

Décadence oder Dekadenz? Vom Historismus zum Symbolismus

Lawrence Alma-Tadema. Fries Museum, Leeuwarden, 1.10.2016–7.2.2017; Unteres Belvedere, Wien, 24.2.–18.6.2017; Leighton House Museum, London, 7.7.–29.10.2017. Kat. hg. v. Elizabeth Prettejohn/Peter Trippi. München, Prestel Verlag 2016. 240 S., zahlr. Abb. Dt. Ausgabe: **Lawrence Alma-Tadema.** Klassische Verführung. ISBN 978-3-7913-6688-3. € 49,95. Engl. Ausgabe: **Lawrence Alma-Tadema. At Home in Antiquity.** ISBN 978-3-7913-6689-0. £ 35,00

Sünde und Secession. Franz von Stuck in Wien. Unteres Belvedere, Wien, 1.7.–9.10.2016. Kat. hg. v. Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee. Text dt./engl. München, Hirmer Verlag. 320 S., 344 Abb. ISBN 978-3-7774-2693-8. € 45,00

Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 4.9.2016–8.1.2017. Kat. hg. v. Wolf Eiermann. München, Hirmer Verlag 2016. 210 S., 141 Farbabb. ISBN 978-3-7774-2653-2. € 39,90

zum Einsatz kommt (und bereits im 19. Jahrhundert zum Einsatz kam), sowie der wenig aussichtsreiche Versuch, eine umfassende Epochenbezeichnung für diese Periode zu finden. Trotz nunmehr jahrzehntelanger Forschung werden bei diesen Klassifizierungsbemühungen formale und inhaltliche Kriterien beliebig vermischt und Begriffe wie Symbolismus, Ästhetizismus, Décadence, Idealismus, Seelenmalerei, Neuromantik, Gedankenkunst, L'art pour l'art, Historismus oder viktorianische Malerei relativ wahllos aufgerufen – etwa wenn das Untere Belvedere in Wien den Untertitel der vom Fries Museum übernommenen Alma-Tadema-Ausstellung „Classical Charm“ (im niederländischen Original „klassieke verleiding“) in die Überschrift seiner Schau „Dekadenz und Antike“ transformiert. Die *Klassische Verführung* bleibt im Untertitel des Katalogs erhalten, in dem dann von „heiterem Ästhetizismus“ (Husslein-Arco im Vorwort, 10), „historischem Realismus“ (158) und „viktorianischer Malerei“ die Rede ist, wobei Tadema an anderer Stelle aufgrund seiner Freundschaften zu Präraffaeliten oder einiger seiner Motive dem Symbolismus zugeschlagen wurde (vgl. Edwin Becker, *The soul of things. Alma-Tadema and Symbolism*, in: *Sir Lawrence Alma-Tadema*. Ausst.kat. Van Gogh Museum, Amsterdam/Walker Art Gallery, Liverpool, hg. v. dems./Elizabeth Prettejohn, Zwolle 1996, 79–88). Der zweite hier zu besprechende Ausstellungskatalog *Sünde und Secession. Franz von Stuck in Wien* spricht von „mystischem Symbolismus“ (83), während das Georg Schäfer Museum in Schweinfurt den französischen Begriff „Décadence“ in den Titel seiner Ausstellung genommen hatte, ihn als Epochenbegriff zu etablieren suchte und darunter etliche Künstler subsumierte, die bislang unter Romantik, Historismus oder Symbolismus gefasst wurden. Der gemeinsame Nenner dieser höchst diversifizierten Ausprägungen von Kunst, die

Die Kunst grosso modo zwischen 1860 und 1910 ist geprägt von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – und das in stilistischer wie in ikonographischer Hinsicht. Hieraus resultiert eine höchst heterogene Terminologie, die bei ihrer Beschreibung

durchaus Überschneidungen aufweisen, besteht darin, dass sie sich von zeitgenössischen Antipoden wie dem Realismus oder dem Impressionismus abzugrenzen suchten.

LEHRER, VORBILDER, FRÜHER RUHM

Mit einer großen Wanderausstellung gelang eine mit hervorragenden Leihgaben bestückte, umfassende Präsentation des heute wenig bekannten niederländischen Malers Lawrence Alma-Tadema (1836–1912). Er gelangte zu Lebzeiten in Großbritannien aufgrund lebenslanger, in der Antike verorteter Szenerien zu Berühmtheit, sein Werk geriet jedoch im Zuge der Avantgarden nach der Jahrhundertwende rasch in Vergessenheit. Der begleitende Katalog, der die neueste Forschung präsentiert, und ein Symposium in Leeuwarden (19./20.1.2017), dem Sitz des Fries Museums, dem die meisten Exponate der Ausstellung gehören, aktualisierten die Erkenntnisse der ersten Retrospektive von 1996.

Der in Friesland, Nordholland, geborene Lourens Tadema gab sich noch im heimatlichen Leeuwarden den Doppelnamen Alma-Tadema, weil er damit in alphabetischen Künstlerlisten nach vorne rückte. Die Katalogautorin und Kuratorin am Fries Museum, Marlies Stoter, überprüft die auch vom Künstler selbst übermittelten Anekdoten hinsichtlich des Frühwerks. Seine finanzielle Lage sei z. B. nicht so schlecht gewesen, wie von Tadema oftmals dargestellt. Allerdings musste er sich wohl doch für die Entscheidung, Künstler werden zu wollen, gegenüber seinem persönlichen Umfeld rechtfertigen (33). Tadema ging 1852 nach Antwerpen, um die Königliche Akademie der Schönen Künste zu besuchen. Jan Dirk Baetens untersucht die Antwerpener Zeit und stellt die besondere Rolle heraus, die der Lehrer Henri Leys (1815–1869) gespielt hat, der ab 1860 sein Mentor wurde. Tadema gehörte zu Leys' engstem Kreis, wobei es allerdings keinen Beleg dafür gibt, dass er, wie gelegentlich vermutet, an dessen Wandgemälden im Antwerpener Rathaus mitgearbeitet hat. Baetens unterstreicht Grundprinzipien der Malerei Leys', die für Alma-Tademas künftiges Werk von Bedeutung sind: zum einen das „Beharren auf histori-

scher Genauigkeit“, zum anderen das friesartige „Prozessionsformat“, das offenbar – er wirft hier einen interessanten Seitenblick auf Edgar Degas – auf der Beschäftigung mit dem neuen Medium Fotografie beruht (44). Schließlich benennt er das „Hôtel Leys“, ein von Joseph Schadde im historistischen Stil errichtetes Wohnhaus mit einem Neorenaissance-Speisezimmer, das vermutlich Malelei von Gästen enthielt und damit Vorbild für Tademas von Freunden geschaffene Zimmerpaneele gewesen sein mag, welche er später in einem seiner eigenen Wohnhäuser installierte (46). Diese u. a. von Henry Moore, John Singer Sargent, Frederic Leighton, der Tochter Anna und der Schwägerin Emily Epps stammenden schmalen hochformatigen Gemälde waren in der Retrospektive zu sehen. Der für Leys tätige Kunsthändler Ernest Gambart setzte auf den Erfolg antikisierender Sujets und riet Tadema, sich griechischen und römischen Szenerien zuzuwenden. Damit begründete er überhaupt erst den Erfolg des Malers.

Einschübe auf graugrün unterlegten Katalogseiten, „Highlights“ genannt, konzentrieren sich auf Teilaspekte des Œuvres: So wird gezeigt, dass Tadema im Werk „Phidias Showing the Frieze of the Parthenon to his Friends“ (1868; *Abb. 1*) das alternierende Lotus-Palmetten-Muster nicht in situ abgemalt, sondern dem 1851 erschienenen Band von Jakob Ignaz Hittorff und Ludwig von Zanth *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs* entnommen hat (51). Diese Erkenntnis ergänzt die Monographie von Rosemary J. Barrow (*Lawrence Alma-Tadema*, London 2001, 43ff.), die auf die Polychromie des vom Künstler gemalten Parthenon-Reliefs aufmerksam gemacht und damit gezeigt hat, dass Tadema die zeitgenössische Diskussion zur farbigen Fassung von Marmor rezipiert hat. Der aufgrund seiner fundierten Antiken-Kenntnisse „Künstler-Archäologe“ Genannte hat sich jedoch nie an die Vorlagen gebunden gefühlt.

1870 war Tadema nach London ausgewandert (der eigentliche Wunschort Paris war wegen des Krieges nicht in Frage gekommen), nachdem im

Jahr zuvor seine Frau Pauline verstorben war, die mit ihm und den beiden Töchtern in Brüssel gelebt hatte. Elisabeth Prettejohn, Kuratorin der ersten erwähnten Tadema-Retrospektive von 1996, stellt dar, dass Alma-Tademas antike Szenerien „in ihrer Ausarbeitung und Gestaltung in der Tradition der so genannten ‚Fijnschilder‘ mit ihren meisterhaften kleinformatigen Darstellungen von Alltagsszenen in den Niederlanden [stehen], die insbesondere auf Maler aus Leiden im 17. Jahrhundert“ zurückgehen (57). Motivisch nahe seien ihm zudem die Néo-Grec-Maler, insbesondere Jean-Léon Gérôme, den Tadema wohl persönlich kannte, da ihn eine Reise 1864 von Italien über Paris geführt hatte. Dargelegt wurde dies schon von Jon Whiteley im Katalog von 1996. Prettejohn formuliert darüber hinausgehend den interessanten Gedanken, dass die Prinzipien der von den Zeitgenossen praktizierten Plein-Air-Malerei auch auf Tadema anwendbar seien, der ausschließlich im Atelier malte: „Beide spiegeln ein ganz neues Interesse daran wider, unter welchen Bedingungen man etwas sieht, und beide verweisen auf die aktive Rolle des menschlichen Beobachters beim Entstehen einer Vision.“ (105)

John Ruskin hat in seinen Oxforder Vorlesungen *The Art of England* von 1883 Tadema und Frederic Leighton als herausragende Vertreter des Klassizismus dargestellt. Kritisch kommentierte er dort Tademas Behandlung von Marmor; er sah darin lediglich den oberflächlichen Glanz und die Maserung, während er Transluzenz vermisste. Tadema nahm sich diese Kritik zu Herzen: Wie Prettejohn darlegt, tauchen von nun an in seinen Bildern große, sonnenbeschienene Marmorflächen auf, aus denen das Licht selbst zu emergieren scheint (123).

Bald nach seiner Ankunft in London lernte Lourens, der sich nun Lawrence nannte, Laura Theresa Epps, eine angehende Künstlerin, kennen, die er 1871 heiratete. Nach ihrer Eheschließung arbeitete Laura weiter als Künstlerin, was für Frauen jener Zeit unüblich war. In dieser partnerschaftlichen Beziehung übernahm sie die niederländischen Sujets. Laura Theresa Epps Alma-Tadema (1852–1909) war in ihrer Zeit erfolgreich

und in denselben Ausstellungen vertreten wie ihr Mann, z. B. (wie auch Lawrences ebenfalls malende Tochter Anna) 1897 auf der Weltausstellung in Brüssel. Die Abbildungen ihrer Bilder, denen in der Retrospektive ein eigener Raum gewidmet war, wurden – wie leider durchgängig – im Katalog in mehreren Fällen viel zu klein abgedruckt.

KÜNSTLERHÄUSER IN LONDON

Bekannt sind Alma-Tademas zwei Wohnungen in London, die er gemeinsam mit Laura im altniederländischen und klassizistischen Dekor mit zahlreichen antiken Skulpturen zu Gesamtkunstwerken ausstattete (vgl. u. a. *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948*. Ausst.kat. Villa Stuck München, hg. v. Margot Brandlhuber, Ostfildern 2013; vgl. die Rez. in: *Kunstchronik* 68/6, 2015, 315ff.). Townshend House wurde durch die Explosion eines mit Schießpulver beladenen Lastkahns auf dem nahegelegenen Regent’s Canal erheblich beschädigt. Man baute das Heim anschließend dann noch prachtvoller auf. Der Umbau des zweiten Hauses, Grove End Road 17, eine Regency-Villa, die James Tissot gehört hatte, begann 1885. Charlotte Gere ordnet Tademas Wohnorte in den Kontext der Künstlerhäuser ein. Tademas Häuser waren nicht allein Stätten des Wohnens und Arbeitens. Sie waren Aufbewahrungsorte für etliche Ausstattungsgegenstände, die in seine Gemälde Eingang fanden. Die vielgerühmte Authentizität und Lebensechtheit seiner Bilder erreichte er sicher auch dadurch, dass er mit den Gegenständen lebte, die er malte.

Zahlreiche zeitgenössische Berichte in Zeitschriften beschäftigten sich mit der legendären Inneneinrichtung des Hauses in der Grove End Road, das von einem Auktionshaus als „das Schatzhaus eines Künstlers, voll mit Kostbarkeiten, die ein echtes Genie gesammelt hat“, beschrieben wurde (75). Einige erhaltene Möbel wie ein Schrank, die Staffelei, die Studiobank (Kat., Abb. 138) waren in der Ausstellung zu sehen, letztere erkannte man auf dem daneben präsentierten Bild

„An Earthly Paradise“ (1891; *Abb. 2*) wieder. Gemälde der Tochter Anna dokumentieren in Ausstellung und Katalog die Innenräume von Townshend House, Fotografien von Nicolaas van der Waay zeigen die Interieurs von Grove End Road 17. Tadema verkehrte in den Kreisen um Ford Madox Brown und die Brüder Rossetti und führte mit Laura ein gastfreundliches Haus, empfing täglich Freunde und zeigte sich auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Sein Atelier stand jedem Interessierten offen. Fasziniert waren alle Besucher von der eklektizistischen Stilmischung im Hause – wie es bei der Schriftstellerin Helen Zimmermann heißt: „Sind wir etwa in Persien? In Byzanz? In Pompeji? In Delft?“ (115)

SELBSTVERMARKTUNG UND WIEDERGEURT IM FILM

Tademas Beiname „Künstler-Archäologe“ bekommt im Katalog ein zusätzliches Fundament durch Alistair Grant, der die Reproduktionstechnik der Galvanoplastik untersucht und herausstellt, dass das Londoner South Kensington Museum (das heutige Victoria and Albert Museum) hier führend war. 1868 wurde der aus der römischen Kaiserzeit stammende „Hildesheimer Silber-schatz“ entdeckt. Tadema besaß einen in Galvanoplastik hergestellten Krater aus dem Silberfund und weitere Reproduktionen. Wann und wo er diese erworben hat, ist unbekannt. Der Preis für den Krater – 500 Francs, so vermerkt beim Hersteller, der französischen Firma Christofle et Cie. – war ein durchaus hoher, aber aufbietbarer Betrag für Tadema. Der Krater taucht in dem Gemälde „The Roses of Heliogabalus“ aus dem Jahre 1888 auf (*Abb. 3*). Tadema teilte zudem die Vorliebe seiner Zeitgenossen für Asiatika und trat 1892 der Japanischen Gesellschaft in London bei (117).

Petra ten-Doesschate Chu widmet sich der Karriere des Künstlers, der sich bietende Gelegenheiten geschickt zu nutzen wusste. Dazu gehörte, sich selbst in einen entsprechenden Rahmen zu setzen. Seine offenen Häuser wurden zu beliebten Treffpunkten für die Prominenz. Dabei stellt die Autorin richtig, dass Alma-Tadema sich nicht wie John Everett Millais um Aristokraten und Politiker

bemühte, sondern um Akademiker, Künstler, Musiker, darunter viele Frauen, und er privat – vor allem in der Förderung der Frauen seiner Familie – liberal war. Wichtig für seine Karriere war zudem der Eintritt in die Royal Academy 1876, die ihn drei Jahre später als Vollmitglied aufnahm. Die Autorin macht deutlich, dass er ein geschickter Vermarkter seiner Kunst war, ohne Disziplin, Sorgfalt und das Meistern handwerklicher Schwierigkeiten zu vernachlässigen. Erst wenn er ein Bild beendet habe, werde er zum Kaufmann, sagte er von sich selbst (146). Zu dieser Selbstvermarktung gehörte die Nutzung von Kunstdrucke zur Verbreitung seiner Werke und als Einnahmequelle. Nach seinem Tod 1912 setzte allerdings bald die *sfortuna critica* ein – so verglich beispielsweise Roger Fry Alma-Tademas Malerei 1913 mit „Schundheftchen“.

Eine Wiedergeburt erlebten Tademas szenische Erfindungen im Film. Das wurde schon früher thematisiert, allerdings ist es „bis zu dieser Ausstellung noch nie umfassend wissenschaftlich aufbereitet“ worden, so Kris Callens, Direktor des Fries Museums im Vorwort (8). Das Interesse der Filmemacher an Tademas Szenerien erklärt sich leicht, sind doch seine Bilder bühnenartig aufgebaut, konzentriert und lebensecht im Handlungsraum. Der vom Gemälde „The Roses of Heliogabalus“ (vgl. *Abb. 3*) inspirierte Rosenblätterregen in Louis Feuillades „L’orgie romaine“ von 1911 und Kurzfilme von Enrico Guazzoni bilden den Auftakt für Übernahmen Tadema’scher Motive in Historienfilme. Weitere Beispiele aus der Stummfilmzeit, „Quo Vadis“ von 1913, „Gli ultimi giorni di Pompei“, der im gleichen Jahr zwei Mal, von Eleuterio Rodolfi (*Abb. 4*) und Giovanni Enrico Vidali, verfilmt worden ist, wurden wiederum in Monumentalfilmen mit Massenszenen im frühen Hollywoodkino bei D. W. Griffith und Cecil B. DeMille rezipiert.

In diesen Filmen wurde Tademas Bildreper-toire sozusagen in Bewegung gebracht. Das „Impluvium“, typisch für das pompejanische Haus und z. B. im Gemälde „A Roman Art Lover“ aus dem Jahre 1868 Teil des Bildvordergrundes, sehen wir in Guazzonis „Cäsar“ (1914); ein Tisch aus



Abb. 4 Szenenfoto aus Eleuterio Rodolfis Film „Gli ultimi giorni di Pompei“, 1913. Turin, Museo Nazionale del Cinema (Ausst.kat. 2016, Abb. 237)

Stein, das „Cartibulum“, oder eine „Mensa delphica“ galten seit „Quo Vadis“ als Indizien für einen antiken römischen Schauplatz. Tademass Bildaufbau mit Treppen herunterschreitenden Personen und Vorhängen, die aufgehoben werden, ist eine offensichtliche Übernahme. Es blieb nicht beim römischen Dekor, auch Tademass ägyptische Szenarien finden sich in Filmen wie „The Ten Commandments“ von Cecil B. DeMille (1956) wieder. Eine späte Rezeption fand Tademass Werk in Ridley Scotts „Gladiator“ (2000). Hier wurden eingeständenermaßen Motive aus Bildern von Tadema und Gérôme miteinander verwoben.

THEATER DER REZEPTION

Zusammenfassend ist zu sagen, dass sich die Alma-Tadema-Retrospektive auf die Raumkonzepte des Künstlers konzentrierte, dabei besonders den Dekor und die Einrichtungsgegenstände in den Blick nahm. Ein weiterer Katalogbeitrag widmet sich daher dem Bühnenbildner Tadema, der eine große Leidenschaft für das Theater hegte. Entwurfszeichnungen zeigen seine sorgfältige und kenntnisreiche Vorbereitung für Shakespeares *Hypatia*, *Julius Cesar* und eine *Coriolanus*-Inszenierung. Mit Bezug auf die Wiener Station der Ausstellung bot sich eine Untersuchung von „Alma Tademass Einfluss auf den frühen Gustav Klimt“ an. Tadema stellte europaweit aus. Im deutschsprachigen Raum war er zuerst 1869 auf der Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast zu sehen, 1875 im Wiener Kunstverein und 1879 erneut in München.

Nach der Identifizierung der Werke geht Markus Fellingner deren Rezeption durch Klimt nach, der eventuell die Münchner Belege gesehen hat. Den leichten Kontrapost der Venus Esquilina aus „The Sculptor’s Model“ (1877) stellt er trotz der abweichenden Armhaltung und Blickführung in Bezug zu Klimts Wandgemälde „Ägyptische Kunst“ im Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien (1890/91). Das 1889 entstandene Aquarell „Allegorie der Skulptur“ verweise ebenfalls auf Tademass Vorbild, so der Autor – wobei er unterschlägt, dass der Kontrapost hier seitenverkehrt dargestellt ist, was wiederum Fragen auslöst nach der möglichen Vorlage. Weiterhin sei Tademass Bild Vorbild für das Aquarell „Römisches Frauenbad“ von 1890 gewesen (lange unauffindbar, 1994 dann bei Christie’s versteigert), was schon die zeitgenössische Presse bemerkt hatte (157). Auch „Das Theater in Taormina“ (1886/87, Burgtheater Wien) ist schon aufgrund seiner für die Wiener Kunst ungewöhnlichen Landschaftsdarstellung und des Marmordekors von den Zeitgenossen mit Alma-Tadema in Verbindung gebracht worden.

Den „Höhepunkt“ der „intensiven Beschäftigung mit der Kunst Tademass“ datiert Fellingner in das Jahr 1890. Die kleine Studie „Sappho“ soll sich an Tademass „Sappho und Alcaeus“ von 1881 orientieren. Das Gemälde war nicht ausgestellt und ist leider im Katalog nicht abgebildet, sonst hätte man sehen können, dass die Übernahme keine direkte ist. Auch wenn das Motiv des Musikers ähnlich aussieht, bleibt es eine selbstständige Umsetzung eines innovativen Motivs. Weitere Beispiele für den Vorbildcharakter der Kunst des Niederländers – nicht nur in Wien – wären noch aufzufinden. Ebenso könnte man Tademass Interesse an der zeitgenössischen Kunst außerhalb Großbritanniens intensiver nachgehen. Bekannt ist beispielsweise, dass sich in seiner Bibliothek der Zeitschriftenband mit der ersten ausführlichen Behandlung von Franz Stucks Villa in München befand (Georg Habich, Villa Stuck, in: *Kunst und Handwerk* 49, 1898/99, 185–205, Abb. bis 207; vgl. Edwin Becker, 1996, 86).

FRANZ VON STUCKS ANFÄNGE IN WIEN

Im Zentrum einer Ausstellung im Unteren Belvedere in Wien stand Franz von Stucks Tätigkeit für den Wiener Verlag Gerlach & Schenk in den Jahren 1882 bis 1886 und die Spuren, die der Künstler im Kunstleben der Stadt hinterlassen hat. Im zweisprachigen Katalog nimmt Julie Kennedy Stucks Arbeit als Illustrator in den Blick. Der Künstler hatte sich schon während seines Studiums an der königlichen Kunstgewerbeschule in München mit kunstgewerblichen Aufträgen finanziert. Als er 1881 an die Akademie der bildenden Künste wechselte, führte er diese Tätigkeit fort. 1882 begann er, für Martin Gerlach (1846–1918) zu zeichnen; der gebürtige Hanauer war nach Tätigkeiten im Gold- und Schmuckeinzelhandel 1874 mit seinem Verlag nach Wien gezogen. Gemeinsam mit Ferdinand Schenk (1847–1916) verlegte er künstlerisch und drucktechnisch hochwertige Mappenwerke. Der Verlag, so Kennedy, hatte sich „im Kontext eines Aufblühens des Kunstgewerbes am Ende des 19. Jahrhunderts und einer zunehmenden Nachfrage in allen Bereichen des alltäglichen Lebens [...] zum Ziel gesetzt, durch eine moderne Formensprache die klassischen Gattungen der Allegorie und des Emblems wieder attraktiv zu machen“ (12). Adressaten waren Kunstinteressierte, Künstler und Kunsthandwerker. Es wird vermutet, dass Stuck im Sommer 1882 begann, für den Verlag zu arbeiten: „Durch diese Arbeiten, welche sehr gut honoriert wurden, vernachlässigte ich die Akademie gänzlich und mein damaliger Lehrer Lindenschmit hat wenig Freude an mir erlebt.“ (14) Kennedy kann in diesem Kontext einen Fehler korrigieren, der sich in vielen Stuck-Biografien findet: Der Künstler ging nur zu Lindenschmit, er war jedoch nie Schüler von Ludwlg von Löfftz (28, Anm. 11).

Das Mappenwerk *Allegorien und Embleme* (1882–84) gestalteten vorwiegend junge Künstler, neben Stuck werden Klimt, Ferdinand Keller, Max Klinger, Franz Matsch, Hermann Prell, Hermann Kaulbach u. a. genannt, wobei Stuck am häufigsten vertreten ist. Die Autorin stellt dar, wie rasch Stucks Entwurfsarbeiten zu einem Erfolg wurden. Die für die Mappenwerke entworfenen

Motive finden sich dann – wenig überraschend – im Werk Stucks wieder: Mehr als offensichtlich ist die Übernahme eines auf den Hinterbeinen stehenden Kentauren, der eine Nymphe in den Armen hält und auf dessen Rücken ein Amorknabe sitzt. Das Gemälde von 1920 geht auf ein Blatt mit den Initialen V, W, X und Z aus *Allegorien und Embleme* zurück (18). Festzuhalten ist, dass Stuck fortan immer wieder auf die Bilderfindungen seiner Illustratoren-Zeit zurückgreifen sollte.

Gerlachs Erfolg war mit dem Stucks eng verbunden. Der Herausgeber erhielt 1885 die „Große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft“, die Originalvorlagen für das Mappenwerk wurden im gleichen Jahr in Wien ausgestellt. Neues Licht auf das Verhältnis Gerlach/Stuck kann Kennedy anhand von „launigen“ Fotografien aus dem Nachlass Stucks werfen. Auf den bislang als „Theater zum Studienabschluss“ identifizierten Fotos (vgl. *Franz Stuck und die Photographie. Inszenierung und Dokumentation*. Ausst.kat. Museum Villa Stuck, hg. v. Birgit Jooss/Jo-Anne Birnie Danzker, München 1996, 28) gelingt es ihr, die bislang unbekannt Personen als Gerlach und einige seiner Mitarbeiter zu identifizieren. (20). Sie schließt Beobachtungen zur Selbstvermarktungsstrategie Stucks an, der z. B. das eigene Konterfei in die Schlussvignette der *Karten und Vignetten* (1886) einbauen durfte, ein Beleg für den ihm von Gerlach in hohem Maße zugestandenen künstlerischen Entfaltungsspielraum.

ERFOLGSMODELL STUCK

Alexander Klee versucht, die Faktoren zu ergründen, die zu Stucks überwältigendem Erfolg geführt haben. 1892 wurden 35 Ölbilder und 170 Zeichnungen des Münchners in der Weihnachtsausstellung im Künstlerhaus Wien gezeigt. Die breite Resonanz spiegelt sich in zahlreichen Besprechungen wider, u. a. von Hugo von Hofmannsthal und Hermann Bahr. Nicht allein die erotische Ausstrahlung der Bilder, sondern auch die „harte[n] Hell-Dunkel-Kontraste“, der aus der Ikonenmalerei übernommene Goldgrund und die bleichen Körper, die sich „gegen die symbolisch aufgeladene, bedrohliche Dunkelheit“ absetzen, kamen beim

Publikum an. Auf das besondere Verhältnis des Künstlers zur Fotografie wurde vielfach eingegangen; Klee konzentriert sich daher auf die Landschaften, für die „der Künstler mit der Kodak-kamera“ die Fotografie als „Experimentierfeld“ (35) nutzte, was die Kunstgeschichte bislang kaum beachtet habe. Auch andere Wiener Künstler malten Landschaften im abendlichen oder morgendlichen Gegenlicht vor dunklen Baumsilhouetten, so z. B. Wilhelm List (1864–1918). Diese spezifische Form von Landschaftsmalerei, das sei hier ergänzt, findet sich auch in Frankreich, beispielsweise bei Alphonse Osbert oder Charles-Marie Dulac und schon früher bei Arnold Böcklin, stellt also ein europaweit zu untersuchendes Phänomen dar.

Deutlich wird die Rezeption Stucks durch Wiener Künstler in der Beliebtheit seiner Motive von Pan, Kentaur und Amazone sowie der Vorbildrolle der Münchner Secession seit der Ausstellung im Wiener Künstlerhaus 1894. Die hohe Wertschätzung der Münchner in Wien führte 1897 zur Abspaltung der Gruppe der Wiener Secession vom Künstlerhaus. Interessante Aufschlüsse über die zeitgenössische Rezeption der Werke Stucks bietet die damalige Presseberichterstattung, die Stefan Lehner untersucht. Dort konstatiert beispielsweise Hermann Bahr anlässlich der Winterausstellung 1892 bedauernd: „Wir sind in Wien weit hinter der modernen Malerei, jämmerlich weit zurück. [...] Die Entwicklung über den Naturalismus und zu einem neuen Stile, in einen mystischen Symbolismus primitiver Größe, kennt niemand [...]“ (65, Anm. 8; Hermann Bahr, Franz Stuck. Zur Winterausstellung im Künstlerhause, in: *Deutsche Zeitung* vom 7.12.1892, 2).

Eva Mendgen arbeitet am Ende ihres Beitrags über Stucks Rahmenkunst die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Klimt und Stuck heraus. Bei letzterem seien es „Meisterwerke des Vergolderhandwerks“, mit denen er eine „Balance zwischen Akademie und Secession hält“, bei Klimt stünden sie für eine Einheit von „Kunst, Handwerk und Dekoration“ (78). Margot Th. Brandlhuber lokalisiert Franz von Stuck in der Wiener Kunstszene um 1900. Keineswegs neu ist

der Vergleich zwischen Stucks „Pallas Athene“ von 1898 und der im gleichen Jahr entstandenen Arbeit gleichen Titels von Klimt mit der Frontalgestalt. Klimts „Wasserschlangen II“ von 1904 gelten als Übernahme der Figur aus Stucks zweiter Version der „Sünde“ von 1899. Allerdings erfolgte die Rezeption auch umgekehrt, was die Autorin mit Stucks „Abendstern“ (vor 1912; *Abb. 5*) als Übernahme von Klimts Kussmotiv (1908/09) belegt. Brandlhuber sucht außerdem im „Geistesleben“ der Stadt Wien nach „Einflüssen“ und wird bei Sigmund Freud fündig; ihr fallen „frappierende Parallelen“ zwischen Freud und Stuck in „ihren Themen- und Motivwahlen“ auf (94). Hier vermisst man die Gegenprobe, nach der zu prüfen wäre, ob beide nicht unabhängig voneinander Impulse aus der französischen Literatur- und Kunstszene erhielten. Das Gleiche gilt für Darwin, auf den die Autorin die Motive des Daseinskampfes bis hin zum so genannten „Geschlechterkampf“ bezieht (96; vgl. *Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frida Kahlo*. Ausst.kat. Städel Museum Frankfurt a. M., hg. v. Felicity Korn/Felix Krämer, München/London/New York 2016 und die Rez. von Thomas Moser in: *Kunstchronik* 70/6, 2017, 298ff.).

DÉCADENCE – EIN KUNSTHISTORISCHER EPOCHENBEGRIFF?

Einige Überschneidungen mit den genannten Künstlern und manchen Motiven bot eine Ausstellung im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt. Sie war mit „Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920“ betitelt und griff zum Großteil auf die hauseigenen Bestände zurück. Der didaktisch gut aufbereitete Parcours gliederte die Auswahl der Exponate nach Themenkreisen wie „Deutsche Verfallsvorstellungen“, „Orgiastische Welten: Bacchanten, Satyrn und Nymphen“, „Die Antike als Vorbild für die Darstellung des Verfalls“, „Germanische Sittlichkeit contra römische Dekadenz“. Im Katalog sind diese oft monumentalen Werke, wie z. B. das 472 x 772 cm große Gemälde von Thomas Couture „Les Romains de la décadence“ (1847, Musée d'Orsay, im Katalog fälschlich „La décadence des Romains“ genannt) ausklappbar abgebildet.

Die Katalogautoren haben den Ehrgeiz, die sogenannte *Décadence* als „Bewegung“ zu deklarieren und zu belegen, dass diese „weitaus zügiger nach Deutschland gelangte, als bisher angenommen wurde“, so der Kurator der Ausstellung, Wolf Eiermann, im Vorwort (14). Um 1870 sei Frankreich „die Mutter aller *Décadents*“ gewesen, der Schwerpunkt in der Schau sollte hingegen auf Österreich und Deutschland liegen. Die Künstlergeneration ab 1900 käme hierbei zwar zu kurz, sie sei unter dem Begriff des *Fin de Siècle* weitaus besser erforscht, so Eiermann. Allerdings ist es unüblich, das *Fin de Siècle* mit 1900 beginnen zu lassen, wird es doch gemeinhin als der das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts überspannende Zeitraum definiert. Auch die *Décadence* als Epochenbegriff ist in der Kunstgeschichte bislang wenig gebräuchlich, da er sich allein auf Bildinhalte bezieht. Damit ergibt sich ein mit dem Terminus der „Schwarzen Romantik“ vergleichbares Problem (vgl. Isa Bickmann, *Liebe und Tod, Teufel und Geister. Schwarzromantisches und Übernatürliches*, in: *Kunstchronik* 66/3, 2013, 143ff.).

„*Décadence*“ hatte in der französischen Literatur und Dichtung um 1880 seine Hoch-Zeit als Modewort und verwies auf die Verfallszeit im spätrömischen Reich. Diesen lustvoll verklärten und ästhetisierten „Verfall“ versuchten Literaten wie Paul Bourget, Joris Karl Huysmans, Joséphin Péladan durch Katholizismus, Ästhetizismus und Patriotismus zu überwinden. Von hier aus war es nicht mehr weit bis zur „Degeneration“ und zu dem von Max Nordau gebrauchten Begriff der „Entartung“ (1892/93 und 1896), dem in den Katalogtexten unverhältnismäßig viel Platz eingeräumt wird.

DIE DÉCADENCE DEFINIEREN

Die Literaturwissenschaft hat die *Décadence*-Dichtung lange Zeit unter moralischen Gesichtspunkten betrachtet und ihr eine Abwehrhaltung gegenüber der Moderne zugeschrieben, in der die Verfallsmomente zugleich eine „positive Wertung“ erhielten (vgl. Wolf Dietrich Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*, München 1986, 113f.). Im Schweinfurter Katalog stellt der Litera-

turwissenschaftler Jürgen Wertheimer Motive und Protagonisten dieser „Verfallszeit“ vor. Zur Illustration einer Gesellschaft im Umbruch steigt er mit Thomas Manns *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* von 1901 ein, um sich dann Baudelaires *Fleurs du Mal* (1857) und dem Jahr 1860 mit Wagners Konzertsandal in Paris zuzuwenden – gemeint ist die *Tannhäuser*-Aufführung in der Pariser Opéra 1861. Einmal mehr führt er Huysmans Roman *À rebours* (1884), vielfach „*Décadence*-Bibel“ genannt (27), Stefan Georges *Algabal* (1892) und Oscar Wildes *Salomé* (1891) an. Es fehlt ein Hinweis auf Joséphin Péladan, Autor und Betreiber eines Kunstsalons, der seine Romanfolge unter dem Titel *La Décadence latine (Éthopée)* zwischen 1884 und 1925 in 21 Bänden veröffentlichte, die dem Verfall einen mystischen Katholizismus entgegengesetzte und früh von der deutschen Kritik – u. a. 1891 von Hermann Bahr – rezipiert wurde, wie Nathalie Mälzer-Semlinger darlegen konnte (*Die Vermittlung französischer Literatur nach Deutschland zwischen 1871 und 1933*, Diss. Duisburg-Essen 2009, 118, <http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DocumentServlet?id=20084>, Zugriff: 3.6.2017).

Im Zentrum dieses Katalogbeitrags steht Friedrich Nietzsches intensive Beschäftigung mit dem Begriff der *Décadence*, mit dem sich der Philosoph an Wagner abarbeitete. Hier wäre allerdings vor allem die Frage zu stellen, inwieweit Nietzsches *Décadence*-Diskussion überhaupt für die bildende Kunst von Bedeutung war. Ergänzend sei auf Volker Neumanns Buch *Friedrich Nietzsches Rezeption des Begriffs „décadence“ von Paul Bourget* (Diplomarbeit Bonn 1998, Hamburg 1999) hingewiesen, in dem er die Verwendung des Begriffs bei Nietzsche und dessen Quellen untersucht. Reinhard Steiner schlägt vor, das Motivische mit dem deutschen Wort Dekadenz und das Stilistische mit dem französischen Wort *Décadence* zu benennen. Das helfe, um üblicherweise als historisch klassifizierte Bilder nach einzelnen „Aspekten, Merkmalen und Details“ zu untersuchen, um Fälle des „Übergangs“ hin zur rein stilorientierten *Décadence* „auszumachen.“ (60) Eine solche Übergänglichkeit hatten die Brüder Goncourt

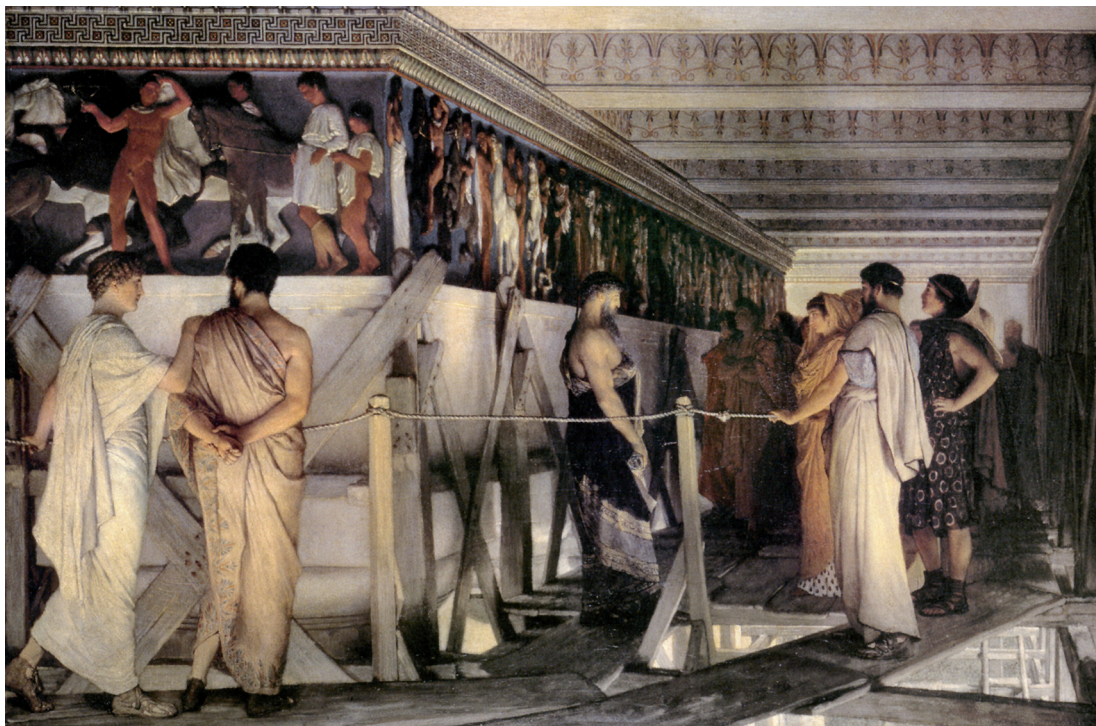


Abb. 1 Lawrence Alma-Tadema, *Phidias Showing the Frieze of the Parthenon to his Friends*, 1868. Öl auf Holz, 72 x 110,5 cm. Birmingham Museum and Art Gallery (Ausst.kat. 2016, Abb. 41)

1864 mit dem Schlagwort „Heliogabalismus“ gefordert und damit die Inversion der römischen Verfallszeit bezeichnet, wie sie Heliogabal (vgl. Abb. 3) repräsentiere (61). In diesem Sinne wäre auch das

1888 entstandene gleichnamige Gemälde von Alma-Tadema der *Décadence* zuzuordnen, das laut Wandtext im Belvedere eine Parallele „zum dekadenten Lebensstil der britischen Oberschicht in



Abb. 2 Alma-Tadema, *An Earthly Paradise*, 1891. Öl/Lw., 88 x 167 cm. Coleccion Pérez Simón, Mexiko (Ausst.kat. 2016, Abb. 139)



Abb. 3 Alma-Tadema, *The Roses of Heliogabalus*, 1888. Öl/Lw., 132,7 x 214,4 cm. Coleccion Pérez Simón, Mexiko (Ausst.kat. 2016, Abb. 228)

Alma-Tademas eigenem Zeitalter“ bildete. In Wien sprach man stattdessen lieber von „Aesthetic Movement“ und „L'art pour l'art“, um Tademass positive Sicht auf das Phänomen zu unterstreichen.

Steiner betont, dass die Kunst des Symbolismus und des Fin de Siècle in London, München und Wien von der *Décadence* „kaum exakt zu unterscheiden“ sei. (66) Man könnte jedoch fragen,

ob die im Folgenden abgebildeten Werke von Carl Theodor von Piloty, Ludwig Thiersch, besonders Anselm Feuerbach mit seinem „Gastmahl des Plato“ von 1869 (Abb. 6) wirklich im Kontext der „übliche[n] dekadente[n] Historienmalerei“ stehen (so Eiermann, 101). In seiner letzten Anmerkung nennt Steiner Mario Praz, dem er „viel mehr verdanke als einen Hinweis“. Verwunderlich ist, dass ihm die 2012 vom Frankfurter Städel Museum gezeigte Ausstellung „Schwarze Romantik“, die ihren Titel Praz' bekanntem Buch entlehnte, mit samt ihrem Katalog entgangen ist.

Eiermann ordnet Lovis Corinth dem deutschen Impressionismus zu, um ihn dem Dekadenzvorwurf zu entziehen. Er vergleicht Corinthss Farbzeichnung „Silen mit Bacchantinnen“ (1895) mit dem „Symbolisten“ Franz von Stuck und sieht „formal [...] allenfalls in der beachteten Künstlichkeit“ Verbindungen. Jutta Hülsewig-Johnen hatte dagegen in ihrem Beitrag „Von Mythen und Menschen. Die symbolistische Moderne in Deutschland“ in der umfassenden, von den Autoren des Schweinfurter Katalogs bedauerlicherweise nicht konsultierten Publikation *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus – Die andere Moderne* (Ausst.kat. hg. v. ders./Henrike Mund, Kunsthalle Bielefeld 2013) Corinthss Bacchanten-Dar-



Abb. 5 Franz von Stuck, *Abendstern*, vor 1912. Öl/Lw., 70 x 73 cm. München, Villa Stuck (Barbara Eschenbach, *Der Kampf der Geschlechter*, München/Köln 1995, S. 125)

Abb. 6 Anselm Feuerbach, Das Gastmahl des Plato (1. Fassung), 1869. Öl/Lw., 295 x 598 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Jürgen Ecker, Anselm Feuerbach. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991, Abb. 51)



stellungen dem Symbolismus zugeschlagen (17f.). Eiermann handelt die in der Ausstellung vertretenen Motive recht oberflächlich in kurzen Unterkapiteln „Kurtisanen und Kokotten“, „Männerfantasien“, „Das Makabre“ oder „Sexualität“ ab. Im Abschnitt „Salome“ fehlen nicht nur Anmerkungen – im Text gibt er allein den Hinweis auf die „wegweisende Forschungsarbeit“ von Hugo Daffner aus dem Jahre 1912, auch bleibt die jüngere Literatur zur *Femme fatale* unbeachtet (z. B. *Femmes Fatales 1860–1910*. Ausst.kat. Groningen Museum, hg. v. Henk van Os/Jacqueline Bel, Wommelgem 2002; für die bildende Kunst und die Literatur: Elena Schefner, *Das Frauenbild der Femme fatale in der Décadence*, München 2014). Wie weit er den Begriff der „Décadence“ fasst, zeigt sich in den Abschnitten „Opern und Theatervergnügen“ und „Bohème der Metropolen“, wo endlich auch die im Untertitel der Schau genannte Bohème Erwähnung findet. Alles bis dahin klassifikatorisch noch nicht Unterzubringende wird dann unter der Überschrift „Feinnervig: Das Fin de Siècle“ subsumiert.

FAZIT

Zwar kann die Alma-Tadema-Monografie mit neuester Forschung und informativen Texten aufwarten, doch wünscht man sich an vielen Stellen größere Abbildungen. Dieser Mangel ist sicherlich der Fülle an Abzubildendem geschuldet. Anmerkungen und Literaturverzeichnis sind umfassend, ein Register erleichtert die Erschließung. In Ergänzung zu der Publikation der Retrospektive von 1996 stellt das Buch ein weiteres Grundlagenwerk für die Beschäftigung mit dem Künstler dar.

Der hervorragend illustrierte, zweisprachige Katalog zur Ausstellung „Franz von Stuck in

Wien“ untersucht den Weg Stucks vom Historismus zum Symbolismus und Jugendstil und kann gleichzeitig die Entwicklung der Wiener Kunst um die Jahrhundertwende unter neuen Aspekten darstellen. Er ergänzt die Forschung zu Stucks Präsenz in Wien mit neuen Informationen, eine Liste seiner Ausstellungen in Wien findet sich im Anhang.

Die Schweinfurter Ausstellung dokumentierte die große Bandbreite der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Georg Schäfer. Der Katalog erfüllt jedoch keineswegs die vom Ausstellungsparcours geweckten Erwartungen. Mit „Décadence“ suchte man hier einen Epochenbegriff zu etablieren, dem sich die gezeigten Werke oft nicht fügen wollten. Formulierungen wie „Christus am Kreuz als sexy Aktmodell“ werden der Komplexität des Themas nicht gerecht (108).

Generell ist zu fragen, ob dieses Ringen um Stil- und Epochenbegriffe nicht ein Kampf gegen Windmühlen ist, der primär deshalb mit solch anhaltender Energie ausgefochten wird, um sich von einer vertieften Beschäftigung mit der so etikettierten Kunst zu dispensieren.

DR. ISA BICKMANN
 Eleonore-Sterling-Str. 2, 60433 Frankfurt a. M.,
isa.bickmann@kunsthistoriker.org