

KÜNSTLER INNEN HÄUSER AUSSSEN

30 Häuser von Künstlerinnen
und Künstlern in Oberbayern

TEXT Katja Sebald
FOTOS Ulrike Myrzik





Text: Katja Sebald Fotos: Ulrike Myrzik

KÜNSTLER INNEN HÄUSER AUSSEN

30 Häuser von Künstlerinnen und Künstlern
in Oberbayern

Allitera Verlag





1. Auflage Mai 2024
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH München
©2024 Buch&media GmbH München
Lektorat: Dietlind Pedarnig
Layout und Satz: Jörn Kachelriess, yearning.de
Gesetzt aus der Proxima Light
Umschlaggestaltung: Jörn Kachelriess, Foto: Ulrike Myrzik
Printed in Europe . ISBN 978-3-96233-431-4

Allitera Verlag
Merianstraße 24 . 80637 München
Fon 089 13 92 90 46 . Fax 089 13 92 90 65

Weitere Publikationen aus unserem Programm finden Sie auf www.allitera.de
Kontakt und Bestellungen unter info@allitera.de





Inhalt

	Vorwort	6
	Franz von Lenbach in München	8
	Franz von Stuck in München	16
	Adolf von Hildebrand in München	26
	Friedrich August Kaulbach in Ohlstadt	34
	Friedrich Lauer in München	42
	Julius Exter in Feldwies	50
	Anna Sophie und Mathias Gasteiger in Holzhausen	56
	Gabriele Münter in Murnau	64
	Hans Beat Wieland in Eching am Ammersee	72
	Willi Geiger in Übersee	80
	Ilse von Twardowski in Waltrudering	90
	Rudolf Wachter in Freimann	100
	Lothar-Günther Buchheim in Feldafing	110
	Rupprecht Geiger in Solln	118
	Lothar Fischer in Baierbrunn	126
	Christina von Bitter in Hainbach	134
	Petra und Michael Mayer in München	142
	Rita de Muyneck in Schledorf	152
	Bernd Zimmer in Polling	162
	Lisa Reitmeier und Benedikt Hipp in Finning	170
	Hans Panschar in Berg	180
	Bele und Patrick Muff in München	188
	Rosemarie Zacher in Gauting	196
	Mary und Christoph Möller in Dießen	204
	Sinen Thalheimer und Karl Mordstein in Wilzhofen	212
	Isabelle Roth und Georg Schwellensattl in Gelting	220
	Juschi Bannaski und Roman Woerndl in Aufkirchen	228
	Regine Hohmann und Andreas Kloker in Schondorf	236
	Iring de Brauw in Ambach	246
	Trude Friedrich und Peter Sauerer in Walleshäusen	254
	Anhang	262





Wie Künstler wohn(t)en

Das Wohn- und Arbeitshaus einer Künstlerpersönlichkeit ist mehr als ein Dach über dem Kopf. Es ist selbst gestaltetes Refugium, Zuflucht und Kreativraum. Es ist zugleich ein Ort der Selbstdarstellung, nicht selten ein eindrucksvoller „Showroom“, in dem der Künstler sich und sein Werk der Welt präsentiert.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert übertrumpften sich die Münchner „Malerfürsten“ mit ihren prunkvollen Privathäusern und ihrer aufwendig inszenierten Lebensweise: Franz von Lenbach baute in allerbesten Lage zwischen dem Königsplatz und den Pinakotheken ein vom italienischen Landhaus inspiriertes opulentes Wohnmuseum, um seinen Status zu manifestieren. Franz von Stuck entwarf – gleichsam als Antwort – seine Villa am Isarhochufer als ein für die damalige Zeit spektakulär modernes Gesamtkunstwerk.

Der Bildhauer Adolf von Hildebrand brachte einen elegant weltläufigen Lebensstil nach München und machte sein großzügiges, aber unprätentiöses Wohn- und Atelierhaus in Bogenhausen zum Begegnungsort der gehobenen Gesellschaft: Sogar Prinzregent Luitpold war häufig zu Gast in seinem Salon. Ganz in der Nähe ruinierte sich ein paar Jahre später der Maler Friedrich Lauer mit dem Bau seiner riesigen Künstlervilla.

Die gesellschaftlichen Umbrüche zu Beginn des 20. Jahrhunderts führten zu einem radikalen Wandel des Künstlerbilds: War der erfolgreiche Maler oder Bildhauer gerade noch Großbürger par excellence, wurde er nun gesellschaftlich marginalisiert – erlebte aber gerade in dieser Marginalisierung eine bislang nicht gekannte Freiheit.

Das Künstlerehepaar Mathias und Anna Sophie Gasteiger schuf in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ein selbst gestaltetes Sommerparadies am Ammersee. Ihr Haus mit der hübschen

Jugendstilausstattung war der gesellige Mittelpunkt einer kleinen Künstlerkolonie, in der auch ausschweifend gefeiert wurde. Gabriele Münter und Wassily Kandinsky lebten als unverheiratetes Paar zusammen und verstießen allein damit gegen die Konventionen ihrer Zeit. Sie waren auf der Suche nach dem einfachen und unverfälschten Leben auf dem Land und fanden ihr Traumhaus in Murnau. Sie richteten es gemeinsam ein, bemalten die Möbel nach eigenen Entwürfen und legten selbst den Garten an.

Die Bildhauerin Ilse von Twardowski, aus jüdisch-großbürgerlichen Verhältnissen stammende Witwe eines preußischen Generals und bis 1933 eine gefeierte Künstlerin, baute sich in der damals weit vor der Stadt gelegenen Schrebergartensiedlung Waldtrudering ein Häuschen, um in eine Art „Exil“ zu gehen – oder sich zumindest in die innere Emigration zurückzuziehen. Als sie im August 1942 deportiert werden sollte, wählte sie den Freitod.

In den Jahren zwischen den Weltkriegen und auch nach 1945 lebten Künstler unter schwierigen wirtschaftlichen Bedingungen und unter großen Entbehrungen. Das Leben auf dem Land bedeutete ihnen nicht mehr sommerliche Idylle und Inspiration, es war nicht mehr nur ursprünglicher, ehrlicher und freier als in der Stadt – es war schlichtweg billiger. Sie residierten nicht länger in herrschaftlichen Villen wie einst Lenbach und Stuck, sondern wohnten in einfachen Häuschen mit bescheidenen Atelierräumen. Nicht selten bezahlten sie ihre Rechnungen beim Metzger und beim Bäcker mit Bildern oder malten die Kinder von Bauern und Geschäftsleuten.

Der Maler Rupprecht Geiger oder der Bildhauer Rudolf Wachter haben nicht nur mit ihrem Werk Kunstgeschichte geschrieben, sie setzten auch mit der markanten Architektur ihrer Häuser ein Zeichen. In unserer Zeit haben sich Künstler wie



Bernd Zimmer oder Benedikt Hipp ungewöhnliche Lebensorte zwischen alten Mauern geschaffen. Die Malerin Isabelle Röth, der Holzbildhauer Hans Panschar, der „Lebenskünstler“ Andreas Kloker und noch viele andere bauten sich höchst individuelle Wohn- und Atelierhäuser.

Die Auswahl der in diesem Buch vorgestellten Häuser spiegelt die historischen Entwicklungen wie auch die zeitgeschichtlichen Umbrüche. Lenbach, Stuck und Hildebrand sind mit ihren Stadtresidenzen vertreten, Kaulbach mit seinem Landhaus. Weibliche Künstlerinnen sind im Kunstbetrieb des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht vorgesehen. Der Zugang zu den Akademien war Frauen verwehrt, sie konnten lediglich privaten Unterricht nehmen. Umso wichtiger sind frühe Protagonistinnen wie Anna Sophie Gasteiger und Gabriele Münter, die freilich immer noch im Schatten ihrer erfolgreichen Lebenspartner standen.

Einige historische Künstlerhäuser sind heute als Museen zu besichtigen. Sie wurden nach dem Tod ihrer ursprünglichen Bewohner in eine Stiftung eingebracht oder sind der Öffentlichkeit aufgrund von großzügigen Schenkungen zugänglich. Auch wenn ihre Innenräume oder Gartenanlagen verändert wurden oder nur als Rekonstruktionen zu sehen sind, vermitteln sie doch immer noch eindrücklich den *genius loci*, die besondere Atmosphäre eines Ortes, an dem einst Kunst geschaffen wurde. Es lohnt sich, eine Eintrittskarte zu kaufen und sie zu besichtigen.

Andere ehemalige Wohnhäuser von Künstlern wurden verkauft oder werden von Privatpersonen bewohnt, die sie vielleicht sogar für ihre Zwecke umgebaut haben. Die jetzt in diesen Häusern entstandenen Fotografien bieten die einmalige Möglichkeit, einen Blick in ihre Gärten und Innenräume werfen zu dürfen. Vom Sommerhaus des Malers Hans Beat Wieland in Eching am Ammersee

ist jedoch so gut wie nichts übrig geblieben: Wegen eines unbedachten Umbaus hatte es seinen Denkmalstatus verloren und war zum Schwarzbau geworden, am Ende wurde es abgerissen. Man braucht also ein wenig Fantasie, um sich das einstige Künstlerrefugium vorstellen zu können.

Und schließlich gibt es eine ganze Reihe von Häusern, die heute von Künstlerinnen, Künstlern oder Künstlerpaaren bewohnt werden. Jedes dieser Häuser steht für einen ganz persönlichen und originellen Lebensentwurf. Manche Künstler öffnen ihre Türen regelmäßig, um sich im Rahmen von Ateliertagen bei der Arbeit über die Schulter schauen zu lassen. Andere veranstalten in ihren Häusern Ausstellungen oder sie laden Sammler und andere Interessierte ein. Man kann natürlich nicht einfach an der Tür klingeln, aber man kann Kontakt aufnehmen und dann vielleicht einen Termin vereinbaren.

In gewisser Weise ist dieses Buch ein Geschichtsbuch, das soziokulturelle ebenso wie bauhistorische Aspekte aufzeigt. Es führt uns vor Augen, wie sich das Bild des Künstlers – und erst recht das der Künstlerin – im Lauf von rund 150 Jahren verändert hat. Aber das ist keinesfalls sein Hauptanliegen. Es will vielmehr ein Geschichtenbuch und ein Bilderbuch sein, das Verbindungslinien sichtbar macht: Fast immer gibt es eine Wechselwirkung zwischen dem Werk eines Künstlers und seiner Wohnung. Künstler wollen mit dem Haus, das sie bewohnen oder sogar gebaut haben, ebenso wie mit ihrer Kunst Visionen verwirklichen und ihre Lebenshaltung zum Ausdruck bringen. So individuell Künstlerpersönlichkeiten sind, so unterschiedlich sind auch die 30 in diesem Buch vorgestellten Künstlerhäuser. Und nicht zuletzt ist dieses Buch natürlich eine Einladung, sich auf Kunst einzulassen und sie am Ort ihres Entstehens zu erleben.

Katja Sebald







Franz von Lenbach in München



Dass er einmal in einer solchen Pracht leben würde, in einem Stadtpalais, das mehr Schloss als Haus war, umgeben von Antiquitäten und Kunstschätzen, obendrein zum Münchner „Malerfürsten“ geadelt – das hätte sich der Sohn des Schrobenhausener Stadtmaurermeisters wohl in seinen kühnsten Träumen nicht ausmalen können. Franz von Lenbach kam zwar nicht aus kleinsten, aber doch aus kleinen Verhältnissen. Sein geradezu kometenhafter Aufstieg zum gefragtesten Porträtisten seiner Zeit gipfelte im Bau eines überaus repräsentativen Wohnmuseums in bester Lage. Mit seiner inszenierten Lebensweise wurde Franz von Lenbach zum Inbegriff des Künstlers als Großbürger und zum Vorbild für seine Münchner Kollegen.

„Ich gedenke mir einen Palast zu bauen, der das Dagewesene in den Schatten stellen wird; die machtvollen Zentren der europäischen großen Kunst sollen dort mit der Gegenwart verbunden sein“, schrieb Lenbach 1885, auf dem Höhepunkt einer sorgfältig geplanten Karriere. Sein Münchner Haus war vor allem ein Prestigeobjekt.

Die Gestaltung der eigenen Atelier- und Wohnräume als Gesamtkunstwerk und ihr Einsatz als effektvolle PR-Maßnahme waren eine Erfindung des österreichischen Malers Hans Makart. Während sich jedoch in Makarts legendärem Wiener Atelier eine sinnlich wuchernde Raumdekoration entfaltete und eine überbordende Fülle wie in einem Trödelladen herrschte, entschied Lenbach sich für eine eher steife Pracht und für eine Innenausstattung ganz im Stil des Historismus, bei der jedoch bei Weitem nicht alles Gold war, was glänzte.

Die Freundschaft mit Hans Makart dürfte mehr als entscheidend für Lenbachs Karriere gewesen sein. Zwischen 1870 und 1876 war er jedes Jahr mehrere Monate lang bei ihm in Wien und arbeitete in seinem Atelier. Der 1840 geborene Makart war nicht nur ein bedeutender Vertreter der österreichischen Historienmalerei, er war eine mehr als schillernde Figur, ein Mode- und Gesellschaftsmaler, der eine ganze Epoche prägen sollte. Sein exzentrischer Lebensstil und vor allem die Ausstattung seiner Atelier- und Wohnräume,

die ihm nach seiner Berufung an die Akademie auf Staatskosten zur Verfügung gestellt worden waren, hatten ihn schnell berühmt gemacht.

Der Künstler umgab sich mit wertvollen Antiquitäten und exotischem Tand, er machte die Räume mit Teppichen, Rüstungen, Tierfellen und Waffen, aber auch mit üppigen Arrangements aus Blumen, Palmwedeln und Federschmuck auf höchst effektvolle Weise zum Gesamtkunstwerk. Und damit nicht genug: Nachmittags zwischen 16 und 17 Uhr war das Atelier für Besucher geöffnet, als wäre es ein Museum. Mitten in der prächtigen Kulisse aber stand der Künstler selbst in einem seiner fantasievollen Anzüge an der Staffelei und schwang den Pinsel. Makarts Atelier war eine Attraktion, ein Muss für jeden Wien-Reisenden. Sogar Kaiserin Elisabeth besuchte den Maler, nachdem er 1872 in noch spektakulärere neue Atelierräume umgezogen war. Das „Makart-Bouquet“ aus künstlichen oder getrockneten, zum Teil vergoldeten Blumen, Blättern und Gräsern war bald der letzte Schrei in den mit schweren, dunklen Holzmöbeln eingerichteten Wohnzimmern des Wiener Großbürgertums. Eine üppig-prachtvolle Raumausstattung galt nun als „Makart-Stil“.

Das alles hatte also Franz Lenbach gesehen und es dürfte ihn stark beeindruckt haben. 1836 geboren und aufgewachsen als 13. Kind des Stadtmaurermeisters von Schrobenhausen, früh verwaist und von zu Hause aus nicht mit Vermögen ausgestattet, plante nun auch er seit den 1870er-Jahren seinen Aufstieg zum „Malerfürsten“, indem er sich als weltgewandter, virtuoser Künstler in Szene setzte. Er knüpfte in Wien ebenfalls sehr geschickt Beziehungen, nicht selten waren es Damen der Gesellschaft, die ihn förderten und ihm Empfehlungen ausstellten. So ergaben sich unter anderem Aufträge von den Familien Wertheimstein und Todesco. Und über diese großbürgerlichen Häuser öffneten sich ihm schließlich auch die Türen zur allerhöchsten, der sogenannten



ersten Wiener Gesellschaft und zum Kaiserhaus. Bei der Weltausstellung 1873 in Wien war Lenbach unter anderem mit Porträts der beiden Kaiser Wilhelm I. und Franz Joseph vertreten.

1874 kam es in Bad Kissingen zur ersten Begegnung mit Otto von Bismarck, wieder waren es einflussreiche Damen, die das Treffen eingefädelt hatten. Die Porträtsitzung im Jahr 1877 stellte nur den Anfang einer lebenslangen Verbundenheit zwischen dem Maler und dem Reichskanzler dar. Weit über 80-mal sollte sich Bismarck von Lenbach malen lassen – und beide zogen ihren Nutzen daraus: Lenbach galt bald als der „Bismarck-Maler“. Wer etwas auf sich hielt und wer es sich leisten konnte, der ließ sich nun ebenfalls von ihm porträtieren. Für Bismarck selbst aber bedeuteten die vielen Lenbach-Bildnisse beste Publicity.

Als Lenbach 1887 nach seinen zahlreichen Reisen und einem längeren Aufenthalt in Rom vermählt mit Magdalena Gräfin von Moltke endgültig

nach München zurückkehrte, befand er sich auf dem Gipfel des Ruhms: Er hatte den Papst und die gekrönten Häupter seiner Zeit, schöne Frauen und „die Väter der Nation“ porträtiert. Er galt als der wichtigste deutsche Bildnismaler seiner Zeit, seine Malweise orientierte sich an alten Meistern wie Rubens, Tizian und Veronese. Er hatte nicht nur eine adlige Ehefrau, er war selbst in den persönlichen Adelsstand erhoben worden. Sein Ansehen und sein Einfluss auf die Kunstpolitik Münchens waren enorm.

Weithin sichtbarer Ausdruck seiner gesellschaftlichen Stellung sollte das großzügige Atelier mit Wohnhaus werden, das er sich in den Jahren 1887 bis 1890 erbauen ließ. Geplant hatte es der Münchner „Star-Architekt“ Gabriel von Seidl, mit dem Lenbach gut befreundet war. Der Bauplatz in allerbesten Lage an der Luisenstraße, zwischen dem Königsplatz und den Pinakotheken, unterstrich den repräsentativen Anspruch des Gebäudes. Eine Villa oder gar ein Palazzo im Stil der italienischen Renaissance dürfte der Wunsch





gewesen sein, den der Bauherr seinem Planer in einigen eigenhändigen Skizzen vorgab: eine Reminiszenz nicht nur an die eigene Zeit im Palazzo Borghese in Rom, sondern auch an die Künstlerresidenzen von Tizian und Raffael.

Zunächst wurde 1888 der Ateliertrakt fertiggestellt, ein malerisch gestufter, asymmetrischer Langbau entlang der südlichen Grundstücksgrenze. Der zur Straße vorspringende Terrassenanbau mit Freitreppe sollte die Blickachse zu den nahen Propyläen am Königsplatz berücksichtigen. Im ersten Stock gelangte man über eine überkuppelte Grotte in den ersten der drei Atelierräume, die wie ein fürstliches Appartement gleichsam hierarchisch angeordnet waren. Sie dienten auch weniger als Werkstatt, sondern vielmehr als Empfangsräume für die vornehme Klientel des Künstlers. Wie schon im Treppenhaus waren auch hier die Wände Rahmen an Rahmen mit Lenbachs Bildern geschmückt. Fast ehrfürchtig wurde die Raumfolge 1898 in der „Zeitschrift für Innendekoration“ beschrieben: „Wir betre-

ten nun, nachdem uns eine schwere kassettierte Eichentür geöffnet, das erste Vorzimmer zum Atelier. Es bemächtigt sich unser sofort ein feierlich gehobenes Gefühl. Es ist kein Alltagsraum. Kein Alltagsmensch hält sich in ihm auf. Ein gedämpfter rötlichbrauner Ton beherrscht das Ganze. Die goldenen Rahmen der herrlichen Bilder, in die wir uns gar zu gern vertiefen möchten, treten nirgends glänzend hervor und doch trennen sie die Werke von der Umgebung ...“

Das eigentliche Wohnhaus konnte im Jahr 1891 bezogen werden: ein kleines, auf den Garten ausgerichtetes und von einer hübschen Laterne bekröntes Schlösschen nach Art einer toskanischen Villa. Auch hier herrschte in den Repräsentationsräumen im ersten Stock eine schwere Pracht. Mächtige dunkle Holzdecken, Samtvorhänge, Brokattapeten und Gobelins, dazu Antiken und Asiatica, mittelalterliche Schnitzkunst und Barockmöbel, aber auch Gipsabgüsse von Reliefs, Kopien von alten Meistern und Imitationen von Intarsien. Die erhaltenen historischen Fotografien



vermitteln weniger Behaglichkeit als vor allem unbedingten Repräsentationswillen. Auf einem Bild, das um 1902 im opulent ausgestatteten Gobelinsaal entstand, wirken die Bewohner wie erdrückt von der sie umgebenden Dekoration, in der jedes einzelne Objekt als ästhetische Requisite diente. Cosima Wagner klagte nach einem Besuch, ihr mache Lenbachs Haus „den Eindruck des Sarges der Bildenden Kunst“. Sie wisse jedoch kaum, ob sie „ihr eine Träne nachweinen möchte“. Alfred Lichtwark hingegen schrieb 1889 über Lenbachs Atelierräume: „Wenigstens habe ich nie von einer Einrichtung so sehr den Totalindruck des Vollendeten gehabt.“

Hinter den Kulissen war dieses Wohnmuseum eines der modernsten Häuser Münchens: Wie damals üblich, befanden sich die Küche und alle übrigen Wirtschaftsräume im Keller. Dort lief auch eine Dampfheizung sowie eine Dynamomaschine, die das ganze Haus mit Strom versorgte. Es gab nicht nur ein für die damalige Zeit sehr modernes Badezimmer, sondern auch ein eigenes Fotoatelier. Letzteres war seit 1896 das Reich von Lenbachs zweiter Ehefrau. Klatsch und Tratsch dürfte es auch damals schon gegeben haben – und als der „Malerfürst“ Franz von Lenbach sich scheiden ließ, war das Gesprächsstoff in der Kunststadt München. Ohnehin hatte man sich schon lange hinter vorgehaltener Hand erzählt, Lenbach, der 1882 als Ritter von Lenbach in den persönlichen Adelsstand erhoben worden war, habe Magdalena Gräfin von Moltke 1887 vor allem aus Standesgründen geheiratet.

Im März 1888 war die Ehefrau von einem toten Kind entbunden worden, erst im Januar 1892 kam die Tochter Marion zur Welt. Im Jahr darauf erlitt Magdalena eine weitere Fehlgeburt. Als dann im März 1895 die zweite Tochter Erika geboren wurde, hatte sich das Paar, das nur wenige gemeinsame Interessen hatte, schon auseinandergelebt. Lenbach wurde von dem Verdacht geplagt, nicht er, sondern Ernst Schweningen, der Hausarzt der Familie, sei Erikas Vater. Trennung und Scheidung erfolgten einvernehmlich: Marion wuchs beim Vater auf, der das Kind mit den auffälligen blonden Locken immer wieder malte. Eri-

ka blieb bei der Mutter – die nach einiger Zeit tatsächlich Ernst Schweningen ehelichte.

Lenbach aber wurde schon bald in Begleitung einer bildschönen jungen Malerin mit leidenschaftlich dunklen Augen gesehen. Und kaum geschieden, fand bereits im Oktober 1896 die Hochzeit mit der 25 Jahre jüngeren Charlotte von Hornstein, genannt Lolo, statt. Sie war 1861 als Tochter des Komponisten Robert von Hornstein und dessen Ehefrau Charlotte in Winkel am Rhein zur Welt gekommen. Lenbach, der ein häufiger Gast in ihrem Elternhaus war, kannte sie schon als kleines Mädchen. Später, als sie Malerschülerin bei Nikolaus Gysis war, korrigierte er ihre Studienblätter.

1899 brachte Lolo von Lenbach die Tochter Gabriele zur Welt. Als Malerin trat sie nach der Hochzeit nicht mehr in Erscheinung. Sie unterstützte fortan ihren Mann in allen Belangen, half ihm bei den Arrangements für die Porträtsitzungen, leitete die fotografischen Laborarbeiten, organisierte den gesamten Atelierbetrieb und sozusagen „nebenbei“ das aufwendige gesellschaftliche Leben in der eleganten Stadtvilla am Königsplatz. Aus der Feder des Malerfürsten liest sich das so: „Zum Glück hat unser eins im täglichen Treiben in der Werkstatt so viel Vergnügen, daß es nicht schwierig ist, alles Uebrige mitzumachen, was das sogenannte Schicksal bringt.“ Und das Schicksal ließ nicht lange auf sich warten: 1902 erlitt der vielbeschäftigte Lenbach einen Schlaganfall.

Das repräsentative Wohnhaus und seine Ausstattung mit wertvollen Antiquitäten und Kunstgegenständen hatten unvorstellbare Summen verschlungen, auch war die Lebenshaltung mit den vielen Gästen teuer und der Geldbedarf entsprechend hoch. Lenbach hatte immer noch mehr Porträtaufträge angenommen, um diesen Lebensstil zu finanzieren. Die Bilder wurden in seiner „Malfabrik“ bald wie am Fließband produziert. Das Arbeiten nach Fotografien mit verschiedenen Pausverfahren oder Projektionen direkt auf die Leinwand wurde zur standardisierten Methode. Die Kritik an Lenbachs effektvoller









Schnellmalerei war immer lauter geworden: „Er ist wirklich ein außerordentlich begabter, von der Natur verschwenderisch ausgestatteter Mensch, der es aber doch fertig gebracht hat, gründlich zu versimpeln. Zu viel Salontirolerei und zu wenig Selbstkritik bei dem Mann“, urteilte der Schweizer Maler Karl Stauffer-Bern bereits 1887 und fügte vernichtend hinzu: „Seitdem er nur mit Kaisern, Königen und Päpsten zu tun hat, fehlt ihm die Zeit zu ernster Tätigkeit.“

Im Sommer 1892 ließ Lenbach den entlassenen Reichskanzler Bismarck auf eigene Kosten in einem Sonderzug nach München kommen. Vom Balkon der Villa Lenbach am Königsplatz nahm dieser die Huldigungen der Münchner entgegen. Lenbach sollte auch die treibende Kraft bei der Errichtung des Bismarck-Denkmal am Ostufer des Starnberger Sees werden. In der Diskussion um eine der Stadt München würdige Ehrung Bismarcks sprach er sich kategorisch für ein „Monument auf der Rottmannshöhe“ aus und legte auch sogleich eine aus wenigen entschiedenen Strichen bestehende Entwurfszeichnung vor. Mit einer sehr wirkungsvollen Methode warb er um „Sponsoren“ für das Projekt: Wer eine namhafte Summe für das Denkmal stiftete, den porträtierte Lenbach als Gegenleistung. Der 1899 fertiggestellte Bismarckturm in Assenhausen, gleichsam als Wallfahrtsort und Denkmal der staatenbündisch verfassten Nation konzipiert, sollte der Prototyp für eine Reihe solcher Türme in ganz Deutschland werden.

Nicht nur für den Bismarckturm engagierte sich der einflussreiche Lenbach, der mittlerweile Präsident der Münchner Künstlergesellschaft Allotria war, auch für den Bau des Nationalmuseums und des Künstlerhauses setzte er sich ein. Die Kritik an seiner Person aber wurde nun immer lauter, der Stern des „Malerfürsten“ sank langsam, aber sicher. Im Dezember 1896 schrieb die „Allgemeine Zeitung“: „Lenbach ist, wie schon lange und weithin bekannt, ein starrer Idealist, der sehr ideale Meinungen über die Hebung des hiesigen Kunstlebens liebt, sie schweben aber so hoch über der Erde, daß sie drohen, allen Boden zu verlieren.“

Franz von Lenbach hatte den Zenit seiner Karriere endgültig überschritten. Seine Kunst, sein Lebensstil und auch seine Person waren nicht mehr zeitgemäß. Er starb in der Nacht zum 6. Mai 1904 in seiner Münchner Villa. Der Münchner Stadtchronist Ernst von Destouches vermerkte an diesem Tag: „Professor Franz von Lenbach ist heute früh 4 Uhr seinen Leiden, dessen erste Spuren in den Herbst des Jahres 1902 zurückreichen, erlegen und sanft in die Ewigkeit hinüber geschlummert. Durch einen Schwindelanfall wurde im genannten Jahre seine kräftige Gesundheit getrübt. Seine unermüdliche Fürsorge für das Künstlerhaus, die mancherlei Mühen, die er sich durch den Bau eines Landhauses in Starnberg, zu seinem gewaltigen Arbeitspensum noch aufgebürdet, hatten seine Kräfte mehr als sonst in Anspruch genommen [...]“

Lenbachs Grab befindet sich auf dem Münchner Westfriedhof. Seine Witwe verkaufte 1924 das Haus mitsamt Inventar an die Stadt München. Fünf Jahre später konnte es, um einen Nordflügel ergänzt, als Städtische Galerie im Lenbachhaus eröffnet werden. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Gebäude durch Bombenangriffe schwer beschädigt. Die Innenausstattung im Atelierflügel ging dabei weitgehend verloren, die erhaltenen und rekonstruierten Wohnräume im ersten Stock des Mitteltrakts vermitteln jedoch ein immer noch sehr eindrückliches Bild von der einstigen Pracht.





Franz von Stuck in München

„Eine grauenhaft schöne Frauengestalt, um den fahlen weißen Leib ein schwarzes Sammtgewand geworfen, begehrende Augen im Antlitz; um Leib und Nacken schlingt sich eine Schlange, deren Kopf über die rechte Schulter der Gestalt herunterzischelt. Wie Phosphor leuchtet ein blauer Streifen, der sich über den Rücken der Schlange hinzieht.“ Wer es bis dahin noch nicht mit eigenen Augen gesehen hatte, der eilte nach diesem Zeitungsbericht schnurstracks ins Künstlerhaus. Die „Sünde“ des Münchner Malers Franz Stuck, damals noch ohne Adelstitel, war im Wien des Jahres 1894 eine Sensation.

Eine Sensation war das feierlich-geheimnisvolle Zwielficht in Stucks Bildern, eine Sensation waren seine symbolistischen Bildthemen und ihre unverhohlene Erotik. Eine Sensation war auch dieser schnauzbärtige junge Künstler, der in atemberaubender Geschwindigkeit Karriere gemacht hatte und das Moderne wie kein anderer verkörperte. Und eine Sensation war auch das Haus, das er sich kurz vor der Jahrhundertwende am Isarhochufer in Bogenhausen baute, bis ins kleinste Detail nach eigenen Entwürfen. Und wenn man dieses Haus heute betritt – mehr als 120 Jahre nach seiner Fertigstellung, fast 100 Jahre nach dem Tod seines Erbauers und 30 Jahre nach seiner Eröffnung als städtisches Museum –, dann ist es immer noch so, als trete man in eines dieser geheimnisumwitterten Gemälde ein und werde von seiner „grauenhaft schönen“ Geschichte umfangen.

Wer also war dieser Sensationsmaler? Franz Stuck wurde 1863 als Sohn eines Müllers im niederbayerischen Tettenweis geboren. Natürlich gibt es auch zu seiner Kindheit und Jugend nachträglich verfasste Anekdoten vom talentierten und unermüdlichen Zeichner. Zunächst aber besuchte er brav die Werktagsschule in Tettenweis und die Realschule in Passau. 1878 ging der junge Stuck nach München, wo er die Kunstgewerbeschule in der Klasse von Ferdinand Barth absolvierte. Und tatsächlich sah es dann erst einmal so aus, als würde aus dem talentierten Zeichner ein erfolgreicher Kunstgewerbler: In den 1880er-Jahren arbeitete Franz Stuck, der sich seinen

Lebensunterhalt selbst verdienen musste, für den Wiener Verlag Gerlach & Schenk. Seine Illustrationen für die dort erschienenen Mappenwerke „Allegorien und Embleme“ und „Karten und Vignetten“ fanden viel Anklang. Für das Studium an der Akademie der Bildenden Künste, wo er bei Wilhelm von Lindenschmit eingeschrieben war, hatte der gefragte Zeichner wenig Zeit. Auch Karikaturen für die vom Münchner Verlag Braun und Schneider herausgegebenen „Fliegenden Blätter“ fertigte er nun an.

Im Jahr 1889 trat Stuck, nun 26-jährig, erstmals als Maler in Erscheinung. Auf der Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast war sein Gemälde „Der Wächter des Paradieses“ zu sehen – und wurde prompt mit einer Goldmedaille zweiter Klasse ausgezeichnet. Aber nicht nur das: Es fand sich auch gleich ein Kunstfreund aus Den Haag, der für das Bild 60000 Goldmark hinblätterte. Stucks Karriere nahm nun endgültig Fahrt auf. Die Kunstwelt war begeistert von der Neuartigkeit seiner Bildfindungen. Die Radikalität, mit der er sich auf wenige zentrale Figuren konzentrierte und antike, religiöse und – ja – auch erotische Themen auf den Punkt brachte, galt als unerhört modern. Kein Wunder, dass Stuck 1892 dabei war, als die Münchner Secession als Abspaltung von der Münchner Künstlergenossenschaft und der Künstlergesellschaft Allotria gegründet wurde. Die jüngeren Künstler hatten es schlicht und ergreifend satt, alles so zu machen, wie es Lenbach mit seinen verknöcherten Vorstellungen diktierte. Im Jahr darauf entwarf Stuck jenes legendäre Plakat mit dem Kopf der Pallas Athene, der zum Markenzeichen der Münchner Secession werden sollte. Auf der ersten Ausstellung der Secession in München war Stucks Gemälde „Die Sünde“ eine skandalöse Attraktion, ein Jahr später war es in Wien zu sehen, zu diesem Zeitpunkt schon als „Eigentum der königlichen Pinakothek“ gekennzeichnet.



Im Jahr 1893 stellte Stuck erstmals in Chicago aus und gewann auch dort auf Anhieb eine Goldmedaille. 1895, Stuck war nun 32 Jahre alt, folgte die Ernennung zum Professor an der königlich-bayerischen Akademie der Bildenden Künste in München. Zu seinen Schülern gehörten in den folgenden Jahren Eugen Spiro, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Albert Weisgerber, Hans Purrmann, Josef Albers, Giorgio de Chirico und Willi Geiger. Wieder ein Jahr später machte seine hübsche Geliebte Stuck auch noch zum Vater. Anna Maria Brandmaier aus Bayerdilling, die wohl das Modell für die „Sünde“ gewesen war und als „Buffetdame“ im noblen Café Luitpold in München arbeitete, brachte am 9. April 1896 ein Mädchen zur Welt.

Spätestens jetzt dürfte ihr der aufstrebende Herr Professor sehr deutlich zu verstehen gegeben haben, dass eine Hochzeit mit einer Bedienung vom Land nicht in seine Karriereplanung passte. Die Sitzengelassene aber suchte sich umgehend einen Anwalt und verlangte entweder „Heirat oder eine Deflorationsentschädigung von 25000 M.“, auch für die Tauf- und Kindbettkosten sollte Stuck aufkommen und natürlich regelmäßig Alimamente zahlen. Das war jedoch nur der erste Akt in einem jahrelangen Rechtsstreit. Pikanterweise aber wandte sich Stuck bereits nach kurzer Zeit ausgerechnet der Taufpatin seines Kindes zu, der reichen und obendrein bildschönen Arzthitwe Maria Louise, genannt Mary, Lindpaintner, die er denn auch alsbald ehelichte. Nach langem Hin und Her konnten Franz und Mary Stuck die kleine unehelich geborene Maria, die fortan ebenfalls Mary genannt werden sollte, adoptieren und zu sich in die Prinzregentenstraße nehmen.

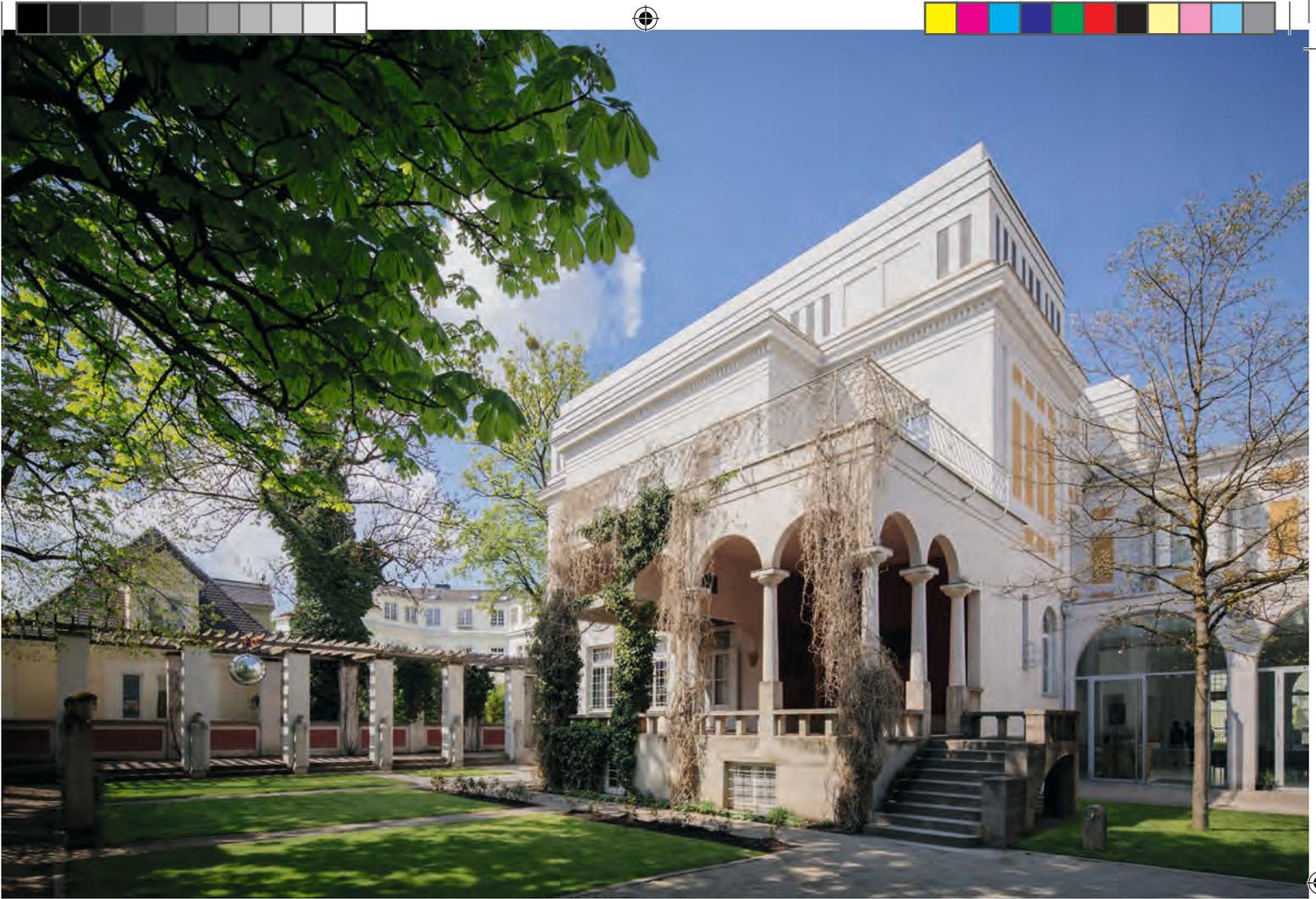
Dort war nämlich in den Jahren 1897 und 1898 eins der außergewöhnlichsten Wohnhäuser der Stadt entstanden, ein Tempel der Kunst und eine Bühne für das öffentliche wie private Leben dieses Paares, das nun auch in allerhöchsten Kreisen verkehrte. Die Villa Stuck ist das weithin sichtbare Zeichen für einen märchenhaften Aufstieg und doch viel mehr als ein gebautes Statussymbol. Sie ist ein ebenso stilbildendes wie persönliches Gesamtkunstwerk, sie verbindet Vergangenheit

und Gegenwart, Antike und Orient, Renaissance und Jugendstilformen. Gleichzeitig ist sie bereits der Auftakt für die Baukunst der Moderne. Der Gestaltungswille des Bauherren erstreckte sich auf jedes noch so kleine Detail, jeder Raum ist von überwältigender Wirkung. „Nimm das, Lenbach!“, hört man Stuck, den gefeierten Star der Münchner Kunstszene, förmlich sagen.

Von außen wirkt das Gebäude blockhaft, streng und fast abweisend, dabei jedoch ungemein elegant. Vier turmartige Eckkrisalite betonen seinen befestigten Charakter, gleichzeitig ist die durch Fenster und Reliefbilder gegliederte Fassade ein rhythmisches Spiel aus Flächen und Linien. Der von mächtigen dorischen Säulen getragene Balkon des Ateliers überdacht den Eingangsbereich, den man von beiden Seiten über eine geschwungene Rampe erreicht. Die schwere bronzene Eingangstür ist mit einem Gorgonenhaupt geschmückt, in dessen Maul eine furchteinflößende Reihe spitzer Zähne aufblitzt. Man braucht eine gesunde Portion Selbstbewusstsein, um sich von diesem Empfang nicht einschüchtern zu lassen. Programmatisch dürfte auch die Skulptur zu verstehen sein, die auf der stadtwärtigen Seite die Villa bewacht: Es ist ein Abguss der kapitolinischen Wölfin, dem antiken Wahrzeichen der Stadt Rom. Überlebensgroße Kopien antiker Statuen bekrönen auch die Attika.

Und das ist erst der Anfang: Hinter der Bronzetür erwartet den Besucher auf der gegenüberliegenden Wand ein Abguss der sogenannten Medusa Rondanini mit ihrem todbringenden Blick. Auch die übrige Ausstattung des Vestibüls steht ganz im Zeichen der Antike, vom schwarz-weißen Fußbodenmosaik über die Ornamente aus schwarzen und ockerfarbenen Linien an den Wänden bis hin zu den Kopien von Skulpturen und Reliefs aus verschiedenen Epochen. Wer von hier direkt über das Treppenhaus ins Atelier im ersten Stock gebeten wurde, der fand sich schlagartig in die Gegenwart versetzt, denn der Ausgang mit der Muschelnische über dem Türsturz und den floralen Deckenornamenten rund um eine Sonne ist ein bezaubernde Raumschöpfung im reinsten Jugendstil.





Die meisten Besucher dürften aber vom Vestibül in den Empfangssalon geführt worden sein, den prächtigsten Raum des Hauses. Spiegelflächen und Goldmosaik an den Wänden, ein mächtiger Kamin und eine Kassettendecke mit Intarsienmuster, dazu wieder Skulpturen in Wandnischen, ein Barockgemälde und die von Stuck selbst entworfenen eleganten Möbel, vor allem aber ein feierliches Dämmerlicht und subtile Lichtreflexionen. Es dürfte dieser Raum gewesen sein, den Paul Klee „erschreckend großartig“ fand. Und es war wohl auch dieser Raum, über den Henry van der Velde ätzte: „Wie bei Lenbach war alles falscher, geschmackloser Luxus. Die üppigen Wand- und Deckentäfelungen schienen aus wertvollem Holz zu sein, in Wirklichkeit waren sie aus Gips.“

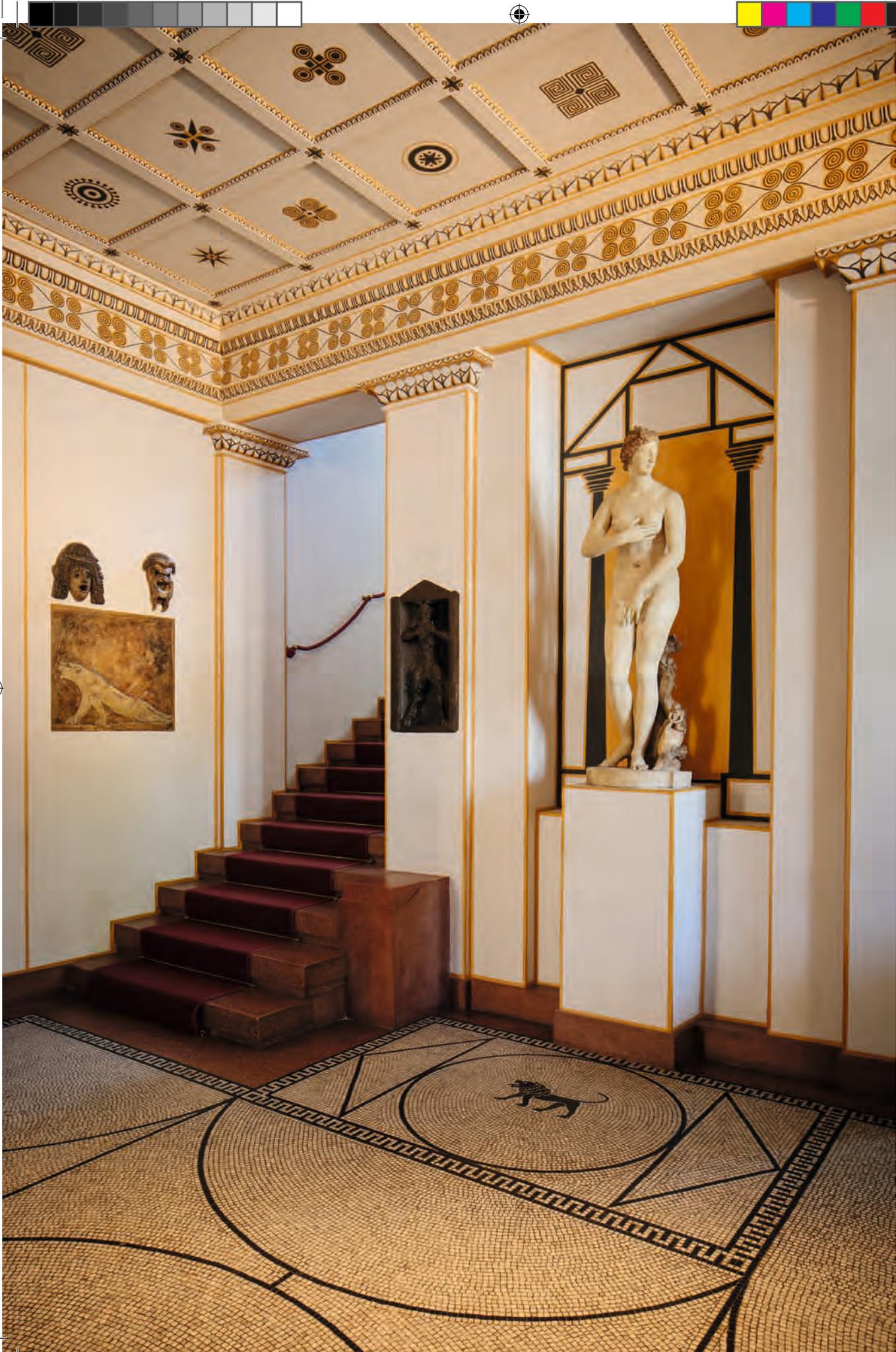
Nicht minder luxuriös ist die Raumwirkung des Musiksalons, den Stuck mit illusionistischer Architekturmalerei eigenhändig gestaltete. Nur durch Vorhänge vom Empfangssalon getrennt, konnte

er mit diesem zu einem großen Saal vereint werden. Der private Wohnbereich bestand aus dem sogenannten Boudoir, das man durch einen überwölbten Durchgang mit der Bibliothek erreichte, außerdem einem großen Raum, der anfangs als Speisezimmer und später als Wohnzimmer genutzt wurde, sowie einem Rauchsalon. Diese dem Garten zugewandte Raumfolge ist aufgrund schwerer Kriegsschäden ebenso wenig erhalten wie die private Treppe, die vom Wohnzimmer aus zu den über ein Badezimmer miteinander verbundenen Schlafräumen des Ehepaars Stuck führte.

Das große Atelier im ersten Stock verlor seine Bedeutung als Arbeitsraum, nachdem Stuck das Haus 1914 bis 1915 durch ein großes Ateliergebäude erweitern ließ. Es diente nun, ebenfalls pompös ausgestattet, als repräsentativer „Showroom“ und als Festsaal, in dem beispielsweise Stucks 50. Geburtstag gefeiert wurde. Im so-









nannten Alten Atelier steht heute wieder als zentrales Ausstattungstück der „Altar der Sünde“, wie ihn Stuck einst arrangiert hatte: Rund um das Skandalgemälde, das ihn berühmt gemacht hatte, sind die Figuren einer Tänzerin mit den Gesichtszügen seiner Frau Mary und eines Athleten mit seinen eigenen Zügen sowie weitere kleine Skulpturen, Reliefs, Muscheln und Meeresschnecken angeordnet, um der Kunst und dem Eros zu huldigen.

Hinter den Kulissen aber war dieser prächtige Tempel der Kunst ein modernes Wohnhaus, das über eine Zentralheizung und einen hydraulischen Aufzug verfügte. Die Wirtschaftsräume und vor allem die mit Delfter Kacheln und einer Einrichtung von Wamsler ausgestattete Küche befanden sich nach dem Vorbild italienischer Palazzi unter dem Dach, damit die Bewohner des Hauses nicht durch Gerüche belästigt wurden. Auch ein Kinderzimmer ist in der historischen Raumfolge weder im Erdgeschoss noch im ersten Stock zu entdecken. Gleichzeitig mit dem Ateliergebäude entstand der an der Ismaninger Straße angrenzende Dienstenottrakt mit Garagen.

Es bleibt noch anzumerken, dass sich nach dem plötzlichen Tod von Franz von Stuck im Jahr 1928 seine Ehefrau, Mary von Stuck, und seine Tochter, Mary von Stuck, mittlerweile verheiratet mit Konsul Albert Heilmann, ein erbittertes Gefecht um das großartige Erbe lieferten. Die Auseinandersetzung gipfelte am 8. Oktober 1928 in einer Versteigerung der Villa Stuck, bei der die Tochter und ihr Ehemann den Zuschlag bekamen. Die Ehefrau, der lebenslanges Wohnrecht eingeräumt worden war, starb wenige Tage danach, ohne das Haus noch einmal betreten zu haben. Nachdem jedoch die Familie Heilmann mit den vier Kindern ihr Eigentum bezogen hatte, stellte sich sehr schnell heraus, dass es eigentlich für Wohnzwecke nicht geeignet und überdies die Heizung extrem kostspielig war. Der Kunsthistoriker Thomas Raff schreibt in seinem Buch über Franz von Stuck und seine Tochter Mary, dass laut Familienüberlieferung die einzigen gemütlichen Räume im ganzen Haus die Kinderzimmer unter dem Dach gewesen seien.

