerin“ spürbar. Hauptbeispiel des Jugendstils im Werk Stucks aber bleiben Relief und Gemälde der „Serpentinen-Tänzerinnen“. Mit den blütenartig sich verbreiternden Gewändern leistet Stuck seinen Beitrag zur Epoche des europäischen Jugendstils. Die unendlich fließenden Linie der Art Nouveau ist deutlich. Sie gewinnt bei Stuck in der Tradition eines festgefügt Neoklassizismus die spezifisch Münchner Prägung.



Abb. 31, F. S. Bac, Poster der Loie Fuller, 1892

Stuck stand im Zenit seines Ruhmes. Im Zuge des Baus und der Ausstattung seiner Villa entstanden seine bis heute berühmteste Statuette, die „Speerschleudernde Amazone“ und die „Tänzerin“ sowie zahlreiche Reliefs, teils nach eigenen, teils fremden Bildern.

Um die Jahrhundertwende sah man Stucks Plastiken auf den verschiedensten Ausstellungen. Auf der Pariser Weltausstellung 1900 war er mit allen damals vollendeten Statuetten zu sehen. Es mehrten sich die positiven Kritiken. So liest man 1903 anlässlich der Stuck-Ausstellung bei Schulte in Berlin: „*Stuck, der Bildhauer entfesselte einen wahren Sturm der Begeisterung...er feierte in seiner ‚Amazone‘, sowie im ‚Kentaur‘ und dem Relief der ‚Serpentin-Tänzerin‘ Triumphe wie sie so unbestritten wenigen Plastikern der Gegenwart zuteil wurden. Die Häupter der Berliner Bildhauerschaft waren und sind die eifrigsten Bewunderer von Stucks plastischen Schöpfungen...*“⁷² Wer ist mit der Berliner Bildhauerschaft gemeint? Zu den „Häuptern“ zählte damals Louis Tuaillon. Er war 1902 gerade aus Rom zurückgekehrt und arbeitete in Berlin. Von Kaiser Wilhelm II. und von den Sezessionisten geschätzt, wäre sein Urteil in der Tat ein „Triumph“ für Stuck gewesen. Gehörten August Gaul und Hugo Lederer zu den Bewunderern? Von Lederer weiß man, dass er Stuck Anregungen verdankte.⁷³ 1901 war er bekannt geworden durch den Wettbewerbspreis für das Bismarckdenkmal in Hamburg. Fritz Klimsch, ebenfalls in Berlin ansässig, kannte Stuck schon länger. Seinerzeit aber sprach Klimsch ausdrücklich vom Maler Stuck. Vielleicht ließ er sich nun auch von Stucks Bronzestatuetten begeistern, die er in Berlin gesehen hatte. Wahrscheinlich beeindruckten Stucks Werke auch die jüngere

⁷² Die Kunst, 7. Bd., 1903, S. 292

⁷³ Hans Key, Hugo Lederer, Ein Meister der Plastik, Berlin 1931 S. 36f

Generation, etwa Georg Kolbe. Er war seit 1903 in Berlin und hatte sich ein Atelier eingerichtet. Erst kurz zuvor war er von der Malerei zur Bildhauerei gekommen und hatte sich 1903 noch keinen Namen erworben. Auch in Wien hatte Stuck Erfolg. Der Kritiker Artur Weese kommt zu dem Schluß: „Dieser Kolorist Stuck ist aber im Grunde ein Plastiker.“⁷⁴ Der „Sturm der Begeisterung“, den Stuck als Bildhauer auslöste, mußte ihm Genugtuung gegeben haben. Vielleicht nährte sie die Sehnsucht, sich mehr und mehr der Bildhauerei zu widmen. Der Bau eines eigenen Atelierhauses neben der Villa scheint dies zu bestätigen.

Man darf sich aber nicht darüber täuschen, dass Stuck wenig später nicht mehr so einhellig anerkannt wurde, dass er inzwischen umstritten war. Neue und ganz andere Strömungen bestimmten die Kunstszene. Von Paris waren Impulse ausgegangen, die auch auf Deutschland gewirkt hatten. Erinnert sei an die Gründungen der „Brücke“ und des „Blauen Reiters“. Als man 1913 den 50. Geburtstag von Stuck feierte, hatten sich die Gegner und Anhänger fast in zwei Lager geteilt. Der wütende Angriff des „Sturm“ 1912 gegen Stuck ist von J. A. Schmoll g. E. schon zitiert worden.⁷⁵ Vernichtende Worte fand bereits drei Jahre vorher der Deutsche Reichsanzeiger: „...Indem er (Stuck) alle menschlichen Gefühle zwischen Liebe und Haß auf seine Fabelmenschen übertrug, die Kentauren, Nymphen, Dryaden, übersetzte er sie alle ins Possenhafte und Närrische. Und so weht humorvolle Faschingsluft durch das Werk seiner Masken ...“⁷⁶

Mit dem Wort „Faschingsluft“ ist das Stichwort gefallen. Julius Meier-Graefes Edikt wirkt hier nach. Meier-Graefe erkannte, ähnlich wie Hausenstein, das zeichnerische und dekorative Talent, aber beide machen es Stuck zum Vorwurf, weil es - wie Richard Baumgart es ausdrückt „das Allerschlimmste ist, was von gewisser Seite einem Münchner Bild nachgesagt werden kann, dass es sich dem spezifisch münchenerischen dekorativen Stil näherte, oder etwa schon gar im münchenerischen Sinne dekorativ sei“⁷⁷. Übersehen wird dabei, dass die neue dekorative Bildform eine Überwindung des Naturalismus und des Impressionismus bedeutete, dass sie in der durchdachten Komposition und in ihrer Stilisierung eine Zwischenposition zwischen Historismus und Moderne einnahm.

Stucks Wille zu stilistischer Vereinfachung, seine bildnerische Kraft wird allemal leichter an der Plastik ablesbar sein, weil sie der Gefahr der oft pathetischen, bedeutungsvollen Inhalte eher entgeht als das Gemälde. Die Plastischen Arbeiten, die Stuck nach seinem 50. Lebensjahr geschaffen hat, bleiben in den Grenzen des Neoklassischen, haben zu diesem Zeitpunkt keinen entscheidenden Einfluß mehr auf die Öffentlichkeit und die Künstlerkollegen. Die Kritik nahm wenig Notiz von ihm. Seine gestalterischen Fähigkeiten hätten Stuck vielleicht zu anderen,

⁷⁴ Artur Weese, Franz Stuck - eine Analyse, in: Die graphischen Künste, hrsg. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 26. Jg., Wien 1903, S. 20

⁷⁵ J. A. Schmoll g.E., Franz von Stuck im Spiegel der zeitgenössischen Literatur, in: Gestaltungsgeschichte, Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaftliche Studien, hrsg. von Helmut Kreuzer, Festschrift für Fritz Martini, Stuttgart 1969; Wiederabdruck in: Das Phänomen Franz von Stuck, München 1972, S 446

⁷⁶ Deutsche Reichsanzeiger und Kgl. Preussischer Staatsanzeiger vom 26.11.1909

⁷⁷ Richard Richard Baumgart, Julius Diez, München 1920, S. 62

neuen Ufern führen können, wenn er nicht anachronistisch über den Ersten Weltkrieg hinaus ein „Malerfürst“ geblieben wäre.⁷⁸

Er blieb Modelleur und er blieb den traditionellen Inhalten und Formen verhaftet. Dennoch spielt er eine Mittlerrolle, die spezifisch münchenerisch war und so wohl auch nur in München möglich gewesen ist, wo der Neoklassizismus Hildebrandscher Prägung lange Zeit nachwirkte. Innerhalb dieser akademischen Richtung ist Stucks Plastik angesiedelt. Sie hat sich von der Einseitigkeit historistischer Formen befreit und Türen geöffnet zum geometrischen Dekorativen, zu konstruktiver Stilisierung. Vielen war er Lehrer und Wegweiser, die dann über ihn hinausgingen und gehen konnten. Eine Bildhauerschule hat er nicht gehabt, wie etwa Matisse, der neben seinem Maleratelier auch ein Bildhaueratelier für seine Schüler eingerichtet hatte, oder wie sogar Courbet, der zu Anschauungs- und Studienzwecken Plastiken schuf. Stucks frühe Bronzestatuetten behaupten ihren Platz an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Sie haben nicht nur auf die nachfolgenden Bildhauer, sondern auch auf die jüngere Malergeneration Einfluß genommen. Stuck ist auch als ein historisches Phänomen zwischen den Zeiten zu betrachten. Wenn man sich frei davon macht, sein Werk qualitativ verurteilen oder retten zu wollen, dann bleibt Stuck ein wichtiges Glied in der Kette der Künstler, die im Wandel vom 19. zum 20. Jahrhundert neue Wege gesucht haben.

⁷⁸ Gustav Pauli, *Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*, Tübingen 1936, S. 260, zit. in: J. A. Schmolz g. E., *Franz von Stuck im Spiegel der zeitgenössischen Literatur*, a.a.O., S. 448