

# MEISTER DER ZEICHNUNG



STUCK

FH

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR  
DR. HANS W. SINGER



Koebner'sche Buchhandlung

Breslau

Schwiebebrücke 17/18

Ant. Filiale: Ursulinerstr. 27/28



qv.1  
02

192+. 2315

ZEICHNUNGEN VON  
FRANZ VON STUCK



MEISTER  
DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR  
DR. HANS W. SINGER

DRITTER BAND  
FRANZ VON STUCK

A. SCHUMANN'S VERLAG/LEIPZIG



# ZEICHNUNGEN VON FRANZ VON STUCK

ZWEIUNDFÜNFZIG TAFELN MIT LICHT-  
DRUCKEN NACH DES MEISTERS  
ORIGINALEN MIT EINER EINLEITUNG  
VON PROFESSOR DR. HANS W. SINGER



4 Kr 4745

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

(1912)



Alle Rechte, insbesondere die Übersetzungs-  
und Nachbildungsrechte, vorbehalten  
Copyright 1912 by A. Schumann's Verlag, Leipzig  
Buchdruck von Radelli & Hille, Leipzig  
Lichtdruck von Sinfel & Co., Leipzig  
Titelzeichnung des Einbands von Prof. Franz Hein



74  
Sim.  
Fra.

129184

[Pr.: 8,50.-]



# Verzeichnis der Tafeln

- 1 Studie zu „DIE SPHINX“ — Blei, Kreide, Rötel und Deckweiß auf grauem Papier, 431 : 335
- 2 Studie zu „STERBENDE AMAZONE“ (Sammlung Wiegand, Bremen) — Rötel und Kohle, 402 : 440
- 3 Studie zu „PHANTASTISCHE JAGD“ — Kohle, ca. 400 : 320
- 4 Studie zur „KREUZIGUNG“ — Tusche und Kreide, ca. 350 : 165
- 5 Studie zur „KREUZIGUNG“ — Blei, 348 : 325
- 6 Studie zur „VERSUCHUNG“ — Rötel und Kreide, 435 : 243
- 7 Studie zum „RINGELTANZ“ — Blei, 504 : 338
- 8 Studie zum „RINGELTANZ“ — Blei, 503 : 335
- 9 Studie zum „RINGELTANZ“ — Blei, 330 : 282
- 10 Studie zum „RINGELTANZ“ — Blei, 499 : 331
- 11 Studie zur „MEDUSA“ — Blei und Kreide, 505 : 335
- 12 Studie zum „INFERNO“ — Rötel und Kreide, 481 : 304
- 13 Studie zum „INFERNO“ — Blei und Deckweiß, 330 : 315
- 14 Studie zum „INFERNO“ — Feder auf rötlich-grauem Papier, 364 : 390
- 15 Studie zum „INFERNO“ — Kohle und Deckweiß auf grauem Papier, 411 : 369
- 16 Studie zum „INFERNO“ — Kohle auf rötlich-grauem Papier, 412 : 316
- 17 Studie zum „INFERNO“ — Rötel und Kreide auf rötlich-grauem Papier, 440 : 380
- 18 Studie zu „RIVALEN“ — Kohle, 354 : 309
- 19 Studie zu „RIVALEN“ — Kohle, 393 : 302
- 20 Studie zu „SISYPHOS“ — Rötel, 298 : 217
- 21 Studie zur „DISSONANZ“ — Blei, 502 : 333
- 22 Studie zur „DISSONANZ“ — Rötel und Deckweiß auf rötlich-grauem Papier, 616 : 476
- 23 Studie zur „LIEBESSCHAUKEL“ — Blei, 429 : 204
- 24 Studie zur „LIEBESSCHAUKEL“ — Blei, 497 : 334
- 25 Studie zur „LIEBESSCHAUKEL“ — Blei, 381 : 305
- 26 Studie zum „BACCHANAL“ — Rötel auf rötlich-grauem Papier, 580 : 437
- 27 Studie zum „BACCHANAL“ — Rötel und Kohle, 462 : 373
- 28 Studie zum „BACCHANAL“ — Rötel, 504 : 337
- 29 Studie zu „PAN“ — Blei und Kreide, 499 : 301
- 30 Studie zu „PLUTO“ — Rötel, Kreide und Deckweiß auf rötlich-grauem Papier, 460 : 391



- 31 Studie zum „FRÜHLINGSZUG“ — Blei, 500:335
- 32 Studie zum „FRÜHLINGSZUG“ — Blei, 503:340
- 33 Studie zum „FRÜHLINGSZUG“ — Blei, 503:330
- 34 Studie zum „FRÜHLINGSZUG“ — Blei, 505:327
- 35 Studie zu „GLÜHWÜRMCHEN“ — Blei, ca. 510:300
- 36 Studie zu „GLÜHWÜRMCHEN“ — Blei, 499:330
- 37 Studie zu „SCHERZO“ — Blei, 505:337
- 38 Studie zu „SCHERZO“ — Blei, 502:338
- 39 Studie zur „VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES“ — Rötel und Kreide, 523:219
- 40 Studie zum „KENTAURENRITT“ — Kohle, 502:331
- 41 Studie zum „KENTAURENRITT“ — Kohle und Deckweiß auf rötlich-grauem Papier, 595:345
- 42 Studie zum „KENTAURENRITT“ — Rötel, Kreide und Deckweiß auf gelblich-grauem Papier, 234:414
- 43 Studie zum „KAMPF UMS WEIB“ — Kreide auf grauem Papier, 539:397
- 44 Studie zu „ERINNYEN“ — Rötel, 385:266
- 45 Studie zu „AMAZONE UND KENTAUR“ — Blei, 499:332
- 46 Studie zu „SCHWÜLE NACHT“ — Rötel und Deckweiß auf rötlich-grauem Papier, 608:337
- 47 Studie zu „SCHWÜLE NACHT“ — Blei, 505:331
- 48 Studie zur „SUSANNA“ — Blei, 486:328
- 49 Studie zur „SALOME“ — Rötel und Deckweiß, 239:284
- 50 Studie zur „SALOME“ — Rötel, ca. 600:300
- 51 Studie: LIEGENDE NACKTE FRAU — Blei, 216:284
- 52 Studie: HALBAKT EINES LACHELNDEN MANNES — Blei und Kreide, ca. 400:300

Die Originalzeichnungen zu den Nummern 2, 26, 27 und 29 befinden sich im Besitz der Kunsthalle zu Bremen. Die übrigen Originale hatte der Künstler selbst die Güte uns zum Zwecke der Wiedergabe zur Verfügung zu stellen.





Das Land der modernen Malerfürsten par excellence ist England. In den Fachzeitschriften, wie zum Beispiel *The Studio*, wird zwar von mancher Seite neuerdings darüber geklagt, daß man für Alte Meister, ja selbst für alte Stühle und Vasen die horrendesten Summen anlege, während der lebende Künstler sehen könne, wo er bleibe. Aber das stimmt nicht so recht. Namentlich wenn einmal der Wohlanständigkeitsstempel der Königlichen Akademie auf einen modischen Künstler gedrückt worden ist, so pflegen und hegen ihn die Engländer. Solche Meister wie Alma Tadema, auch Leighton oder Burne-Jones, um nur drei zu nennen, haben ungeheure Preise für ihre Bilder erhalten, und von bescheidenen Anfängen sind sie zu einer Haushaltungsführung gelangt, die, äußerlich genommen, mit jener irgendeines Börsenbarons wetteifern konnte. Nahm sie sich trotzdem etwas anders aus in so einem Fall wie dem von Burne-Jones, so lag es nur an dem angeborenen Charakter des Menschen – nicht am Mangel an Mitteln.

Ich glaube, daß es selbst in Paris nicht derartige „Malerfürsten“ gibt. Die großen, auch pekuniär großen Erfolge haben sich zweifellos auch dort eingestellt. Aber es ist immerhin ein Land, das mit Francs rechnet, gegenüber den Pfunden Sterling in London. Und auch der gesellschaftliche Künstler hat in Paris immer noch eine Neigung zur Ungebundenheit, zur „Bohème“, die seinem englischen Kollegen abgeht, und der er andere auf Repräsentation gerichtete Rücksichten opfert.

Noch weniger möchte man es glauben, daß es in Deutschland ein Künstler lediglich dank seiner Hände Arbeit zu einem derartigen Erfolg bringen könnte, daß es ihm beschieden wäre, das Ansehen eines solchen Malerfürsten zu gewinnen. Ein Beispiel möchte ich aber doch anführen dürfen. Man wird vielleicht zunächst glauben, ich denke an Lenbach. Aber er ist mir nicht typisch genug. Denn einerseits hatte er auch eine gewisse Laxheit, die ihn nicht recht zum würdigen Vertreter der Repräsentation seines Standes werden ließ. Andererseits aber hapert es mit „seiner Hände Arbeit“. Lenbach verdankt seinen Erfolg zur Hälfte politischen Gesichtspunkten: hätte ihn sodann der Zufall nicht als „Klassiker“ auf die



deutsche Kunstbühne gespielt, wer weiß, ob er, rein mit seinen Bildern, auf soviel Gegenliebe beim Publikum gestoßen wäre.

Die „Karriere“, um das schöne Wort zu gebrauchen, von Franz Stuck aber ist unter uns beifspiello. Wenn man die kurze Spanne Zeit überflieht, die den armen, in der Mühle zu Tettenweis in Oberbayern geborenen Jungen zum glücklichen Besitzer jener prachtvollen Villa auf der äußeren Prinzregentenstraße in München werden ließ, so wird man unmittelbar an englische Verhältnisse gemahnt.

Ich weiß, es ist in gewissen Kreisen verpönt, Geldfragen in Zusammenhang mit Kunstfragen zu bringen, und man erachtet jeden, der solchen Maßstab herbeibringt, als noch unverständiger als jene, die die Kunst mit dem Metermaß abwerten wollen. Aber ich sehe nicht ein, welchen Zweck es hat, in unsrer so nüchternen Zeit um die rein materiellen Gesichtspunkte mit einer übelangebrachten Scheu herumzugehen, wie die Katze um den Brei. Ich möchte ganz klipp und klar behaupten, der ungeheure, auch äußere Erfolg, den Stuck sich mit seiner Kunst errungen hat, birgt auch in diesem Fall den Beweis ihres inneren Wertes in sich. In diesem Fall, wohl-gemerkt, denn, mag man über sein Lebenswerk urteilen wie man will, man mag es für unzeitgemäß betrachten, man mag überhaupt keine Stellung dazu finden können, eins wird Feind wie Freund zugeben müssen, er hat nie um die Gunst des Publikums gebuhlt. Stuck ist nie süßlich gewesen, er war nie sentimental. Er hat nie dem faden, billigen Realismus gefröhnt, der die photographische Treue – dasjenige, was dem ganz ungebildeten Publikum über alles geht – auf Kosten einer freien, geistvollen Technik befolgt. Er hat nie den unerlaubten Appell an den Patriotismus oder an die Frömmigkeit oder an das Mitleid mit der Armut und dem Elend erhoben. Er hat nie die modischen Strömungen mitgemacht oder durch Bearbeitung von sensationellen Vorwürfen eine captatio benevolentiae angestrebt. Im Gegenteil, sein Stoffkreis ist ein solcher, daß er von vornherein sich vor die schwierige Aufgabe stellte, die Vorurteile eines großen Bruchteils des Publikums, nämlich der Prüden, zu besiegen. Die Popularität, die er errungen hat, hat er gewissermaßen trotz bedeutender Hindernisse errungen, dank lediglich und rein seiner Künstlerschaft.

Diese Popularität können wir um so mehr bewundern, wenn wir bedenken, daß sie nicht nur so schnell erreicht wurde, sondern daß Stuck auch keineswegs zu jenen glücklichen Naturen gehörte, die von allem Anfang an gewissermaßen fertig sind.

Es gibt eine reizende Geschichte von Bierbaum, „Kaktus“ geheißen, über einen Maler, der „knollborstig und saftig“ war und daher diesen Spitz-



namen erhalten hatte. Dieses heranwachsende Genie geht künstlerisch zugrunde an dem traurigen Umstand, daß er in die moderne Zeit hineingeboren wurde, in der das „Entwicklungstempo“ ein so unheimlich schnelles ist. Er malte anfangs „Oberbayerische Bauernmädchen in einer Dorfkirche“, in welchem Werk ein bißchen Desregger mit einer Prise Max und einem Pfiff Leibl gemischt war. Seine Kameraden waren zur Zeit aber schon Pleinairisten – und hänkelten ihn. Erst sträubte er sich, dann wurde er wütend, endlich, nur um ihnen zu beweisen, „daß da gar nichts bei sei, daß das jeder könne“, fuhr er nach Holland und kam nach einem Jahr als – ausgesprochener Pleinairist wieder.

Seine Freunde aber höhnten wieder: sie hatten sich mittlerweile „weiterentwickelt“ und schauten als unechte „Glasgow Boys“ mitleidig auf den Freilichtmaler herab. Kaktus war erst sprachlos: dann verbiß er seinen Grimm, verschwand wieder auf ein Jahr und kehrte nun ebenfalls als Nachahmer der Schottländer wieder.

Es war wieder zu spät! Die Freunde waren mittlerweile Pointillisten geworden. Und so folgte ihnen der gute Kaktus nach und nach durch den Impressionismus, Neoidealismus, Symbolismus und wie die schönen Schlager alle heißen. Daß er immer um ein Jahr zu spät kam, ist Bierbaums witzige Satire. Eigentlich trifft sie die vielen „Freunde“ in der Erzählung, jene Münchener Maler – und nicht zu wenige gab es von dieser Sorte –, die sich in einen derartigen Ablösungstaumel gestürzt hatten, noch mehr als den Kaktus selbst. Ihr direktes Gegenbeispiel, kann man sagen, war von jeher Stuck. Es haben nicht nur keine von den vielen „ismen“, die sich in der Gunst der Malercliquen gejagt haben, auf ihn abgefärbt, er hat überhaupt völlig abseits der Modenschwankungen geschaffen, so sehr abseits, daß es uns schwer geworden ist, ihm jederzeit gerecht zu werden, zum Beispiel, wenn er sich gerade in einem Stadium der Entwicklung befand, das uns scheinbar wie eine Anlehnung anmutete, weil wir es noch nicht richtig übersehen konnten.

Stuck hat als Zeichner angefangen. Er war zu Beginn der achtziger Jahre einer der Hauptmitarbeiter der Fliegenden Blätter. Sodann hat er auch anspruchsvollere Arbeiten schon damals unternommen, Bilder, die wohl in der schnelleren Federzeichnungstechnik durchgeführt sind, sich aber, was geistige Durcharbeitung anbelangt, nicht vor dem Vergleich mit Ölgemälden scheuen; ich meine die Allegorien und Embleme für Gerlach und Schenk.

Eine urwüchsige Freude an derbem, lautlachendem Humor gibt bereits diesen Werken ihre Note: sonst aber tragen sie nicht allzuviel Persönliches



an sich. Es offenbart sich in ihnen der geborene Karikaturenzeichner; einer, der, wenn er dabei geblieben wäre, sich wohl zu dem entwickelt haben dürfte, was in Paris sich einer besonderen Beliebtheit erfreut. Dort preist man den Zeichner, der sich in derartig extravaganten Bocksprüngen ergeht, daß die Verbindung mit der Natur nachgerade ganz aufgelöst wird.

Stuck ist nun nicht offiziell bei der Karikatur geblieben, und da seine frühe Zeichnungskunst meist mit Althergebrachtem jongliert, somit eine starke, eigenartige Kraft noch nicht klar an den Tag treten läßt, so könnten wir bald mit ihr fertig werden. Aber es ist dennoch etwas an ihr, was man nicht unbeachtet liegenlassen darf und was uns schon einen Fingerzeig auf den späteren Meister gibt. Stuck war nicht nur bereits in dieser Frühzeit ein äußerst gewandter, sondern ein äußerst sicherer Zeichner. Man sieht es seinen Blättern an, daß sie auf den festen Pfeilern eines vortrefflichen Gedächtnisses stehen, auch wenn sie nichts Übernatürliches bringen. Nixen, Meerweiber, Faune, Kentauren und anderes Fabelvolk kann ja der Künstler nicht einfach abzeichnen. Daß Stuck aber auch nicht seine gewöhnlichsten Menschen „einfach abgezeichnet“ oder abgemalt hat, wird einem sofort klar, wenn man sieht, mit welcher Freiheit er sie wiedergibt, wie er in Geberde und Mimik stets das trifft, was er will, ohne daß man die Spuren eines Kampfes mit dem Objekt merkt. Zweifellos sind alle diese Arbeiten überwiegend aus dem Kopf entworfen. Also schon zu Beginn seines Auftretens zeigt sich Stuck unabhängig von der Mode, denn gerade zu Anfang der achtziger Jahre begann jene Münchener Strömung des sklavischen Naturalismus, der die Künstler glücklich so weit gebracht hatte, daß sie nicht die kleinste Komposition schaffen konnten, ohne für jede Figur, für jeden Arm und jedes Bein, womöglich für jeden Finger das geduldig lange sitzende Modell vor Augen zu haben. Stuck hingegen hat sich durch sorgsame Studien sein künstlerisches Gedächtnis dermaßen geschult, daß er, als es endlich zur Schöpfung von Werken kam, bis zu einem hohem Grade vom Modell unabhängig war.

Das heißt einfach, wenn man es sich richtig überlegt, er habe sich, praktisch genommen, gegenüber der Natur seine Selbständigkeit bewahrt. Genau dasselbe aber zeigte sich, als er mit Malereien vor die Öffentlichkeit trat. — Im Jahre 1889 stellte er im Münchener Glaspalast den „Wächter des Paradieses“ aus. Es war gewissermaßen sein erstes Bild und wurde gleich mit einem Preise bedacht. Das Jahr zuvor war in München die große Schlacht geschlagen worden — in jener berühmten Ausstellung, in der Uhdes „Heilige Nacht“ und „Abendmahl“ erschienen —, die der „Moderne“ den Sieg über die „Alten“ gelassen hatte. Noch lange dauerten die Schar-



mützel fort, bis endlich die „Alten“ völlig vertrieben worden waren; aber der entscheidende Schlag für Deutschland, derselbe, der die späteren Sesszessionen einleitete, war doch 1888 geführt worden. Stuck war damals einer der „Jungen“ und wehrte sich nicht etwa gegen das Mitschwimmen im Strom. Aber es ist doch äußerst charakteristisch, wie er sich zu der frischen Bewegung stellte. Er gab den Atelierton auf, verzichtete auf alle akademisch klassischen Allüren und malte in ausgesprochener Freilichttechnik. Damit hörte es aber auf. Mit feiner Seele war er doch wo anders. So hatte er keinen Bauernjungen oder Feldarbeiter oder Alltagsburschen geschaffen. Geistig wendete er sich von dem Naturalismus ab und schuf eben diesen Paradieseswächter, eine Gestalt, wie sie Menschaugen nie sehen konnten und nie gesehen haben: daneben eine ebenso über sinnliche Innocentia.

Wenn wir von einigen wenigen Landschaften absehen, so kann man sagen, daß Stuck eigentlich nie wieder etwas gemalt hat, das auch nur bis zu dem Grade, wie diese beiden Bilder, den Theorien und dem Aussehen der naturalistischen Periode nahekam. Er merkte wohl sofort den inneren Zwiespalt, der in eben diesen Gemälden liegt, und befand sich nun in der zweifellos unliebsamen Lage, mit dem Alten fertig zu sein, ohne noch den richtigen Anschluß an das Neue gefunden zu haben. Die innere Anschauung war das stärkere Element in ihm, ohne indessen ein so großes Übergewicht zu besitzen, daß dabei der sich seiner selbst bewußte, zielsichere Künstler gleich zustande kam. Zunächst schloß er sich in tastender Weise an Böcklin an.

So erschien es uns wenigstens damals, obwohl man sich heute fragen kann, ob das nicht in der Tat eine Täuschung war, und wir geblendet waren, so daß wir die Flucht vor dem Tagesrealismus fälschlicherweise als Anlehnung an Böcklin auffaßten. Um von der Armeleut- und Freilichtmalerei wegzukommen, nahm Stuck bei Kentauren und Sphinxen die Zuflucht. Denen waren wir bei dem großen Baseler Meister oft genug begegnet, und da hatte man die Verbindung schnell konstatiert: denn im allgemeinen sind die Menschen nur zu glücklich, wenn sie das Neue recht bald etikettieren können.

Jedenfalls haben seine Fachgenossen in jenen Tagen dem Stuck dieses Herausfallen aus der Linie sehr verübelt. Man erblickte in ihm einen Abtrünnigen, einen Rückfälligen, einen Antinationalen. Das damalige Deutschland war ganz dem Naturalismus mit Leib und Seele überantwortet. Der Idealismus, selbst derjenige, der sich nur auf das rein Stoffliche erstreckt, galt für transalpin. Wie stark aber diese Strömung war, kann man sich leicht wieder ins Gedächtnis rufen. Böcklin gegenüber wohl



nicht, aber Stuck gegenüber hat man Fabelwesen in der Kunst so lange als Unsinn erklären zu dürfen geglaubt, bis sich ein Kentaur oder ein Faun einmal auf einer heutigen Stadtstraße zeigen würde! Mit solchem Gerede hat man Stuck abtun wollen!

Stuck ist nun sehr allmählich zu dem geworden, was er heute ist: eine abgerundete, ganz eigenartige Persönlichkeit. Er macht es uns gewissermaßen leicht, ihm durch die verschiedenen Epochen seiner Entwicklung zu folgen, da es ihm beliebt, immer wieder dieselben Vorwürfe zu behandeln, und wir z. B. an den drei und mehr Fassungen seiner „Rivalen“ oder „Kentaurenritte“ den Stuck der frühen mit jenem der mittleren und späten Periode vergleichen können.

Sein Überschuß an Lebenskraft trieb ihm den Fabelstoffkreis in die Arme. Die Welt der Gegenwart, besonders jene von etwa 1885 bis 1900, die sich darin gefällt, das Nüchterne und Verstandesgemäße zu betonen, kam dieser Gestaltungsfreude nicht entgegen. Stucks zeichnerische Schulung trat nun ein, um ihn davor zu bewahren, mit seiner äußerlich unrealen Stoffwelt eine innerliche unwahre Kunst zu treiben. Nach und nach führt ihn dieses Stoffinteresse ganz hinüber zum Heidentum, zur griechischen Antike. Immer mehr in eine Art Gegensatz zum Realismus eingelebt, konnte sich seine ganze Malerei nur in der Richtung einer großzügigen Dekoration entfalten.

Diese künstlerische Sehnsucht, sein Werk durchaus als Schmuck wirken zu lassen, offenbart sich in den früheren Bildern begreiflicherweise in weniger abgeklärter Weise als in den späteren. Er verzichtete zunächst in fast auffälliger Weise auf die Landschaft und gab dem wenigen Beiwerk, das er anbrachte, stark stilisierte Formen. Die Figuren selber wurden größer, und der griechisch werdende, immer mehr plastisch fühlende Künstler gestaltete sie monumentaler. Seine Werke sollten nicht etwas bleiben, das innerhalb des Rahmens zu genießen sei, sondern etwas werden, das bestimmte Wohnräume schmücken könne: folglich arbeitete er architektonisch gegliederte Kompositionen aus. Die Farbe verfolgt nicht nur den Zweck, die Gegenstände voneinander zu scheiden oder sie in Licht, in Luft und in den Raum zu setzen, sondern sie soll in sich selbst eine Zierde bilden, so daß ein Bild im geeigneten Raum unter Umständen schon eine Schönheit spendende Farbewirkung hervorbringt, auch ehe der Betrachter die Einzelheiten der Darstellung und der Formgebung erkennt.

Das sind im allgemeinen noch heute die Richtschnuren der Stuckschen Malerei. Nur wo er am Anfang die Absichten, die er unbewußt verfolgte, noch betonen mußte durch mehr oder minder deutliche Hinweise,



ist er heute feiner Meisterschaft so sicher, daß er alles ohne jede leifeste Absichtlichkeit geben kann: die künstlerische, wirkungsvolle Dekoration kommt sicher zustande.

Es ist auch interessant, zu verfolgen, wie gleichfalls Stucks religiöse Bilder ihrem Wesen nach große, schöne Dekorationen sind. Bei der Kreuzigung und der Pietà wird das Thema nicht etwa als Empfindung im Sinne Uhdes oder Gebhardts oder Steinhauens angeschnitten, sondern nur als malerischer Ausdruck. Nicht einmal wirklich bei der Kreuzigung, ganz und gar nicht bei der Pietà, wird der Versuch gemacht, durch irgendwelchen realistischen oder auch nur neuen Zug das Graulige in der Situation uns eindringlicher zu machen oder es irgendwie in die Nähe des Standes unserer eigenen Erfahrungen zu bringen. Für Stuck gilt die Norm, die die alte Kunst festgesetzt hat. Er fordert uns nur auf, zu sehen, wie er sich innerhalb deren Grenzen mit dem Problem malerisch abgefunden habe. Die Pietà weist ja deutliche Anklänge an Holbein auf. Aber auch die Kreuzigung trägt nirgends einen äußerlichen Stempel des 19. Jahrhunderts aufgedrückt, und man kann sich wohl denken, daß sie ein ungewarnter Betrachter späterer Zeitalter recht gut in eine andere Epoche und in eine andere Schule versetzen könnte als die, in die sie wirklich gehört. Nun gar bei dem „Sündenfall“ begnügte sich Stuck mit der Komposition, die Dürer, nach ihm die Kleinmeister, oft genug verwendet hat. Er sucht in alte Behälter neuen Wein zu gießen, und nur die rein malerische, dekorative Lösung interessiert ihn.

Von solchen Parallelbildern – Vorbilder kann man sie gar nicht nennen – trennt Stucks Werk aber immer etwas – etwas, was sich bei ihm überall und von allem Anfang findet, und das ich seinen Humor nennen möchte. Es ist dieser Humor nicht etwa bloß gleichbedeutend mit einfacher Lachlust oder witzigem Einfall. Er ist das Ausleben einer übersprudelnden Kraft, die den Künstler dazu zwingt, das Leben, die Realitäten der Welt nicht allzu ernst zu nehmen, vielmehr immer mehr oder minder mit ihnen zu spielen. Wer es auch ist, ob Mann, ob Frau, ob Kind, die Menschen sowohl wie die Fabelwesen, alle die Gestalten des Meisters scheinen bewußt darzustellen, was sie vorstellen. Sie teilen nichts von einer persönlichen Einzelseele mit; sie vertreten nur Chargen. Damit ist anders gesagt, daß sie gar nicht einmal an unser Gefühl appellieren, sondern an unseren ästhetischen Sinn. Also auch sie tragen dazu bei, die Kunst Stucks zu einem einheitlichen Kreis abzuschließen, und auch ihrerseits kennzeichnen sie diese Kunst als ein Trachten nach höchstem Schmuck. Es ist, als ob die Stuckschen Gestalten selbst Freude darüber empfänden, daß





sie uns dieses und jenes so schön vorführen, und sie scheinen alle miteinander nur bewußt an der Art ihrer Vorführung Interesse zu haben, nicht so sehr an dem Inhalt.

Andere Künstler, die sich über das „Allzumenschliche“ aufgehalten haben, sind bald zu bitteren Satirikern oder gar zu Zynikern geworden. Das trifft gerade für dekorativ begabte Künstler zu, z.B. Rops und Goya. Es ist eine Ironie des Schicksals, daß derjenige, der sich anmaßt, über das Leben zu lachen, bald dazu gelangt, über sein eigenes Lachen zu weinen. Stuck ist es leicht gekommen, sich vor dieser Entwicklung – die doch im Grunde genommen so wenig befriedigt und nichts zum Glücke beiträgt – zu bewahren, infolge des Anschlusses, den seine ganze Kunst an die Antike gewonnen hat. Der „Liebestolle Kentaur“ löst ein heiteres Lachen aus, dem sich – hätte der Künstler sich an reales Menschentum gehalten – ganz andere, unangenehme Empfindungen beigemischt hätten. Der Kampf der Geschlechter, bei dem das eine zum Verfolger wird, das andere höhnend Schnippchen schlägt, verliert den leidigen Beigeschmack, wenn es durch ein Kentaurenpärchen (in dem Bild „Verfolgung“) verkörpert wird. Seitdem ebenso wie allzu schwülem Liebesgetändel wird die peinliche Spitze abgebrochen, sobald wir es nur mit Nymphen und Faunen („Sonnenuntergang“, „Neckerei“, „Scherzender Kentaur“) nicht mit Gestalten, die uns an die Wirklichkeit gemahnen, zu tun haben. Und selbst reine Sottisen, wie der „Zauberwald“, lassen sich, mit diesem Mantel behangen, in die Kunst einführen. Freilich auch nur eben wieder von einem wie Meister Stuck, dem die Antike nur ein Schönheit entfaltender Mantel ist, und der sich nicht etwa, archäologisch gebildet, in sie vertieft, um uns womöglich belehren zu wollen.



Dreizehn Jahre ist es her, daß Bierbaum in der Velhagen & Klasing'schen Monographienreihe seinen Band über Stuck erscheinen ließ. Kaum eine Seite ist darin so interessant als Ausdruck der Zeit wie jene, die zu wiederholen ich mir nicht verlagern kann. Bierbaum schreibt: „Wir werden sehen, daß Stuck, wie es seinem künstlerischen Wesen zwingend entspricht, geradezu von einer Leidenschaft für das schöne Nackte erfüllt ist. Auch darin ist er unmodern. Während das Hauptgebiet der modernen Malerei die Landschaft und die Stimmung ist, lockt ihn vornehmlich der nackte Mensch und dessen Bewegung.“

Schon in Heines Ardinghello ist die Prophezeiung ausgesprochen, daß der modernen Kunst nur eine Möglichkeit bleibe, die antike zu übertreffen,



nämlich durch die Entdeckung der Landschaft – von dem, was wir ‚Stimmung‘ nennen, ist noch nicht die Rede. In der Darstellung des Menschen sei von den Griechen bereits das Höchste geleistet, und der moderne Künstler sei überhaupt nicht imstande, diese Höhe wieder zu gewinnen. Schon aus dem äußerlichen Grunde: weil er keine Gelegenheit habe, nackte Körper zu sehen, denen die Nacktheit ansteht.

Darin liegt eine große Wahrheit und wohl auch der Grund, warum selbst unsere Bildhauer den nackten Menschen nicht mehr als den natürlichen Hauptvorwurf ihrer Kunst behandeln. Denn es ist klar: das Studium des Aktmodells ist nur ein Notbehelf. Es fehlt die Möglichkeit, das Nackte in freier, natürlicher Bewegung und an Körpern zu studieren, die sich nackt natürlich zu bewegen wissen, die durch Bewegung in frischer Luft und durch Leibesübung ohne Kleiderbeengung die Schönheit des Nackten in sich entwickelt haben. Was hilft es, Akte ins Freie zu stellen, Mädchen, die ohne Korsett, Männer, die ohne Stiefel kaum gehen können, und deren ganze Körperentwicklung von Jugend auf an freier Entfaltung verhindert worden ist? Ein wirklich schöner Körper gehört schon unter günstigeren Bedingungen zu den größten Seltenheiten – und der moderne Künstler hat nur die Auswahl zwischen einer beschränkten Anzahl von berufsmäßigen oder aus Gefälligkeit stehenden Modellen. Der Grieche dagegen sah in seinen Bädern und Gymnasien und öffentlichen Spielen die Blüte der Jugend seines Volkes nackt und in der mannigfachsten, schönsten Bewegung.

Welchen anderen Ausweg gibt es da für den modernen Künstler, der sich ans Nackte wagt, als das Studium der Alten? Nur die Maler von Salonnuditäten können dessen entbehren, und diese können es um so mehr, als sie andere Ziele haben, als Künstler vom Schlage Stucks. Sie geben den ausgezogenen modernen Menschen, dieser will die Schönheit des nackten Leibes aufstellen als höchstes ästhetisches Ideal, und es genügt ihm dazu nicht schon der Akt für sich, sondern es soll der bewegte nackte Mensch sein. Ohne Anlehnung an die Antike ist dies nicht möglich, und daraus entspringt wohl der ‚archaische‘ Eindruck, den manche von Stuckschen Arbeiten dieser Art empfangen. Doch ist es unrecht, diese Art archaisch zu nennen. Man darf sie griechisch heißen – und das ist dann freilich das höchste Lob, das man ihr spenden kann.“

Der ganze Passus Bierbaums stellt eine Forderung, die wohl noch nicht erfüllt worden ist, und die vielleicht überhaupt nie glattweg erfüllt werden kann, der wir aber heute, wenngleich noch nicht einmal fünfzehn Jahre verstrichen sind, doch merkwürdig viel näher gekommen sind.

Die sogenannte Wespentaille ist bei uns in Deutschland glücklicherweise



so gut wie verschwunden. Auch die Frauen, die das Korsett nicht aufgeben zu können glauben, schnüren sich nicht mehr ein. Die Anzahl der „Leibchen“, die überhaupt ein sogenanntes Schnüren, dank ihrer Konstruktion, gar nicht zulassen, ist hart daran, das alte Korsett zu verdrängen. Der ungeheure Aufschwung, den alle Arten von Sport, auch bei den Mädchen, genommen haben, trägt seinen Teil dazu bei, diese erfreuliche Entwicklung zu begünstigen, und wir sehen einer Zeit entgegen – hoffentlich ist sie nicht bloß eine vorübergehende –, in der der weibliche sowohl wie der männliche Körper nicht mehr von der Kleidung gequält und verdorben wird, so daß der schöne Körper nicht mehr in dem Maße zu einer Seltenheit gehören wird. Natürlich wird dies auf die Kunst und ihre Jünger günstig rückwirken.

Aber auch in unserem Gefühl, dem menschlichen Körper gegenüber, zeigt sich endlich und glücklicherweise eine Wendung zum Besseren. Möge sie auch nicht etwa bloß eine vorübergehende sein! Alles Gespött, alles Schimpfen auf falsche Prüderie nützt nichts. Die größte Stütze der Sitte sowie der Ästhetik ist die Gewohnheit. Es ist zweifellos ein großer Schritt in der Richtung zur Verbesserung unserer sogenannten Moral, daß man jetzt überall die Hefte der „L'Etude Académique“ für wenige Pfennige kaufen kann, daß es daneben viele andere, auch deutsche Werke gibt, in denen nackte Menschen photographisch abgebildet werden, daß Vansebows „Schönheit“ und andere ähnliche Veröffentlichungen den Kultus der Nacktheit verbreiten helfen, und daß alle miteinander solche Publikationen wie „Le nu au Salon“ vertreiben. Denn nicht die wahre Nacktheit, sondern die Bekleidung und die Halbbekleidetheit wirkt in sinnlicher Weise verführerisch. Weist doch schon Kant mit Recht darauf hin, daß die Urmenschen die Bekleidung wahrscheinlich angenommen haben, nur um die geschlechtlichen Reize zu verstärken.

Derartige Bestrebungen haben auch endlich den Erfolg gehabt, daß wir unsere geradezu lächerliche Prüderie abzulegen beginnen und die „Akte“ von Anders Zorn oder E. R. Weiss, den „Hörfelberg“ von Slevogt und dergleichen auf unseren Ausstellungen gelassen anschauen, bei denen uns die Natur ohne jedwede konventionelle Lüge vorgeführt wird. Selbst so durchaus populäre Zeitschriften wie „Die Kunst für Alle“ bringt diese Bilder, was vor 15 Jahren noch unmöglich gewesen wäre. Und unsere neuen berühmten Tänzerinnen zeigen ihre Kunst nur „in einen Schauer von Rosenblättern gehüllt“, allerdings vorläufig noch in geschlossenen Gesellschaften. Betörte, beschränkte Geister wetteifern ja immer noch gegen die öffentliche Vorführung. Wenn sie sich nur einmal klar werden könnten, wie kindisch, albern dieses prüde Vogellstraußspiel vor dem Nackten sei, und wie sie gerade



gegen die Befestigung der Sittlichkeitsmoral, die sie zu schützen wännen, vorgehen.

Keiner hat mehr dazu beigetragen, einem verständigen Standpunkt in dieser Frage zum Sieg zu verhelfen, als Max Klinger. Nie ist die Wichtigkeit der Frage für die Kunst besser dargelegt, die einzig würdige Auffassung ernsthafter vertreten worden, als in den Schlußseiten seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“, die man dem Publikum immer und immer wieder vorführen muß. Da heißt es:

„Der Kern und Mittelpunkt aller Kunst, an den sich alle Beziehungen knüpfen, von dem sich die Künste in der weitesten Entwicklung loslösen, bleibt der Mensch und der menschliche Körper.

Es ist die Darstellung des menschlichen Körpers, die allein die Grundlage einer gefunden Stilbildung geben kann. Alles was künstlerisch geschaffen wird, in Plastik wie Kunstgewerbe, in Malerei wie Baukunst, hat in jedem Teil engsten Bezug zum menschlichen Körper. — Wie kann ich ein Nebending charakteristisch vereinfacht darstellen, wenn ich die Hauptsache, auf die es Bezug hat, nicht charakteristisch zu formen weiß. Wer eine Hand nicht zu bilden weiß, wird auch keine Handhabe darstellen können, ausgenommen, er stiehlt sie anderswoher. — Das Studium und die Darstellung des Nackten sind das A und das O jeden Stiles.

Und hier ist die Frage, ob die Prüderie die Schneiderei, oder diese jene großgezogen hat. Denn es kann für jeden, der dem Höchsten zu Leistenden, dem menschlichen Körper, aufrichtig gegenübertritt, keine Frage sein, daß der ganze integere Körper ohne Lappen, ohne Fetzen die wichtigste Vorbedingung einer künstlerischen Körperentwicklung ist. Es soll damit nicht gesagt sein, daß ohne Sinn und Verstand, ohne Wahl und Notwendigkeit das Nackte überall beim Haar herbeigezogen werden müsse. Aber daß es da, wo es logisch notwendig ist, ohne falsche Scham, ohne drückende Rücksicht auf gewollte und gefuchte Blödigkeit ganz und voll gegeben werden darf, muß gefordert werden.

Zu welchen Verirrungen und Inkonsequenzen die laufende Auffassung führt, ist für den unbefangenen Beobachtenden überraschend und demütigend. — Uns werden von Jugend auf die Größe und Schönheit der antiken und mittelalterlichen Kunst als Ideale aufgestellt, wir bewundern in Deutschland glücklicherweise auch unverstümmelt in unseren Museen deren Werke, dennoch wird durch die Verpönung der Darstellung und Ausstellung des Nackten in unseren Werken das energische Studium völlig lahmgelegt. — Entweder sind die gerühmten Meister falsche Ideale, oder wir sind nicht reif genug, ihre Schüler zu sein. Nur die Möglichkeit, das ganz und groß





Gefühlte auch voll äußern zu können, bewegt uns zum Studium, zur Ausführung.

Es ist weder eine lächerliche noch eine geringfügige Forderung, die Forderung des Nackten. — Die sichere Aufstellung einer schlanken und schweren Masse auf doppelten, dreifach flexibeln Grundlagen wäre für die Mechanik ein schwieriges Problem. Dasselbe wird bei unserem Körper noch erschwert durch den hochgelegenen Schwerpunkt und dessen in ziemlichem Spielraum sehr erleichterte Verlegbarkeit. Daß die schwierigsten Punkte der Konstruktion in den Verbindungen der Träger mit Getragendem liegen müssen, ist einleuchtend. So spiegelt sich jede wesentliche Veränderung der oberen an den unteren Teilen, die der Bewegung erst Sicherheit verschaffen. Alle die wichtigsten Konstruktions- und Bewegungsfragen des menschlichen Körpers finden ihre Lösung im Becken und zwischen dessen hervorragenden Punkten. — Die wunderbare Kompliziertheit des Mechanismus bietet unter scheinbarer Einfachheit verborgen die schönsten Flächen- und Formkombinationen. Von ihrer künstlerischen Lösung ist die Darstellung der menschlichen Gestalt überhaupt erst möglich. Gerade diese Stellen, die für die Arbeit des Künstlers wie für das Verständnis des Beschauers von höchster Wichtigkeit sind, deren Konstruktion den menschlichen vom tierischen Organismus unterscheidet, deren vollendete Lösung dem Kunstwerke Einheit und Klarheit verleiht, sollen wir mit den unsinnigsten Lappen verdecken.

Betrachten wir die Werke der besten Meister, so finden wir, besonders bei der Antike, schlagende Beweise für das Gefagte. Sie waren Meister des Gewandes, weil sie Meister der Körperformen waren. Wie haben sie nun das Gewand im Verhältnis zum Körper behandelt? Ihre großartigsten Schöpfungen tragen fast alle Gewänder oder Gewandstücke. Eine Anzahl Niobiden, Laokoon, Venus von Milo, Apollo von Belvedere, Harmodios und Aristogiton und Iphigenie mit Orest in Neapel, um nur einige anzuführen. Wie tragen diese nun das Gewand? Es läßt absichtlich den Torso unbedeckt. Die Entwicklung seiner Formen entweder von einer Schulter zu den Knien, oder des ganzen Oberkörpers von der Mitte der Oberschenkel ab, zeigt frei die ganze Körper Schönheit. Das Gewand bedeckt nur solche Teile, die am Körper gedoppelt sind, so daß die wichtigsten Konstruktionspunkte dem Beschauer keinen Zweifel über die Bewegung und die Lösung der Körperentwicklung lassen.

Der Schutz, der widerwärtig künstliche Lappen oder gar das unglaubliche Feigenblatt, mit dem wir unsere, eben ihretwegen meist schlecht konzipierten, Körper bedecken müssen, zerreißen die Einheit in einen Torso

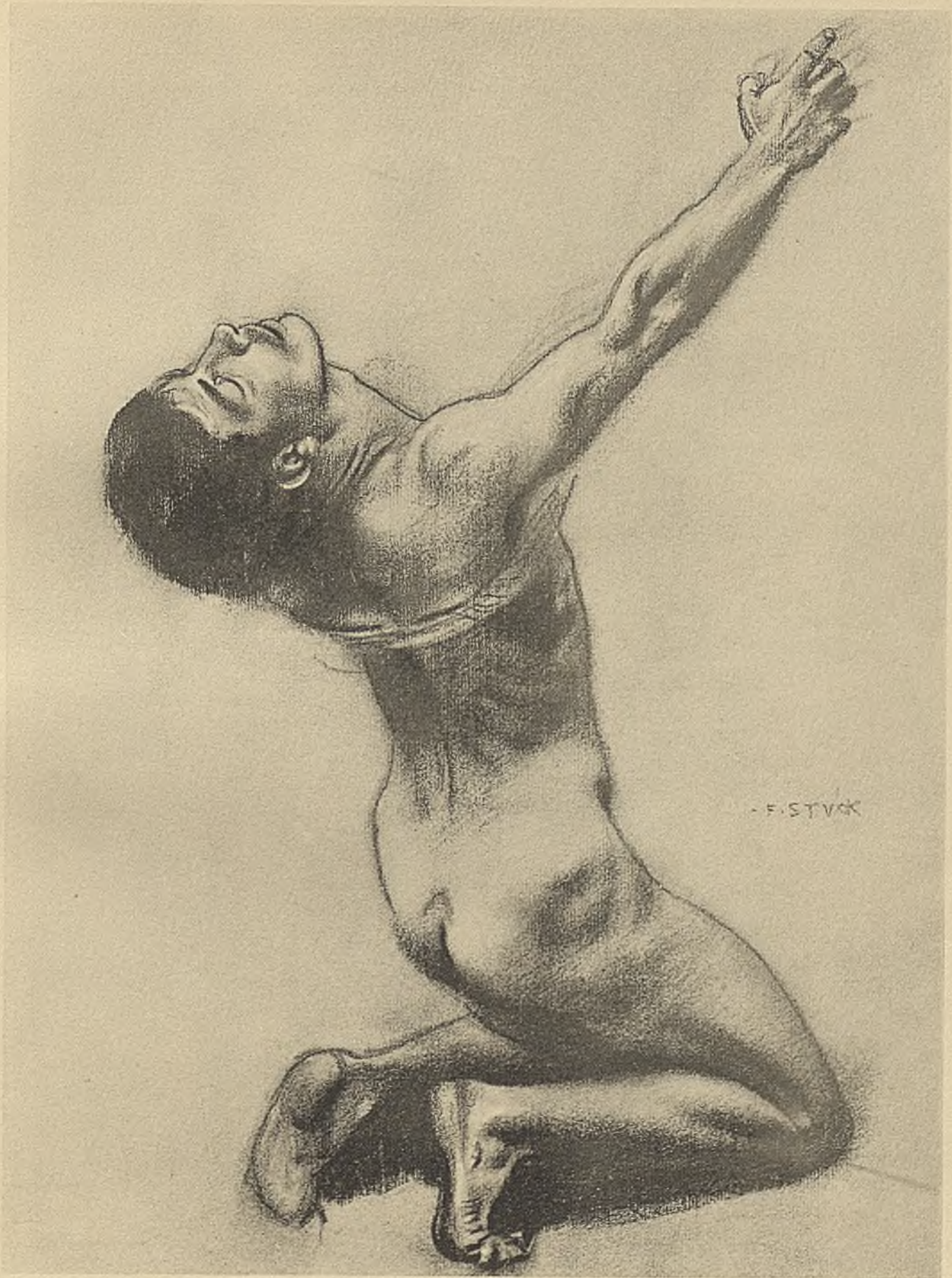


und in zwei einzelne Beine. Es gehört die ganze Inkonsequenz unserer geistigen, künstlerischen Erziehung dazu, solche armselige Scheußlichkeit nicht als beleidigend zu fühlen.

Diese Körperanschauung ist nicht die Folge des Stils, sondern umgekehrt, der Stil ist die Folge der Anschauung.

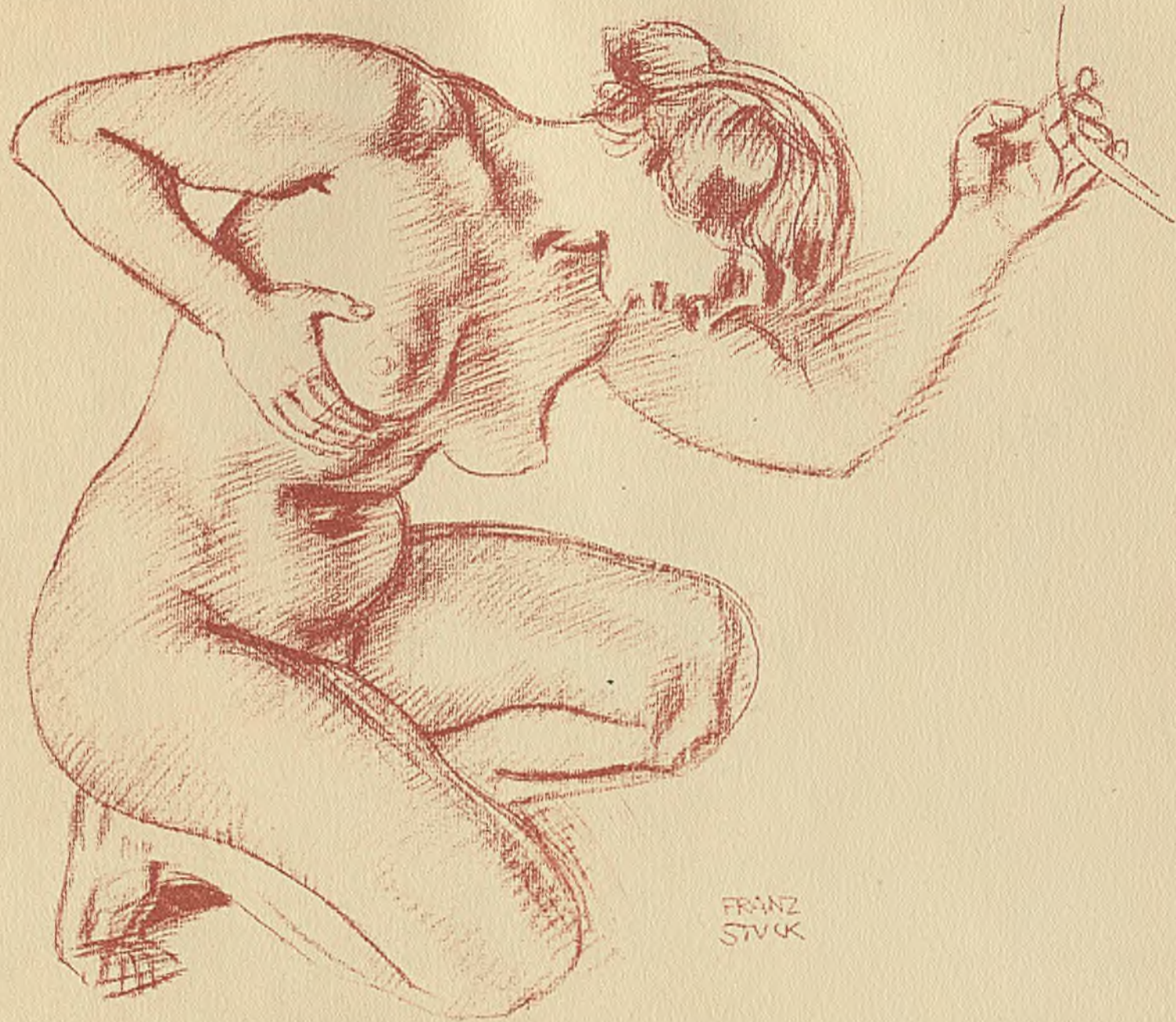
Nur am freigegebenen Körper entwickelt sich ein gesunder Kunstsinne. Wollen wir diesen und gesunden Stil, so müssen wir gesunden Sinn genug haben, das Nackte nicht nur zu ertragen, sondern es sehen und schätzen zu lernen. Die wunderbare Einfachheit des menschlichen Körpers duldet im Kunstwerk keine Künstelei; sie zwingt den Künstler zur Einfachheit, zum Aufgeben der kleinlichen Nebensachen und bereitet den ersten Schritt zu einem eigenen Stil vor."





STUDIE ZU „DIE SPHINX“





STUDIE ZU „STERBENDE AMAZONE“





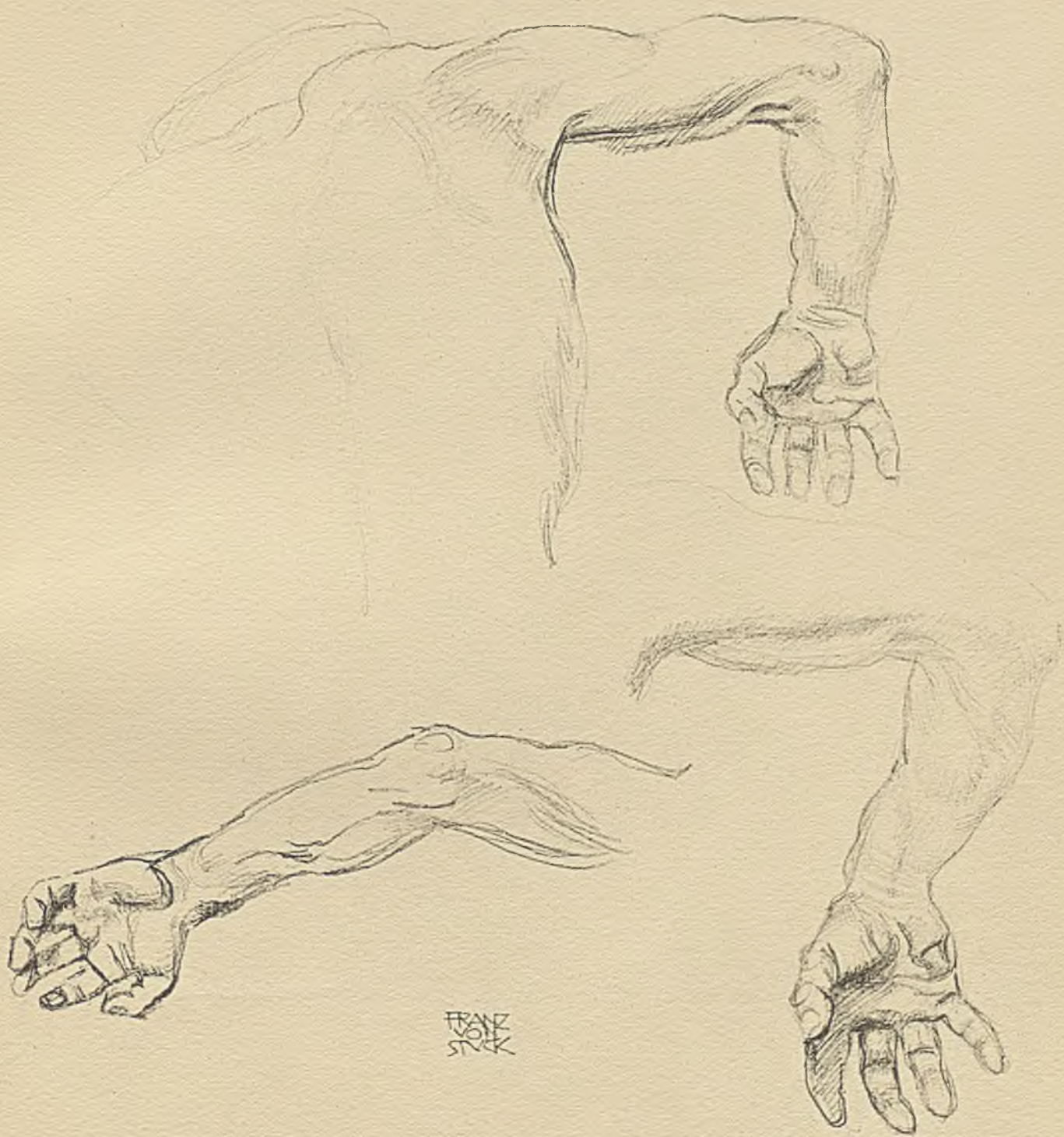
STUDIE ZU „PHANTASTISCHE JAGD“





STUDIE ZUR „KREUZIGUNG“

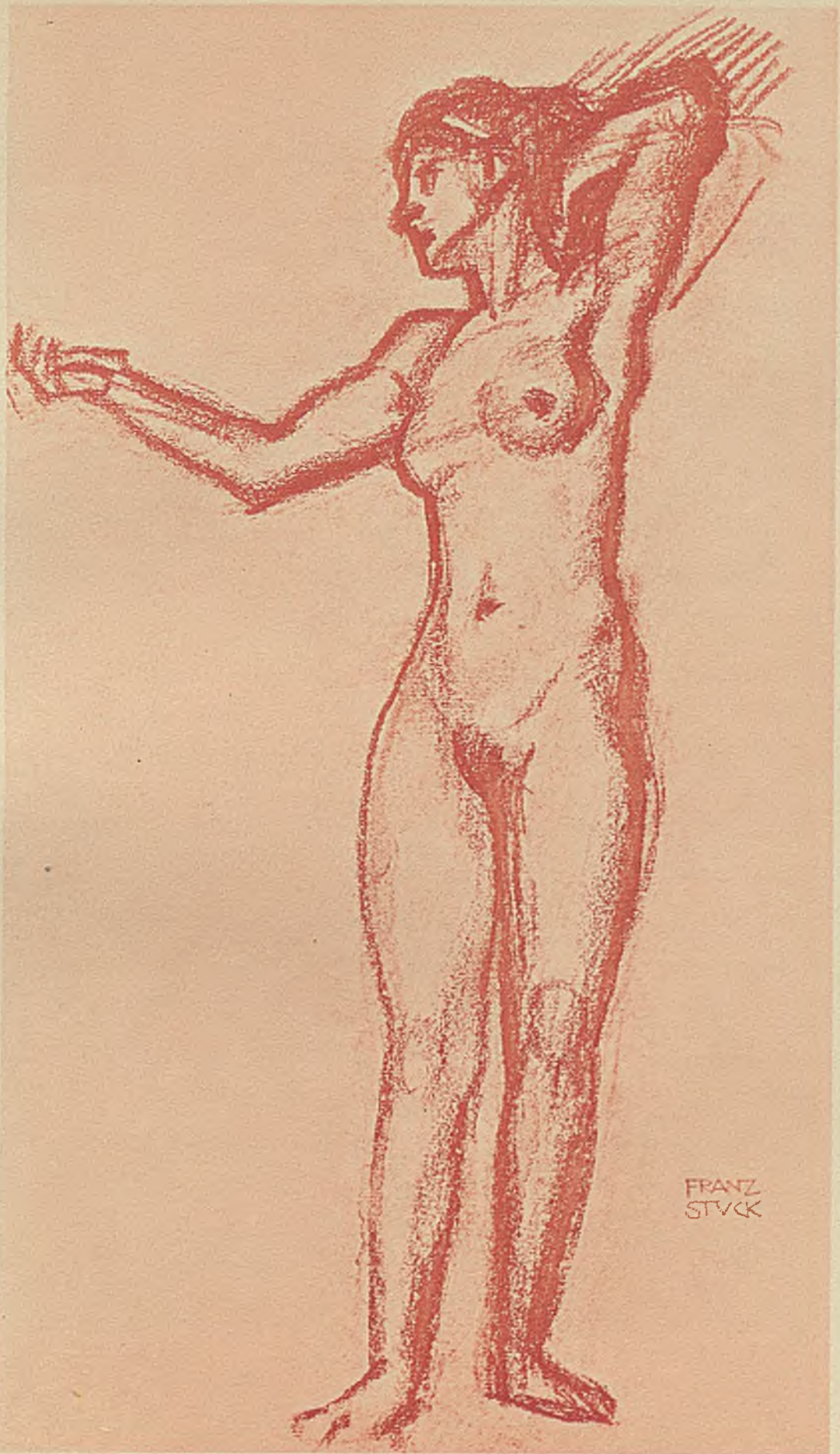




FRANZ  
KONIG

STUDIE ZUR „KREUZIGUNG“





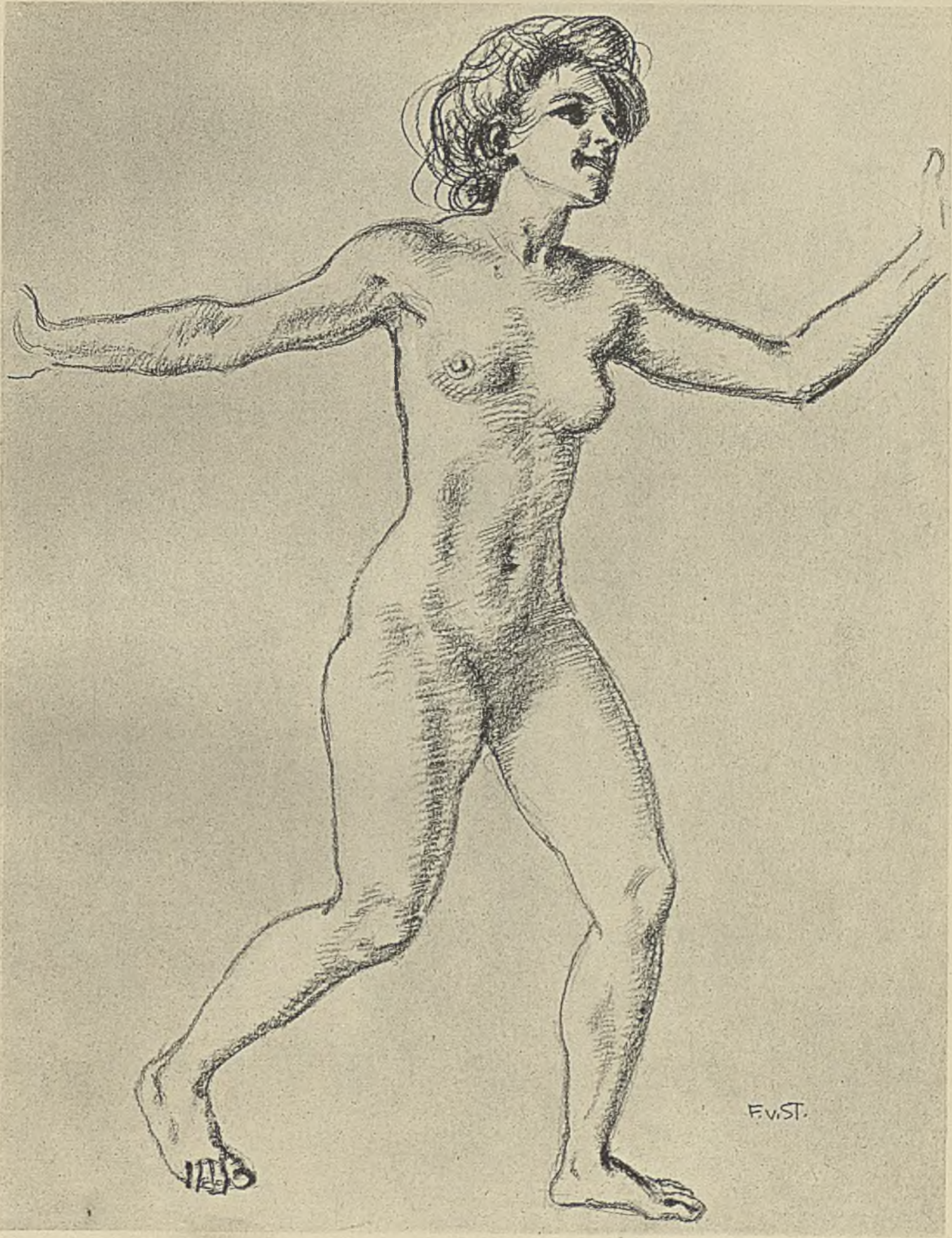
STUDIE ZUR „VERSUCHUNG“





STUDIE ZUM „RINGELTANZ“





F.v.ST.

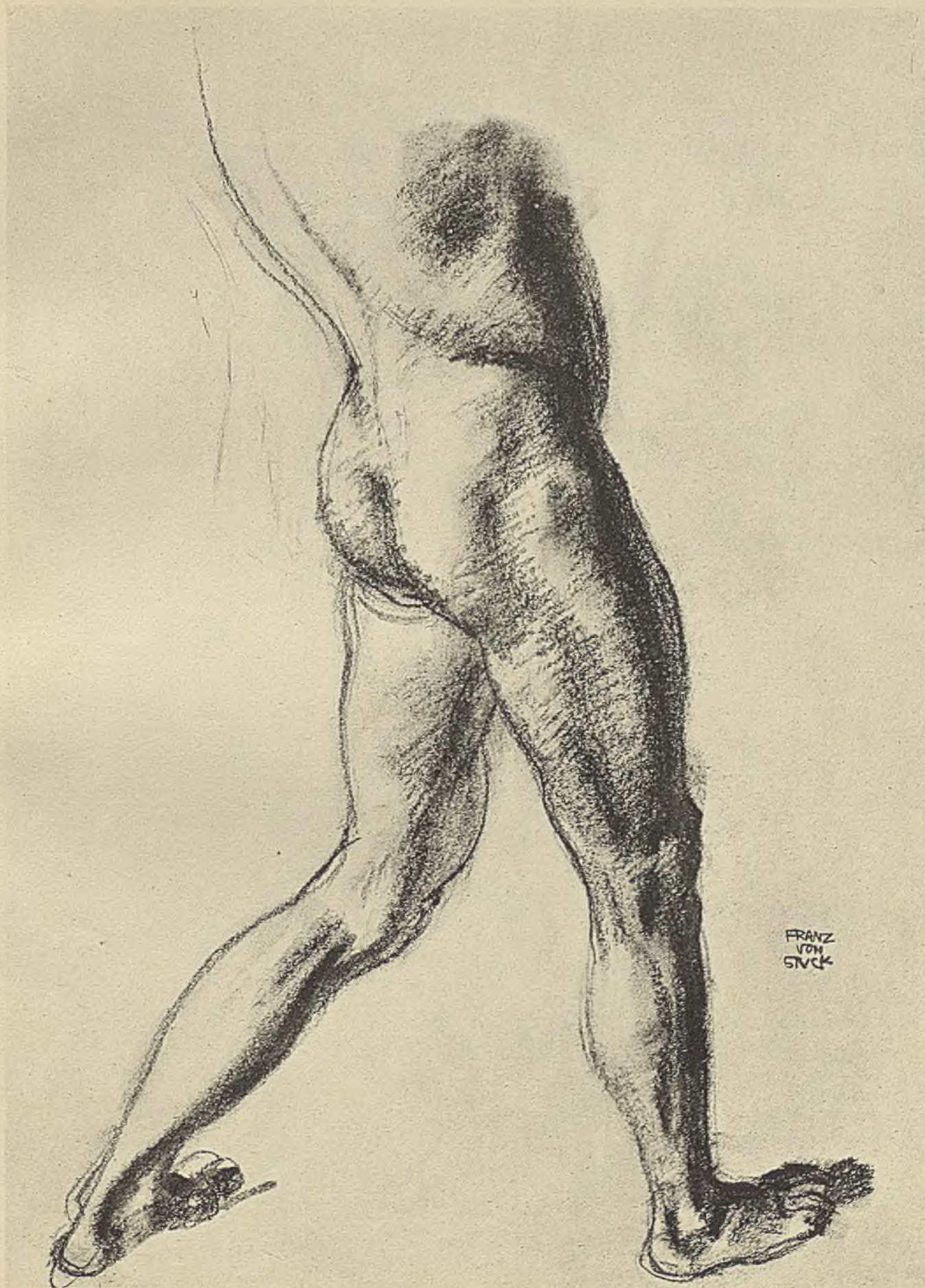
STUDIE ZUM „RINGELTANZ“





STUDIE ZUM „RINGELTANZ“





STUDIE ZUR „MEDUSA“





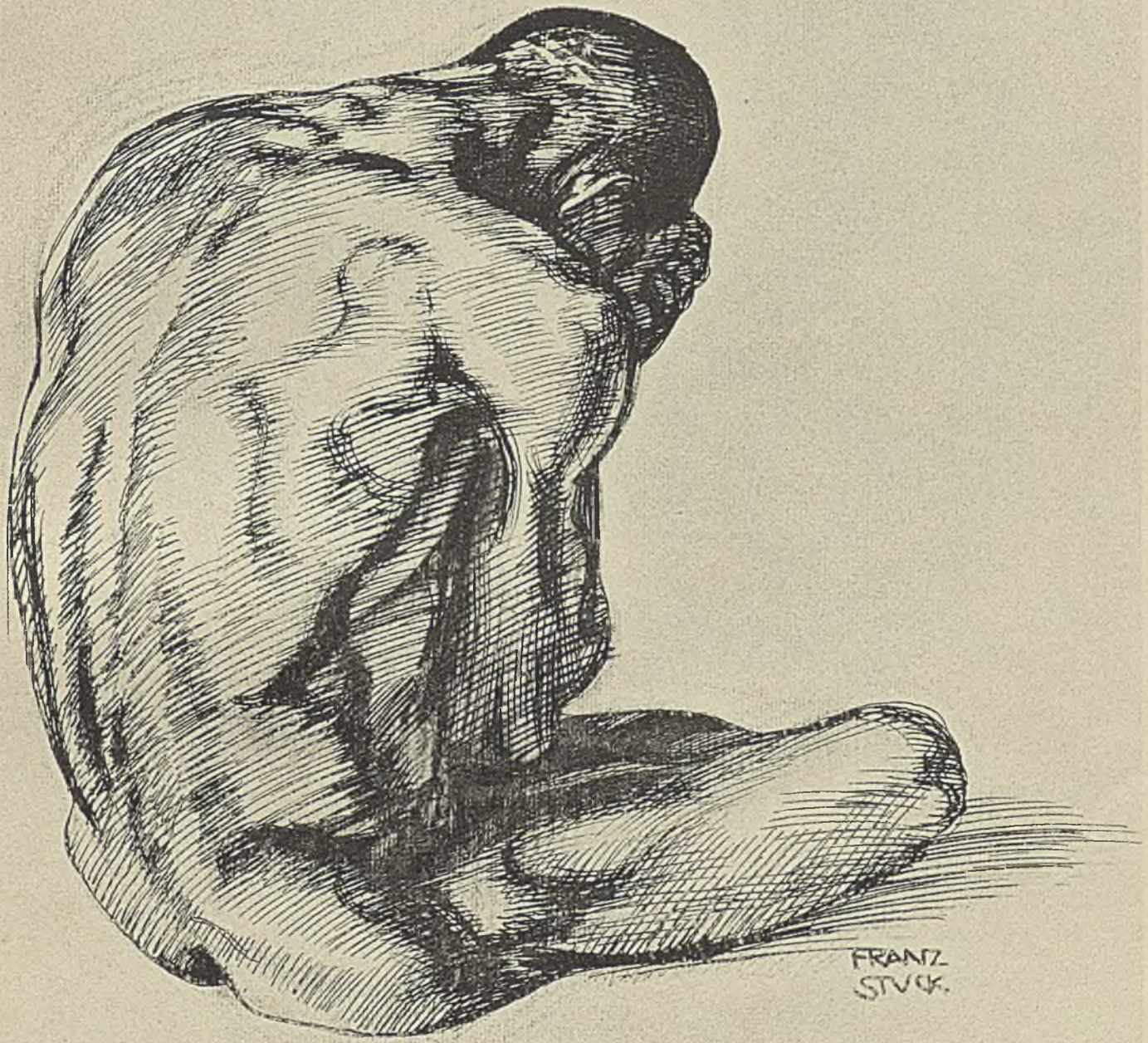
STUDIE ZUM „INFERNO“





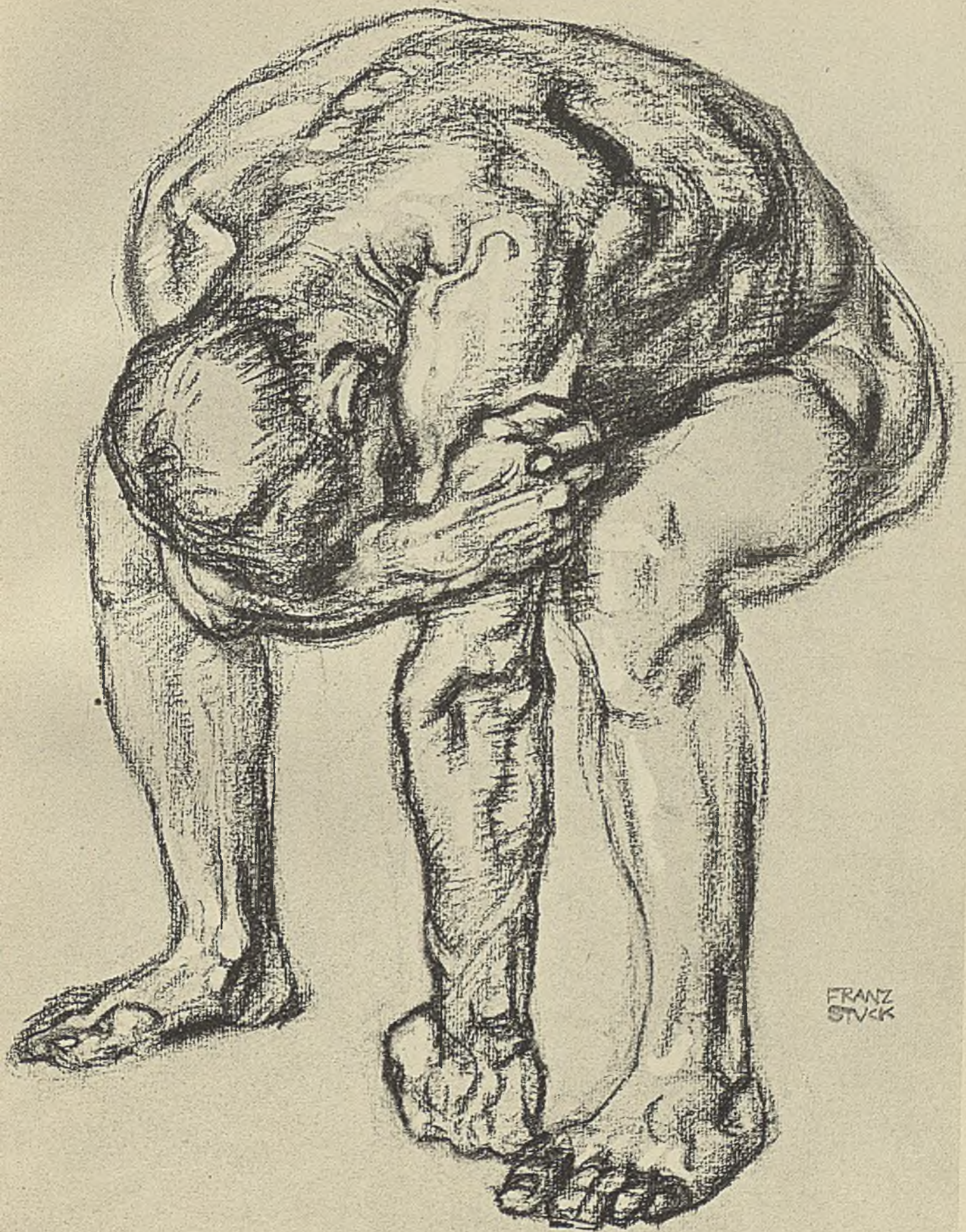
STUDIE ZUM „INFERNO“





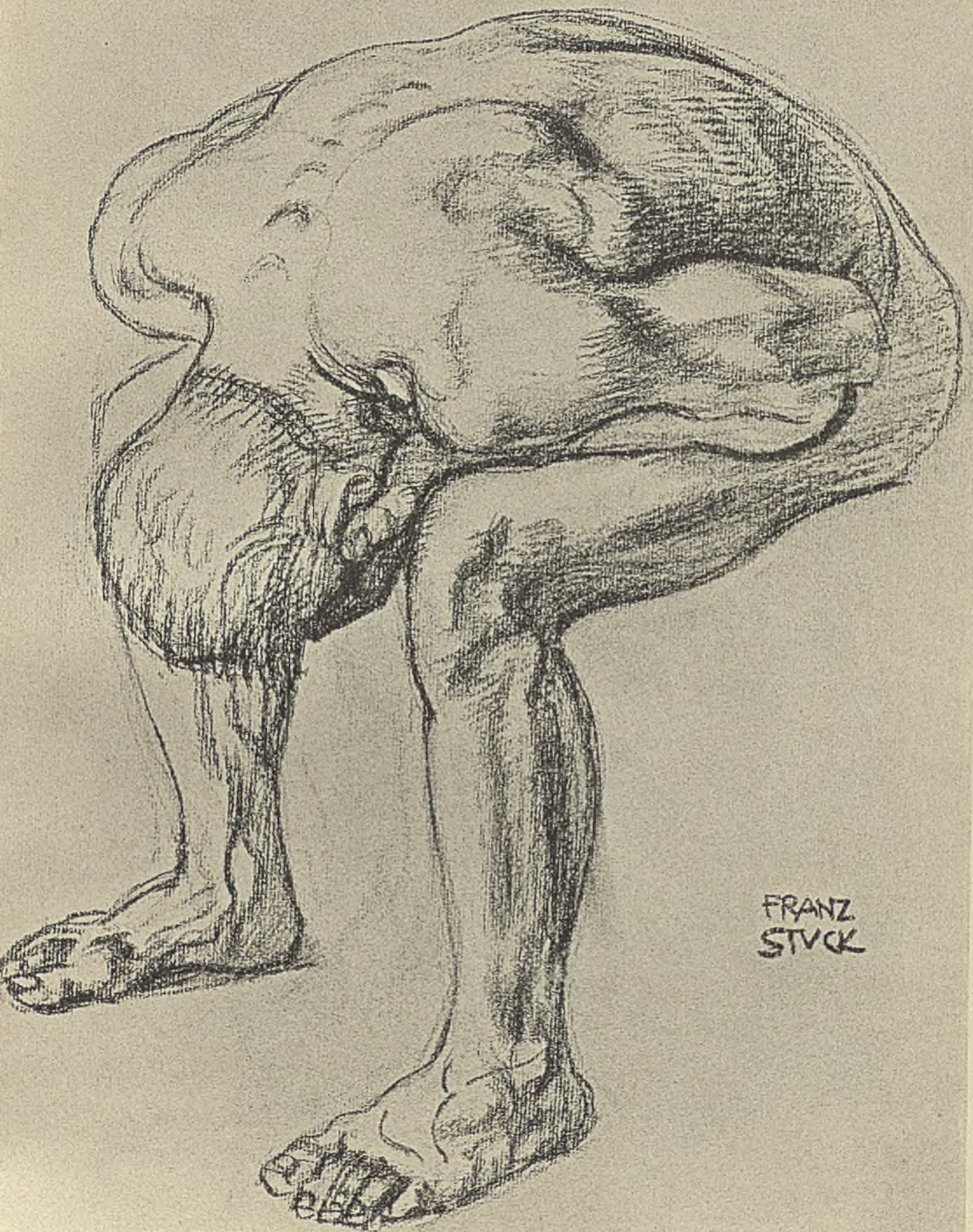
STUDIE ZUM „INFERNO“





STUDIE ZUM „INFERNO“

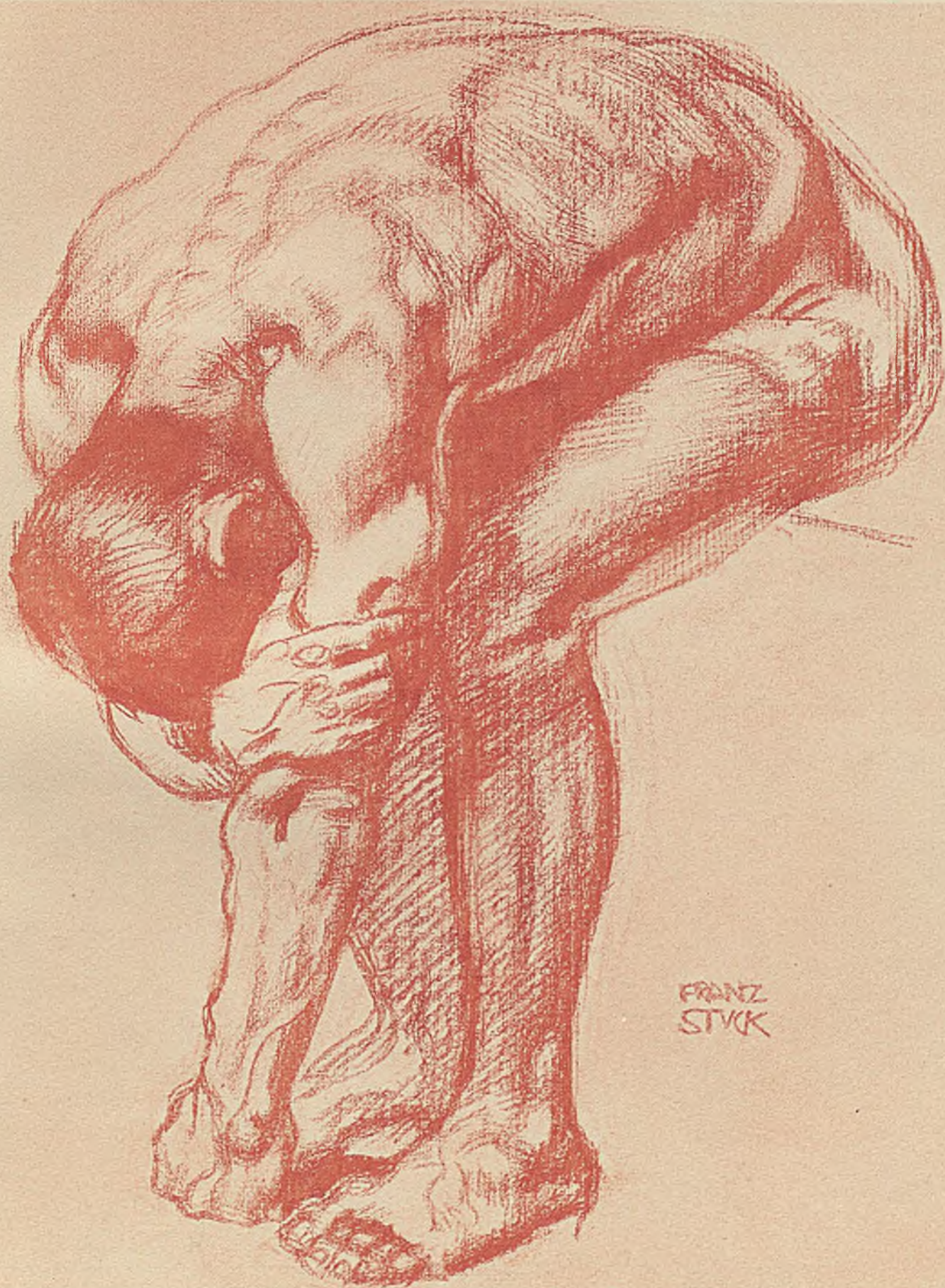




FRANZ  
STUCK

STUDIE ZUM „INFERNO“





STUDIE ZUM „INFERNO“

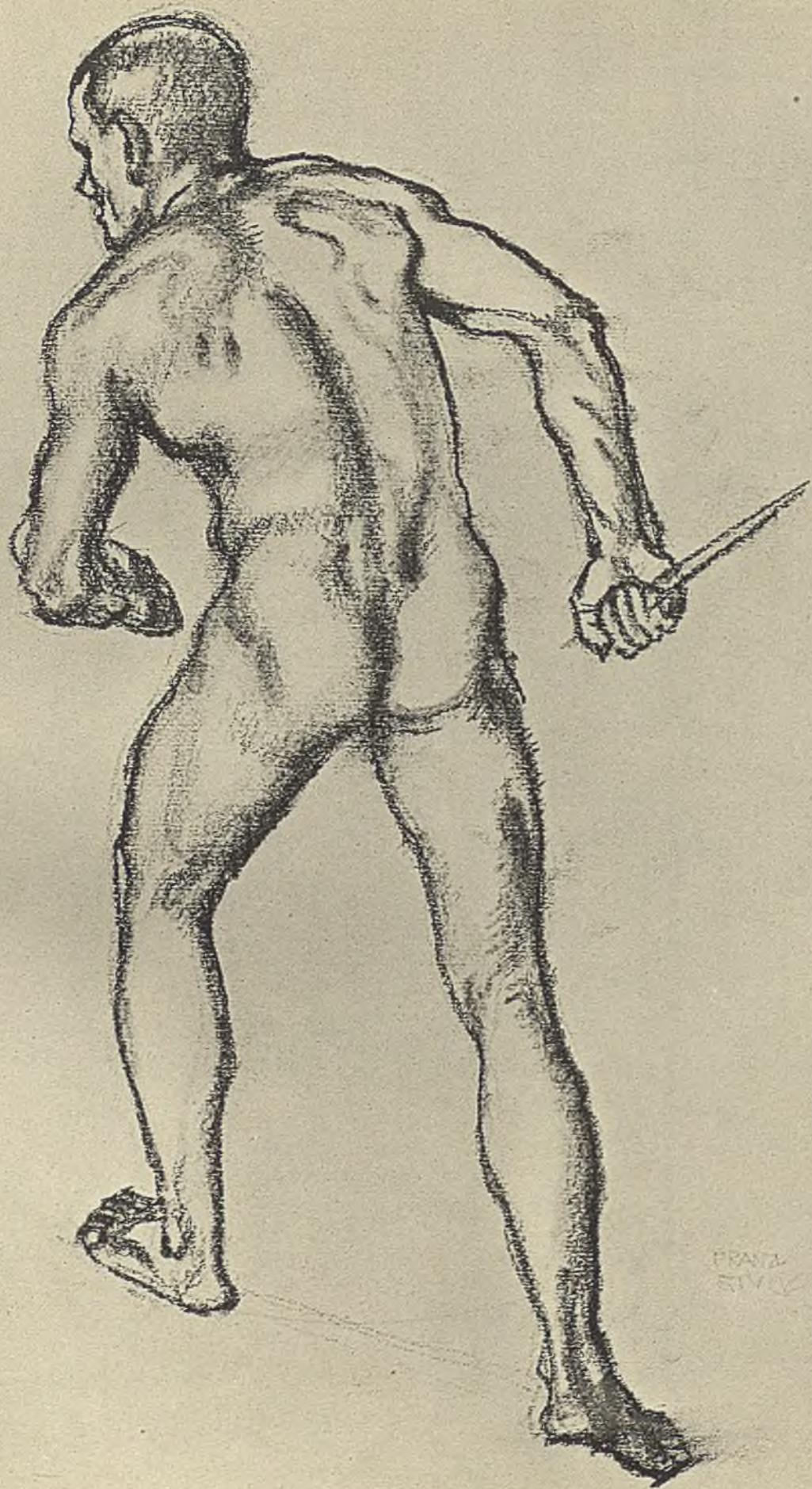




FRANZ  
STYGE

STUDIE ZU „RIVALEN“





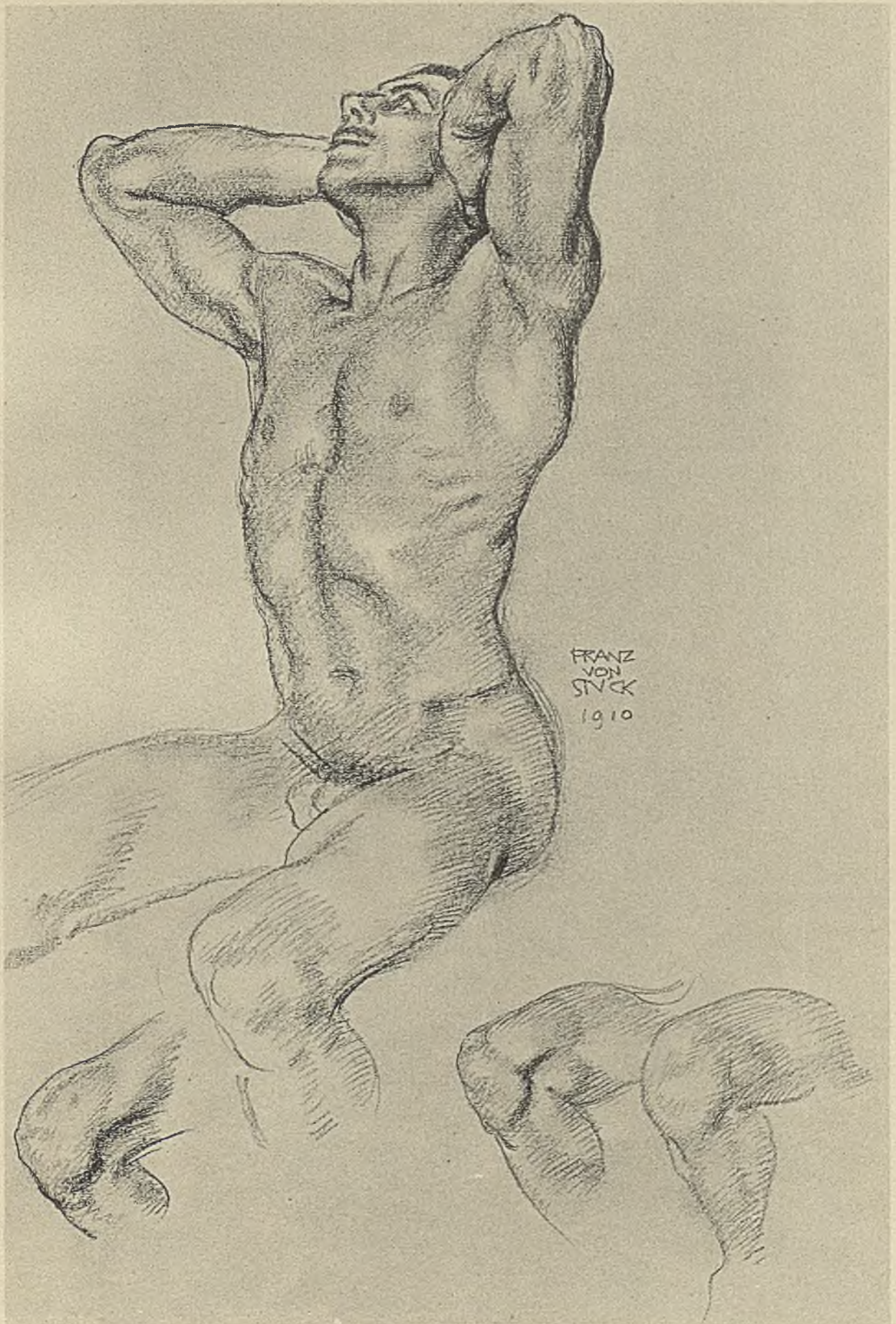
FRANZ  
RIVK





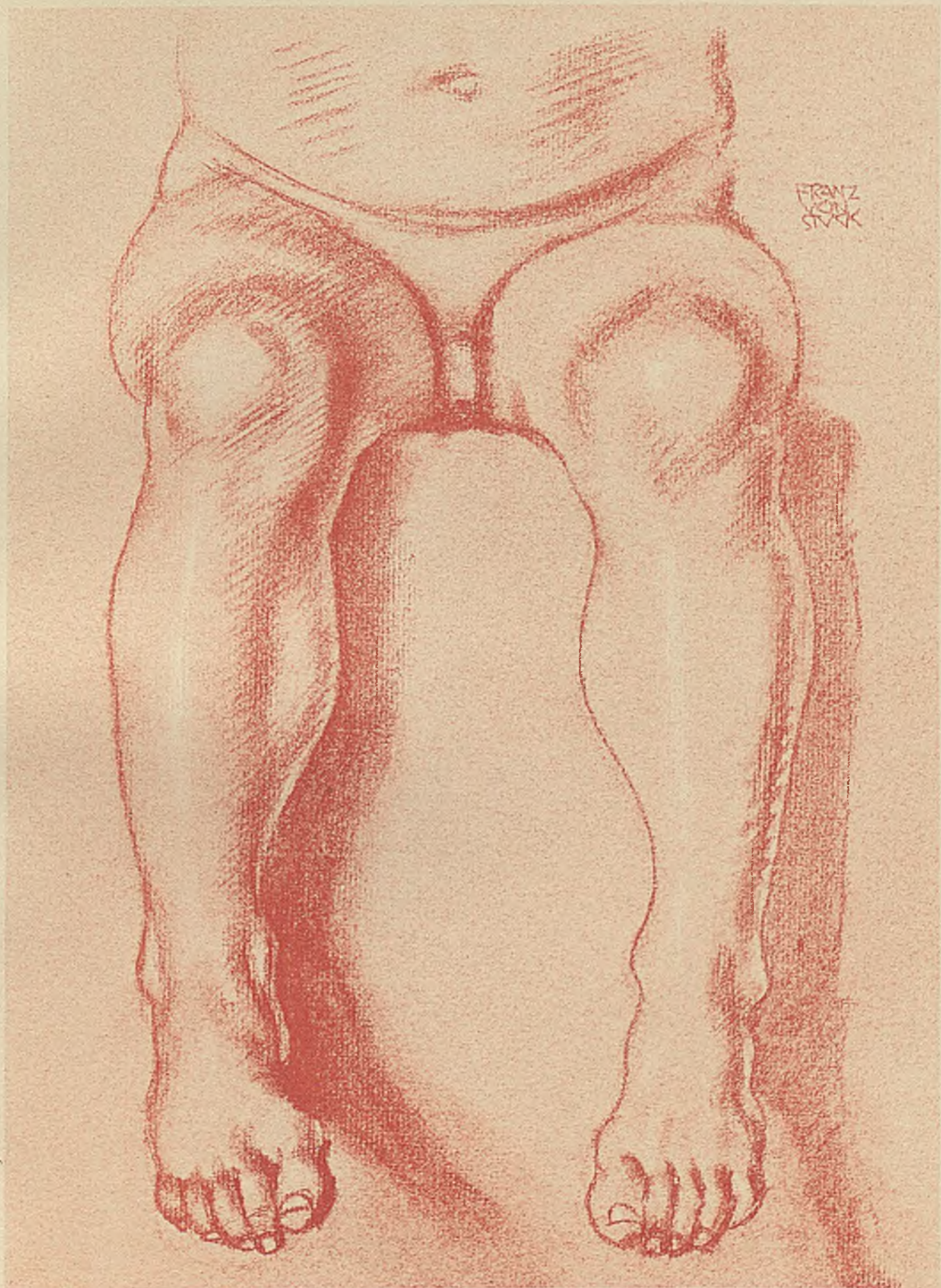
STUDIE ZU „SISYPHOS“





STUDIE ZUR „DISSONANZ“





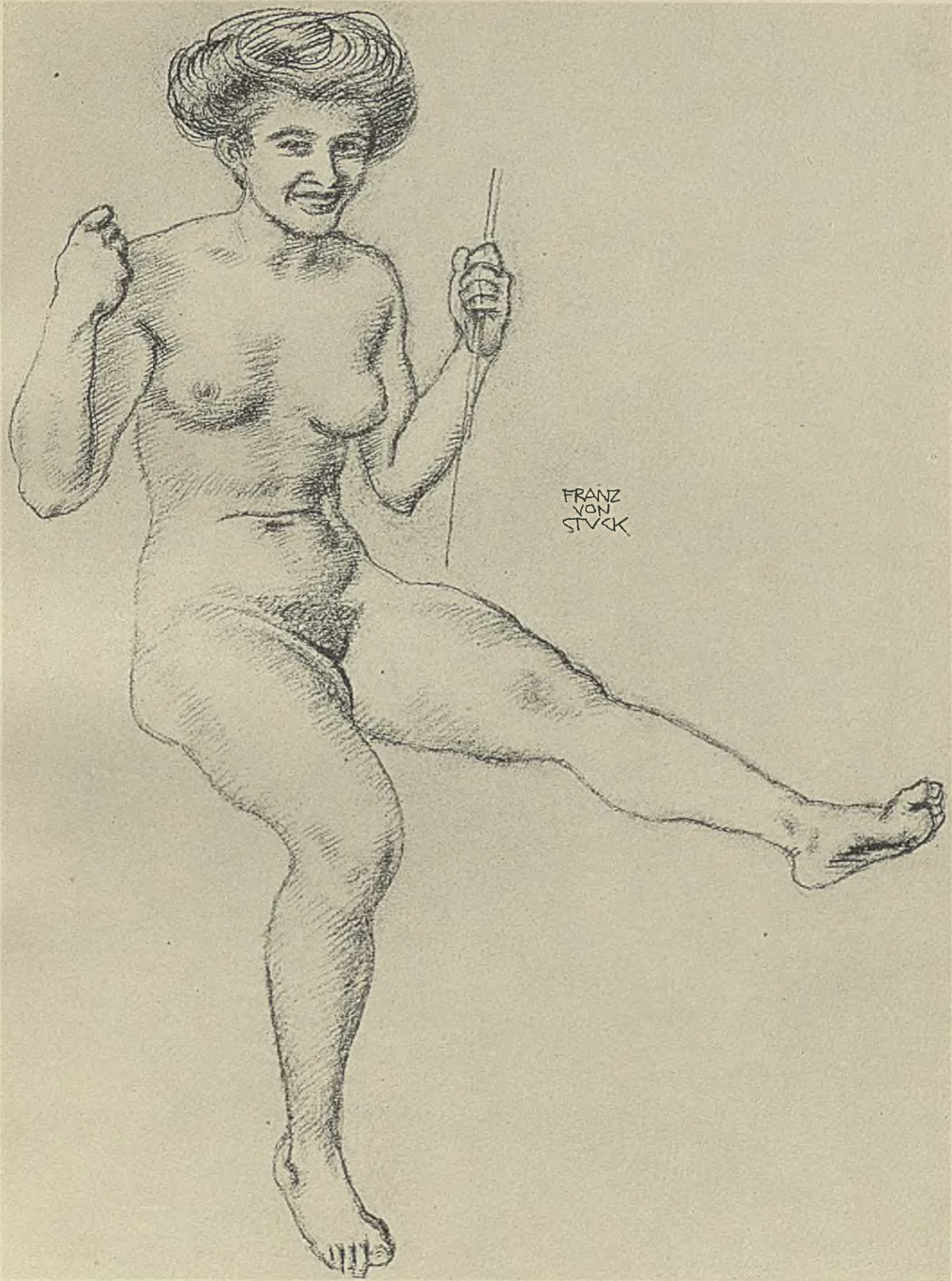
STUDIE ZUR „DISSONANZ“





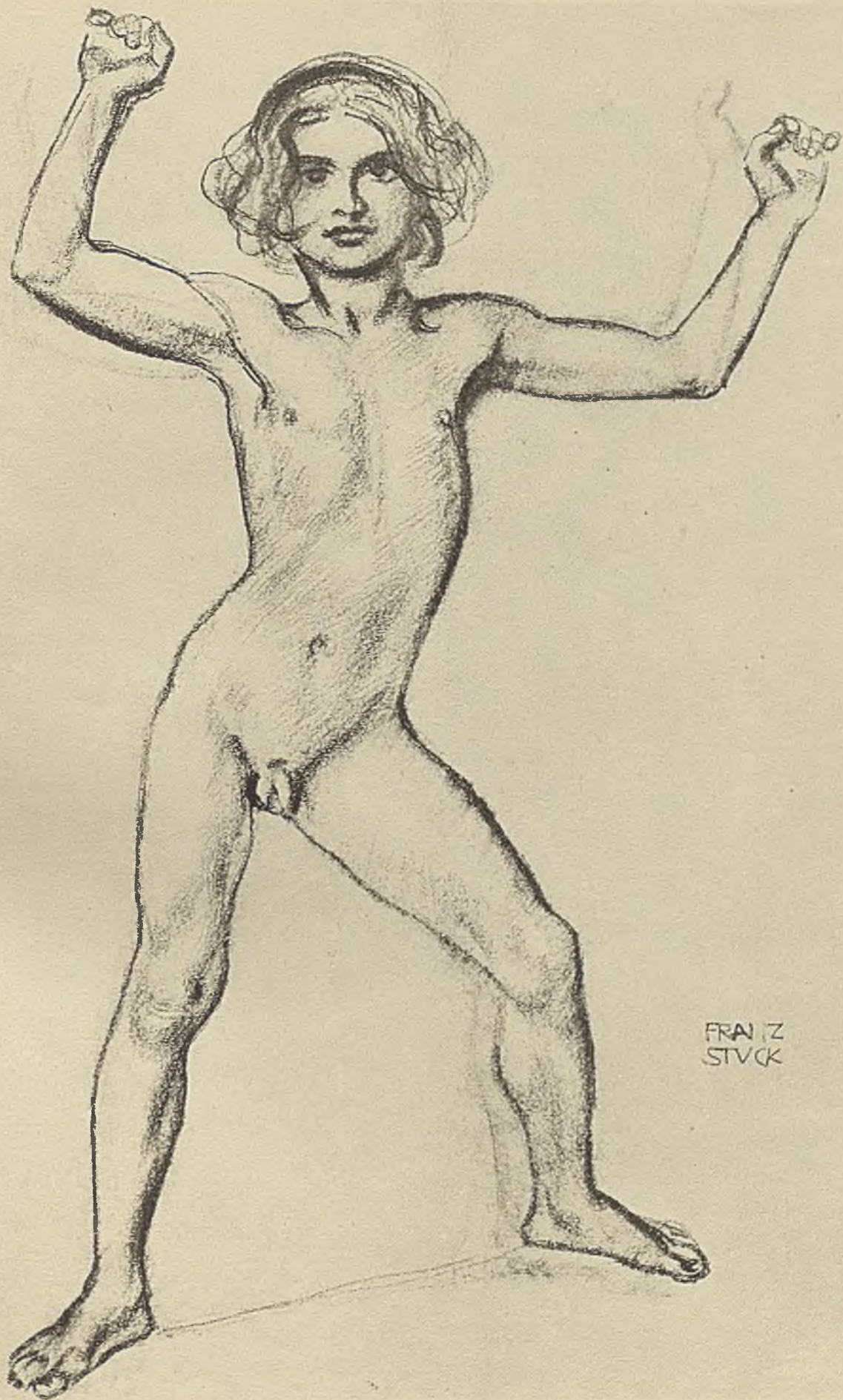
STUDIE ZUR „LIEBESSCHAUKELE“





STUDIE ZUR „LIEBESSCHAUKELE“

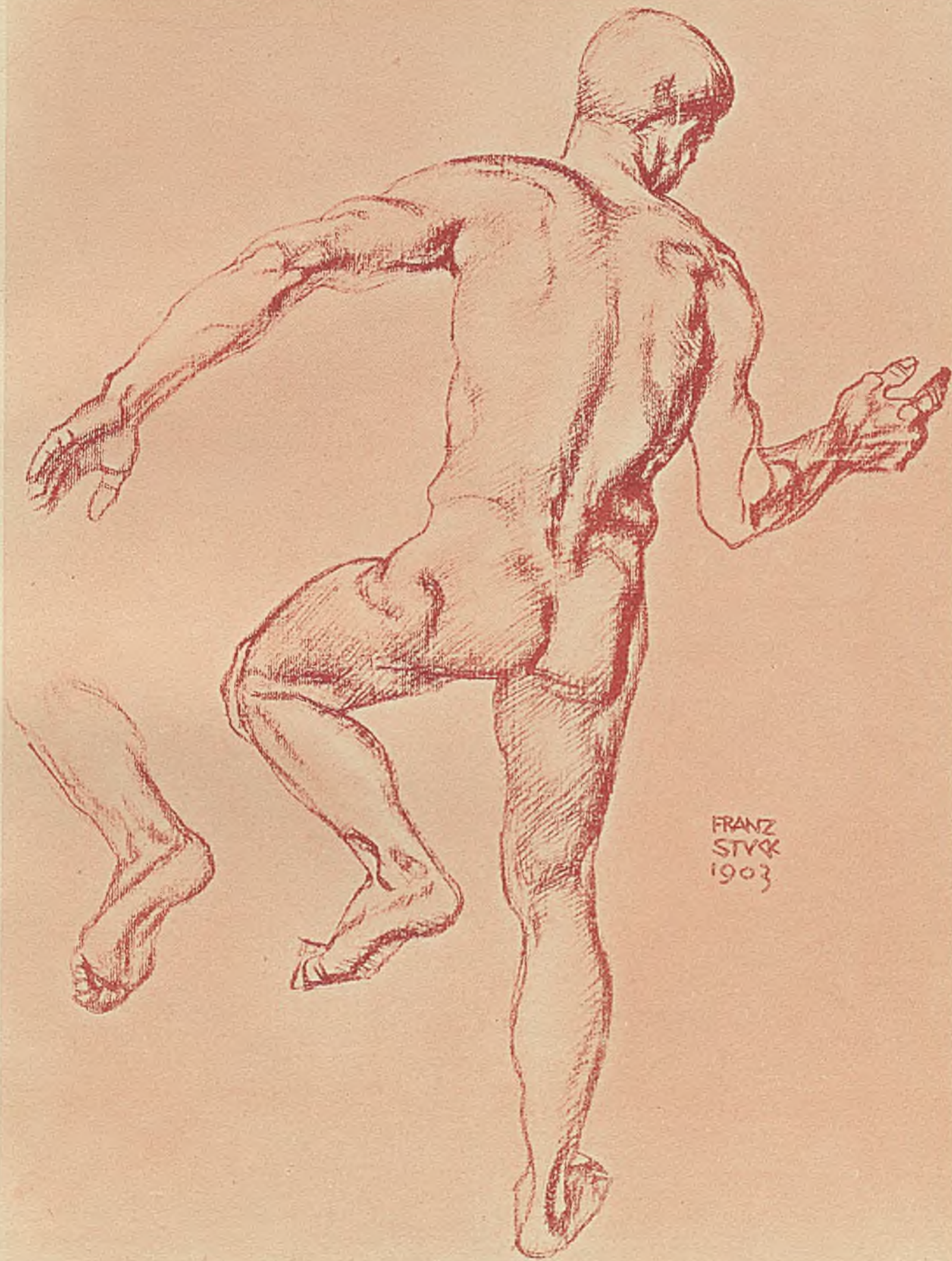




FRAIZ  
STVCK

STUDIE ZUR „LIEBESSCHAUKEI“





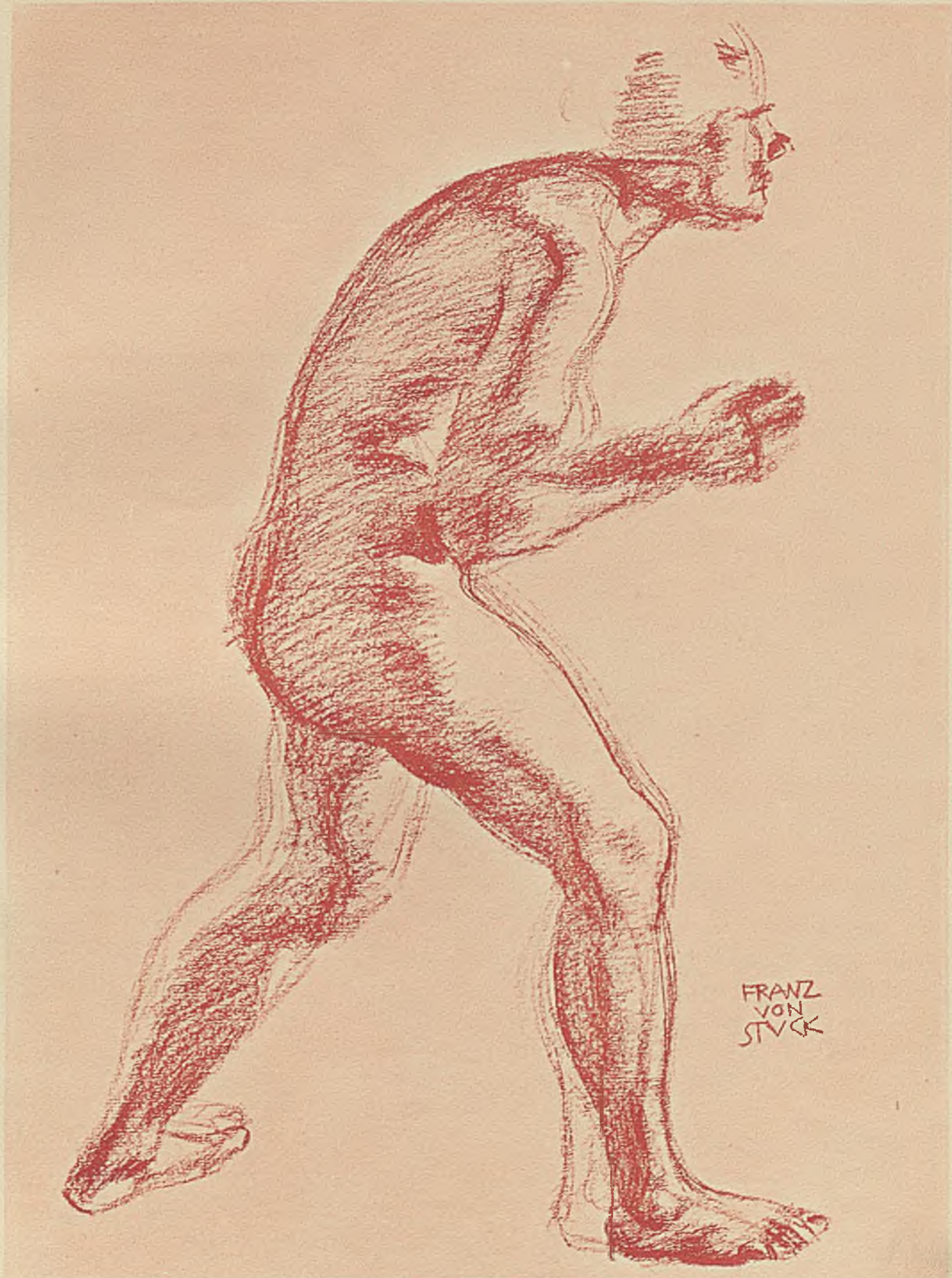
STUDIE ZUM „BACCHANAL“





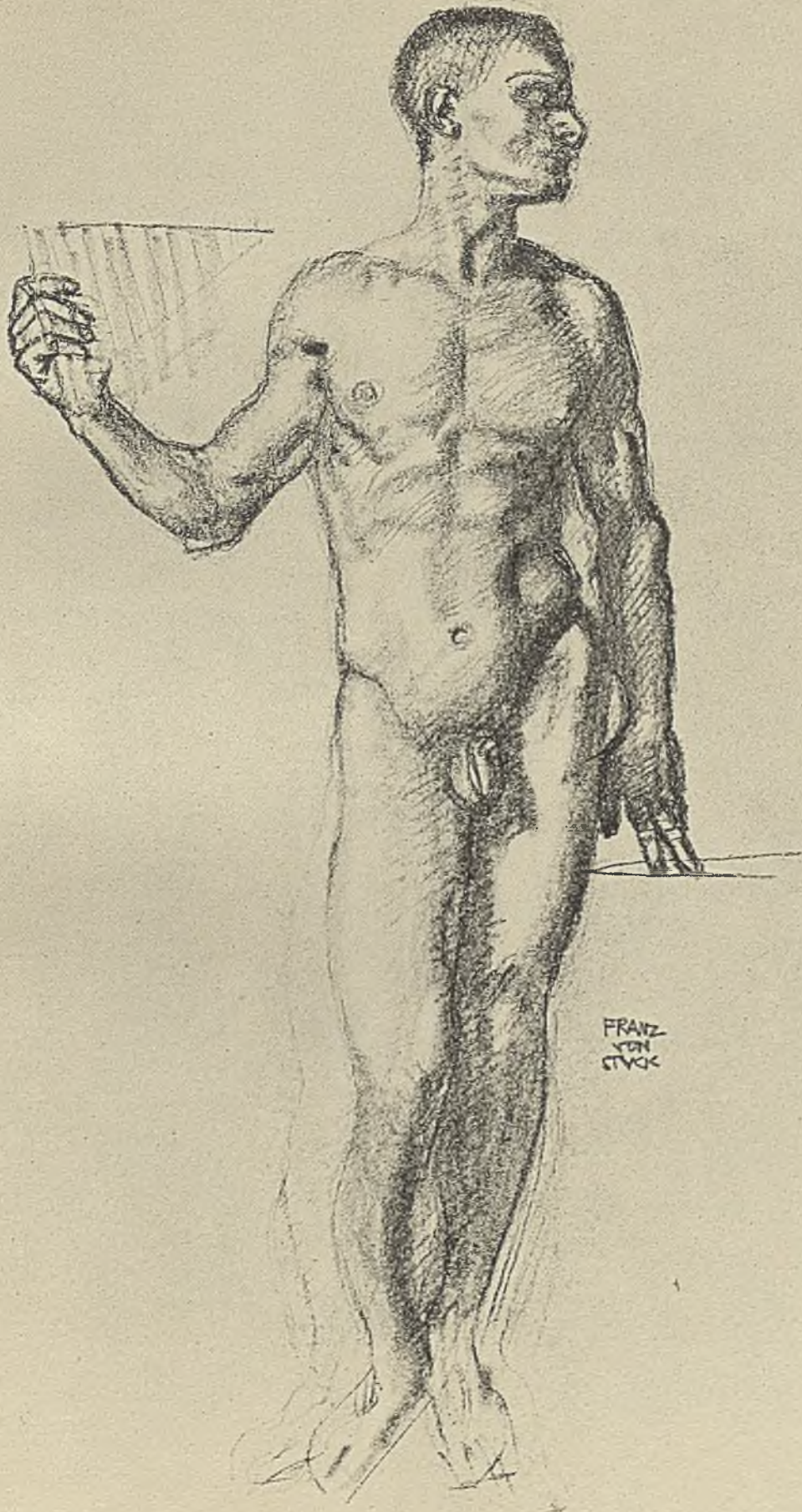
STUDIE ZUM „BACCHANAL“





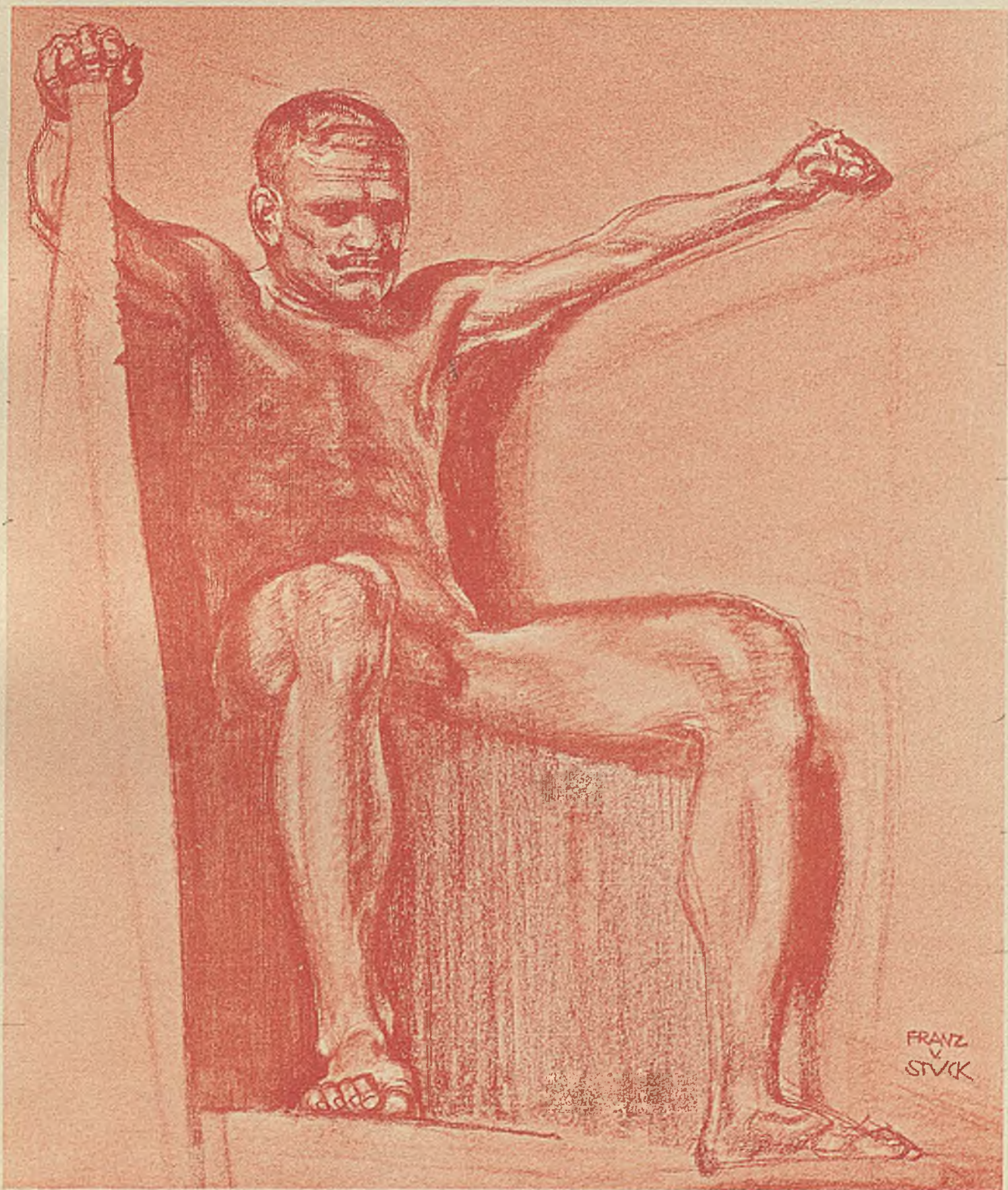
STUDIE ZUM „BACCHANAL“





STUDIE ZU „PAN“





STUDIE ZU „PLUTO“

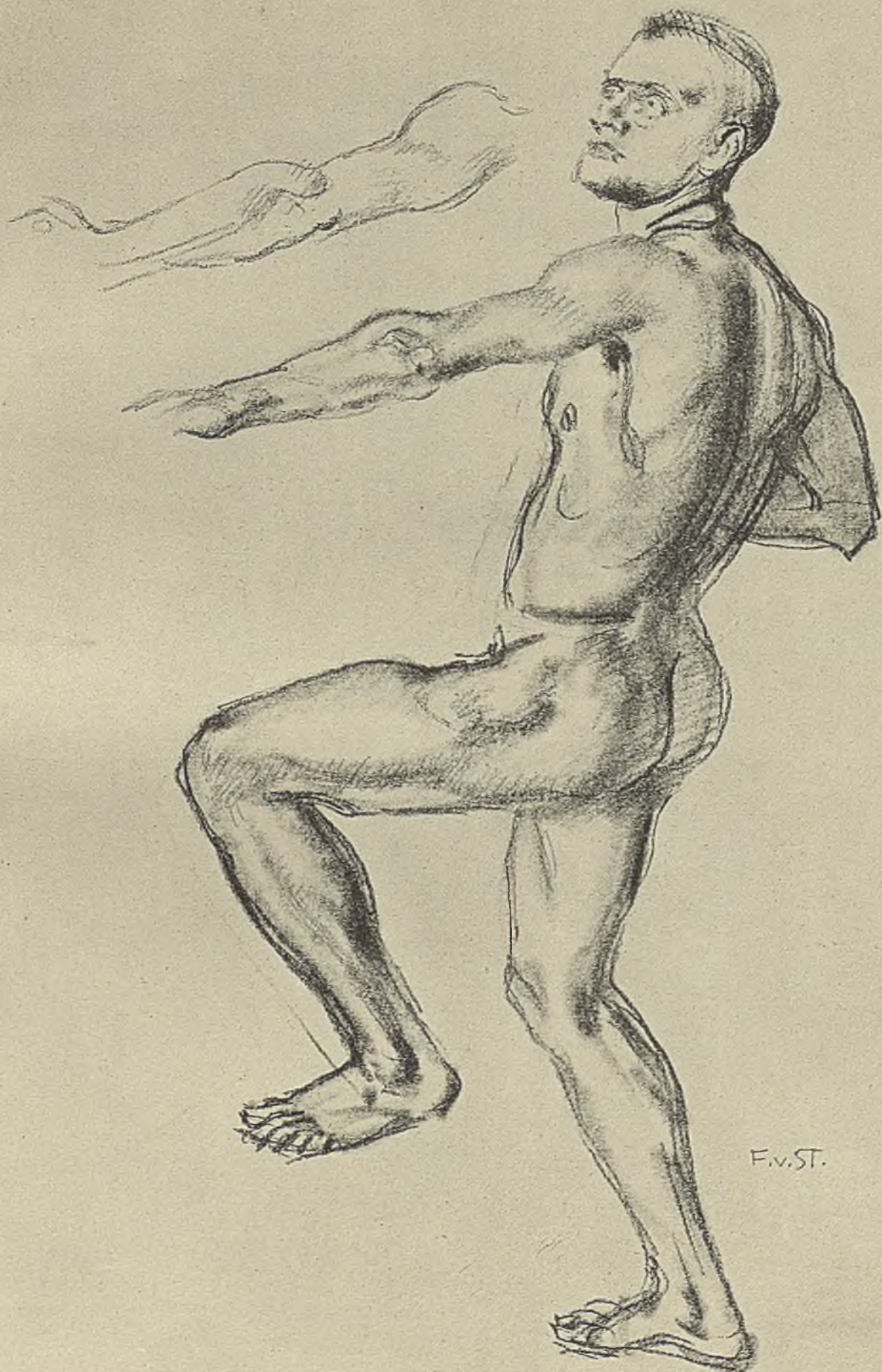




PROF  
N. 111

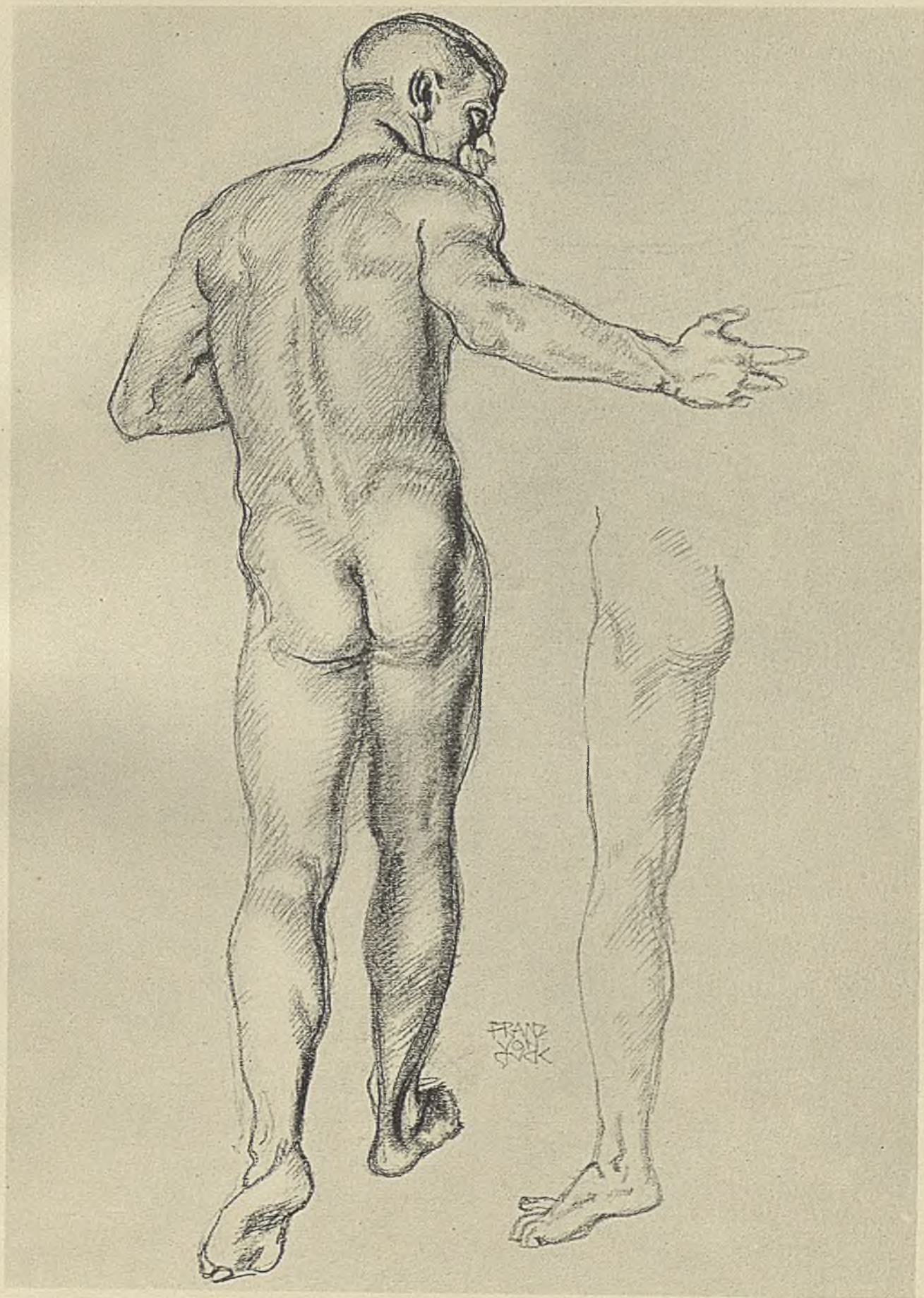
STUDIE ZUM „FRÜHLINGSZUG“





STUDIE ZUM „FRÜHLINGSZUG“





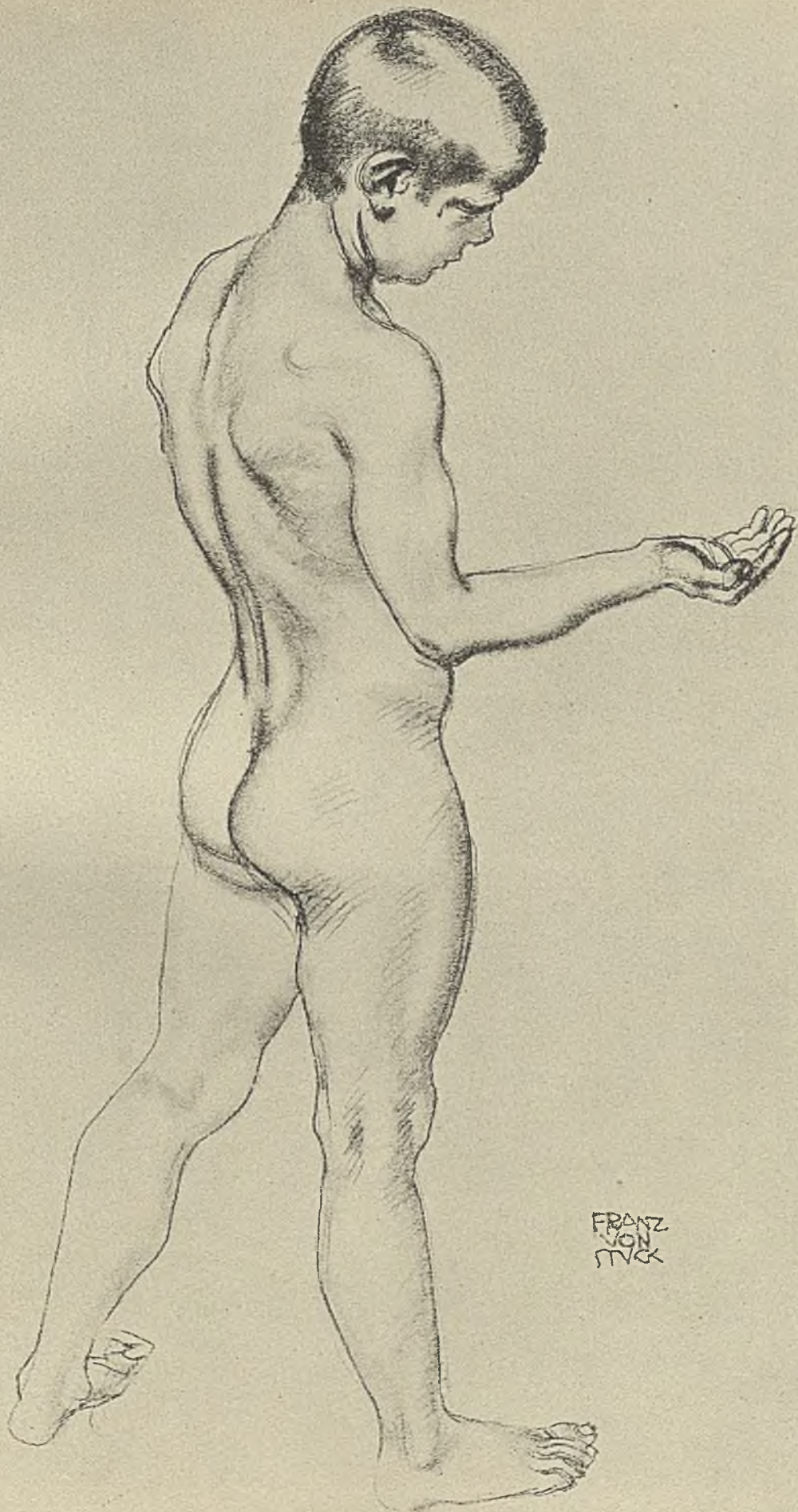
STUDIE ZUM „FRÜHLINGSZUG“





STUDIE ZUM „FRÜHLINGSZUG“





FRANZ  
VON  
STUCK

STUDIE ZU „GLÜHWÜRMCHEN“

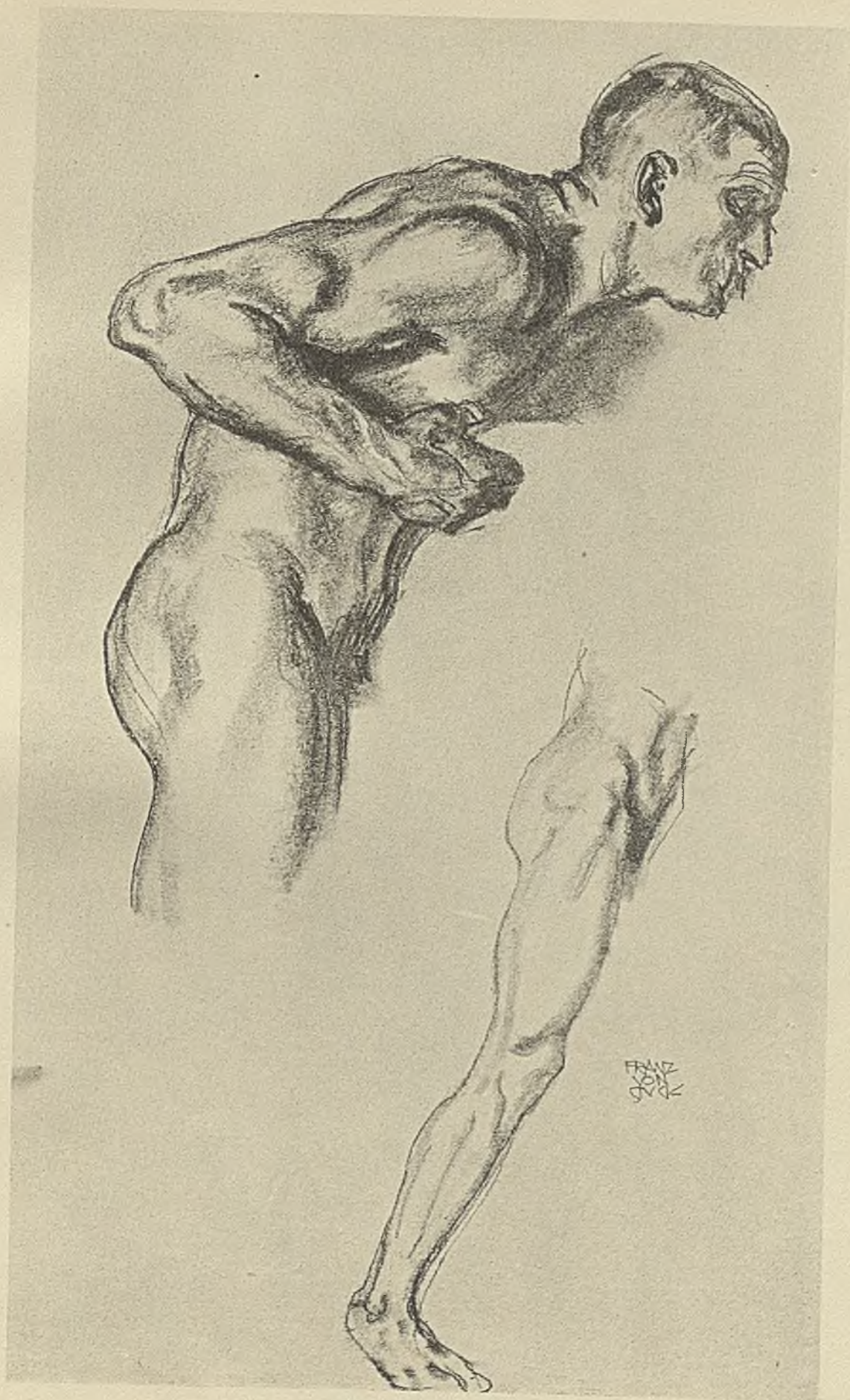




FRANZ  
VON  
STYCK

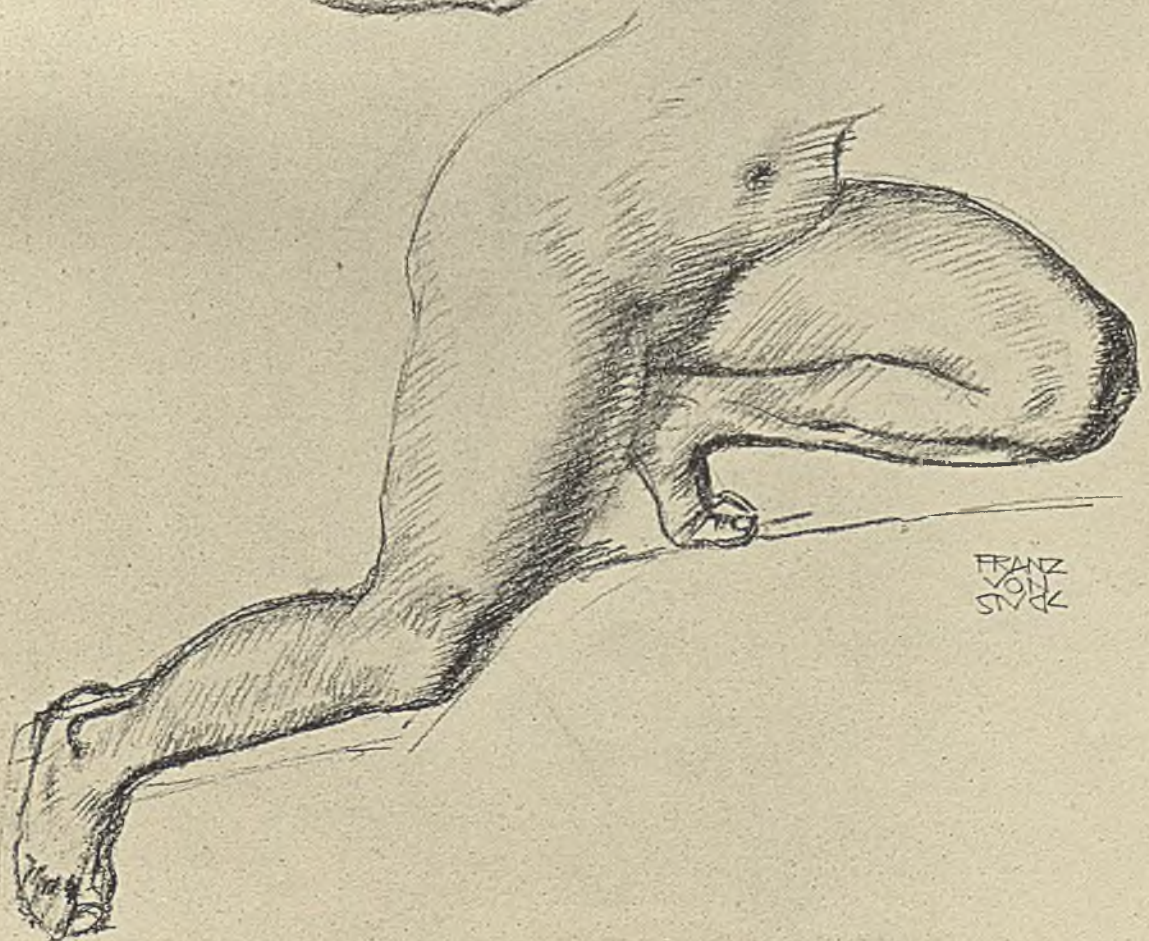
STUDIE ZU „GLÜHWÜRMCHEN“





STUDIE ZU „SCHERZO“

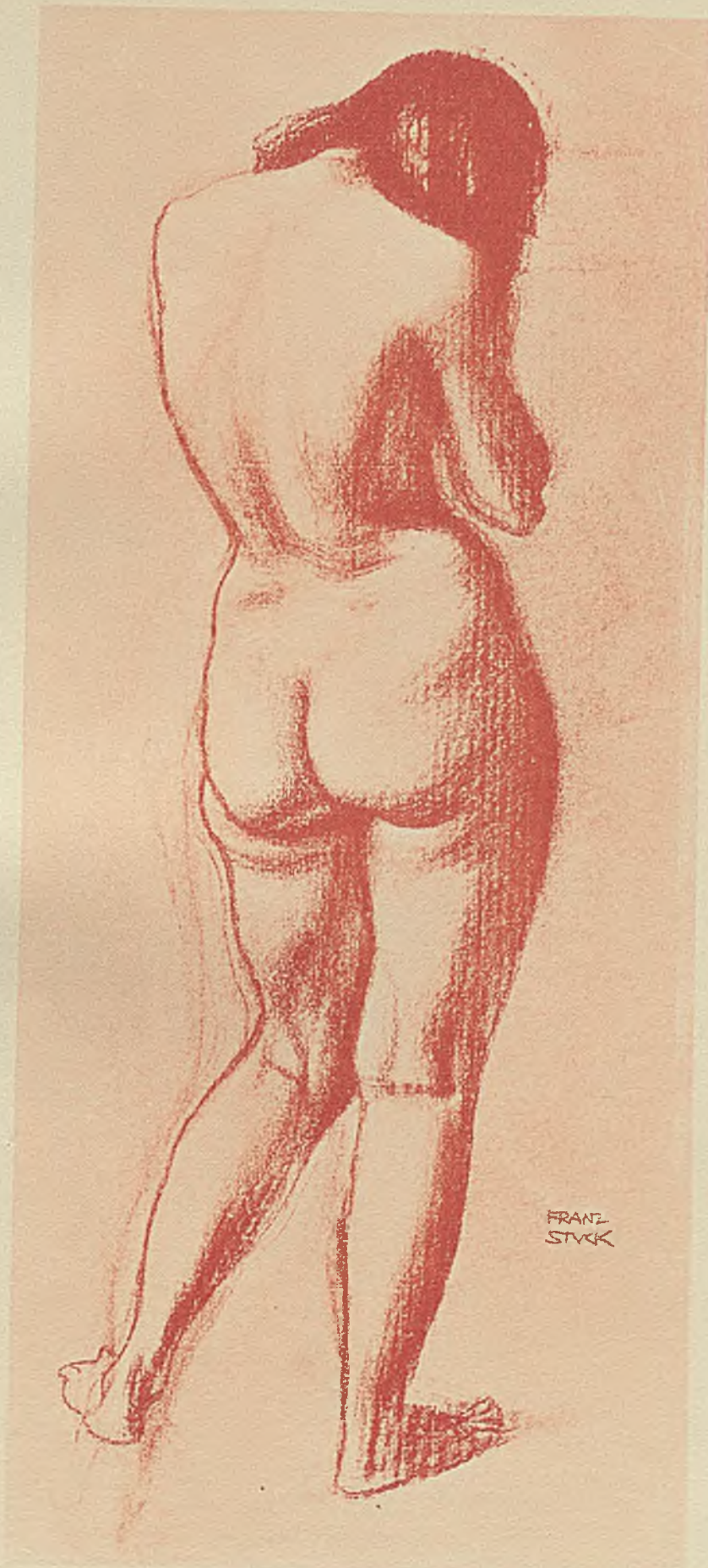




FRANZ  
VON  
SICK

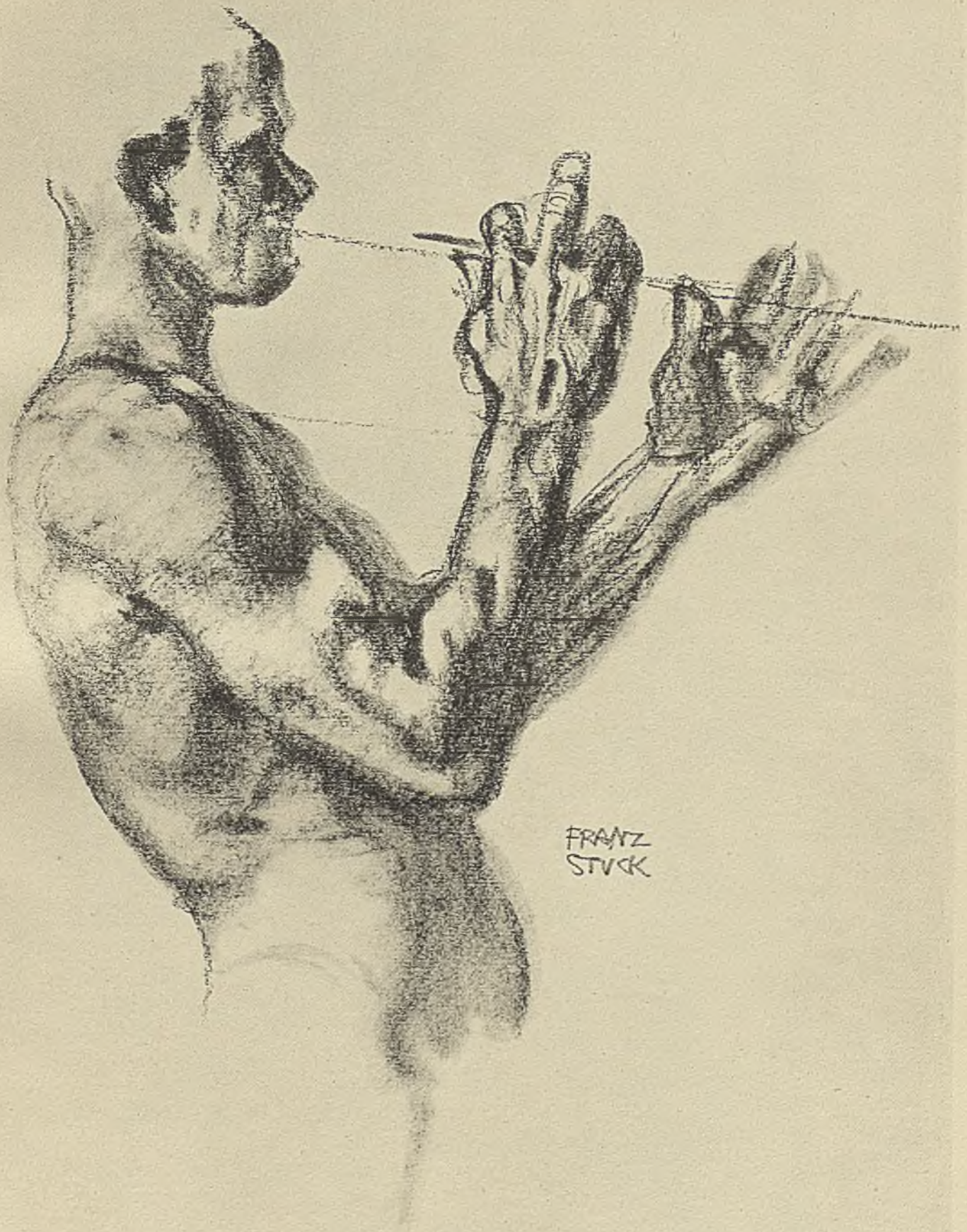
STUDIE ZU „SCHERZO“





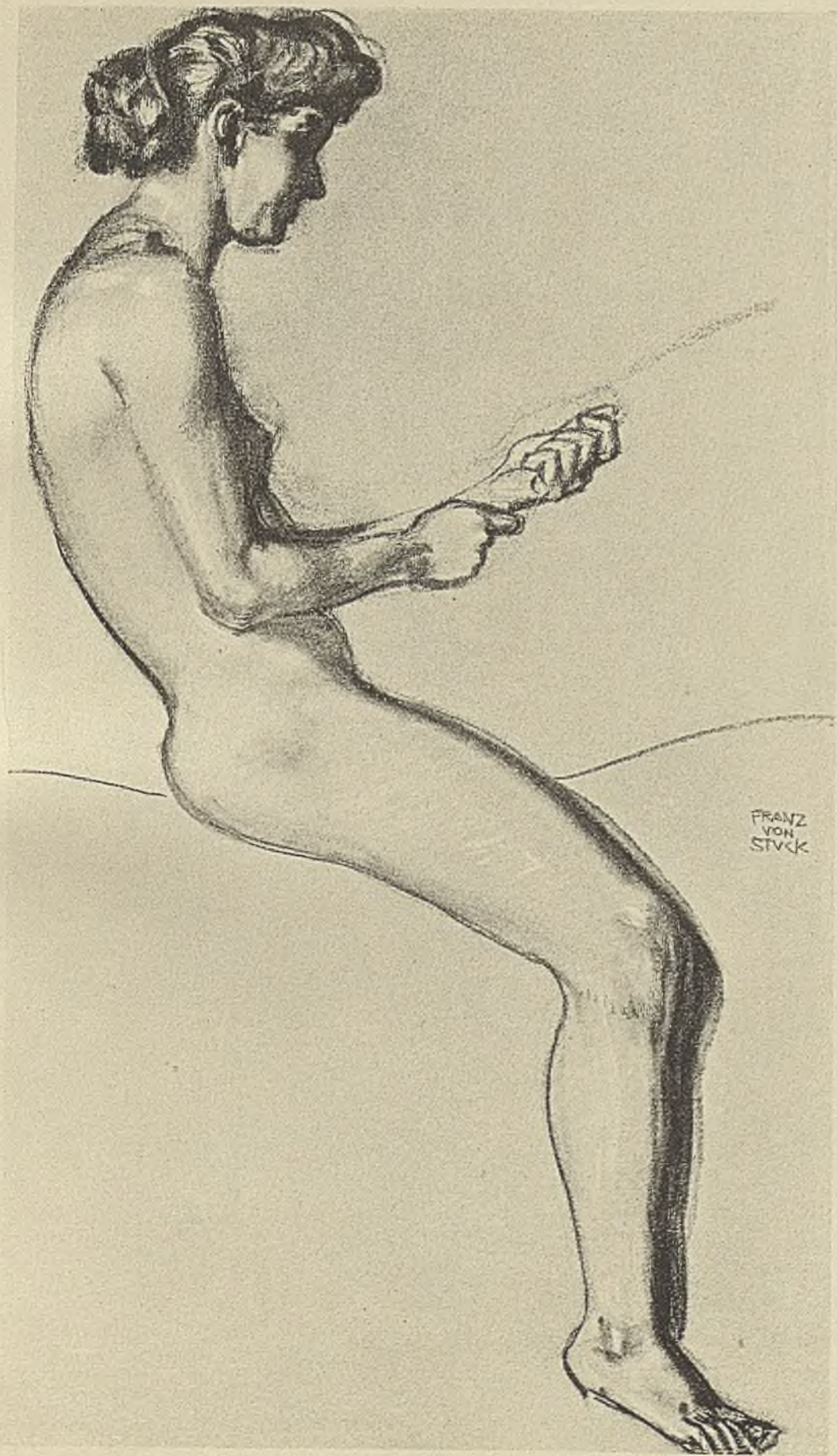
STUDIE ZUR „VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES“





STUDIE ZUM „KENTAURENRITT“





STUDIE ZUM „KENTAURENRITT“





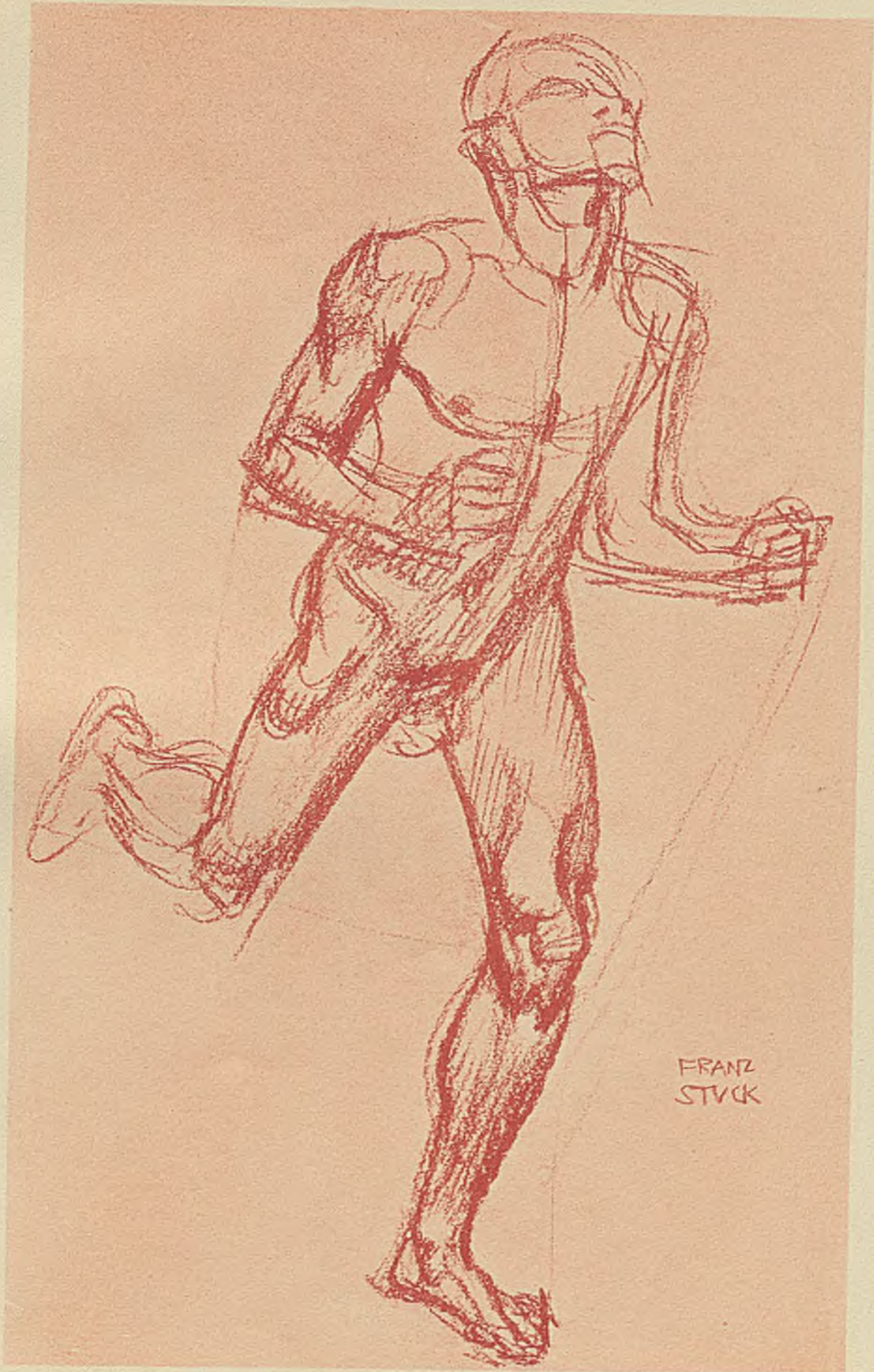
STUDIE ZUM „KENTAURENRITT“





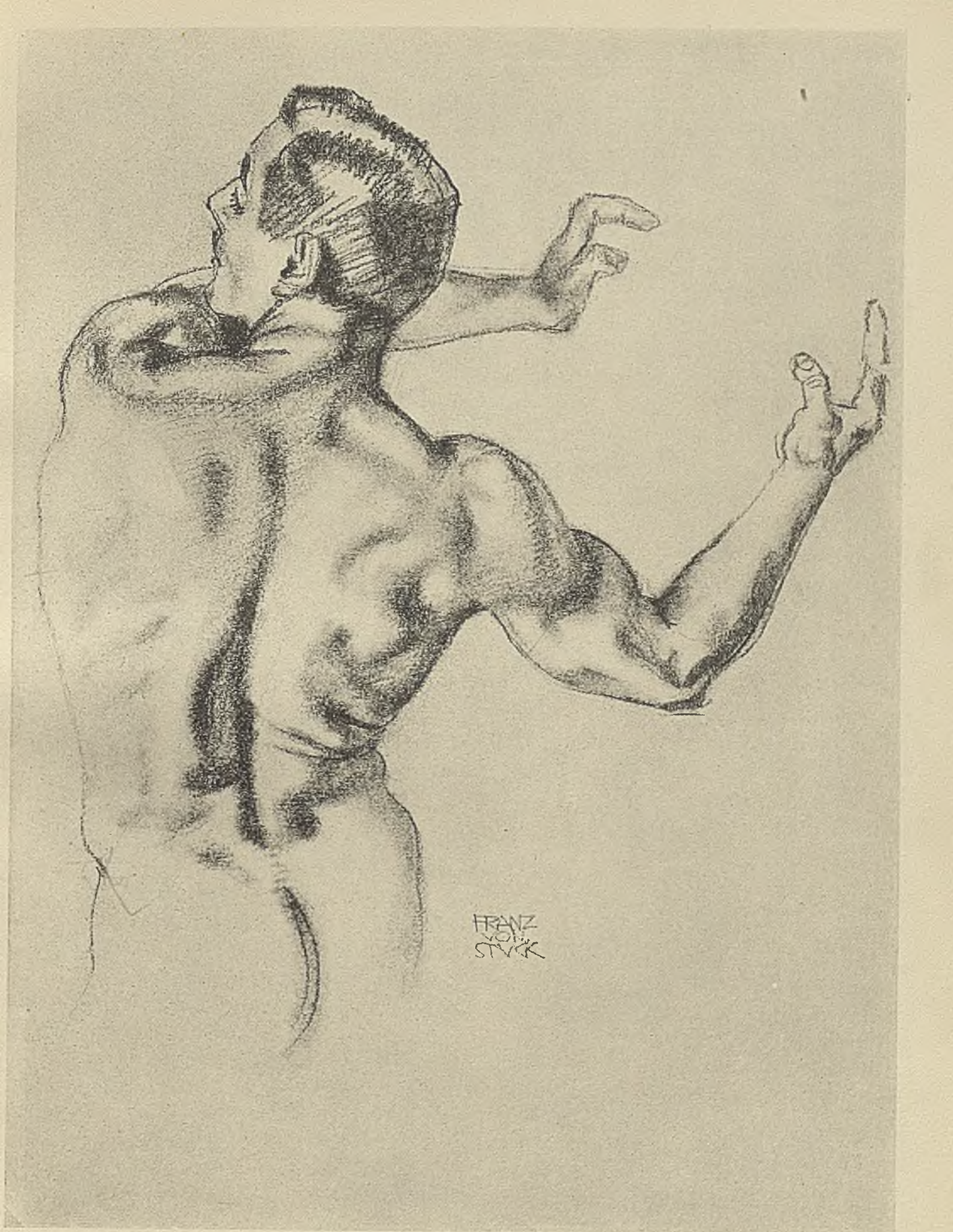
STUDIE ZUM „KAMPF UMS WEIB“





STUDIE ZU „ERINNEN“





FRANZ  
VON  
STYCK

STUDIE ZU „AMAZONE UND KENTAUR“





STUDIE ZU „SCHWÜLE NACHT“





FRANZ  
VON  
STYCK





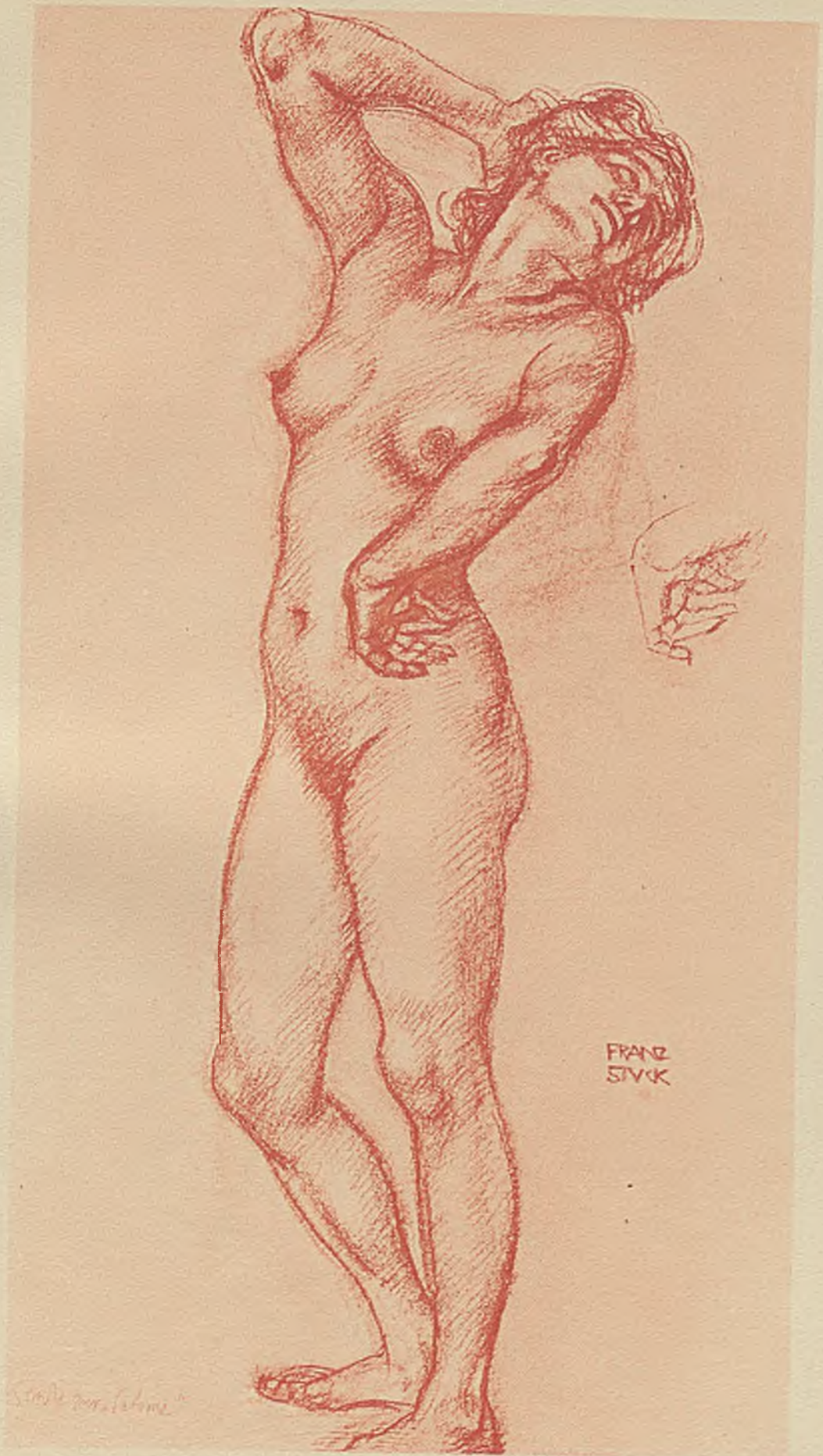
STUDIE ZUR „SUSANNA“





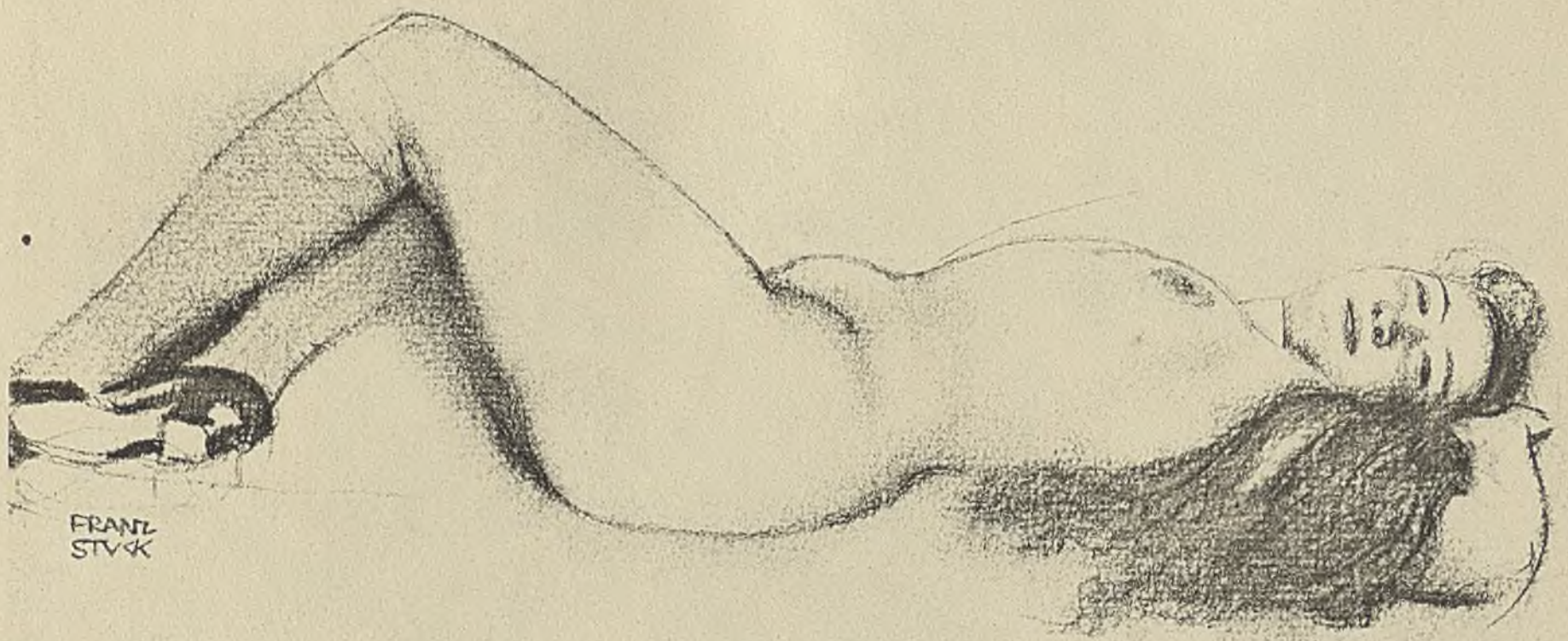
STUDIE ZUR „SALOME“





STUDIE ZUR „SALOME“

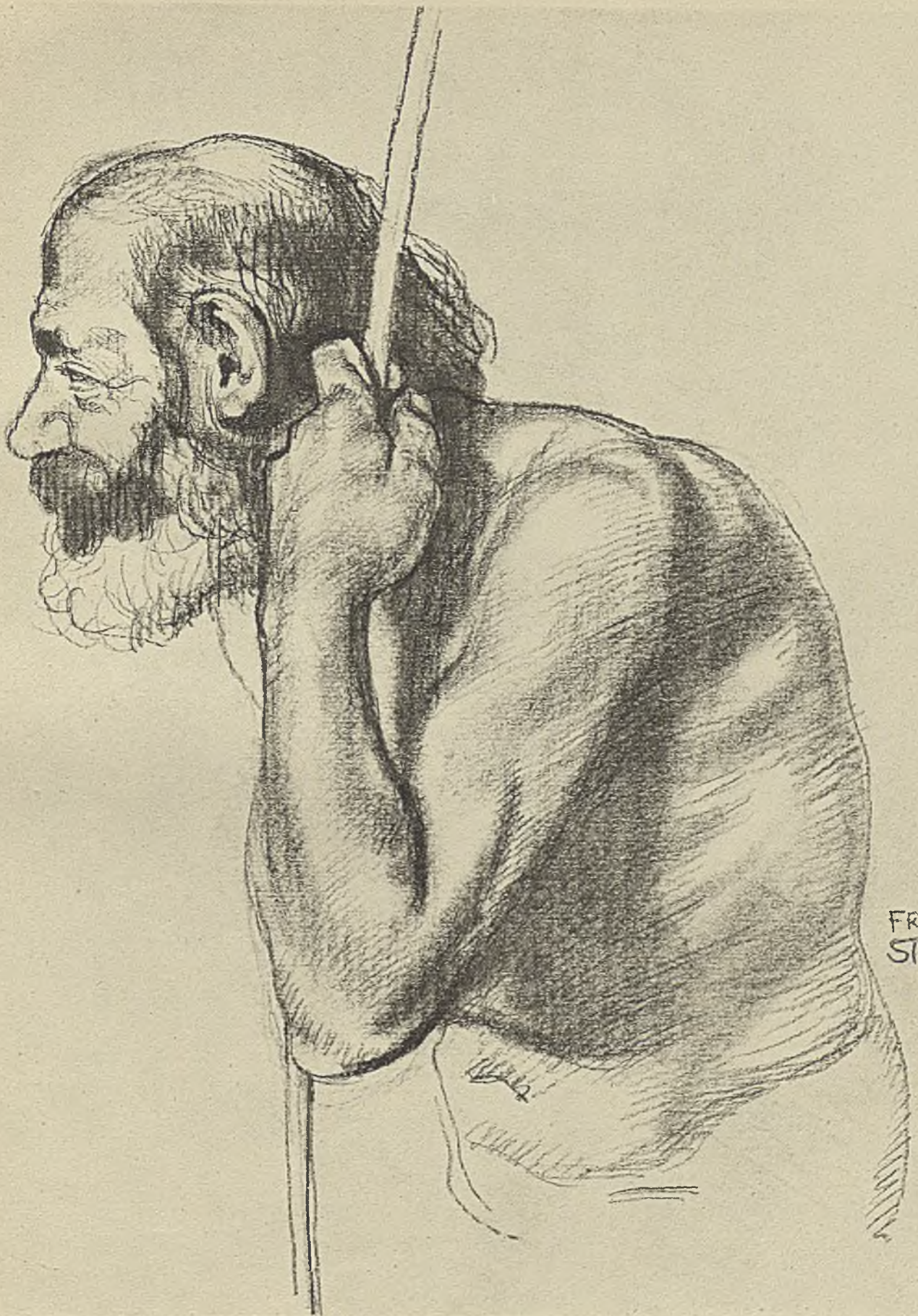




FRANZ  
STUCK

STUDIE: LIEGENDE NACKTE FRAU





FRANZ  
STYCK

STUDIE: HALBAKT EINES LACHELNDEN MANNES

