

**Monumentalmalerei im Spannungsfeld zwischen  
Historismus und Jugendstil.**

**Das Werk von Wilhelm Köppen (1876-1917)**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von

Anja Hoffmann

aus

Freiburg (Breisgau)

Bonn 2009

1. Gutachter: Prof. Dr. Roland Kanz
2. Gutachter: HD Dr. Katharina Corsepius

Mündliche Prüfung: 16. Juli 2008

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn unter [http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss\\_online](http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online) elektronisch publiziert.

## Danksagung

Die vorliegende Arbeit widme ich Dr. Peter Pinnau, dem es zu verdanken ist, dass der Nachlass des Monumentalmalers Wilhelm Köppen vor einigen Jahren in Teilen in die Architekturmuseum der Technischen Universität München gelangte und der unermüdlich mit großer Leidenschaft Informationen zu dem Künstler sammelte. Bei ihm möchte ich mich herzlich für die fruchtbaren Gespräche und den Zugang zu seiner Materialsammlung bedanken, was mir die ersten Schritte für die Forschung zu Wilhelm Köppen erleichterte.

Herrn Prof. Dr. Roland Kanz bin ich zu großem Dank für die Übernahme der Betreuung der Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und seine stete Hilfe bei offenen Fragen verpflichtet. Frau HD Dr. Katharina Corsepius danke ich für die kurzfristige Übernahme der Zweitkorrektur, Frau Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet und Herrn Prof. Dr. Harald Wolter von dem Knesebeck für den Beisitz bei der Disputation.

Wertvolle Gespräche mit Frau Prof. Dr. Lioba Theis (Universität Wien), die an der Universität Bonn das Seminar zur Wiederentdeckung des Mosaiks im 19. Jahrhundert angeboten hatte und durch dessen Teilnahme ich erst auf die Idee für dieses Arbeit gekommen bin, waren von großer Hilfe in der Anfangsphase für mich. Ich bedanke mich zudem bei Herrn Prof. Dr. Ulrich Rehm (Ruhr-Universität Bochum) für sein offenes Ohr in schwierigen Phasen der Arbeit.

Ich danke meinen fleißigen Korrekturlesern Swen Zehetmair, Susanne Bald und vor allem meiner lieben Freundin und Kommilitonin Ruth Sylvester, die lange Diskussionsabende mit mir durch gestanden hat. An dieser Stelle noch ein Dank an Fabian Marcello für seine Geduld an diesen langen Abenden. Die Anregungen von Daniel Görres, Philip Norten und Niclas Weiß waren mir immer eine große Hilfe. Ein kleines Dankeschön geht auch an Dr. Hans Bald (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg).

Danke an Felix Esselborn für die tückischen Formatierungen und den Abbildungsband und an Lars Kesehage und Ina Rottscheidt für den Druck.

Bedanken möchte ich mich bei allen Mitarbeitern der Archive, die mit Bildmaterial zur Verfügung gestellt und mir Zugang zu Akten ermöglicht haben. Besonders hervorgehoben seien hier Dr. Axel Behne (Cuxhaven), Dr. Linnemann (Berlin) und den Mitarbeitern des Architekturmuseum der Technischen Universität München.

Zu guter letzt, aber besonders wichtig sind diese abschließende Worte: Ohne die Unterstützung und Geduld meiner Freunde und meiner Familie wäre mir die Arbeit an der Dissertation schwerer von der Hand gegangen. Ich danke euch für die Unternehmungen und Ablenkungen in den Arbeitspausen. Und der letzte Dank geht an meine Mutter Petra Königs für ihren steten Beistand und ihr liebevolles Vertrauen.

## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>6</b>
1.1	Kunsthistorische Verortung	6
1.2	Fragestellungen	8
<b>2</b>	<b>Quellen- und Literaturlage</b>	<b>10</b>
2.1	Wilhelm Köppen und sein Werk	10
2.2	Das zeitgenössische Umfeld	12
<b>3</b>	<b>Historismus und Jugendstil: Die Kunstsituation in Deutschland um 1900</b>	<b>16</b>
<b>4</b>	<b>Monumentalmalerei um 1900: Funktion und Technik</b>	<b>26</b>
4.1	Überblick: Die Monumentalmalerei im 19. Jahrhundert	26
4.2	Aspekte der Dekorativen Monumentalmalerei	29
4.3	Das Fresko im Wandel	39
4.4	Die Wiederentdeckung des Mosaiks	42
4.5	Die Erneuerung der Glasmalerei	46
<b>5</b>	<b>Das Leben von Wilhelm Köppen</b>	<b>49</b>
5.1	Kurzer biographischer Überblick	49
5.2	Wilhelm Köppen als Schüler an der Münchener Akademie	55
5.3	Studienreisen	58
<b>6</b>	<b>Das künstlerische Schaffen</b>	<b>61</b>
6.1	Überblick über das Werk	61
6.2	Technische Aspekte der Arbeiten Wilhelm Köppens	63
6.3	Das Frühwerk	65
6.4	Die Skizzenbücher und italienischen Zeichnungen	67
6.5	Monumentalmalerei	70
6.5.1	Sepulkralarchitektur	70
6.5.1.1	Das Mausoleum Käß-Tattenbach in Haunstetten	70
6.5.1.2	Das Mausoleum Crailsheim in Rügland	73
6.5.1.3	Das Dörnberg-Mausoleum in Regensburg	75
6.5.1.4	Grabmale	83
6.5.2	Sakralbauten	87
6.5.2.1	Die Kirche St. Josef in Mannheim	87
6.5.2.2	Die Kapelle im Schloss Faber-Castell in Stein	90
6.5.2.3	Die Kirche und der Betsaal im Bezirkskrankenhaus in Haar	92
6.5.3	Öffentliche Repräsentationsbauten	96
6.5.3.1	Die Ludwig-Maximilians-Universität in München	96
6.5.3.2	Die Stadthalle in Hannover	107
6.5.4	Kuranlagen	113
6.5.4.1	Das Kurhaus in Wiesbaden	113
6.5.4.2	Das Fürstenbad in Bad Nauheim	119
6.5.4.3	Das Solbad Raffelberg in Mühleim/Ruhr	124
6.5.5	Private und geschäftliche Repräsentationsbauten	127
6.5.5.1	Die Ausstattung von Münchener Villen	127

6.5.5.2	Das Café Fürstenhof in München	129
6.5.5.3	Das Bankhaus Arminia in München	131
6.5.5.4	Die Villa Wach in Radebeul	133
6.6	Entwürfe	137
6.6.1	Die Präsentation von Entwürfen und Kartons auf Kunstausstellungen	137
6.6.2	Die Katholische Pfarrkirche St. Georg in München-Milbertshofen	137
6.6.3	Das Bismarck-Nationaldenkmal in Bingerbrück	141
6.6.4	Das Kasino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen	145
6.6.5	Der Empfangssaal im Hauptbahnhof in Stuttgart	148
6.6.6	Weitere Entwürfe	149
6.7	Dekorationen für große Kunstausstellungen	155
6.7.1	Die Ausstellung für angewandte Kunst in München 1905	155
6.7.2	Die Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906	157
6.7.3	Die Ausstellung für angewandte Kunst in München 1908	160
6.7.4	Die Internationale Kunstausstellung in Rom 1911	162
6.8	Glasfenster	164
6.9	Das Malerische Werk: Öl- und Tempera-Arbeiten	166
<b>7</b>	<b>Kritische Betrachtung des Werkes von Wilhelm Köppen</b>	<b>171</b>
7.1	Motivanalyse	171
7.2	Antike und Frühchristentum: Historistische Rezeption im Werk von Wilhelm Köppen	182
7.3	Monumentalmalerei als Unterstützung der architektonischen Raumwirkung	190
<b>8</b>	<b>Wilhelm Köppen im Kontext der zeitgenössischen Monumentalmalerei</b>	<b>198</b>
<b>9</b>	<b>Schlussbetrachtung: Monumentalmalerei im Spannungsfeld zwischen Historismus und Jugendstil</b>	<b>206</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>204</b>
	<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>234</b>
	<b>Anhang 1 Lebensdaten Wilhelm Köppen</b>	<b>248</b>
	<b>Anhang 2 Chronologisches Werkverzeichnis</b>	<b>250</b>
	<b>Anhang 3 Präsentation von Entwürfen auf Kunstausstellungen</b>	<b>254</b>

# 1 Einleitung

## 1.1 Kunsthistorische Verortung

**„Wilhelm Köppen war ein Maler, man könnte sagen der hellenistisch-alexandrinischen Epoche, also ganz unzeitgemäß. Unaufhaltsam strömten Geist und Formensprache und die ganze Mythologie dieser Epoche in alles, was er schuf, Fresken und Mosaiken.“<sup>1</sup>**

War Wilhelm Köppen, der als Vertreter der neoklassizistischen Strömung innerhalb des Münchener Jugendstils gelten kann, unzeitgemäß? Dies muss man verneinen. Genau das Gegenteil ist der Fall. Paul Bonatz unterstellt Köppen ein Maler der Antike zu sein, also ein rein historistischer Künstler. Das ist er nicht. Die Monumentalmalerei um 1900 war von vielerlei Strömungen geprägt. Historismus und Neoklassizismus waren in der Kunst der Jahrhundertwende noch allgegenwärtig. Der aufkeimende Jugendstil entwickelte seine eigene neue Formensprache und wurde zuerst vom Neoklassizismus durchdrungen und schließlich von ihm abgelöst. Das Phänomen der Durchdringungen von Neoklassizismus und Jugendstil kann man auch bei Wilhelm Köppen beobachten.

Die Dissertation soll die bislang von der Historismus- und der Jugendstilforschung wenig beachtete Gattung der Monumentalmalerei der Jahrhundertwende exemplarisch am Werk des Monumentalmalers Wilhelm Köppen untersuchen. Im ganzen 19. Jahrhundert bis ins 20. Jahrhundert hinein war die Monumentalmalerei sehr populär. Kaum ein Sakralbau, kaum ein öffentliches Gebäude, kaum ein repräsentativer Privatbau war nicht mit Wandmalereien, Mosaiken oder Glasfenstern versehen. Im Historismus wurden die alten Techniken neu entdeckt. Technische Innovationen und günstigere Herstellungsverfahren trugen zur Verbreitung der Monumentalmalerei bei.

Wilhelm Köppen ist vom künstlerischen Umfeld Münchens beeinflusst worden. Die Kunstproduktion der Stadt wurde seit König Ludwig I. von einer ausgeprägten Antikenbegeisterung getragen. Um 1900 hatte sich nach einer allmählichen Abkehr vom Mittelalter als Stilvorbild ein neuer Klassizismus herausgebildet. Köppen arbeitete nun zu einer Zeit in München, in der der Jugendstil neben dem stärker konservativ ausgerichteten Neoklassizismus existierte und diesen teilweise durchdrang. Hier liegen die Wurzeln der Abstraktion, die Ästhetik einfacher Materialien und eine Reduktion der künstlerischen Mittel. Das Bestreben des Jugendstils war es, die Isolierung der Künste

---

<sup>1</sup> Bonatz 1950, S. 66-67.

zu überwinden und sie in dekorative Bereiche zu überführen. Gleichzeitig behielten die Dekorative Malerei und die Monumentalmalerei, deren formale und inhaltliche Aspekte in der Kunstliteratur lebhaft diskutiert wurden, ihre den Bau erläuternde Funktion. Mit der Purifizierung und Ornamentliebe des Jugendstils nahm die Gattung der erzählerischen oder allegorischen Wandgemälde und Mosaiken ab. Hier sind die Grenzen fließend. Auch wenn der Künstler sich in seinen traditionellen mythologischen und christlichen Bildthemen der klassizistisch-historistischen Strömung anschloss, so blieb er von der Formensprache des Jugendstils nicht unberührt. Köppen steht somit mit seinem Werk an der Wende einer Tradition. Meist stellte er in seinen Wanddekorationen monumentale, stark stilisierte Einzelfiguren dar. Die Bilder lassen deutlich den Einfluss seines Lehrers Franz von Stuck (1863-1928)<sup>2</sup> erkennen. In den Arbeiten des Künstlers ist das Spannungsfeld zwischen Historismus und Jugendstil nachzuweisen. Dieses Spannungsfeld war in der privaten wie in der sakralen und öffentlichen Kunstförderung allgegenwärtig.

Wilhelm Köppen kann als idealer Vertreter der Monumentalmalerei um 1900 angesehen werden. Sowohl seine ausgeführten Werke in Mosaik, Fresko, Tempera- und Glasmalerei, als auch Entwürfe und Skizzenbücher sind weitgehend erhalten geblieben.<sup>3</sup> Somit kann auch der Entstehungsprozess seiner Werke rekonstruiert werden. Köppen soll beispielhaft für das Kunstverständnis seiner Zeit untersucht werden: Die grundlegende Frage dabei ist, ob seine Werke, die von antikischen und frühchristlichen Einflüssen geprägt sind, Bildinhalte, Form und Technik des späten Historismus widerspiegeln. In einigen Fällen lieferte er nicht nur die Ausmalung, sondern auch Entwürfe für weitere Raumausstattungssteile. Mit diesen „Gesamtkunstwerken“ zeigt sich, dass er durch sein Schaffen Anteil an der künstlerischen Entwicklung seiner Zeit hatte. Köppen war stets bemüht, anhand von Quellen und Studien von Originalen die alten Techniken neu zu erlernen. An den Kunstakademien gehörte Unterricht in den Techniken Mosaik, Fresko und Glasmalerei nicht zum Lehrplan. Wo Köppen sich diese Kenntnisse angeeignet hat, ist nicht bekannt und lässt sich anhand der bekannten Quellen nicht rekonstruieren. Die große Anzahl an sakralen, öffentlichen und privaten Aufträgen bestätigt seinen hohen Bekanntheitsgrad. Der Künstler war nicht nur in München, sondern in ganz Deutschland bekannt. Er arbeitete eng mit Architekten wie

---

<sup>2</sup> Soweit möglich wurden von allen erwähnten Künstler oder historischen Personen Vornamen und Lebensdaten ermittelt, die bei der ersten Erwähnung genannt sind. Bei fehlenden Angaben im Text konnten diese nicht ermittelt werden.

<sup>3</sup> Es ist aufgrund fehlender Auftragsbücher nicht möglich den ursprünglichen Umfang von Köppens Werk zu ergründen.

Paul Bonatz, German Bestelmeyer, Paul Thiersch oder Friedrich von Thiersch zusammen. Auch Peter Behrens gehörte zu seinen Bewunderern. Von seinen Zeitgenossen wurden Köppens Arbeiten stets als qualitativ und gelungen bewertet.<sup>4</sup>

## 1.2 Fragestellungen

Ein Ziel der Arbeit ist es, den Werkkorpus von Wilhelm Köppen auf der Grundlage zeitgenössischer Zeitschriften und des Nachlasses im Architekturmuseum der Technischen Universität München<sup>5</sup> soweit wie möglich zu rekonstruieren. Vor der Untersuchung von Leben und Werk des Künstlers ist zunächst ein Überblick über die Kunstsituation in Deutschland der Jahrhundertwende mit dem Schwerpunkt auf München und die Situation der Monumentalmalerei der Zeit sinnvoll. Eine Skizze des künstlerischen Werdegangs und der technischen Aspekte seiner Arbeiten bildet schließlich die Grundlage für eine Beschreibung, Analyse und Interpretation seines künstlerischen Schaffens. Dabei sollen folgende Teilaspekte untersucht werden: Motivanalyse, die Monumentalmalerei als Unterstützung der architektonischen Raumwirkung und die Rezeption von antiker und frühchristlicher Kunst.

Die Monumentalmalerei im Spannungsfeld des Historismus und Jugendstil bildet einen Teil der geistigen und kulturellen Grundlage ihrer Epoche. Um die Jahrhundertwende blickte man auf eine Tradition von Wanddekorationen in historisierenden Stilprägungen zurück. Durch den Einfluss der Jugendstilornamentik wurden neue Wege beschränkt. Die Benennung dieser von einer großen Vielfalt geprägten Kunstströmung, Richard Hamann und Jost Hermand nannten sie „Stilkunst“<sup>6</sup>, bringt Schwierigkeiten mit sich. Die herkömmlichen Stil- und Epochenbegriffe greifen in der Zeit um 1900 nicht mehr. Schon alleine der Begriff Historismus birgt Probleme. Ohne in dieser Arbeit detailliert in die Begriffs-Debatte einsteigen zu wollen, ist es dennoch wichtig, zunächst Definitionen zu klären: Historismus wird in dieser Arbeit als Sammelbegriff für die Rezeption historischer Stile verwendet. Klassizismus, der meist als separate Stil- und Epochenbezeichnung genannt wird, soll hierbei eingeschlossen werden und nur ein Teil

---

<sup>4</sup> Positive wie negative Kritik zu den Arbeiten wird jeweils in den einzelnen Kapiteln erwähnt.

<sup>5</sup> Der Nachlass in der TUM besteht hauptsächlich aus Entwürfen und Skizzenbüchern. Schriftquellen von Köppen selber sind keine erhalten.

<sup>6</sup> Hamann/Hermand 1967, S. 204.



des Stilpluralismus sein. In einem einleitenden Kapitel sollen die künstlerischen Strömungen der Jahrhundertwende erläutert werden.

Im 19. Jahrhunderte gehörte die Monumentalmalerei, die sowohl Fresken, Mosaik als auch Glasmalerei umfasst, zu den populärsten und repräsentativsten künstlerischen Aufgaben. Eine Untersuchung der Gattung Monumentalmalerei nach ihrem Bedeutungsgehalt und ihren technischen Aspekten soll als theoretische Fundierung einen Hauptaspekt der Arbeit bilden. Das neue Stilempfinden der Jahrhundertwende veränderte die Techniken. Wie also hat sich die Monumentalmalerei vom Historismus unter Einfluss des Jugendstils verändert? Dabei soll untersucht werden, wie sich die Monumentalmalerei in Abgrenzung beziehungsweise Ergänzung mit der Dekorativen Malerei definierte. Die genannten Untersuchungsaspekte der Gattungen sollen anhand der zeitgenössischen Kunstliteratur überprüft werden, die einen umfassenden Überblick über das Kunstgeschehen bieten, auch die Kunstkritik war in dieser Zeit bereits fest etabliert.

Bei der Untersuchung der Monumentalmalereien Köppens sind folgende Kernfragen zu beachten: Welche formalen und stilistischen Ansprüche muss die Monumentalmalerei erfüllen? Welchen Einfluss hat die Monumentalmalerei als raumausstattende Kunst auf die architektonische Wirkung? Dabei ist besonders von Interesse, inwieweit Historismus, Neoklassizismus und die modernen, zeitgenössischen Strömungen die formalen und inhaltlichen Aspekte der Gattung beeinflusst haben. Man muss sich die Frage stellen, ob man bei der Monumentalmalerei der Jahrhundertwende überhaupt noch vom Historismus sprechen kann. Bei der Analyse und Interpretation des Werkkorpus in Hinblick auf die historistische Rezeption stehen folgende Fragestellungen im Vordergrund: Welche ikonographischen Themen verwendet Köppen und welche Schlüsse lassen sich daraus ziehen? Spielten diese auch in der damaligen Zeit eine Rolle? Können Vorbilder für Köppens Arbeiten ermittelt werden?

Zur Einordnung der Arbeiten des Künstlers in den zeitgenössischen Kontext muss man sich noch die Frage stellen, ob das Werk von Wilhelm Köppen eine Besonderheit der Zeit darstellt. Um das breite Spektrum der stilistischen und thematischen Aspekte der Jahrhundertwende aufzuzeigen, die die Bedeutung dieses historisierenden Stils ausmachen, sollen weitere Künstler und Kunstbewegungen dieser Zeit wie Max Klinger, Franz von Stuck, Julius Diez oder die Beurerer Kunstschule als Vergleiche hinzugezogen werden.

## 2 Quellen- und Literaturlage

### 2.1 Wilhelm Köppen und sein Werk

In der kunsthistorischen Literatur ist der Name Wilhelm Köppen kaum zu finden. Wenige wissenschaftliche Arbeiten haben sich bis jetzt mit dem Künstler und seinem Werk auseinandergesetzt. Bislang existiert nur ein Aufsatz aus dem Jahre 1989 von Peter Pinnau<sup>7</sup>, der die Werke Köppens näher betrachtet. Es handelt sich um einen Katalogbeitrag für eine Ausstellung über die Schüler Franz von Stucks. Hier wird immer wieder auf die Vorbildhaftigkeit der Arbeiten Stucks auf seinen Schüler hingewiesen. Einige Gebäude, an deren Ausgestaltung Köppen beteiligt war, sind monographisch aufgearbeitet. So schreibt Britta Spranger über die Kuranlagen in Bad Nauheim, Karen Kuehl über das Schloss Faber-Castell in Stein und Doris Apell-Kölmel über die Stadthalle in Hannover.<sup>8</sup> Andere Bauten wurden lediglich in Überblickswerken besprochen. Auf die Ausstattung sind die Autoren in den Untersuchungen mehr oder weniger detailliert eingegangen, da meist die Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts im Zentrum des Interesses der Forschung lag.

Der Grund für die geringe Beachtung des Künstlers in der kunsthistorischen Forschung mag sein, dass Wilhelm Köppen wie andere Künstler seiner Zeit schwer kategorisierbar ist. Dieses Problem besteht auch in der Forschung zu Franz von Stuck, der als Vorreiter des neoklassizistischen Zweigs des Münchner Jugendstils gilt.<sup>9</sup> Da Köppen nicht ausschließlich als Jugendstil-Künstler bezeichnet werden kann, wird er von der Jugendstilforschung kaum wahrgenommen. So erwähnt ihn auch Hans Ottomeyer als Herausgeber und Autor des Katalogs „Jugendstil in München“ von 1997 nicht, obwohl er als Nachfolger von Franz von Stuck der bedeutendste Künstler des Münchener Neoklassizismus ist.<sup>10</sup> Die Historismusforschung beschäftigt sich hingegen nicht mit Köppen, da seine Formensprache vom Jugendstil geprägt ist.

Ein Großteil der in dieser Arbeit verwendeten Literatur stammt aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg. Überwiegend wurden die zeitgenössischen Zeitschriften und Ausstellungskataloge als Quelle benutzt. Kunstzeitschriften geben einen umfassenden

<sup>7</sup> Pinnau 1989, S. 293-333.

<sup>8</sup> Spranger 1985: Jugendstil in Bad Nauheim. Die Neubauten der Bade- und Kuranlagen und ihr Architekt Wilhelm Jost, Kuehl 1985: Das Faber-Castellsche Schloß in Stein bei Nürnberg, Apell-Kölmel 1989: Die Stadthalle Hannover.

<sup>9</sup> Über Leben und Werk liegen zahlreiche Publikationen zum bekannten „Künstlerfürsten“ vor (die aktuellste Arbeit stammt von Mendgen 1994 mit einem ausführlichen Literaturverzeichnis). Meist wird hier der symbolistische Aspekt seiner Kunst besprochen (z.B. Voss 1973). Auf Antikenrezeption wird im Bereich seiner Villa eingegangen (siehe Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.): Katalog Stuck 1994).

<sup>10</sup> Ottomeyer 1997.

Überblick über das Kunstgeschehen der Zeit, die Kunstkritik war in dieser Zeit bereits fest etabliert. Auch für Bildmaterial sind sie sehr hilfreich. Sowohl die damals modernen Bauten als auch die großen deutschen Kunstausstellungen über Architektur, Wohnungswesen und Städtebau, sowie die Ausstellung der Secession wurden mit zahlreichen Abbildungen in der Literatur diskutiert. Gerade bei Werken, zu denen wenig oder kein Aktenmaterial mehr existiert ist die zeitgenössische Kunstliteratur oft die einzige Quelle. Von Privataufträgen ist es fast nicht möglich Unterlagen zu finden. Auch bei öffentlichen Bauten ist die Aktenlage dürftig. Dies liegt daran, dass zum einen zunächst mit dem Architekten ein Vertrag geschlossen wurde. Dieser brachte die Ausstattungskünstler ins Gespräch. Die Korrespondenz wurde dann über den Architekten geführt.<sup>11</sup> Zum anderen traten die Auftraggeber für den Bereich Monumentalmalerei an eine Werkstatt heran. Diese hatte ein Repertoire an Künstlern, die Entwürfe liefern konnten, oder bereits eine Art „Musterkatalog“, aus dem man wählen konnte. So wurde ein Vertrag mit der Werkstatt geschlossen, auch hier verblieb die Korrespondenz selten beim Auftraggeber.<sup>12</sup> So sind die Akten oft nicht vollständig, sofern sie die Kriegszerstörungen überhaupt überlebt haben. Aufgrund der großen Anzahl an Objekten wird jeweils in den zugehörigen Kapiteln die konkrete Quellenlage erörtert.

Der in dieser Arbeit aufgestellte Werkkatalog kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Durch die Sichtung zeitgenössischer Zeitschriften und des Nachlasses im Architekturmuseum der Technischen Universität München (TUM)<sup>13</sup>, der hauptsächlich aus Entwürfen und Skizzenbüchern besteht, war es nur möglich einen Werkkatalog zu rekonstruieren, da kein Auftragsbuch des Künstlers existiert. Arbeiten aus dem Frühwerk konnten im Nachlass von Herrmann Allmers (NHA) im Archiv des Landkreises Cuxhaven gefunden werden. Eine bislang unbekannte Anzahl an Entwürfen, Kartons und Skizzen befindet sich heute im Privatbesitz. Vor allem zu den Werken von privaten Auftraggebern, die seltener in den Kunstzeitschriften besprochen wurden, ist es schwierig Informationen zu bekommen.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Beispielsweise German Bestelmeyer beim Dörnberg Mausoleum in Regensburg (Kapitel 6.5.1.3) oder Paul Bonatz bei der Stadthalle in Hannover (Kapitel 6.5.3.2).

<sup>12</sup> Dieser Fall kann bei Köppen nicht belegt werden.

<sup>13</sup> Köppens Arbeiten, die sich im Archiv der TUM befinden, stammen aus dem Nachlass des Architekten Hugo Wach, der eng mit dem Künstler befreundet war. Ein Teil der Entwürfe, Kartons und Skizzen ist allerdings in Privatbesitz verblieben und nicht in die TUM gelangt (Auskunft Pinnau 11. Januar 2004).

<sup>14</sup> Vor diesem Problem standen auch schon Ley 1981 und Müller 1995. In den Architekturzeitschriften waren bei Innenraumaufnahmen meist keine Details des Wandschmuckes berücksichtigt, wenn die betreffenden Bauten überhaupt erwähnt waren. Heute sind die Häuser entweder zerstört, renoviert oder noch im Privatbesitz, was eine Besichtigung erschwert oder unmöglich macht.

Es haben sich kaum Schriftquellen zu Köppens Aufträgen erhalten. Die Korrespondenz, und teilweise auch Entwürfe oder Kartons<sup>15</sup>, zu Mosaiken oder Glasgemälden sind mit Sicherheit in den Archiven der ausführenden Mosaik- oder Glasmalereiwerkstätten verblieben. Das Archiv der Mosaikwerkstatt Theodor Rauecker aus München-Solln ist jedoch verschollen. Die Akten im Bayerischen Hauptstaatsarchiv beinhalten nur eine Auftragsliste bis in das Jahr 1904 und wenig Korrespondenz, die den Zeitraum von der Gründung bis zur Schließung der Werkstätten umfasst.<sup>16</sup> Die Situation im Archiv der Mosaikwerkstätten Puhl&Wagner (P&W) in Berlin ist ergiebiger. Das Archiv, das sich heute in der Berlinischen Galerie befindet, ist zwar nicht vollständig aufgearbeitet, aber zu einigen Aufträgen Köppens hat sich die Korrespondenz und eine Akte mit historischen Fotografien erhalten. Kartons existieren nicht mehr oder konnten noch nicht zugeordnet werden.<sup>17</sup> Als einzige weitere Bildquelle können nur die zeitgenössischen Kunstzeitschriften dienen.

## 2.2 Das zeitgenössische Umfeld

Im Zusammenhang mit den Untersuchungen zur Architektur des Historismus entstanden auch Monographien über die Architekten, mit denen Köppen zusammengearbeitet hat. Zu ihnen gehören einige der bekanntesten Architekten ihrer Zeit, die in ganz Deutschland Aufträge erhielten: Friedrich von Thiersch, Paul Thiersch, Paul Bonatz und German Bestelmeyer.<sup>18</sup> Als Grundlage für die Diskussion um Anspruch und Ausdruck in der späten historistischen Architektur dient die Arbeit von Valentin W. Hammerschmidt.<sup>19</sup> Stefanie Lieb mit ihrer Habilitationsschrift über Neuromantik bietet eine ausführliche Bibliographie über den Historismus in der Architektur.<sup>20</sup>

Die Historismusdebatte<sup>21</sup> ist in der Literatur inzwischen umfangreich geführt worden und soll in dieser Arbeit nicht neu aufgerollt werden.<sup>22</sup> Seit Hermann Beenken ist der

---

<sup>15</sup> Üblicherweise wurden die Kartons nach Beendigung von Aufträgen aus Platzmangel an die Künstler zurückgegeben (Auskunft Linnemann 5. April 2006).

<sup>16</sup> Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, MK 13466.

<sup>17</sup> Das Archiv ist derzeit geschlossen (Auskunft Linnemann 5. April 2006), wann mit einer erneuten Öffnung zu rechnen ist, was eine weitere Aufarbeitung des Materials bedeuten würde, ist nicht bekannt.

<sup>18</sup> Fahrner 1970: Paul Thiersch, Thiersch 1961: German Bestelmeyer, Koch 2001: German Bestelmeyer, Kaldewei 2005: Paul Bonatz, Marschall 1982: Friedrich von Thiersch.

<sup>19</sup> Hammerschmidt 1985.

<sup>20</sup> Lieb 2005.

<sup>21</sup> Nachdem es um die Jahrhundertwende zu einer allmählichen Abkehr vom historischen Denken und Zitieren in der Kunst gekommen war, wird der Historismus ab den 1940er Jahren als ein Epochenphänomen verstanden, das, über den Rahmen der Geschichtswissenschaft hinaus, sich aller Disziplinen bemächtigt. Eine der erklärten Aufgaben dieser Debatte um die Begrifflichkeiten war, den Gebrauch und den Sinn der Bezeichnung „Historismus“ zu klären.

Historismus in der Forschung längst rehabilitiert worden.<sup>23</sup> Dazu haben die Tagungen 1965, 1978 und das Symposion von 1997 beigetragen.<sup>24</sup> Der Historismus wurde nun als Teil der Ideengeschichte verstanden und nicht als bloßes Kopieren von vergangenen Stilen angesehen. Heute kann er als wertneutrale Stil- und Epochenbezeichnung verstanden werden.

Neben der historistischen Architektur der Jahrhundertwende gibt es Untersuchungen über Jugendstilarchitektur in all ihren Ausprägungen, wohingegen die Jugendstilmalerei kaum beachtet wird.<sup>25</sup> Das Kunsthandwerk im Jugendstil jedoch ist ein beliebtes Thema der Forschung.<sup>26</sup>

In den letzten Jahren wuchs die Begeisterung an der Malerei 19. Jahrhunderts von den Nazarenern bis zum Ersten Weltkrieg wieder.<sup>27</sup> Hauptsächlich ist dabei die romantische Historienmalerei der Nazarener im Fokus der Forschung.<sup>28</sup> Nicht nur die Werke der Maler wurden untersucht, auch die „Sozial- und Kulturgeschichte des modernen Künstlers“ war von Interesse.<sup>29</sup> Die Wandmalerei der Jahrhundertwende wurde in der Forschung vernachlässigt, da man ihre Wichtigkeit für die architektonische Wirkung übersah: Die Dekoration unterstützt die Bedeutung eines Bauwerkes, erläutert die Bauaufgabe, erzählt viel über die Auftraggeber und bildet gemeinsam mit der architektonischen Hülle ein Gesamtkunstwerk. Die Werke der reinen, so genannten „Dekorationskünstler“ sind ein Forschungsderivat, während die „ernstzunehmenden“ Maler des Fin de Siècle, wie Arnold Böcklin, Ludwig von Hofmann, Anselm Feuerbach, Hans von Marées oder Max Klinger, immer mehr beachtet wurden.<sup>30</sup> Die Beuroner Kunstschule wurde stets separat betrachtet, und ihr Einfluss auf das Kunstgeschehen der Zeit kaum wahrgenommen.<sup>31</sup>

Für die raumausstattenden malerischen Künste haben sich die Begriffe „Dekorative Malerei“, „Monumentalmalerei“ und „Dekorative Monumentalmalerei“ etabliert. In der Literatur kam es bislang kaum zu einer Klärung der Definitionen dieser Gattungen.

<sup>22</sup> Eine ausführliche Begriffsklärung mit umfangreichen Literaturlisten findet sich bei Heinig 2004 und Lieb 2005.

<sup>23</sup> Beenken 1938. (Kurzer Überblick zur Historismusdebatte siehe auch Kapitel 3)

<sup>24</sup> Grote 1965, Brix/Steinhausen 1978, Laudel/Wenzel 1997.

<sup>25</sup> Überblickswerk zur Malerei: Hofstätter 1963. Überblickswerk zur Architektur: Lieb 2000.

<sup>26</sup> Z.B. Sembach 2002.

<sup>27</sup> Wagner 1989. Besonders in den 1960er und 1970er Jahren entstanden zahlreiche Werkmonographien zu diesem Thema, sie sind der Literaturliste bei Wagner zu entnehmen. Der Ausstellungskatalog über Carl Theodor von Piloty gibt einen Überblick über den neuesten Forschungsstand (Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. 4.4.-27.7.2003, Neue Pinakothek München).

<sup>28</sup> Siehe Schindler 1982, Fastert 2000.

<sup>29</sup> Ruppert 2000.

<sup>30</sup> Beispiele: Katalog Ludwig von Hofmann Darmstadt 2005, Domm 1989, Drude 2005.

<sup>31</sup> Siebenmorgen 1979, S. 9.

Anne Heinig gibt einen kurzen Überblick über die Aspekte der Monumentalität in der deutschen Sakraldekoration im Späthistorismus.<sup>32</sup> In der Nachfolge von Jost Hermand diskutiert Anne Domm das monumentale Wandbild in der neuidealistischen Malerei der Jahrhundertwende. Diese Publikationen dienen neben der zahlreich vorhandenen zeitgenössischen Kunstliteratur als Grundlage für die Erörterung der Begriffe in der vorliegenden Arbeit.<sup>33</sup> Das umfassendste zeitgenössische Werk über die Wandmalerei und andere Techniken zur Monumentalmalerei stammt von Hans Hildebrandt.<sup>34</sup>

Jost Hermand und Richard Hamann führen den Begriff der „Stilkunst“ der Jahrhundertwende 1967 in der Reihe über „deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus“ ein.<sup>35</sup> Für die einzelnen Gattungen der Monumentalmalerei um 1900 liegen Einzeluntersuchungen vor. So hat Dorothea Müller mit ihrer Dissertation ein Überblickswerk über die Wiederentdeckung des Kunstzweiges Mosaik im Historismus geschaffen.<sup>36</sup> Die reinen Jugendstilmosaiken werden kaum beachtet. Auch ist jedes Werk wegen der Fülle des Materials nur sehr kurz besprochen worden. Monographien zu einzelnen Künstlern und Werken sind bis jetzt jedoch nur wenige vorhanden.<sup>37</sup> Neben Dorothea Müller ist der Ausstellungskatalog „Wände aus farbigem Glas“ die beste Quelle über das Mosaik im Historismus.<sup>38</sup> Die Glasmalerei und ihre Rolle im Historismus ist in der Literatur ausführlicher behandelt worden. Die Glasmalerei in München, zu Beginn des 19. Jahrhunderts unbestrittenes Zentrum dieser Gattung, wurde in der Dissertation von Eva Anwander-Heise 1992 aufgearbeitet. Da auch die Glasmalerei im Jugendstil äußerst beliebt war, liegen auch hier Untersuchungen vor.<sup>39</sup> Die Techniken Wandmalerei und Fresko im späten 19. Jahrhundert dagegen sind noch nicht eingehend untersucht worden. Das Fresko hatte seine Blütezeit unter den Nazarenern und wurde in der Forschung über den Späthistorismus und den Jugendstil vernachlässigt.<sup>40</sup>

Inhaltliche Untersuchungen der Bildenden Kunst des Späthistorismus, wie das Phänomen der Antikenrezeption um 1900, fanden in der kunsthistorischen Forschung

---

<sup>32</sup> Heinig 2004, S. 258-264.

<sup>33</sup> Hermand 1984, Domm 1989.

<sup>34</sup> Hildebrandt 1920. Die weitere Literatur wird im Kapitel zur Monumentalmalerei eingehend untersucht und soll an dieser Stelle nicht einzeln aufgeführt werden.

<sup>35</sup> Hamann/Hermand 1967.

<sup>36</sup> Müller 1995.

<sup>37</sup> Erst in jüngster Zeit entstehen monographische Untersuchungen. Beispielsweise die noch unveröffentlichte Dissertation über die historistische Ausstattung von St. Aposteln in Köln von Marion Kleffner in Bonn 2007.

<sup>38</sup> Katalog Wände aus farbigem Glas (Ausstellung Martin-Gropius-Bau Berlin 8.12.1989 bis 21.1.1990).

<sup>39</sup> Anwander-Heise 1992, Looft-Gaude 1987, Remmert 1991, Vaasen 2007.

<sup>40</sup> Droste 1977

bislang wenig Beachtung.<sup>41</sup> Aufsatzsammlungen zu diesem Thema behandeln meist literaturwissenschaftliche, historische oder philosophische Thematik.<sup>42</sup> Eine Publikation über die Rezeption frühchristlicher Kunstformen in Europa ist kürzlich erschienen.<sup>43</sup> Anke Reiß untersuchte verschiedenen Bauaufgaben nach den unterschiedlichen Rezeptionsformen- und -gründen: Architekturerezeption, Herrschaftsrepräsentation, Erneuerung der katholischen Frömmigkeit, kommunale und profane Rezeption und die kunsthistorische Rezeption. Solche Untersuchungen können Vergleichsmöglichkeiten zu Köpfen bieten. Die einzelnen beliebten Bildmotive sind nicht erschöpfend behandelt worden. Fast schon eine Ausnahme bilden die Ikonographie der Diana Ephesia durch die Jahrhunderte und das Urteil des Paris.<sup>44</sup> Eine wichtige Grundlage für die Darstellungen antiker Göttinnen – Athene, Aphrodite, Medusa, die Mänaden, die Sphinx und die Sirenen - in der Secessionskunst stammt von Alexandra Karentzos.<sup>45</sup> Die Krise des Historismus der Jahrhundertwende, in der „Modernismen“ in den Historismus eingreifen und ihn schrittweise ablösen, findet in dieser Zeit ihren Anfang. Dieses Phänomen wird erstmals in der jüngsten Forschung von Anne Heinig untersucht.<sup>46</sup> Auch Christian Drude beschäftigt sich mit dem neuen Umgang mit dem historischen Material im späten 19. Jahrhundert.<sup>47</sup>

---

<sup>41</sup> Eine umfassende Bearbeitung siehe Sünderhauf 2004.

<sup>42</sup> Düll/Neumaier/Zecha 2000 und Aurnhammer/Pittrof 2002.

<sup>43</sup> Reiß 2008.

<sup>44</sup> Das Urteil des Paris und die Darstellungen im späten 19. Jahrhundert wurde beispielsweise zunächst in Zusammenhang mit Max Klinger untersucht (Friedrich 1997), nun liegt eine unveröffentlichte Magisterarbeit (Bonn 2007) zum Thema im Fin de Siècle vor. Die Arbeit über die Diana Ephesia stammt von Goesch 1995,

<sup>45</sup> Karentzos 2005.

<sup>46</sup> Heinig 2004.

<sup>47</sup> Drude 2005.

### 3 Historismus und Jugendstil: Die Kunstsituation in Deutschland um 1900

Die Kunstsituation in Deutschland um die Jahrhundertwende war von einer großen Vielfalt geprägt. Es ist nicht mehr möglich die vielen uneinheitlichen Strömungen an der Schwelle zur Moderne mit einem einzigen Epochenbegriff zu bezeichnen. Parallel zu den Traditionen des 19. Jahrhunderts – Historismus und Klassizismus – traten neue stilistische Tendenzen, gefördert durch die Aufbruchsstimmung des Fin de Siècle, auf, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts weiter entfalten konnten. So liegen hier die Wurzeln beispielsweise für die Abstraktion, den Surrealismus oder auch den Symbolismus.<sup>48</sup>

Wie also kann man die Kunstsituation um 1900 am besten zusammenfassen? Der Begriff „Gründerzeit“, der sich nicht auf einen Kunststil, sondern auf eine historische Phase der Zeit nach dem Sieg 1871 im Deutsch-Französischen Krieg bis zum Ersten Weltkrieg bezieht, kann als weitgehend neutrale Bezeichnung gelten. Der wirtschaftliche Aufschwung durch das Geld aus den französischen Reparationszahlungen hatte das Bürgertum gestärkt, das sich durch Prachtbauten des Historismus repräsentierte. Dabei waren alle Neostile des 19. Jahrhunderts vertreten, und somit bezieht sich der Begriff auf einen konservativen Geschmack, der die modernen Strömungen nicht berücksichtigt.<sup>49</sup>

Richard Hamann und Jost Hermand argumentieren deshalb, „Stilkunst“ sei der am besten passende Begriff für die Kunst um 1900. Anspruch und Form würden hier gleichermaßen berücksichtigt: Rein formal käme es ab den 1890er Jahren zu einer Stilisierung der Bildgegenstände, teilweise mit einer Lösung vom Figürlichen und einer Hinwendung zum rein Ornamentalen, während das Inhaltliche oft ins Idealistische abrücke.<sup>50</sup>

Im Gegensatz zu Stilkunst und Gründerzeit ist „Fin de Siècle“ weniger ein Stilbegriff als Ausdruck einer Stimmung Endes des 19. Jahrhunderts.<sup>51</sup> Das Schwanken zwischen Zukunftseuphorie, Endzeitstimmung und Dekadenz hatte bizarre Ausdrucksformen hervorgerufen. Die Künstler suchten neue Themen, rückten von der Geschichtsmalerei ab, um sich Stimmungsbildern zu widmen.

---

<sup>48</sup> Ottomeyer 1997, S. 7.

<sup>49</sup> Zur Gründerzeit siehe: Hansen 1970.

<sup>50</sup> Hamann/Hermand 1967, S. 206-209.

<sup>51</sup> Wehle/Warning 2002.



Ende des 19. Jahrhunderts hatten verschiedene konkurrierende Künstlergruppen begonnen, sich vom historischen Denken ihrer Epoche zu lösen. In der Malerei führte die Historienmalerei die Hierarchie der künstlerischen Gattungen an, in der Baukunst dominierten die Neostile des Historismus. Nun forderte man eine Kunst, die „zeitgemäß in Inhalt und Darstellungsform“<sup>52</sup> sein möge. Das zeitgenössische Leben sollte in die Kunst einfließen. In der Malerei wurden die strengen hierarchischen Gattungen gesprengt. Zunehmend wuchs das Interesse an der künstlerischen Form, der Inhalt als dominierender Faktor im Bild trat zunehmend zurück.<sup>53</sup> Dieser Prozess wurde um die Jahrhundertwende in Deutschland langsam beschritten. Genauso wie in der Malerei veränderten sich auch die Anforderungen an die Architektur. Auch hier wurde der Historismus mit den Jahren verdrängt.

Der Überfluss an vielen verschiedenen Stilen und die Schnelllebigkeit der Zeit führten zu einer lebhaften Diskussion über die Suche nach einem neuen Stil in der zeitgenössischen Kunstliteratur.<sup>54</sup> Dieser neue Stil sollte eine Abkehr vom koexistierenden Naturalismus, Realismus, Impressionismus und vor allem vom Historismus sein. So ist es umso erstaunlicher, dass Mosaik und Glasmalerei, beides Techniken, die einfache Formen und Stilisierung forderten, die eigentlich im Zuge des Historismus wiederbelebt worden waren, dem neuen stilistischen Empfinden entsprachen. Von Zeitgenossen wie dem Kunsthistoriker Richard Muther (1860-1909) wurde die neue Kunstströmung „neuidealistisch“ genannt.<sup>55</sup> Den Stilrezeptionen des 19. Jahrhunderts noch nicht vollständig abgewandt, wollte man durch „den produktiven Umgang mit dem kulturellen Erbe der Antike und deren Renaissancen [...] einen antikem Geist adäquaten Stil kreieren“<sup>56</sup>. Vor allem an der impressionistischen Kunst bemängelte man die Abkehr von Persönlichkeitsdarstellungen und Milieuschilderungen, und forderte – orientiert an der Antike – eine neue Monumentalität, die man durch Stilisierung und Reduzierung der Bildgegenstände zu erreichen suchte. Nicht nur figürliche Darstellungen, auch Stimmungslandschaften gehören in den Bereich der neuidealistischen Kunst.<sup>57</sup>

Der Jugendstil – mit seiner Betonung auf das Ornament und die Linie – war eine parallele Erscheinungsform zur neuidealistischen Malerei, und Ausdruck der Suche

---

<sup>52</sup> Büttner 2003, S. 24.

<sup>53</sup> Ein Überblick über die Historienmalerei im 19. Jahrhundert und ihre Bewertung ist bei Büttner 2003, S. 23-67 zu finden.

<sup>54</sup> Hamann/Hermand 1967, S. 20.

<sup>55</sup> Starz 1999, S. 158, Domm 1989, S. 80.

<sup>56</sup> Starz 1999, S. 158.

<sup>57</sup> Hamann 1925, S. 421.

nach einer neuen unverbrauchten Formensprache.<sup>58</sup> Die Aufbruchsstimmung der Avantgarde galt nicht alleine der Kunst, sondern war Teil der „Lebensreform“ um 1900.<sup>59</sup> Der Begriff Jugendstil ist nach der ursprünglich für die Bewegung stilistisch vorbildhaften, 1896 gegründeten Zeitschrift „Jugend – Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben“ benannt, die gegen die zeitgenössische Kunst rebellierte. Obwohl die Zeitschrift Namenspatron für die Kunstströmung war, nahm sie kaum weiteren Einfluss auf die Entwicklung des Jugendstils.<sup>60</sup> An vielen Stellen Europas trat das Phänomen jeweils unter einer anderen Bezeichnung kurzfristig auf und wurde bald schon wieder verdrängt. Jedes der Jugendstilzentren ist durch ein eigenes Formenrepertoire geprägt. Sprachrohr des Jugendstils waren die Kunstzeitschriften und Ausstellungen, wo die neuen Ideen schnell eine Verbreitung erfuhren. Eine Abkehr von den oft pompösen Stilimitationen des Historismus und vom Akademismus war die Konsequenz der Suche. Der Jugendstil selber war einem steten Wandel und Formenexperimenten unterworfen, da er sich als „neuer, moderner Stil“ empfand, was sich in den internationalen Bezeichnungen der Bewegung – Art Nouveau, Modern Style, Modernisme, Stile Liberty oder Sezessionsstil – ausdrückt. Zu den dekorativen Elementen des Flächenstils gehören sowohl geometrisch-abstrakte Formen als auch vegetables Ornament. Die neue Kunst sollte in alle Lebensbereiche, in alle Gebrauchs- und Ausstattungsgegenstände eindringen: In die Architektur, Malerei und auch in die angewandte Kunst.<sup>61</sup> Der Architekt Joseph Maria Olbrich (1867-1908) formulierte die dekorative Auffassung des Jugendstils: „Die Kunst ist nichts anderes als eine harmonische und ästhetische Inszenierung des Lebens“<sup>62</sup>. Dabei spielten nicht nur die stilistische Ausprägung, sondern auch die Produktionsweisen und die Ästhetik der Materialien eine entscheidende Rolle. Mit der Kunstreform wollte man das Handwerk stärken und den industriell gefertigten Massenprodukten entgegensetzen.

---

<sup>58</sup> Lieb 2000, S. 39.

<sup>59</sup> „Es ging der Lebensreform in all ihren Einzelbestrebungen um einen Wandel der Existenzweisen in Bereich der Lebensführung, der Ernährung, des Wohnens und der Gesundheitspflege. ‚Rückkehr zur Natur‘ und ‚natürliche Lebensweise‘ – diese Schlagworte galten als Orientierungsmarken aller Reformbemühungen.“ (Krabbe 2001, S. 25) Diesem Thema widmete sich 2001 die Ausstellung „Lebensreform-Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900“ im Institut Mathildenhöhe in Darmstadt. Ein umfangreicher zweibändiger Katalog skizziert die Elemente der Reformbewegungen.

<sup>60</sup> Ulmer 1997, S. 38.

<sup>61</sup> Ulmer 1997, S. 9-14. In ihrem Buch über Jugendstil in Darmstadt gibt Renate Ulmer einen Überblick über Jugendstil in Deutschland, der hier weitgehend als Grundlage genommen wurde. Des Weiteren wurden Hamann/Hermand 1967, S. 243-343 als Quelle benutzt.

<sup>62</sup> Das Zitat Olbrichs stammt aus einem Interview mit der Zeitung „Echo des Paris“ von 1906, entnommen bei Ulmer 1997, S. 8.

Tatsächlich aber war der Historismus, die Kunst des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert, auf dem Kunstmarkt wesentlich beliebter als der Jugendstil und die anderen „modernen“ Stilrichtungen. Die neuen Strömungen, die aus heutiger Sicht den Blick auf die Kunst um 1900 dominierten, wurden nur von einer kleinen Avantgarde geschätzt.<sup>63</sup> Der verschiedenartige Geschmack der Käufer hatte die Vielfalt auf dem Kunstmarkt zwar gefördert, aber den Konkurrenzkampf zusätzlich gestärkt. Erfolgreich war, wer sich werbewirksam in Szene setzen konnte. Die Künstler konnten sich entweder gar nicht mehr oder nur sehr wenig mit der fürstlichen oder öffentlichen Kunstförderung finanzieren. Experimente waren auf dem freien Kunstmarkt wenig gefragt.<sup>64</sup>

In München schloss sich 1892 die Künstlervereinigung „Secession“ zusammen, die gegen die alles beherrschende Akademie der Bildenden Künste rebellierte. Mit den 1897 gegründeten „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ schaffte die Kunst endgültig den Sprung „aus dem ‚Goldrahmen‘ in die tägliche Umwelt“.<sup>65</sup> Den organischen Formen, wie sie etwa bei dem architektonischen Schmuck des Fotoateliers „Elvira“ von August Endell (1871-1925) aus dem Jahr 1897 zu finden sind, trat in München der Neoklassizismus entgegen.<sup>66</sup> Der Jugendstil existierte neben dem Neoklassizismus und wurde teilweise von diesem durchdrungen.

Athene, die griechische Schutzgöttin der Künste, wurde durch das Plakat zur I. Internationalen Kunstausstellung des Vereins Bildender Künstler (Secession) im Jahr 1893 zum Markenzeichen der Gruppe (**Abb. 211**).<sup>67</sup> Die Göttin war in neuem Stil als Protest zum Naturalismus und Historismus ausgewählt worden, und das Plakat im Gegensatz zu diesen Strömungen als Imitation eines Mosaiks gestaltet.<sup>68</sup> Die Antikenbegeisterung nahm schnell zu. Ausdruck dieser Antikenbegeisterung war 1898 das Künstlerfest mit dem Motto „In Arcadia“, ein Maskenfest mit antiken Kostümen.<sup>69</sup> Ausgrabungen von antiken Stätten hatten seit den 1870er Jahren das Interesse an der

---

<sup>63</sup> Büttner 2003, S. 23. So war auch beispielsweise die Klientel für Jugendstilkunst neben den Künstlern selber, liberale Intellektuelle, die sich der Avantgarde zugehörig fühlten (Ottomeyer 1997, S. 7).

<sup>64</sup> Klotz 1998, S. 202.

<sup>65</sup> Ulmer 1997, S. 42.

<sup>66</sup> zum Jugendstil in München siehe Sembach 2002, S. 80-119 oder Ottomeyer 1997.

<sup>67</sup> Plakat der I. Internationalen Kunstausstellung des Vereins Bildender Künstler (Secession), 1893, Lithographie auf Papier, 61,5x36,5 cm, München, Stadtmuseum: Graphiksammlung (A 1/45). Zu Athena als Verkörperin der Secession und Alma Mater der Wissenschaften siehe Karentzos 2005, S. 14-24 und 125-137.

<sup>68</sup> Mendgen 1994, S.30, Ottomeyer 1994, S. 288.

<sup>69</sup> Ottomeyer 1994, S. 293.

Mythologie und der Antike weiter gestärkt.<sup>70</sup> Als Vertreter dieser Strömung muss neben Franz von Stuck (1863-1928) auch Wilhelm Köppen genannt werden. Mit dem Bau seiner Villa ab 1898 schuf Stuck das bekannteste Ensemble der neoklassizistischen Strömung. Reine Jugendstilbauten gab es kaum, häufig war auf die Fassaden von historisierenden Gründerzeitbauten der Jugendstildekor „aufgeklebt“.<sup>71</sup> Nur im nicht-öffentlichen Bau fand der Jugendstil Anwendung.<sup>72</sup>

Bis in die 1940er Jahre des 20. Jahrhunderts war der repräsentative Neoklassizismus auch im Privatbau beliebt. Einerseits wurde er von den modernen Künstlern verpönt, die in ihm ebenso einen Stil des Historismus sahen wie in den anderen Neostilen, andererseits wurde er gelobt, da er an die letzte echte europäische Stilepoche mit einer eigenständigen Ausprägung anknüpfte und keinesfalls nur kopierte. Der Jugendstil verschwand völlig von der Bildfläche, der Neoklassizismus hatte sich in München als der eigentliche Zeitstil durchgesetzt.<sup>73</sup> Auch in anderen deutschen Städten hielt das „Neue Bauen“ als Gegenbewegung zu Historismus und Jugendstil Einzug, vornehmlich unter Einfluss von Architekten aus dem süddeutschen Raum.<sup>74</sup> Von der Architektur hatte er sich auf die Ausstattungskünste und teilweise auch auf die Malerei ausgeweitet. Das München der Jahrhundertwende, nach Prinzregent Luitpold (1821-1912)<sup>75</sup> und dessen Regierungszeit 1886-1912 „Prinzregentenzeit“ genannt, lehnte in der offiziellen, staatlichen Kunst und Architektur den Jugendstil ab, obwohl man an neuen Bauformen durchaus interessiert war. Das zeigen als prominente Beispiele der Erweiterungsbau der Ludwig-Maximilians-Universität 1909/10 von German Bestelmeyer (1874-1942) oder die evangelische Erlöserkirche in Schwabing 1901 von Theodor Fischer (1862-1938). Der Großteil der Repräsentations- und Sakralbauten, wie der Justizpalast 1891-1897 von Friedrich von Thiersch (1852-1921) oder St. Ursula 1894-1897 von August Thiersch (1843-1917), folgte allerdings noch streng dem Historismus. Im Privatbau griffen das emanzipierte Bürgertum und der Adel verstärkt auf die historistische Formensprache zurück um ihr gestärktes Selbstbewusstsein und Repräsentations-

<sup>70</sup> Voss 1973, S. 19. Ottomeyer 1997, S. 292-93: Julius Diez fertigte die Entwürfe für Satiren auf antike Vasenmalerei für die Eintrittskarten (1898, Lithographie, 33x19,4 cm, München, Stadtmuseum: Graphiksammlung (60/370-B 9354). Der Dekorationsentwurf stammt von Franz von Lenbach (Öl/Leinwand, 93x163 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (L 129).

<sup>71</sup> Ottomeyer 1997, S. 7: der Anteil der Jugendstilbauten in München nahm lediglich 5-10% ein, der Historismus war immer noch der dominierende Stil. Siehe auch Lieb 2000, S. 10.

<sup>72</sup> Waibel 1997, S. 19.

<sup>73</sup> Ottomeyer 1997, S. 280-81.

<sup>74</sup> Katalog Neues Bauen in Wiesbaden 1984 (Einführung, o. Autor), S. 10.

<sup>75</sup> Zu Prinzregent Luitpold Schmidt 2001.

bedürfnis auszudrücken.<sup>76</sup> Architektur und Ausstattung waren gleichsam Statussymbole. Eine eher sachliche Architektur begann sich in den folgenden Jahrzehnten zu entwickeln.<sup>77</sup> Noch teilweise unter Verwendung historistischer Schmuckformen wurden die Bauten durch einfachere Formen und Grundrisse an die neuen Bedürfnisse angepasst. Dieser neue, monumentale Stil, der sich auch unter Einfluss des Neoklassizismus entwickelt hat, wird von Winfried Nerdinger als „Reduktionsstil“ bezeichnet.<sup>78</sup>

Prinzregent Luitpold betrieb eine Kunstpolitik nach dem Vorbild von König Ludwig I. (1786-1868, reg. 1825-1848). Im Gegensatz zu Ludwig II. (1845-1868, reg. 1864-1886) war Kunst kein Privatvergnügen für den Monarchen. Durch Ausstellungen sollten Künstler bekannt und München zum Mittelpunkt des Kunsthandwerks werden, neue Bauten das Stadtbild ergänzen und sich durch die Öffnung der Schlösser der Weg für den Kulturtourismus ebnen.<sup>79</sup> Seinen Ruf als die führende Kunststadt in Deutschland musste München dennoch in den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg einbüßen, da viele Künstler, die sich den modernen Strömungen verpflichtet sahen, wegen der geringen staatlichen Förderung abwanderten.<sup>80</sup>

Die Dominanz des Historischen Denkens hatte Kunst und Leben im 19. Jahrhundert nachhaltig beeinflusst. Wilhelm von Kaulbachs (1804-1874) Aufforderung „Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit, Geschichte alleine ist zeitgemäß“<sup>81</sup> bestätigt die Weltsicht des 19. Jahrhunderts. Man wollte durch den

---

<sup>76</sup> Habel 1980, S. 36: „Das Bedürfnis nach Repräsentation, nach Selbstdarstellung nach außen hin, nach Dokumentation eines bestimmten Anspruches gegenüber und in der Gesellschaft ist in dieser Zeit des Stilpluralismus, da zu den vielfältigen Möglichkeiten der historischen Stilwahl sich noch die neuartigen Ausdrucksformen des Jugendstils und frühe Vorahnungen einer funktions- und materialbezogenen Sachlichkeit gesellen, als Hauptmotivationen für die Hinwendung zu einer an der historischen Tradition orientierten Gestaltung zu sehen.“

<sup>77</sup> Eine Vortragsreihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste beschäftigte sich mit dem Neuen Bauen in München, siehe: Habel 1980, S. 26-40, Nerdinger 1980, S. 41-64.

<sup>78</sup> Nerdinger 1980, S. 46: „Für München gewinnt nach dem Jugendstil eine zweite Richtung große Bedeutung, die zwar auch von dem zeitgenössischen Monumentalisierungsdrang behaftet ist, aber durch Reduktion der historischen Formen eine Anpassung an die neuen Bauaufgaben und an die aufkommenden neuen sachlichen Strömungen sucht. Es ist der umgekehrte Vorgang wie bei den Jugendstilmischformen: Während dort das Neue einer älteren Form angeglichen wurde, wird hier eine historische Form durch Aufgabe traditioneller Motive sowie durch die Einführung neuer Grundrisse und die Verwendung moderner Materialien und den neuen Funktionen und Formen angepaßt, ohne daß die historisierende Grundhaltung aufgegeben wird. Diese von mir als Reduktionsstil benannte Richtung findet sich bei den verschiedensten Bautypen.“

<sup>79</sup> Eine zeitgenössische Stimme zur Kulturpolitik ist Bredt 1912/13, S. 101-110.

<sup>80</sup> Ottomeyer 1997, S. 67. 1902 schon hatte Eduard Engels in seinem Buch „Münchens Niedergang als Kunststadt“ zu diesem Thema Beiträge zusammengetragen.

<sup>81</sup> Zitat entnommen bei Teichlein 1876, S. 264.

Rückgriff auf historische Stile an Traditionen anknüpfen. Gerade im Revolutionszeitalter konnte der Historismus identitätsstiftend für die Nation wirken.<sup>82</sup>

Architektur und Architekturstile fungierten besonders im Historismus als Kommunikationsmittel und Bedeutungsträger.<sup>83</sup> Der Betrachter sollte am Bau dessen Funktion erkennen können. Über den Stil wurden kulturelle, historische und ideologische Faktoren vermittelt.<sup>84</sup> Im späten 19. und im frühen 20. Jahrhundert, als sich über Jahrzehnte außer der Einführung neuer Baumaterialien wenig geändert hatte und das Formenrepertoire erschöpft schien, begannen sich kritische Stimmen gegen den Historismus zu formen. Man sah ihn als „Krankheit“, die eine Erneuerung der Formen blockiere.<sup>85</sup> Nach zahlreichen Diskussionen über die Rehabilitierung des Historismus und der anschließenden Debatte über die Begriffsfindungen ist noch heute die Terminologie uneinheitlich, da die verschiedenen Geisteswissenschaften sich auf unterschiedliche Definitionen stützen.<sup>86</sup> Im Wesentlichen erfolgt eine Unterscheidung zwischen dem philosophischen und dem kunsthistorischen Begriff.<sup>87</sup> Die Geschichtswissenschaft und die Philosophie bezeichnen den Historismus mehr als eine Phase beziehungsweise Methode ihrer Disziplin. Als Stil- und Epochenbegriff kann der Historismus in der Kunstgeschichte als neutrale Sammelbezeichnung für die Rezeption historischer Stile verstanden werden. Stilpluralismus ist dabei der entscheidende Faktor.<sup>88</sup> Die Methodik formulierte Hans Gerhard Evers 1963 auf dem Symposium „Historismus und bildende Kunst“ noch recht negativ: „Historismus ist die Wiederaufnahme eines Vorwurfes, der schon einmal eine Form gehabt hat“<sup>89</sup>. Evers bezeichnet aber im Grunde einfach „ein spezifisches Verfahren des künstlerischen Umganges mit historisch vorcodiertem Material“<sup>90</sup>. Vom Historismus wird in der Architektur-

---

<sup>82</sup> Hartwig 1979, S. 154-190.

<sup>83</sup> Eine ausführliche Diskussion zur Architektur des späten Historismus liefert Hammerschmidt 1985.

<sup>84</sup> Hammerschmidt 1985, S. 15. Klingenburg 1972, S. 259: „Man versteht unter Architektur nicht mehr die räumliche Gestaltung der Umwelt und die Summe des Gebauten, sondern scheidet die architektonische Gestaltung in eine Bautätigkeit auf der Grundlage praktischer Erfordernisse und unter vordringlich technisch-konstruktiven Gesichtspunkten sowie in eine Bautätigkeit im Dienste der Repräsentation, die sich ‚künstlerischer Mittel‘ und der Stile der Vergangenheit bedient.“

<sup>85</sup> Beenken 1938, S. 56.

<sup>86</sup> Fulda 1997, Oexle/Rüsen 1996, Scholtz 1997. Eine Auswertung der Literatur zur Historismusdebatte findet sich bei Heinig 2004, S. 12-14 und bei Lieb 2005, S. 28-46. Eine ausführliche neue Aufrollung des Themas soll an dieser Stelle nicht erfolgen. Zur Definition der Stil- und Epochenbezeichnung werden lediglich wenige Autoren herangezogen.

<sup>87</sup> Definition: Lexikon „Gedächtnis und Erinnerung“ 2001, Eintrag von Pethes/Ruchatz „S. 263-266.

<sup>88</sup> Dolgner 1993, S. 7-11.

<sup>89</sup> Evers 1963, Abschlussdiskussion des Symposiums „Historismus und bildende Kunst“, München Schloss Anif, abgedruckt in Pevsner 1965, S. 101.

<sup>90</sup> Drude 2005, S. 8.

Forschung der Begriff Eklektizismus unterschieden.<sup>91</sup> Letzterer bezeichnet den Rückgriff auf älteres Gedankengut oder bereits dagewesene künstlerische Ausdrucksformen. In dieser Unterscheidung ist der Eklektizismus die Methode, der Historismus die Geisteshaltung.

Interessanterweise bezieht sich Historismus vornehmlich auf Architektur und Kunstgewerbe, obwohl sich mit dem Erstarken der historistischen Architektur parallel dazu die Malerei nicht nur zur Unterstützung der Raumwirkung entwickelte. Auch wenn sich die Historienmalerei um eine Authentizität von Kostümen, Dekor und Inhalt bemühte, und die Nazarener fast ausschließlich dem altdeutschen und dem italienischen Renaissance-Stil verhaftet blieben, entfaltete sich die Malerei dennoch weniger streng als die Architektur. In der bildenden Kunst hatte sich die Autonomie auf dem Kunstmarkt seit der Aufklärung rasch durchsetzen können. Viele verschiedene Themen eroberten den Kunstmarkt, die Historienmalerei war vor allem Ende des Jahrhunderts nicht mehr die alleinige dominante Gattung. Die Künstler waren kaum abhängig von staatlichem oder fürstlichem Mäzenatentum, anders als die Architekten. Hier nahmen Auftraggeber mehr Einfluss auf die Gestaltung als bei der Malerei, obwohl den Architekten mehr Freiheiten zugesprochen worden waren als in den Jahrhunderten zuvor. Vorwurf an die Künstler war, dass schon alleine durch den historistischen Stil die künstlerische Freiheit eingeschränkt war.<sup>92</sup>

Im Gegensatz zu München, das sich unter Prinzregent Luitpold eher liberal und modern präsentierte, ohne allerdings die modernen Kunstströmungen tatsächlich zu fördern, war Berlin durch Kaiser Wilhelm II. und seine reaktionären Ansichten gezeichnet. Prunkvolle historistische Bauten prägen noch heute das Stadtbild. Die Entwürfe der Staatsbauten wurden fast alle vom Kaiser persönlich begutachtet und mit Änderungswünschen versehen.<sup>93</sup> Architektur diente ihm als Herrschaftsrepräsentation. Wilhelm II., mit seinen fast schon absolutistischen Staatsvorstellungen, sah sich zudem als „geschmacksbildender Erzieher“<sup>94</sup> für die ganze Nation, gemäß dieser Vorstellung stand ihm eine führende Rolle in der Kunstpolitik des Reiches zu.

Die Neuromanik nahm im preußischen Reich in der historistischen Baukunst die verherrschende Stellung ein. Der Stil wurde vor allem durch Wilhelm II. zur

---

<sup>91</sup> Pevsner 1965, Götz 1970, Hammerschmidt 1994. „eklegein“ (griech.): auswählen.

<sup>92</sup> Lieb 2005, S. 263.

<sup>93</sup> Stather 1994, S. 87-90.

<sup>94</sup> Stather 1994, S. 8.

nationalistischen Propaganda verwendet: Er wollte die vaterländische Gesinnung durch einen deutschen Nationalstil stärken. Die Annahme vom deutschen Ursprung der Gotik war in dieser Zeit bereits nicht mehr haltbar.<sup>95</sup> In der Romanik, vor allem in den salisch-staufischen Bauten, sah man die Treue zu Kaiser und Reich gebündelt.<sup>96</sup>

Anfang des 20. Jahrhunderts mehrten sich die gegnerischen Stimmen gegen die Kunstpolitik des Kaisers. In der zeitgenössischen Kunstliteratur forderte man eine Hinwendung zur modernen Kunst und Architektur. Es wurde vor allem der mangelnde Kunstsachverstand des Kaisers kritisiert, der die aktuelle Kunstentwicklung seiner Zeit ignorierte. So formierten sich als Gegenbewegungen zur Staatskunst die Secession und 1903 der Deutsche Künstlerbund.<sup>97</sup> In der Architektur war es vor allem der Architekt und Architekturtheoretiker Hermann Muthesius (1861-1927), der die Überwindung des Historismus und auch des Jugendstils zugunsten einer sachlichen und funktionalen Architektur forderte.<sup>98</sup> 1907 war er maßgeblich an der Gründung des Deutschen Werkbundes beteiligt. Seine architektonischen Ideen verwirklichte er in der Gartenstadt Hellerau in Dresden.

In all diesen verschiedenen Strömungen der Zeit war es also schwierig für einen Künstler, sich zu positionieren.<sup>99</sup> Man musste sich nicht nur auf dem Kunstmarkt, sondern auch gegenüber den Kunstkritikern behaupten. Die Arbeitsweise des modernen Künstlers, für den das Bürgertum nun die maßgebliche Käuferschicht darstellte, unterschied sich vom klassischen Hofkünstler und kann wie folgt beschrieben werden: „Der Künstler ist auf sich gestellt, malt ein Bild um seiner selbst willen, nur seinem Gewissen und Genius, seiner Idee der Kunst verpflichtet. Künstler und Kunst werden, so auf sich gestellt, unruhig, unsicher und entdeckend zugleich.“<sup>100</sup> Kunstausstellungen und Galerien waren die Bühne des modernen Künstlers auf dem freien Kunstmarkt. Die Ateliers, die teilweise für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden waren, erwachsen zu Kultorten. Die Ausstattung der Räume wurde aufwendig inszeniert.<sup>101</sup>

---

<sup>95</sup> Bringmann 1968, S. 321.

<sup>96</sup> Siehe Lexikon der Kunst, Bd. 5, S. 166-169, Bringmann 1979, S. 587, Badstübner 2006, S. 296-99, Bringmann 1968, S. 52: Bringmann meint, Wilhelm II. stellte eine Verbindung zwischen dem alten und neuen Kaiserreich her.

<sup>97</sup> Stather 1994, S. 146-154.

<sup>98</sup> Muthesius 1903.

<sup>99</sup> Einen tiefen Einblick über die Sozial- und Kulturgeschichte des modernen Künstlers gibt Ruppert 2000.

<sup>100</sup> Nipperdey 1990, S. 695.

<sup>101</sup> Ruppert 2000, S. 316-326.



Mit den neuen Bedingungen auf dem Kunstmarkt hatte sich auch das Selbstbild des Künstlers verändert. Begünstigt durch den „Geniekult“, der durch die Autonomie der Künste gedeihen konnte, waren die wohlhabenden, erfolgreichen Künstler in höhere Gesellschaftsschichten aufgestiegen. Beispielsweise mit prächtigen Villenbauten repräsentierten sich die „Künstlerfürsten“ wie Franz von Stuck oder Franz von Lenbach in der Öffentlichkeit. Das Spektrum zwischen Armut und Reichtum war allerdings enorm.

Wie war nun aber die Situation der Ausstattungskünstler und Monumentalmaler? Wie gestaltete sich hier das Verhältnis von Künstler und Auftraggeber? Wie gelangten die Künstler an Aufträge, wenn sie nicht einer Werkstatt angeschlossen waren? An den Mosaik- oder Glasmalerei-Produktionsstätten beispielsweise wurden die Künstler, die Entwürfe lieferten, selten fest angestellt. Durch prestigeträchtige Aufträge vor allem im Bereich der öffentlichen Kunst, die in der Presse viel besprochen wurden, konnte man leicht einen hohen Bekanntheitsgrad erlangen. Auf den Kunstaussstellungen wurden Skizzen, Entwürfe oder Kartons zu vorangegangenen Arbeiten präsentiert. Im Folgenden soll die Auftragsituation der Monumentalmaler, auch unter technischen und stilistischen Aspekten, um die Jahrhundertwende geklärt werden.

## 4 Monumentalmalerei um 1900: Funktion und Technik

### 4.1 Überblick: Die Monumentalmalerei im 19. Jahrhundert

Mit den Nazarenern kam es zu einem neuen Aufschwung der öffentlichen Monumentalmalerei in Deutschland, die in der Zeit um 1800 an Bedeutung verloren hatte.<sup>102</sup> 1809 hatten Franz Pforr (1788-1812), Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), Joseph Sutter (1781-1866), Joseph Wintergerst (1783-1867), Ludwig Vogel (1788-1897) und Johann Konrad Hottinger (1788-1827/28) in Wien den so genannten „Lukasbund“ gegründet. Die Künstlergruppe ging mit dem Ziel einer Erneuerung der Kunst nach Rom. Dort schlossen sich bald weitere Künstler dem Bund an, unter ihnen 1811 Peter von Cornelius (1783-1867).<sup>103</sup> Der Name „Nazarener“ etablierte sich durch den Ausspruch Goethes, der die Kunst der Gruppe als „neudeutsch-religiös-patriotisch“ bezeichnete. So wurde der ursprüngliche Spottname „i nazareni“, den die Römer den Künstlern, die wie Mönche im säkularisierten Kloster S. Isidoro lebten, ein Begriff für die neue Kunstrichtung. Der Name war zustande gekommen, da die Künstler ihrem Erscheinungsbild nach Ähnlichkeiten zu Christus hatten. Sie bezogen sich auch auf das überlieferte Aussehen Raffaels und der Darstellung Dürers in dessen Selbstbildnis von 1500.<sup>104</sup> Der Stilbegriff der nazarenischen Kunst etablierte sich erst Ende des 19. Jahrhunderts, der sich meist auf die Nachahmer der Kunst der Lukasbrüder bezieht.

Ziel der Lukasbrüder war die Erneuerung der Kunst, das heißt die Kunst sollte in die Bedeutung der Einheit von Kunst, Religion und Nation unter dem Vorbild mittelalterlicher Kunst zurückgeführt werden. An der Autonomie waren sie dabei weniger interessiert. Kunst sollte ein Mittel zur Volkserziehung sein. Durch Cornelius kam es zu einem Richtungswechsel innerhalb des Lukasbundes. Er suchte nach öffentlicher Anerkennung für seine Kunst und bemühte sich um publikumswirksame Aufträge. Die ersten Projekte in Rom waren die Freskierung der Casa Bartholdy 1816 und des Casino Massimo 1817.

Mit der Idee der Kunst als Organ der Volkserziehung entsprachen die Lukasbrüder den Kunstvorstellungen von Kronprinz Ludwig von Bayern, der die Künstler 1818 in Rom besucht hatte.<sup>105</sup> Der spätere König Ludwig I. wollte in München ein für ganz

---

<sup>102</sup> Einen Überblick über die Wandmalerei der Romantik und des Historismus lieferten Gross 2001 und Fastert 2005.

<sup>103</sup> Zur Geschichte des Lukasbundes und den Nazarenern siehe Schindler 1982.

<sup>104</sup> Schindler 1982, S. 12-13.

<sup>105</sup> Wamser 2006, S. 91. Auf der Bildungsreise wuchs das Interesse des Kronprinzen an der christlich-mittelalterlichen und an der antiken Kunst.

Deutschland beispielhaftes kulturelles Zentrum schaffen, das nicht nur italienisch und klassizistisch orientiert war, sondern auch das deutsche Mittelalter pries.<sup>106</sup> Ludwig I. holte 1819 Peter von Cornelius nach München, der mit der Erneuerung der Freskomalerei das geeignete künstlerische Mittel zur Umsetzung der Idee einer öffentlichen Kunst gefunden hatte.<sup>107</sup> Nach den Vorstellungen von Peter von Cornelius sollte die Kunst alle Bereiche des Lebens ausfüllen. Dies bedeutete eine Ausbreitung von Fresken in allen Bauaufgaben.<sup>108</sup> Wichtige Bauten in München wurden in den folgenden Jahrzehnten auf Auftrag des Königs hin mit Freskenprogrammen geschmückt.<sup>109</sup>

Im 19. Jahrhundert war vor allem die Historienmalerei – hier sind sowohl geschichtliche Ereignisbilder wie auch Darstellungen von Mythen und Legenden eingeschlossen – im öffentlichen Raum auf der einen Seite und die Sakraldekoration auf der anderen Seite thematischer Schwerpunkt der Monumentalmalerei. Am treffendsten ist wohl der Begriff „Geschichtsmalerei“ für die Darstellungen historischer Ereignisse, die die Historienmalerei dominierten. In der Geschichtsmalerei, die unter Ludwig I. ihren Anfang nahm, offenbart sich die politische Dimension der Gattung. Durch die Kunstpolitik wurde Bayern zu internationalem Prestige verholfen. Man war zwar militärisch nicht konkurrenzfähig mit Preußen oder Österreich, aber durch die bildungspolitischen Absichten des Königs, der Festigung der nationalen Identität und die Stärkung der Bindung an die Monarchie wurde München die führende Kunststadt Deutschlands.<sup>110</sup> In dem 1847 durch Ludwig I. in Auftrag gegebenen Freskenzyklus von Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) an der Fassade der heute zerstörten Neuen Pinakothek in München offenbart sich die Kunstauffassung des Königs. Kaulbach zeigt die von Ludwig I. beschäftigten Künstler aller Gattungen und die Glorifizierung des Königs als Auftraggeber. Mit den Darstellungen der eigenen Geschichte in öffentlich zugänglichen Bereichen wurde ein nationales Bewusstsein geschaffen, denn der einzelne wird an die Gemeinschaft durch die gemeinsame Vergangenheit gebunden, was zu einer gesellschaftlichen Stabilität und zu Identitätsstiftung führt.<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> Pia Müller-Tamm 1993, S. 85.

<sup>107</sup> In München bekam Cornelius zunächst den Auftrag zur Ausmalung der Glyptothek. Es folgten bald weitere Aufträge an die Nazarener-Künstler in München: Ausmalung der Pinakothek und der Residenz.

<sup>108</sup> Droste 1980, S. 25-26.

<sup>109</sup> Heilmann (Katalog die Nazarener in Rom 1981): Christoph Heilmann: Kronprinz Ludwig von Bayern und die Nazarener Bewegung, S. 58.

<sup>110</sup> Büttner 2003, S. 31-32.

<sup>111</sup> Fastert 2005, S. 39.

Auch die Geschichtsmalerei unter König Maximilian II. (1811-1864, reg. 1848-1864) hatte immer noch die Festigung der nationalen Identität zum Ziel. Der König wollte Bildergalerien schaffen, in denen Historienbilder zu Bildungszwecken hängen sollten. In diesem Zusammenhang sind Aufträge an Karl Theodor von Piloty (1826-1886) zu nennen.<sup>112</sup> Prominente Beispiele sind Pilotys Bilder von 1859 in den Lünetten an der Fassade des Maximilianeums. Hier wird der Sängerkrieg auf der Wartburg, die Gründung des Klosters Ettal durch Kaiser Ludwig den Bayern und die Gründung der Universität Ingolstadt dargestellt.

Bei der Malerei der Nazarener war die Linie Ausdruck von Wahrheit und Idee, während die Farben symbolisch verwendet wurden. Im Vordergrund stand die Bildidee. Durch Stilisierung wurde eine Allgemeingültigkeit ausgedrückt. Das Abmalen der Natur war nicht bildwürdig, man wollte eine ideale Welt schaffen. Die Historienmalerei der Romantik und des Historismus wurzelt in der Idee der Volkserziehung. Um die 1830er Jahre wurden die Angemessenheit des Kostüms und die historische Genauigkeit gefordert. Detailrealismus und Geschichtstreue waren dabei maßgebend.<sup>113</sup> Die realistische Historienmalerei gipfelte in Pilotys bühnenhaften Inszenierungen.

Die Grundidee der Monumentalmalerei, die mit den Nazarenern begonnen hatte, änderte sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts nicht grundlegend, auch wenn im Laufe des 19. Jahrhunderts viele stilistische Phasen durchlaufen worden waren. Durch Stilisierung sollte eine Allgemeingültigkeit und die Darstellung abstrakter Begriffe erreicht werden. Ende des 19. Jahrhunderts ging langsam das Interesse an der Darstellung von Geschichte verloren. Die Monumentalmalerei als Raumschmuck war aber dennoch dominant. So wurden neue Themen für den Wandschmuck gesucht, der sich vielfältig entfaltete. Die Künstler entfernten sich von narrativen Strukturen hin zu monumentalen Einzelfiguren.

---

<sup>112</sup> Büttner 2003, S. 43.

<sup>113</sup> Büttner 2003, S. 28.

## 4.2 Aspekte der Dekorativen Monumentalmalerei

Die Begriffe „Dekorative Kunst“ und „Monumentalmalerei“ wurden in der kunsttheoretischen Literatur stets in verschiedener Weise benutzt. Sie beschreiben Kunstwerke mit ganz charakteristischen stilistischen Eigenarten.<sup>114</sup> Analog zum Untersuchungszeitraum dieser Arbeit ist von Interesse, wie diese Begriffe Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts definiert wurden. Ein Vergleich mit den gegenwärtigen Begrifflichkeiten wird bei den jeweiligen Definitionen zusätzlich angeführt.

Dekorative Kunst und Monumentalmalerei sind zwei eigenständige Begriffe, die unter bestimmten Voraussetzungen zu der Stilbezeichnung „Dekorative Monumentalmalerei“ zusammengefasst wurden und im Folgenden zunächst einzeln untersucht und anhand zeitgenössischer Quellen diskutiert werden sollen. In der Kunstliteratur der Jahrhundertwende lässt sich feststellen, dass Dekorative Monumentalmalerei nicht einfach die Bezeichnung für eine im formalen Sinne große und schmückende Malweise ist, sondern für eine ganz bestimmte Malgattung mit bestimmten inhaltlichen, technischen und stilistischen Voraussetzungen stand. Hier verschmelzen die zwei Gattungen mit ihren jeweiligen Eigenschaften.

### Dekorative Kunst und Dekorative Malerei

Überwiegend wird der Begriff „Dekorative Kunst“ heute für den Bereich des Kunsthandwerks verwendet. Eine erweiterte Definition nennt den Bereich „ausstattende Kunst“<sup>115</sup>, die auch die Malerei mit einschließt. So ist „Dekorative Malerei“ eine „schmückende Malkunst, [sie] wird nach Sinn, Material und Technik von dem Objekt bestimmt, das jeweils ihr zweckhafter Träger ist und an dessen wesenhaftem In-die-Erscheinung-treten sie beteiligt ist: z.B. von der Fassade des Gebäudes, von den Flächen des Innenraumes [...], vom beweglichen Gebrauchsgegenstand. [...] In der Gestaltung meidet die dekorative Malerei das Verweilen beim Detail, oft die Perspektive und meist die geistige Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, wie sie das Tafelbild erstrebt. Dafür stehen ihr die vielfältigen geometrischen Formen zur Verfügung, die unerschöpflichen Motive aus den Reichen der Pflanzen, der Tiere und des Menschen, die

---

<sup>114</sup> Anne Domm hat 1989 in ihrer Dissertation den Begriff des „Monumentalen“ im Bereich der neuidealistischen Existenzmalerei untersucht. Auch wenn sie auf ähnliche Quellen zurückgreift, soll dies hier keine Zusammenfassung ihrer Ergebnisse sein. Ähnlichkeiten lassen sich nicht vermeiden.

<sup>115</sup> Mieth 1999, S. 155.

Traumwelt und die Welt des Phantastischen, Schriftzeichen, Werkzeuge, Waffen, die Vielfalt der Symbole. Die Grenzen zwischen einer rein dekorativen Malerei und bedeutungshaltiger sind fließend, sie hängen von den Zwecken wie von der Art und Weise ab, wie eine Gesellschaft dekorative Formen bzw. deren Träger bewertet.“<sup>116</sup>

Dagegen wird im Eintrag in einer Ausgabe des späten 19. Jahrhunderts von *Meyers Konversationslexikon*<sup>117</sup> für Dekorative Malerei eine „Auffassung ins Leichte und Spielende“ gefordert, während monumentale Malerei erhabene Größe zeigen solle.<sup>118</sup>

„Dekorativ“ weist also inhaltliche, wie auch stilistische Merkmale auf, wie im Folgenden erläutert wird. Die Kunstliteratur Anfang des 20. Jahrhunderts unterstreicht weiter die stilistischen Qualitäten des Dekorativen der Kunst der Jahrhundertwende: „Das flächig Dekorative des Linienschwunges und das allgemeine Belebende rhythmischer, gegenstandloser Kurven verbindet der Jugendstil mit dem dekorativen Archaismus, dessen Wesen wieder ist, eine archaische Stilisierung als Reizmittel zu benutzen und dekorative Bildelemente zur sinnverwirrenden Umgebung zu steigern.“<sup>119</sup> Ornamentaler und figürlicher Schmuck scheinen gleichermaßen gemeint zu sein.<sup>120</sup> Hier wird der Dekorativen Malerei nun neben dem Leichten, Spielerischen noch die „flächenhafte Malweise“<sup>121</sup> und „Stilisierung“<sup>122</sup> zugeordnet.

Diese Begriffsbestimmungen bezeichnen nicht immer den Bildträger der Dekorativen Malerei. Es gibt allerdings Definitionen, die hier eindeutig eine Verbindung mit der Architektur fordern.<sup>123</sup> So ist „ein Kunstwerk dekorativ, wenn es in erster Linie mit Rücksicht auf seine Umgebung zu betrachten ist, und erst in zweiter Linie als

<sup>116</sup> Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 106-108.

<sup>117</sup> Die ersten Künstlerlexika und Kunstzeitschriften gibt es seit Mitte des 18. Jahrhunderts. Erst mit der Entstehung der wissenschaftlichen Disziplin im 19. Jahrhundert entstanden die erste Handbücher und Lexika. Zusätzlich ist es sinnvoll die Begrifflichkeiten anhand eines populären Konversationslexikons zu überprüfen, da hier der allgemeine Sprachgebrauch berücksichtigt wird: "Das Conversations-Lexikon [hat] die Flüssigmachung und Popularisierung der wissenschaftlichen, künstlerischen und technischen Ergebnisse, nicht für die geschäftliche Praxis, sondern für die Befriedigung und Förderung der allgemeinen Bildung zur Aufgabe" (Vorrede zum 15. Band der 11. Auflage des Brockhaus von 1868). Man kann davon ausgehen, dass sich die Bedeutung und Verwendung der Begriffe etabliert hat, sobald sie in ein solches Nachschlagewerk aufgenommen wurden.

<sup>118</sup> Meyers Konversationslexikon, Leipzig und Wien, Vierte Auflage, 1888-1890, Bd. 11, S. 785 (Für diese Arbeit wurde die digitalisierte Version verwendet, 15. August 2006: <http://susi.e-technik.uni-ilm.de:8080/Meyers2/stoeborn/werk/meyers/meyers.html>).

<sup>119</sup> Hamann 1925, S. 434-435.

<sup>120</sup> Ernst von Bassermann-Jordan hat in seiner Dissertation zur dekorativen Malerei der Renaissance ornamentale und figürliche Malerei in seine Arbeit aufgenommen, in einer Definition weist er nicht darauf hin, ob dekorative Malerei beides einschließt, er unterscheidet dekorative Malerei lediglich von Kleinmalerei (siehe Einleitung bei Bassermann-Jordan 1899, S. 1-9).

<sup>121</sup> Hamann 1925, S. 435.

<sup>122</sup> Hamann 1925, S. 436.

<sup>123</sup> Siehe Bassermann-Jordan 1899, S. 1-9 und Doehlemann 1914, S. 387-391.

selbständiges Kunstwerk.“<sup>124</sup> Die Malerei kann also nicht ohne ihren Bildträger – die Wand – und ihr architektonisches Umfeld betrachtet werden.

Die bisher genannten Definitionen haben hauptsächlich die stilistischen Merkmale herausgearbeitet. Max Doehleemann dagegen, der vor allem Wandmalerei als Dekorative Malerei bezeichnet, teilt diese in vier Kategorien der Malerei jeweils zu ihrem Verhältnis zur Wand ein. Er spricht erstens von „ornamentaler Malerei“, welche die Wand betone, während die zweite Kategorie durch illusionistische „Trompe-l’œil-Malerei“ die Wand auflöse. Weiter spricht er drittens von einer „figürlichen Flächenmalerei“, die auf Bildtiefe weitgehend verzichte und die Wandfläche nicht negiere. Die Malerei täusche keinen illusionistischen Raum vor, sondern bewahre ihre Qualitäten als Bild. Als Viertes nennt er die „plastische Malerei“, die illusionistische Architektur vor der Wand vortäusche.<sup>125</sup>

Richard Braungart verknüpft in seiner Definition von Dekorativer Malerei inhaltliche Tendenzen mit stilistischen Merkmalen. Für ihn ist alle „moderne Kunst“, in diesem Fall zeitgenössische nicht historistische Kunst, dekorativ. Seiner Meinung nach solle diese fortschrittliche Kunst nicht mehr Tafelmalerei, sondern Wandmalerei sein, die ohne Realismus und Detailexaktheit auskomme, historische Stile entlehne und mit Neuem variere.<sup>126</sup>

Auch für Hans Hildebrandt, der die umfangreichste zeitgenössische Studie zur Wandmalerei verfasst hat, ist die Dekorative Malerei der Grundbegriff für diese Malgattung.<sup>127</sup> Von der Grundbedeutung des lateinischen Wortes „decoratio“ ausgehend bezeichnet er die Dekorative Malerei zunächst als schmückende Kunst, die sich dem Bildträger – in diesem Falle der Wand – unterordnet. Im Unterschied zum schweren, ernsten Monumentalgemälde sei das dekorative Bild leichter, freier, spielerischer, heiterer und beweglicher. Hierbei geht es Hildebrandt ausschließlich um inhaltliche Aspekte: „[G]eistig gehaltreiche Stoffe“<sup>128</sup> gehören zum Wesen der Monumentalmalerei. Dabei sieht er sie nicht als untergeordnete Gattung der Monumentalmalerei an.<sup>129</sup> Hildebrandt konkretisiert diese inhaltlichen Differenzen der beiden Gattungen nicht. Man kann davon ausgehen, dass er nicht alleine ornamentalen Schmuck als

<sup>124</sup> Doehleemann 1914, S. 387.

<sup>125</sup> Doehleemann 1914, S. 387-391.

<sup>126</sup> Braungart 1914, S. 76. Als Vertreter dieser Kunst nennt er den Münchener Monumentalmaler Julius Diez (1870-1957), der ebenso wie Wilhelm Köppen bei der Ausstattung der Universität München beteiligt war. Diez ist neben Köppen der bedeutendste Münchner Monumentalmaler des Jugendstils.

<sup>127</sup> Hildebrandt 1920, S. 101: „Das monumentale Wandgemälde ist ein dekoratives Gemälde, das eine Steigerung geistiger und formaler Art erfährt.“

<sup>128</sup> Hildebrandt 1920, S. 103.

<sup>129</sup> Hildebrandt 1920, S. 102-103.

dekorativ bezeichnet, sondern durchaus auch figürliche und narrative Szenen. In seinen Betrachtungen übernimmt Hildebrandt Aspekte, die bereits in *Meyers Konversationslexikon* um 1890 aufgeführt wurden. Diese Tatsache weist darauf hin, dass sich die Definitionen zu den Begriffen „monumental“ und „dekorativ“ Anfang des 20. Jahrhunderts bereits etabliert hatten.

Von der Dekorativen Malerei muss die „Dekorationsmalerei“ deutlich unterschieden werden. Heute wird diese als „Bühnen-, beziehungsweise Theatermalerei“ bezeichnet.<sup>130</sup> Hier hat sich in der Begrifflichkeit seit Ende des 19. Jahrhunderts im Wesentlichen nicht viel verändert. Dekorationsmaler beschäftigten sich mit kulissenhaften, illusionistischen Ausgestaltungen: „Der Dekorationsmaler muß, um die örtliche Täuschung hervorzubringen, vorzüglich die Linear- und Luftperspektive verstehen und die Wirkung des Lichts, namentlich des Lampenlichts, sowie die Größe der darzustellenden Gegenstände, Häuser, Bäume etc., richtig berechnen können. Ein brillantes Kolorit, zweckmäßige Anwendung des Halbdunkels, der Schatten- und Lichtmassen sind bei dieser Malerei um so notwendiger, als ihre eigentliche Aufgabe darin besteht, frappante Täuschung und momentanes Wohlgefallen hervorzubringen.“<sup>131</sup>

Dekorative Malerei wurde in der Zeit um 1900 zunächst ganz neutral mit der so genannten „freien Kunst“ – im Gegensatz zur ‚angewandten‘ Dekorationsmalerei – verstanden, so nannte man die Malklassen an der Münchner Akademie auch Klassen für Dekorative Malerei während die Dekorationsmalerei an den Kunstgewerbeschulen unterrichtet wurde.<sup>132</sup> Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte die in der Architektur des Historismus sehr beliebte Dekorationsmalerei viel an Ansehen verloren. Durch die vermehrte Verwendung von Schablonenmalerei und Vorbildmappen war die handwerkliche und künstlerische Tradition allmählich verloren gegangen.<sup>133</sup> Dies änderte sich mit der „Arts and Crafts-Bewegung“ und mit dem Jugendstil als dem Handwerk mehr Wertschätzung geschenkt wurde. 1916 schließlich bemühte sich der Bund der deutschen Dekorationsmaler vergeblich um eine Aufnahme des Faches an der Akademie. Man wollte das auf Ornament spezialisierte dekorative Handwerk wegen der fehlenden figürlichen Malerei vom elitären Akademiebetrieb fernhalten.

---

<sup>130</sup> Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 107.

<sup>131</sup> Meyers Konversationslexikon, Leipzig und Wien, Vierte Auflage, 1888-1890, B. 4, S. 630-631.

<sup>132</sup> Siehe Ruppert 2000, S. 500-501: Im Kapitel zu Institutionen zur Vermittlung des Künstlerhabitus stellt Ruppert detailliert den Streit zwischen der von der Akademie als hierarchisch höher angesehenen freien und der angewandten Kunst dar. Als Quellen gibt Ruppert den brieflichen Streit zwischen Richard Riemerschmidt und dem Bund deutscher Dekorationsmaler an.

<sup>133</sup> Paul 1914/15, S. 27.



## Monumentalmalerei

Der Begriff „Monumentalmalerei“ wurde in der zeitgenössischen Kunstliteratur ausführlich diskutiert. Er umfasst sowohl die Wandmalerei in all ihren technischen Möglichkeiten, als auch Mosaik und Glasmalerei.<sup>134</sup> Allerdings wurde auch auf Zink, Leinwand oder Holz gemalt. Die Malflächen wurden dann ohne Rahmen in die Wandflächen eingelassen. Diese leichter zu handhabende Technik bewirkte eine Emanzipation von der Architektur. In diesem Falle wird deutlich, dass Technik und Bildträger allein keine entscheidenden Kriterien für die Definition von Monumentalmalerei sind.<sup>135</sup>

Etwas Monumentales wird im heutigen Verständnis der Kunstgeschichte ganz neutral einfach als großformatig, im Sinne von kolossal, gesehen. Der Begriff schließt auch häufig die Bedeutung großartig, erhaben-ernst oder überwältigend ein. In diesem Fall sind die Dimensionen des Werkes unerheblich. Ein monumentales Werk kann unter Umständen mit einer Memorial-Funktion behaftet<sup>136</sup> sein oder in direktem Verbund mit einem Monument, das heißt Baudenkmal, stehen. Das große Format bringt gewisse stilistische Eigenarten mit sich, wie zum Beispiel einfache Formen mit wenig Detailreichtum und eine Vertikal- beziehungsweise Horizontaldominanz. Im *Lexikon der Kunst* wird besonders darauf hingewiesen, dass die Begriffe „monumental“ und „Monumentalkunst“ nicht immer deckungsgleich verwendet werden.<sup>137</sup> Im Gegensatz zur „Dekorativen Kunst“ sei der Begriff „Monumentalkunst“ häufig weitaus negativer konnotiert. Hier herrsche vor allem der nationale, oft auch propagandistische Aspekt der Denkmalskunst vor: Sie diene als Macht- und Herrschaftsdemonstration.

In *Meyers Konversationslexikon* dagegen wird „monumental“ ebenfalls „auf ein Monument bezüglich“<sup>138</sup> definiert, was auch figürliche Monumentalmalerei im Gegensatz zum Staffeleibild einschließt. Monumental sei auch ein Kunstwerk, das „nicht für den Privatgebrauch oder für vorübergehende Zwecke bestimmt ist, sondern der Öffentlichkeit diene und lange Zeit dauern solle. Daher spricht man von monumentaler Art der Behandlung. Inschriften seien monumental, wenn sie in Stein oder Erz, Malereien, wenn sie im großartigen Stil an Wänden ausgeführt seien. Ernst

<sup>134</sup> *Lexikon der Kunst*, Bd. 4, S.829-830. Siehe auch Reichensperger 1876, S 5: „Die Bestimmung der in Rede stehenden Malerei im Allgemeinen zielt auf die ornamentale Ausfüllung der Flächen, welche ein Bauwerk darbietet, auf die Bekleidung und Belebung des architektonischen Gerüsts.“

<sup>135</sup> Markowitz 1973, S. 73. Rämisch-Sommer bietet in ihrer Arbeit einen knappen Überblick, über die nazarenische Monumentalmalerei und ihre Nachfolger im 19. Jahrhundert.

<sup>136</sup> *Lexikon der Kunst*, Bd. 4, S. 827-829.

<sup>137</sup> Die Monumentalmalerei wird hier nur als Gattung der griechischen und römischen Kunst erwähnt (*Lexikon der Kunst*, Bd. 4, S. 827-829).

<sup>138</sup> *Meyers Konversationslexikon*, Leipzig und Wien, Vierte Auflage, 1888-1890, Bd. 11, S. 785.

und Gediegenheit der Darstellung und Größe und Erhabenheit der Auffassung wie des Inhalts sind Grundbedingungen der monumentalen Malerei.“<sup>139</sup>

Ähnlich sieht auch Joseph Kreitmaier das Grundprinzip der Monumentalmalerei. Für ihn beinhaltet der Begriff das lateinische Wort „monere“, das heißt seiner Übersetzung nach „Der Erinnerung wert“. Er verwendet diesen Begriff für „Kunstwerke großen Formates, die der bleibenden Erinnerung der Menschheit wert sind wegen ihres bedeutenden Inhaltes“.<sup>140</sup> Dieser Definition folgt auch Vollmers Kunstgeschichtliches Wörterbuch von 1928: ‚monumental‘ hat hier die Wortherkunft vom lateinischen „monumentum“ und wird mit „Denkmal“ oder „das Andenken erhaltend“ übersetzt. Der Begriff wird auf Kunstwerke großen Ausmaßes angewendet, Monumentalmalerei setzt man mit Wandmalerei gleich.<sup>141</sup> Auch bei Richard Hamann ist der Aspekt des Erinnerns ganz entscheidend: „Denn was heißt denn Monument und Monumentalkunst anderes, als ein Denkmal schaffen für etwas, was vergangen oder weggegangen ist, das Nichtgegenwärtige im Bilde zu vergegenwärtigen, ein Erinnerungszeichen zu schaffen nicht nur an das, was das Dargestellte gewesen ist, sondern auch an das, was wir ihm schulden an Verehrung, Pietät.“<sup>142</sup> Der Künstler müsse darauf achten, dass er „als Interpret der Allgemeinheit“<sup>143</sup> auftritt und subjektive Darstellungen vermeidet.

Meist kommen bei der Definition des Begriffs Monumentalmalerei inhaltliche Aspekte unabhängig von der Form zum Tragen. Dies hat die logische Konsequenz, dass nur figürliche, nicht ornamentale Malerei als monumental bezeichnet wird.<sup>144</sup> Ernste, metaphorische Themen gepaart mit kolossaler Größe ergeben die Erhabenheit, die das Wesen der Monumentalkunst ist.<sup>145</sup> Beim Betrachter muss das Gefühl eben dieser Erhabenheit entstehen.<sup>146</sup>

Inhaltliche und stilistische Aspekte werden bei der monumentalen Wandmalerei jedoch häufig kombiniert. So sieht Richard Hamann in der „neudeutschen Monumentalmalerei“<sup>147</sup> eine Gegenbewegung zu den unruhigen, schwingenden Formen des Jugendstils.<sup>148</sup> Mit klaren Formen, strenger Stilisierung, Flächigkeit, und dekorativ angeordneten idealen Figuren erzeuge die Wandmalerei mit inhaltlichem Ernst

<sup>139</sup> Meyers Konversationslexikon, Leipzig und Wien, Vierte Auflage, 1888-1890, Bd. 11, S. 785.

<sup>140</sup> Kreitmaier 1912, Spalte 82.

<sup>141</sup> Vollmer 1928.

<sup>142</sup> Hamann 1916/17, S. 142.

<sup>143</sup> Kreitmaier 1912, Sp. 85.

<sup>144</sup> Kreitmaier 1912, Spalte 84. Auch Richard Hamann weist eindeutig darauf hin, dass Monumentalmalerei immer „Figuralmalerei“ sei. (Hamann 1916/17, S. 143)

<sup>145</sup> Grävell 1907, S. 587-588.

<sup>146</sup> „Die Monumentalität aber beruht ganz auf der Größe des Empfindens.“ (Grävell 1907, S. 587)

<sup>147</sup> Hamann 1925, S. 443.

<sup>148</sup> Hamann 1925, S. 444.

monumentale Größe. Die oft religiösen oder „vaterländischen“ Themen zeigen jenseitige Erhabenheit, die eine feierliche Stimmung hervorrufen wolle.<sup>149</sup> Hier stimmt Hamann mit Grävell überein.

Richard Hamann und Jost Hermand haben die Monumentalität als eine Kunstströmung der Zeit um 1900 in ihr Werk zur Stilkunst eingeschlossen. Für die Autoren war das machtpolitische Spannungsfeld der Jahrhundertwende von übersteigertem Nationalismus der wilhelminischen Führungsschicht, der ständig wachsenden Arbeiterklasse und der Sozialdemokratie beherrscht, neben welchen das Bürgertum als die „dritte Macht“ existierte.<sup>150</sup> Das Repräsentationsbedürfnis der Neureichen und des Adels drücke sich in der idealistischen, nationalistischen, meist öffentlichen Monumentalkunst aus, die Hamanns und Hermands Untersuchung zufolge bestimmte stilistische Merkmale aufweise.<sup>151</sup> Die Suche nach einer neuen deutschen Monumentalkunst werde zum Ausdruck des Kunstwillens dieser Zeit.

Einzelne Monumentalfiguren dominieren die so genannte „Stilkunst“. Sie zeichnen sich durch ihre Betrachternähe aus. Oft bilden sie lineare, stilisierte Flächengebilde und haben den Naturalismus überwunden.<sup>152</sup> Heroische Personen und Herrscher, ebenso wie Götter und Heilige werden bevorzugt in der Monumentalmalerei dargestellt. Die Figuren, die hauptsächlich abstrakte Ideen darstellen und verewigen sollen, verlangen klare Umrisslinien und einfache, typisierte Züge. Zumeist nackte Personen, die ihrem historischen Kostüm ins Urmenschliche erhoben waren, unterstützen die überzeitliche idealistische Abstraktion.<sup>153</sup> Hier unterscheiden sich die Werke von der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in der Detailrealismus und Geschichtstreue maßgebend waren.<sup>154</sup> Mit dem Stilwandel suchten die Künstler Vorbilder in der antiken und ägyptischen Kunst, die dem vereinfachten Stil und den einfachen Kompositionen näher war.<sup>155</sup>

Besondere stilistische Aspekte zeichnen die Monumentalmalerei der Jahrhundertwende aus: „Heute ist auf die Wirklichkeitsfreude eine Abkehr von der Gegenwart gefolgt. Aus dem Grau des Alltags träumt man in ferne Schönheitswelten sich hinüber. Hellas und das alte Land der Romantik ist wieder die Seelenheimat des Malers. Selbst bei

---

<sup>149</sup> Hamann 1925, S. 443-448.

<sup>150</sup> Hamann/Hermand 1967, S. 7.

<sup>151</sup> Nach Hamann und Hermand war die Kleinkunst und in der Malerei das Tafelbild hauptsächlich im privaten Gebrauch zu finden. Öffentliche und auch sakrale Kunst bediente sich den Mitteln von Monumentalität in der Wandmalerei (Hamann/Hermand 1967, S. 418).

<sup>152</sup> Hamann/Hermand 1967, S. 208 und 421.

<sup>153</sup> Hamann/Hermand 1967, S. 398.

<sup>154</sup> Büttner 2003, S. 22-68, Domm 1989, S. 133.

<sup>155</sup> Hamann/Hermand 1967, S. 399-400.

realistischen Stoffen ist die veränderte Marschroute kenntlich. Früher wollte das moderne Zeitgemälde nur schlichte Wiedergabe der Wirklichkeit sein. Heute nähert es sich dem Sakralbild. Durch Triptychonform, durch ernste monumentale Linien wird biblisch feierliche Wirkung erstrebt.<sup>156</sup> Gerade durch die Wiederentdeckung historischer Stilformen, beispielsweise der ägyptischen, byzantinischen oder romanischen Kunst, entstanden die stilisierten formelhaften Figurenbilder. Farben, Flächen und Linien dominieren die Monumentalmalerei um 1900.<sup>157</sup>

Mit Richard Muther übereinstimmend äußert sich auch Paul Schumann über den Stil von Monumentalmalerei, den in seinen Augen folgende Aspekte auszeichnen: „Beschränkung auf das Wesentliche, die Unterdrückung der gleichgültigen Nebendinge, der Zufälligkeiten jeder Art, die Vereinfachung der Formen und der Farben, auch wohl des Bildraumes. Aus alledem ergibt sich die Größe der Anschauung, die Ruhe und Geschlossenheit des monumentalen Bildes.“<sup>158</sup>

Der überwiegende Teil der Kunstliteratur der Jahrhundertwende bis in die 1950er Jahre hinein definiert „Monumentalmalerei“ als wandschmückende Kunst. Woldemar von Seidlitz dagegen stellt die malerische Auffassung in den Vordergrund. Er meint, jede Darstellung könne ohne Rücksicht auf den Umfang monumental sein: „Noch weniger als auf den Inhalt eines Bildes haben sein Umfang oder die Art seiner Ausführung etwas mit der Monumentalität als solcher zu tun. [...] Auf die Auffassung, nicht auf die Art der Darstellung kommt es an; denn für die Ausführung stehen die verschiedensten Mittel zur Verfügung.“<sup>159</sup>

Die Eingebundenheit in den Raum ist für die Monumentalmalerei entscheidend. Das Motto lautet: „Die Architektur muss herrschen, die Malerei dienen.“<sup>160</sup> Hier lassen sich Parallelen zu Definitionen der Dekorativen Malerei finden. Auch wenn sich die Malerei dem Raum unterordnet, heißt es nicht, dass beide immer in einem Stil gestaltet sein müssen, wobei eine stilistische Einheit für die Entstehung eines Gesamtkunstwerkes Grundlage wäre.<sup>161</sup> Dieser Aspekt ist für die Monumentalmalerei nicht notwendigerweise entscheidend.

Für die Zeit des Späthistorismus untersuchte Anne Heinig in ihrer Arbeit zur Krise des Historismus in der Sakraldekoration die Monumentalität anhand von zeitgenössischen

---

<sup>156</sup> Muther 1925, S. 354.

<sup>157</sup> Muther 1925, S. 355-58.

<sup>158</sup> Schumann 1912/13, S. 25.

<sup>159</sup> Seidlitz 1912, S. 1-2.

<sup>160</sup> Kreitmeier 1912, Sp. 84.

<sup>161</sup> Muther 1925, S. 356.

Quellen.<sup>162</sup> Auch wenn nur der Bereich der Sakraldekoration behandelt wird, der gerade im späten Historismus besonderen Schwierigkeiten ausgesetzt war, und die Kunst ihren eigenen Gesetzen folgt, können doch einige allgemeine Aussagen über die Monumentalmalerei herausgefiltert werden. Anne Heinig stellte bei ihrer Untersuchung fest, dass der Begriff sowohl im heutigen, als auch im zeitgenössischen Sprachgebrauch „diffus“ sei und einer Definition bedürfe. Da die zeitgenössische Kunstliteratur meist erhabene Themen für die ‚Monumentalmalerei‘ fordert, wird der Begriff häufig in Zusammenhang mit religiöser Kunst untersucht.<sup>163</sup> Man kann auch in diesem in sich geschlossenen Gebiet der Kunstproduktion der Jahrhundertwende bei der Definition von Monumentalmalerei sowohl Bezüge zum Inhalt, als auch auf Form und Stil finden. Anne Heinig nennt verschiedene Strömungen in der Diskussion um Monumentalität. Eine Gruppe fordert die Darstellung der Heilsgeschichte nach historisch bewährtem Muster, eine zweite fordert eine authentische Darstellung der zeitgenössischen Religiosität, und die dritte schließlich stellt die erzeugte Raumwirkung unabhängig von Inhalt und Form in den Vordergrund.<sup>164</sup> Genau diese Aspekte treten auch bei der hier vorliegenden Untersuchung zutage.

Mit der Abkehr vom Historismus ist die Monumentalmalerei einer erneuten Wandlung unterzogen worden. Nicht mehr nur die so genannten ‚erhabenen‘ Themen, wie historische Ereignisse in der Geschichtsmalerei oder die sakrale Thematik, waren bildwürdig. Vielmehr wurde das Alltägliche durch die monumentale Gestaltung ins Ewige übertragen.<sup>165</sup>

### **Dekorative Monumentalmalerei**

In der Kunstliteratur begannen die Wissenschaftler und Kritiker in der Kunst um 1900 eine Verknüpfung der Begriffe Dekorativer und Monumentaler Kunst herzustellen. So wurde bei der Dresdener Kunstausstellung 1912 eine Abteilung „Monumental-dekorative Kunst“ genannt. Woldemar von Seidlitz erläutert den Grund für die Bezeichnung: „Dekorativ ist nun überhaupt jedes monumentale Werk, sei es der Baukunst, der Bildnerie, der Malerei oder Kleinkunst, denn sie alle dienen nicht fremden Zwecken, sondern stellen Schöpfungen des Menschengestes dar, welche

---

<sup>162</sup> Heinig 2004, S. 258-264.

<sup>163</sup> Reichensperger 1897, S. 5.

<sup>164</sup> Heinig 2004, S. 263-264.

<sup>165</sup> Siehe Seidlitz 1989, S. 30-31 und Hildebrand 1954/55, S. 5.

infolge ihrer geschlossenen Bildung eine selbständige Bedeutung besitzen, die sie zum Schmuck des Lebens und zur Bereicherung der Natur geeignet machen.“<sup>166</sup>

Betrachtet man die hier untersuchten Definitionen der Monumentalmalerei und Dekorativen Kunst, so muss die Voraussetzung für die Verknüpfung beider Begriffe sein, dass sie architektonisch gerichtete Malerei meinen: „Die dekorative Kunst hat mit der monumentalen den Zweck des Schmückens, des Bedeckens der Wandflächen gemeinsam.“<sup>167</sup> Die spezifischen Eigenarten der Gattungen, auch wenn sie eigentlich gegensätzlich erscheinen, verbinden sich: „Ernst, Größe, Würde, Bedeutsamkeit ergibt das Monumentale, heitere, leichte, spielende Auffassung das Dekorative.“<sup>168</sup>

Alexander Heilmeyer beschreibt die stilistischen Eigenschaften, die eine architektonisch gerichtete monumental-dekorative Malerei mit sich bringen muss: „Die malerische Auffassung des Wandbildes ist eine moderne Errungenschaft. Um dazu zu gelangen, mußte die mehr zeichnerische Kartonmalerei der früheren und der Münchenerische dekorative Schnörkelstil erst durch die Schule der modernen Malerei hindurchgehen: leichter, farbiger, tonreicher werden. Denn auch die architektonisch gerichtete dekorative Malerei schöpft ihre malerische Anschauung aus der Natur. Aber als eine ästhetischen Bedürfnissen dienende Schmuckkunst hat sie anderen Anforderungen zu genügen als die Bildmalerei, die ein beliebiges Stück Natur um des malerischen Eindrucks willen darstellt. Indem sich die dekorative Malerei mit der Architektur verbindet, um einen Raum mit Farben zu schmücken und zu beleben unterliegt sie als raumschmückende Kunst denselben architektonischen Bedingungen und Gesetzen wie z.B. die tektonische Plastik. Sie muß sich dem Raum nach den Gesetzen des architektonischen Flächenschmuckes, der Symmetrie, Reihung und des Rhythmus organisch einfügen. Und dieser architektonische Charakter bedingt zugleich auch das überhöhte Format ihres Stiles.“<sup>169</sup> Diese Art der Malerei ist für den Autor hauptsächlich für öffentliche oder sakrale Bauten geeignet. Entsprechend dem Verwendungszweck bedingt sich eine symbolische, allegorische Darstellung: „Die monumentale dekorative Kunst zeigt darum mehr oder weniger symbolischen Charakter. Symbolischen Charakter nicht in dem starren dogmatischen Sinne hieratischer Kunst, auch nicht in dem Sinne, in dem jede künstlerische Darstellung symbolisch wirkt.“<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> Seidlitz 1912, S. 2.

<sup>167</sup> Schumann 1912/13, S. 28.

<sup>168</sup> Schumann 1912/13, S. 28.

<sup>169</sup> Heilmeyer 1913/14, S.33.

<sup>170</sup> Heilmeyer 1913/14, S.34.

Hans Hildebrandt allerdings spricht von einer Unvereinbarkeit der Begriffe monumentaler und dekorativer Malerei: „Der rein äußerliche Gegensatz zwischen dem monumentalen und dem dekorativen Bild, auf den wir noch manchmal stoßen werden, ist mithin nicht eben bedeutend – der innere ist um so gewichtiger und greift um so tiefer. Gleich das Monumentalgemälde einem selbstleuchtenden Gestirn am Himmel der Kunst, so gleicht das dekorative dem fremden Strahlen rückwerfender Trabante einer Sonne.“<sup>171</sup> Für Schumann sind das Leichte, Spielerische des dekorativen Wandbildes und das Ernste, Schwere der Monumentalmalerei zu verbinden. Und genau diese Gegensätze sind für Hildebrandt nicht überwindbar. Hierbei sind es weder inhaltliche noch stilistische Aspekte, die beide Gattungen unterscheiden. Alleine der Ausdruck bringt die Differenzierung, wobei keine der beiden Gattungen abgewertet werden soll.<sup>172</sup>

### 4.3 Das Fresko im Wandel

Als die Lukasbrüder<sup>173</sup> 1816/17 auf die Initiative von Peter von Cornelius (1783-1867) hin in Rom den Auftrag zur Ausmalung der Casa Bartholdy bekamen, waren Fresken so sehr aus der Mode gekommen, dass die Technik fast in Vergessenheit geraten war. Dabei waren nur wenige Jahrzehnte keine Fresken mehr gemalt worden.<sup>174</sup> Cornelius hatte bereits zwei Jahre zuvor in Briefen seine Ideen zu einer neuen Kunst, in der er die Freskomalerei einschließt, dargelegt.<sup>175</sup> Es ging den Lukasbrüdern und ihrem Umkreis um die Erneuerung einer nationalen und religiösen Malerei. Dabei bedienten sie sich der Rezeption altdeutscher Malerei und der Kunst der italienischen Renaissance. Durch eine Erneuerung der Freskomalerei konnten sie ihren Vorbildern nicht nur stilistisch, sondern auch technisch folgen. Die Technik des Freskos bedurfte nicht nur malerischem Können, sondern auch handwerklicher Fähigkeiten. Aus diesem Grund wurde es so hoch geschätzt. Ziel von Peter Cornelius war eine öffentliche Kunst, die in alle

---

<sup>171</sup> Hildebrandt 1920, S. 102.

<sup>172</sup> Hildebrandt 1920, S. 103.

<sup>173</sup> Siehe auch Kapitel 4.1.

<sup>174</sup> Magdalena Droste: Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert. (Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 2) Münster 1980. (Diss. Marburg 1977). In der Dissertation wird beschrieben wie „der Einsatz der Freskomalerei im 19. Jahrhundert mit einem programmatischen Impetus verknüpft ist, der das Fresko zur öffentlichen Malerei schlechthin werden läßt“. (Droste 1980, S. 9) Dieses Kapitel stützt sich im Wesentlichen auf Drostes Untersuchungen, auf Knoepfli/Emmenegger 1990 und Koller 1990 (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken) und die Aufsätze von Fastert 2005, S. 33-44 und Gross 2001, S. 21-32.

<sup>175</sup> Briefe vom 10.10.1814 an Georg Andreas Reimer und vom 3.11.1814 an Joseph Görres (Quelle: Görres 1974).

Lebensbereiche Einzug halten sollte. Er sah die Freskomalerei als „ein Fundament zu einer neuen großen, dem Zeitalter und Geist der Nation angemessenen Richtung“<sup>176</sup>. Im 19. Jahrhundert verknüpfen sich in dieser Gattung die Aspekte „Bildträger, Technik, Thema und der Funktionsbereich Öffentlichkeit, die das Fresko vor jeder anderen malerischen Äußerung nobilitieren“<sup>177</sup>. Man kann die Politisierung des Freskos auch auf die Wandmalerei im Allgemeinen übertragen, da ihr der Charakter der Öffentlichkeit verhaftet bleibt.

Ludwig I., der Cornelius wenige Jahre nach der Entstehung der Fresken in Rom an die Kunstakademie in München berufen hatte, etablierte mit zahlreichen Aufträgen die Kunstgattung in Deutschland. Nachdem viele Lukasbrüder in ganz Deutschland an die Akademien berufen worden waren, entwickelten sich Fresken zu den bedeutendsten Ausstattungselementen öffentlicher und sakraler Bauten. Diese Gattung sollte mit ihren Historienbildern, die Ausdruck einer verstärkten Beschäftigung mit der eigenen Geschichte waren, zur Volkserziehung beitragen.<sup>178</sup> Aufgrund von archäologischen Untersuchungen und vertiefter Studien antiker oder mittelalterlicher Quellen gelang es im Zeitalter des Historismus, die Kenntnis über die Kunst vergangener Epochen zu stärken. Dabei wurde sie unter ästhetischen Gesichtspunkten und nach der Aussagekraft der verschiedenen Baustile sowie einzelner Bauten, untersucht. Das vermehrte Wissen führte zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit den vergangenen Kunststilen.

Bereits in den 1830er Jahren tauchten vermehrt kritische Stimmen gegen das Fresko auf. Im Vergleich zur Seccomalerei war die Technik nicht alleine wegen der langen Entstehungszeit, bedingt durch das ständige Auftragen von feuchtem Putz, sondern auch wegen der höheren Materialkosten oft zu teuer. Beklagt wurde auch die mangelnde Farbbrillanz. Immer wieder musste das Fresko den Vergleich mit der Ölmalerei bestehen. Längst waren auch Ölbilder nicht mehr an kleine Leinwandformate gebunden. Die monumentalen Gemälde beispielsweise von Wilhelm von Kaulbach oder Carl Theodor von Piloty waren beinahe wandfüllend.<sup>179</sup> Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden verstärkt Marouflagen zur Wanddekoration eingesetzt. Die Ölbilder auf Leinwand spannte oder klebte man über ganze Wandflächen und sogar an

---

<sup>176</sup> Cornelius 3.11.1814, veröffentlicht in Görres 1814, S. 437.

<sup>177</sup> Droste 1980, S. 25.

<sup>178</sup> Fastert 2005, S. 39.

<sup>179</sup> Pilotys „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus“ hat die Größe von 490x710 cm (Neue Pinakothek München, Inv. Nr. WAF 771). Kaulbachs „Die Zerstörung Jerusalems durch Titus“ von 1846 misst sogar 585x705 cm (Neue Pinakothek München, Inv. Nr. WAF 403).



Decken. Sie konnten unabhängig vom späteren Anbringungsort gefertigt werden, was die Herstellung erleichterte.<sup>180</sup>

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden die Techniken der Wandmalerei weiterentwickelt. Man versuchte durch neue Verfahren die Haltbarkeit der Farben zu verbessern. Dabei ließ man das Fresko nie ganz außer Acht. Die Untersuchung der antiken Wandmalereien von Pompeji, die als vorbildhaft für lange Haltbarkeit gesehen wurden, führte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Erneuerung der Enkaustik, einem Verfahren in dem durch Hitze die Farben mit dem Bindemittel Wachs eingebrannt werden. Diese Technik und auch die Kaltwachsmalerei konnten sich wegen des hohen Arbeitsaufwandes nicht durchsetzen, obwohl man anfangs von der farblichen Wirkung sehr angetan war. Durch die Wachsmalerei, aber auch die Wasserglasmalerei, hatte man erwartet, die gewünschte Mischung aus Fresko und Ölmalerei zu erreichen.<sup>181</sup> Keine Technik der Wandmalerei konnte im 19. Jahrhundert eine Vormachtstellung erreichen. Neue Bautechniken und Materialien begünstigte die Experimentierfreudigkeit, dies führte aber häufig zu schlechter Haltbarkeit. Die Künstler und Auftraggeber wünschten sich zwar eine dauerhafte Malerei, wollten aber lange Arbeitsprozesse nicht in Kauf nehmen. Auch fühlten sich die Künstler durch die genauen Planungen, die ein Fresko erforderte, in ihrer Spontaneität eingeschränkt.

Die Wandmalerei im 19. Jahrhundert durchlief verschiedene Phasen, in denen man jeweils andere Anforderungen stellte. Für detaillierte kleinteilige Darstellungen war das Fresko denkbar ungeeignet. Als sich Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Aufkeimen des Jugendstils und dem Abwenden von der realistischen Historienmalerei wieder einfachere Darstellungen durchsetzten, wuchs das Interesse am Fresko wieder.<sup>182</sup> Im Gegensatz zur Seccomalerei hatten sich Fresken als dauerhafte Dekorationsform erwiesen.

Um die Jahrhundertwende setzte man große Hoffnungen in die von dem Kopenhagener Maler Aage Matthiesen neu entwickelte Freskotechnik, die bei der Ausmalung des Bayerischen Nationalmuseums in München zum Einsatz gekommen war. Die Neuerung betraf zum einen die Fixierung der frischen Malerei mittels Kohlensäure, zum anderen die Dichtung der Malfläche mit einer Walze noch vor dem Erhärten des Putzes. Die Farbpartikel wurden durch die Gaszufuhr von Kohlensäure in Kristallen eingeschlossen

---

<sup>180</sup> Koller 1990, S. 367-369 (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken). Zur Entstehung der Marouflagen im Barock siehe Koller 1990 S. 281-283.

<sup>181</sup> Koller 1990, S. 355-358, Droste 1980, S. 55-56.

<sup>182</sup> Bantle 1918 (Kölnische Volkszeitung), o.S.

und dauerhaft fixiert. Man war von der so entstehenden matten Farbigkeit begeistert und hoffte durch die Fixierung Verwitterungsprozessen entgegen wirken zu können.<sup>183</sup> Diese Technik hatte den Vorteil, dass der Trocknungsprozess beschleunigt wurde und ein schnelleres Arbeiten möglich war. Dennoch war die Freskomalerei immer noch mit höherem Arbeitsaufwand und größeren Kosten verbunden als die Seccomalerei. Eine geringere Haltbarkeit wurde häufig in Kauf genommen, um Zeit und Geld zu sparen. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert bleibt die Wandmalerei in ihrer Vielfalt die dominante Gattung der öffentlichen Kunst. In diesem Prozess nimmt die Materialikonographie einen immer größeren Stellenwert ein.<sup>184</sup> Dies zeigt sich in der zeitgenössischen Kunstliteratur. Die Verschiedenheit der Orte, seien es nun unterschiedliche Bauaufgaben oder einfach verschiedene Baustile, sind ausschlaggebend für die Wahl des Materials für die Wanddekoration.<sup>185</sup>

#### 4.4 Die Wiederentdeckung des Mosaiks

Mosaik gehörten im Historismus zu den populärsten und repräsentativsten künstlerischen Aufgaben.<sup>186</sup> Mitte des 19. Jahrhunderts gelangten sie zu einer neuen Blüte, nachdem sie mit dem Ausgang des Mittelalters an Bedeutung verloren hatten. In der Renaissance und im Barock erlebte das Fresko seine Hochphase und löste das Mosaik als Element der Wandgestaltung fast völlig ab. Die noch vorhandenen Mosaikwerkstätten bekamen in dieser Zeit selten Aufträge von neuen Werken und beschränkten sich auf Restaurierungsarbeiten. Auf diese Weise ging jedoch die Technik zur Fertigung von Mosaiken in Europa nicht verloren. Fresken, die sich in schlechtem Zustand befanden wurden teilweise durch Mosaiken ersetzt, da das Material als

---

<sup>183</sup> Zu den Fresken im Nationalmuseum siehe Wagner 2004, zur Freskotechnik siehe Thiersch 1897/98, S. 345-346.

<sup>184</sup> Bandmann 1971, S. 129-157. „Bis hierhin ist der Prozeß der zunehmenden Materialwürdigung im 19. Jahrhunderts und die Entwicklung eines neuen ästhetischen Systems durch folgende historische Umstände begründet worden: Die in der Architekturtheorie seit jeher geläufige Berücksichtigung des Materials mit einem bestimmten Stellenwert im Verhältnis zu Zweck und Konstruktion wird seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auch auf das sogenannte Kunstgewerbe bezogen und gleichzeitig die Bedeutung des Materials für die Stilbildung vertieft erkannt. Gegen Ende des Jahrhunderts werden auch die so genannten schönen oder zeichnerischen Künste in der Materialreflexion berücksichtigt; wegen des Fehlens der vorher in den technischen Künsten zugeordneten und einschränkenden Zweckkomponenten erhält hier der Materialbegriff einen dominierenden und zentralen Platz.“(S. 154)

<sup>185</sup> siehe beispielsweise Reichensperger 1876, S. 3-21.

<sup>186</sup> Dorothea Müller liefert in ihrer Dissertation zum Mosaik im Historismus 1995 erstmals einen fundierten Überblick über die Entstehungsgeschichte der historistischen Mosaik. Sie bespricht die wichtigsten Arbeiten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland in knapper Form.

dauerhaft haltbar galt.<sup>187</sup> Mosaik hatten durch den oft zitierten Ausspruch von Domenico Ghirlandaio (1449-1494) den Ruf als „Malerei für die Ewigkeit“<sup>188</sup>. Die Glas- und Marmortesserae verlieren die Leuchtkraft der Farben nicht und sind äußerst witterungsbeständig.

Das Material nahm in Deutschland im 19. Jahrhundert an Popularität zu, nachdem Friedrich Wilhelm IV. 1834 das Apsismosaik aus San Cipriano in Venedig gekauft und es zwischen 1845 und 1854 in die eigens für die Anbringung erbaute Friedenskirche in Potsdam hatte einsetzen lassen.<sup>189</sup> Auch der bayerische König Ludwig I. begann sich in dieser Zeit für die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaik in Italien zu interessieren, deren Pracht vorbildhaft für eigene Projekte sein sollten. Zunächst waren Mosaik Studienobjekte, die unter archäologischen Aspekten untersucht wurden. So wurde im Zeitalter des Historismus die Kenntnis über die Kunst vergangener Epochen gestärkt. Dabei untersuchte man die Mosaik unter ästhetischen Gesichtspunkten und nach der Aussagekraft der verschiedenen Baustile sowie einzelner Bauten. Das vermehrte Wissen führte zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit den vergangenen Kunststilen.<sup>190</sup> Das Aufkommen der historistischen Architektur hat zum Aufschwung der verschiedenen Techniken der Monumentalmalerei geführt. Das gilt gleichermaßen für Fresko, Glasmalerei und Mosaik.

Die Setztechnik für Mosaik und die Herstellung farbiger Glastesserae musste in Deutschland erst neu erlernt werden, da sie seit dem Mittelalter im Laufe der Jahre verloren gegangen war und es im Gegensatz zu Italien keine handwerkliche Kontinuität in diesem Bereich gab.<sup>191</sup> Die ersten historistischen Mosaik in Deutschland, zu denen unter anderem die Siegestsäule in Berlin und die Kuppel des Oktogons im Aachener Münster gehören, fertigte die italienische Werkstatt von Antonio Salviati (1816-90). Bereits 1859 hatte Salviati in Venedig die Venetianische Email-Mosaik-Anstalt Stabilimento Salviati&Comp. eröffnet. 1883/84 gründeten in Berlin August Wagner, Wilhelm Wiegmann und Fritz Puhl ein kleines Mosaikatelier, die erste eigenständige Produktionswerkstätte in Deutschland. Um 1890 wurden schließlich mehrere große Firmen eröffnet: die Glasmalerwerkstatt Gustav van Treeck 1887 und die Mosaik-

<sup>187</sup> Das berühmteste Beispiel dürfte die von Napoleon in Auftrag gegebene transportable originalgetreue Kopie von Leonardos Abendmahl sein (siehe dazu Springer 1989, S. 95-96).

<sup>188</sup> Zitat Ghirlandaio aus Giorgio Vasari, dt. Ausgabe v. Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu hrsg. v. Julian Kliemann 1983, S. 217; vgl. ebd. S. 181.

<sup>189</sup> Blümel 1989, S. 175. Friedrich Wilhelm IV. hatte noch ein Mosaik der Kirche San Michele in San Affricisco aus Ravenna gekauft und nach Berlin bringen lassen. Er stellte es im „Kaiser-Friedrich-Museum“ (dem heutigen Berliner Bode Museum) aus.

<sup>190</sup> Klingenburg 1985.

<sup>191</sup> Blümel 1989, S. 176; Springer 1989, S. 96.

werkstätten Carl Ule 1889 und Simon Theodor Rauecker 1900 in München, Puhl&Wagner 1890 in Berlin und Odorico 1890 in Frankfurt. Villeroy&Boch in Mettlach nahm bereits 1868 eine Abteilung für Mosaikherstellung in ihre Firma auf.<sup>192</sup>

Im Historismus wurden Mosaik meist im indirekten Setzverfahren gelegt. Diese Methode, die auch als negatives Setzverfahren bezeichnet wird, wurde zwar wahrscheinlich bereits in der Antike entwickelt, fand jedoch bis ins 19. Jahrhundert kaum Anwendung. Antonio Salviati perfektionierte das indirekte Setzverfahren, was eine industrielle Mosaikproduktion ermöglichte. Die Künstler lieferten spiegelbildliche Mosaikvorzeichnungen im Maßstab 1:1. In den Werkstätten wurden die Tesserae auf ein transparentes Papier, das man über die Negativkartons legte, geklebt und dann die Platten, statt in der früher üblichen direkten Setztechnik Stein für Stein, in den Putz gedrückt. Großflächige Mosaik mussten zerteilt werden, nur die Nahtstellen füllten die Mosaikisten in direktem Setzverfahren auf. Das war eine wesentlich weniger zeitaufwendige und somit billigere Methode.<sup>193</sup> Die immer noch sehr teuren Mosaik blieben ein Statussymbol, jedoch konnten es sich wesentlich mehr Auftraggeber leisten. Mosaik, die im indirekten Setzverfahren gefertigt wurden, bilden eine sehr glatte Oberfläche mit sehr schmalen Fugen. Große Flächen, die mit sich wiederholenden Mustern bedeckt sind, können so einfach in der Fabrik vorgefertigt werden. Die einzelnen Ornamente bilden weniger Unregelmäßigkeiten. Der Vorteil der direkten Setztechnik, in der die einzelnen Tesserae absichtlich nicht oberflächenparallel gesetzt wurden, war die Lichtreflektion, die ein Glitzern hervorrief.

Mosaik wurden im Historismus nicht nur als dauerhafte Dekorationsform gesehen, sondern als Symbol von Glanz, Reichtum, Macht und nicht zuletzt auch kaiserlicher Würde.<sup>194</sup> Die zahlreichen Kunstförderungen Kaiser Wilhelms II., mit denen er durch künstlerische und architektonische Mittel an den Glanz des mittelalterlichen Kaisertums anknüpfen wollte, bleiben untrennbar mit dem Gedanken an das Mosaik im Historismus verbunden und führten erst zur Blüte dieses Kunstzweiges.<sup>195</sup> In der preußischen Kaiserzeit war das Mosaik Zeichen für höchste Repräsentation: „[Mosaik] braucht einen Auftraggeber, der das Bauwerk nicht nur errichten, sondern es auch so kostbar ausstatten lassen kann. Inhalt und Form hängen daher noch mehr als bei anderen Künsten vom Auftraggeber ab. Kaiser, Könige und die Kirche haben seinen höchsten

<sup>192</sup> Zur Situation der europäischen Mosaikwerkstätten im 19. Jahrhundert siehe Müller 1995, S. 98-104.

<sup>193</sup> Springer 1989, S. 95-98, Meyer 1990, S. 462-464 (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken).

<sup>194</sup> Blümel 1989, S. 178.

<sup>195</sup> Müller 1995, S. 182.

Glanz möglich gemacht, und zugleich war die repräsentative Kunst des Mosaiks das Mittel, durch das sie ihrer Macht den höfischen Glanz zu schaffen suchten. Daher drücken sich im Mosaik vor allem die großen Hauptlinien der politischen, geistigen, und sozialen Zustände einer Epoche aus. Sowohl im Inhalt wie in der Form eignet es sich hervorragend zur Konsolidierung und Krönung, weniger aber zu Versuch und Vorstoß.<sup>196</sup> Neben dem Kirchenbau, bei dem zunächst die Anbringung von Mosaiken dominierte, übertrug man diese Wirkung schließlich auch auf profane Gebäudetypen und machte sich den symbolischen Gehalt des Materials zu Nutze. Im Historismus hing die Bedeutung des Mosaiks viel mehr als bei anderen Techniken der Monumentalmalerei mit der Materialikonographie zusammen. Natürlich waren die Witterungsbeständigkeit und Haltbarkeit immer Beweggründe Mosaik in Auftrag zu geben. Die Assoziation von altherwürdiger Tradition und Exklusivität machte das Material umso populärer.<sup>197</sup>

Das Mosaik emanzipierte sich in den folgenden Jahren von den sakralen und national-ideologischen Themen. Dem Material blieb die „monumentale Größe und Erhabenheit“<sup>198</sup> jedoch verhaftet. Die so genannte „neuidealistische Monumentalkunst“ der Jahrhundertwende konnte die spezifischen Eigenarten der ehrwürdigen Technik übernehmen: Die Kleinteiligkeit der Tesserae, und die meist auf Fernsicht angelegten großen Wanddekorationen bedingten einfache Formen und Kompositionen, die meist zu Stilisierung und schließlich zu Abstraktion führten. In Mosaiken wurden meist, anders als im Naturalismus und Impressionismus, symbolische Dinge dargestellt und nicht die alltägliche Welt. Die frühen historistischen Mosaikwerke Mitte des 19. Jahrhunderts waren häufig tatsächlich nur mosaizierte Gemälde mit malerischer Wirkung. Es entsprach noch nicht dem Zeitgeschmack, sich auf das Material einzulassen. Dies änderte sich durch den Einfluss von Klassizismus und Jugendstil um die Jahrhundertwende und durch eingehende Studien alter Mosaiken.<sup>199</sup> Der Friedensengel in München aus den Jahren 1896 bis 1899 gilt als hervorragendes Beispiel für den Umgang mit den Charakteristiken des Materials: Der Verzicht auf eine kleinteilige Darstellung und auf Räumlichkeit orientierte sich an frühchristlichen Beispielen. Die Mosaizisten übten sich in der Nachahmung der direkten Setztechnik.<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup> Fischer 1969, S. 9-10.

<sup>197</sup> Müller 1995, S. 131.

<sup>198</sup> Feulner 1921, S. 1.

<sup>199</sup> Springer 1985, S. 48-52.

<sup>200</sup> Halm 1899/1900, S. 291. Weitere Informationen zum Denkmal siehe Katalog Friedensengel 1999.

## 4.5 Die Erneuerung der Glasmalerei

Der Nürnberger Porzellanmaler Michael Sigismund Frank (1770-1847), der jahrelang Forschungen zur im 18. Jahrhundert fast verloren gegangenen Technik der Glasmalerei betrieben hatte, stellte 1804 die ersten neuen Glasgemälde her. Wie das Fresko oder das Mosaik war auch die Glasmalerei nie ganz verschwunden. Ihre Blütezeit hatte sie in der Gotik erlebt, danach wurden nur noch vereinzelt Glasfenster verwendet, da sie dem Zeitgeschmack nicht mehr entsprachen. Franks Arbeit wurde vom bayerischen Hof unterstützt, was 1827 zur Gründung der „Königlichen Anstalt für Glasmalerei“ durch Ludwig I. in München führte. Der erste große Auftrag der Glasmalereiwerkstatt war die Restaurierung der mittelalterlichen Glasfenster und die Gestaltung neuer Fenster für den Regensburger Dom, der wie der Kölner Dom erst im 19. Jahrhundert vollendet wurde.<sup>201</sup> Nicht nur der Weiterbau unvollendeter mittelalterlicher Bauwerke, sondern auch das Sammeln von originalen Glasgemälden, vor allem in der Romantik trug wesentlich zum Wiederaufleben der Gattung bei.<sup>202</sup> Mit der zunehmenden Popularität der wiederentdeckten Gattung wurden zahlreiche Werkstätten für Glasmalerei gegründet: unter anderem die Mayer'sche Hofkunstanstalt 1848, Franz Xaver Zettler 1870, Gustav van Treeck 1887 und Carl Ule 1890. Die Häufung der Glaswerkstätten machte München zum unumstrittenen Zentrum für Glasmalerei in Deutschland.<sup>203</sup> Die Glasmaler selber, die dann an den Glasfirmen angestellt waren, wurden an Kunstgewerbeschulen ausgebildet. Die Entwürfe für die Bilder entstanden meist außerhalb der Produktionsstätten. Selten waren die Künstler an einer einzigen Glasmalereiwerkstatt angestellt. So konnten Künstler von Rang und Namen für viele verschiedene Projekte Entwürfe liefern.<sup>204</sup> In den Entwürfen und teils in den ausgeführten Werken zeigt sich, wie gut ein Künstler mit der Technik der Glasmalerei vertraut war.

---

<sup>201</sup> Meyers Konversationslexikon, Bd. 7, S. 401-407. Zu den Anfängen der Glasmalerei und eine detaillierte Untersuchung der Glasfenster im Regensburger Dom siehe Vaassen 2007.

<sup>202</sup> Ein bedeutender Sammler von mittelalterlichen Glasgemälden war der Kölner Architekt Johann Sulpiz Melchior Dominikus Boisserée (1783-1854). Die umfassende Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke wurde 1827 von Ludwig I. angekauft und in der Pinakothek ausgestellt (siehe Heckmann 2003).

<sup>203</sup> Anwander-Heise 1992, S. 1. Zur Geschichte der einzelnen Werkstätten siehe S. 17-40. Eva Anwander-Heise beschreibt in ihrer Dissertation zur Glasmalerei in München im 19. Jahrhundert die Entwicklung der neuen Glasmalerei und bietet den besten Überblick über die Geschichte der Gattung im Historismus. Die „Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei“, die in den Jahren 1912 bis 1914 in München von Josef Ludwig Fischer herausgegeben wurde bietet den größten Fundus an zeitgenössischen Betrachtungen über Glasmalerei. Die Tatsache, dass es eine eigene Zeitschrift gab, bestätigt die große Popularität der Gattung noch Anfang des 20. Jahrhunderts. Die maßgebliche Literatur für die Zeit um 1900 stammt von Ulrike Looft-Gaude aus dem Jahr 1987.

<sup>204</sup> Anwander-Heise 1992, S. 65-67; Looft-Gaude 1987, S. 58-63.

Zunächst versuchte man an die mittelalterliche Tradition der Glasherstellung anzuknüpfen. Gemäß der alten Produktionsweise hatte man begonnen mit Antikglas – mundgeblasenem Glas, das durch seine unebmäßige Oberfläche die Brechung des Lichts belebt – zu arbeiten. Beim alten Herstellungsverfahren, der so genannten musivischen Glasmalerei, wurden die gefärbten Glasstücke durch Bleiruten verbunden und mosaikartig zusammengefügt. Für feinere Binnenzeichnungen verwendete man Schwarzlot, ein Bleiglas mit sehr niedrigem Schmelzpunkt. Als es nicht gelang, die originale Farbigekeit zu imitieren, wechselte man zu gegossenem und gewalztem Kathedralglas, das allerdings bis in die 1860er Jahre nach Deutschland importiert werden musste. Da auch die Ergebnisse mit Opaleszentglas, einer gegossenen Mischung aus Opal-, Milch- und Farbglas, nicht befriedigend waren, tendierte man in den meisten Fällen dazu, wieder Antikglas zu verwenden. Erst im Jugendstil gelangte das Opaleszentglas zu größerer Popularität.<sup>205</sup>

Im Historismus wurde die Glasmalerei in profanen und sakralen Bauten wesentlicher Bestandteil der Raumgestaltung. Sowohl die neu errichteten Kirchen des Historismus als auch die frisch restaurierten mittelalterlichen Sakralbauten wurden mit Glasfenstern ausgestattet. Auch historistische Villen und Repräsentationsgebäude, deren Gestaltung auf Gesamtkunstwerke angelegt war, bekamen Glasgemälde. Die Fensterbilder wurden wichtiger Bedeutungs- und Stimmungsträger der historistischen Architektur.<sup>206</sup> 1873 auf der Weltausstellung in Wien war der populären Gattung schließlich erstmals ein eigener Raum gewidmet.<sup>207</sup> Auf dieser und auch auf folgenden Kunstausstellungen wurden Glasgemälde stets im Zusammenhang mit Raumausstattungen präsentiert. Die Künstler konnten so zeigen, „wie die Glasmalerei zu bestimmten Räumen, großen, wie intimen, festlichen wie insbesondere alltäglichen in Beziehung zu setzen ist“<sup>208</sup>.

Stilistisch durchlief die Technik im 19. Jahrhundert mehrere Phasen. Während sie anfangs noch durch die Nazarener beeinflusst der Ölmalerei ähnelte, wie beispielsweise bei den von König Ludwig I. 1848 gestifteten so genannten „Bayernfenstern“ im Kölner Dom, näherte man sich im Laufe der Jahre bedingt durch die Restaurierungen alter

<sup>205</sup> Zur Technik im 19. Jahrhundert siehe H. Oidtmann 1892.

<sup>206</sup> Von der Wirkung der mittelalterlichen Glasfenster war man sehr angetan und wollte diese Wirkung im 19. Jahrhundert erreichen. „Als ein neues, unerwartetes und doch scheinbar notwendiges Element tritt im Inneren zu all der architektonischen Mächtigkeit der steinernen Massen das zu Farben und Form gewordene Licht der hohen Glasfenster. [...] Die farbigen Glasfenster erscheinen im gotischen Sakralwerk in derselben Weise mit der Gesamtarchitektur zugleich gedacht, wie es die Mosaiken in den frühchristlichen Kirchen sind. Beides, Glasfenster und Mosaiken, sind nicht nur Schmuck und Stimmungsträger, sondern recht eigentlich Elemente der Architektur.“ (Scheffler 1914, S. 6, bei Heinersdorff 1914)

<sup>207</sup> Lützow 1895.

<sup>208</sup> Fischer 1914, S. 85.

Werke einem romanischen oder gotischen Eindruck an. Erst um die Jahrhundertwende wurde auch die Antike in der Glasmalerei populär. Der Stil richtete sich nach der Architektur. Sie wurden zum Ersatz für die Wandmalerei. Großflächige Historienbilder, wie schon bei den Bayernfenstern, dehnten sich über ganze Fensterflächen aus.

Ende des 19. Jahrhunderts emanzipierte sich die Glasmalerei schließlich von der Architektur des Historismus.<sup>209</sup> Wie auch beim Mosaik nahm die Suche nach einem „neuen Stil“ auch auf die Gestaltung der Glasfenster Einfluss.<sup>210</sup> Die Technik der Glasmalerei mit den mosaikartig zusammengefügt Glasstücken kam den stilistischen Anforderungen der Dekorkunst des Jugendstils zu Gute. In dieser Zeit fertigte man viele teppichhaft wirkende, vegetabile Fenster. Florale oder rein ornamentale Motive wurden zu einem Spiel aus Form und Farbe. In der musivischen Glasmalerei übernahmen die Bleiruten die Aufgabe der Binnenzeichnungen, so dass die Fenster deutliche Bezüge zur Jugendstilgraphik erkennen lassen. Zahlreiche Musterbücher entstanden, mit deren Hilfe die Werkstätten die große Nachfrage leichter bewältigen konnten.<sup>211</sup> Im Jugendstil wurde häufig Opaleszentglas verwendet, da die Bilder nicht nur im Inneren, sondern auch von außen sichtbar waren. Hierfür sind die Fenster der Kirche am Steinhof in Wien von Koloman Moser (1868-1918) aus den Jahren 1904 bis 1907 zu nennen.

---

<sup>209</sup>Siehe dazu Looft-Gaude 1987.

<sup>210</sup> Fischer 1913, S. 125-129 (Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei). Die Charakteristiken dieses neuen Stils sind im Kapitel zur Dekorativen Monumentalmalerei dargelegt worden.

<sup>211</sup> Remmert 1991.



## 5 Das Leben von Wilhelm Köppen

### 5.1 Kurzer biographischer Überblick

Über das Leben von Wilhelm Köppen ist kaum etwas bekannt. Das gilt auch für seine künstlerische Laufbahn. Es existieren nur wenige Quellen, die Auskunft über den Künstler und seine Werke geben können. Anhand der meist anekdotenhaften Überlieferungen lassen sich jedoch einige wichtige Stationen im Leben und in der Ausbildung von Wilhelm Köppen rekonstruieren.<sup>212</sup>

Wilhelm Köppen wurde am 8. August 1876 im München als Sohn des Historienmalers Hermann Wilhelm Theodor Köppen (1828-1903) und der im Kunsthandwerk tätigen Mutter Marianne Wiese geboren. Gemeinsam mit seinen beiden jüngeren Geschwistern Maximilian Johann (1877-1960) und Katharina (geb. 1881) wuchs er in München im damaligen Vorort Nymphenburg in der Hirschgartenstraße nahe dem Schloss auf.<sup>213</sup> In der Nachbarschaft lebte die Familie des Architekten und Dozenten für antike Baugeschichte August Thiersch (1843-1916).<sup>214</sup> Eine Verbindung, die den Werdegang Köppens entscheidend prägte. Mit dem Sohn der Familie, Paul Thiersch (1879-1928), verband Köppen lange Jahre eine enge Freundschaft und Arbeitsbeziehung.

Die beiden Freunde waren später als junge Künstler gemeinsam an verschiedenen Ausstellungsprojekten beteiligt. Schließlich vermittelte Köppen Paul Thiersch 1906 eine künstlerische Zusammenarbeit mit Peter Behrens, den er bei der Kunstgewerbeausstellung in Oldenburg 1905 kennen gelernt hatte, in Berlin.

Durch seine Eltern kam der junge Wilhelm schon früh in Kontakt mit Kunst. Seine Mutter bemalte Kästchen im „Blau-Silber-Stil“ der Zeit Ludwigs II., um zum Unterhalt der Familie beizutragen. Der Vater, in Brake an der Weser geboren, hatte zuerst nach seiner Ausbildung als Dekorationsmaler in Oldenburg an der Düsseldorfer Akademie

---

<sup>212</sup> Die Erkenntnisse dieses Kapitels stützen sich zum größten Teil auf die Untersuchungen von Peter Pinnau, die er im Rahmen seiner Assistenzzeit am Architekturmuseum der TU München und der Veröffentlichung im Ausstellungskatalog 1989 *Franz Stuck und seine Schüler* vorgenommen hat. Peter Pinnau hat wesentlich mit Heinz Thiersch dazu beigetragen, dass ein großer Teil des Künstlernachlasses in das Archiv des Architekturmuseums gelangen konnte. Zudem hatte er die Möglichkeit mit Angehörigen von Köppens Künstlerfreunden zu sprechen um sich ein Bild über dessen Leben zu machen. Soweit nicht anders angegeben sind die Fakten zu Wilhelm Köppen dem Aufsatz von Peter Pinnau von 1989 entnommen. Es wurde, soweit möglich, Einsicht in die Originalquellen genommen, die von Peter Pinnau erwähnt werden.

<sup>213</sup> Die Lebensdaten von Wilhelm Köppen sind dem AKL Bio-Bibliographischer Index, Bd. 5, S. 624 entnommen. Genauere Informationen zu Theodor und Max Köppen lassen sich im Thieme-Becker finden. Der Name der Mutter wird in der Literatur nicht genannt. Informationen über die Schwester sind keine vorhanden. Es lässt sich nicht klären, inwieweit die Geschwister in Kontakt standen als sie erwachsen waren. Informationen zu Theodor Köppen siehe Mengers 1996.

<sup>214</sup> Fahrner 1970, S. 16-21.

studiert, wechselte aber 1856 nach München zu Wilhelm von Kaulbach (1804-1876). Unter Kaulbach fertigte er Gemäldekopien berühmter Meisterwerke aus der Neuen Pinakothek. Zudem gab Theodor Köppen der Prinzessin Ludwig Ferdinand Malunterricht auf Schloss Nymphenburg. Heute sind die genrehaften Gemälde, Seestücke und griechischen Heldensagen des Malers wenig bekannt. Diese haben Wilhelm aber sicher genauso geprägt, wie das Frühwerk des Vaters – die klassizistischen Dekorationsmalereien an der Oldenburger Residenz. Den Vorbildcharakter Theodor Köppens bestätigt die sehr früh zu datierende Temperazeichnung des „Lindwurmes“, die sich heute, wie ein ähnliches Werk des Vaters, im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg befindet.<sup>215</sup>

Durch Rudolf Fahrner in seiner Biographie zu Paul Thiersch ist eine kurze Episode der Kindheit Köppens überliefert: „Spiele gab es genug mit den Brüdern und Nachbarssöhnen, besonders den Brüdern Köppen, den Geschwistern der Kindesliebe, deren einen, Wilhelm Köppen, Paul Thiersch in einer langen Freundschaft in sein Leben mitnahm. Die Spiele gingen vom Steinbaukasten, mit dem kühn gebaut wurde, bis zum Flossbau für ein grösseres Gewässer in einem Steinbruch, das Wilhelm Köppen das Dreckäische Meer nannte. An Übermut und Kritik an den Erwachsenen fehlte es nicht: wenn in den unteren Räumen des Nymphenburger Hauses „Gesellschaft“ war, legten die Buben im Oberstock eine Geräuschkurve an, die das Ab- und Aufschwellen der Gesellschaftslaute verzeichnete.“<sup>216</sup> Über die Schulbildung Köppens ist wenig bekannt: Wilhelm hat 1886 bis 1893 die Lateinklasse des Maximiliansgymnasiums besucht.<sup>217</sup> Er wird dort noch weitere Kenntnisse in alten Sprachen, vermutlich Altgriechisch, möglicherweise auch altägyptische Schrift erworben haben können.<sup>218</sup> Man kann also sicher von einer fundierten humanistischen Schulbildung sprechen. Köppen kann die Sprachen, soweit er sie benötigte aber auch autodidaktisch gelernt haben.

---

<sup>215</sup> Siehe auch Kapitel 6.9.

<sup>216</sup> Fahrner 1970, S. 16.

<sup>217</sup> Die Immatrikulationsakten liegen im Archiv des Maximiliansgymnasiums. Zeugnisprotokolle, die Aufschluss über besuchte Fächer geben können, sind nicht mehr vorhanden (Information Dr. Siegfried Weiss, 3. November 2007). Im Schuljahr 1886/87 ist Wilhelm Köppen in die 1. Lateinklasse A (Klassenleiter: Heinrich Zimmerer, Assistent) eingetreten und hat diese im Schuljahr 1887/88 repetiert (Klassenleiter: Dr. Heinrich Zimmerer, Studienlehrer). 1888/89: 2. Lateinklasse A (Klassenleiter: Sebastian Röckl, StL). 1889/90: 3. Lateinklasse A (Klassenleiter: Dr. Wilhelm Geiger, StL). 1890/91: 4. Lateinklasse A (Klassenleiter: Dr. Wilhelm Geiger, StL). Danach werden die Unterlagen nicht mehr geführt. Sein Bruder Max war ebenfalls Schüler des Gymnasiums von 1888/89 (1. Lateinklasse A) bis 1893/94 (6B).

<sup>218</sup> Pinnau 1989, S. 296, Bonatz 1950, S. 68. Pinnau nennt keine Quelle für seine Behauptung, vermutlich erhielt er seine Informationen von Fanny Thiersch oder von Margarete Bestelmeyer.

Peter Pinnau vermutet, Köppen habe sich schon vor dem Eintritt in die Münchner Akademie der Bildenden Künste dafür entschlossen Monumentalmaler zu werden.<sup>219</sup> In diesem Falle ist es nicht auszuschließen, dass Köppen zunächst eine handwerkliche Ausbildung im Bereich Wandmalerei oder Mosaik absolviert oder zumindest begonnen hatte zudem ein Jahr Zeit zwischen Beendigung der Schulzeit und Beginn des Akademiestudiums bleibt. Diese These scheint wahrscheinlich, da er schon drei Jahre nach der Beendigung der Lehrzeit an der Akademie den großen Auftrag für die Mosaikkuppel im Mausoleum Käß-Tattenbach in Haunstetten zur alleinigen Ausführung aufweisen konnte, was gleichzeitig der früheste zur Zeit bekannte Mosaikauftrag ist. Zudem wird an verschiedenen Stellen berichtet, Köppen habe seine Fresken selber ausgeführt.<sup>220</sup>

Am 15. Oktober 1894 immatrikulierte sich Köppen in die Malschule von Wilhelm von Lindenschmit (1829-1895) an der Akademie der Bildenden Künste München.<sup>221</sup> Köppen bekam die Matrikelnummer 1285 zugeteilt. Als einzige Informationen sind in der Akte der Geburtsort (München), die Konfession (protestantisch) und der Beruf des Vaters (Kunstmaler) genannt. Ein Jahr später übernahm Franz von Stuck die Malklasse von Lindenschmit. Wann genau Köppen die Malklasse von Stuck verlassen hat ist nicht bekannt. Hierzu gibt es widersprüchliche Angaben. Schmoll gen. Eisenwerth schreibt, Köppen sei bis 1897 Schüler von Stuck gewesen.<sup>222</sup> Peter Pinnau allerdings vermutet eine Teilnahme Köppens an der Meisterklasse des Lehrers, da Köppen laut Polizeimeldebogen des Stadtarchivs im Jahre 1901 noch Student der Akademie war.<sup>223</sup> Der Schritt von der Malklasse in die Meisterklasse wäre der übliche Ausbildungsweg gewesen.

Die Studienzeit des Bruders Max Köppen lässt sich eindeutiger rekonstruieren: dieser besuchte zunächst von 1894 bis 1897 und noch einmal 1903 die Zeichenschule Heinrich Knirrs an der Kunstakademie in München. 1896 bis 1903 studierte er als Meisterschüler bei Stuck zu studieren. Nach seinem Abschluss veranlasste Stuck, dass sein Schüler vier Jahre lang ein Atelier an der Akademie erhielt. Dies war üblich bei den Meisterschülern. 1903 war dank des Graf-Schack-Preises ein Studienaufenthalt in Spanien und Italien

---

<sup>219</sup> Pinnau 1989, S. 296.

<sup>220</sup> Bonatz. 1950, S. 69.

<sup>221</sup> Leider haben lediglich die Matrikelbücher der Akademie den Krieg überlebt, diese sind im Archiv der Akademie einsehbar. Den Büchern können nur die Daten für die Einschreibung, nicht aber Daten der Exmatrikulation oder der Wechsel von Kunstklassen entnommen werden.

<sup>222</sup> Schmoll gen. Eisenwerth 1977, S. 114.

<sup>223</sup> Pinnau 1989, S. 293: PMB Stadtarchiv München. Eine Einsicht vor Ort war nicht möglich, deshalb sind die Daten von Pinnau übernommen.

möglich. Der junge Künstler stellte erstmals 1901 im Glaspalast aus. 1909 sicherte er sich mit dem Lehrauftrag für figürliches Zeichnen, Aktzeichnen und Anatomie an der Kunstgewerbe- und Handwerkschule in Magdeburg ein festes Einkommen. Zum Professor wurde Max Köppen 1923 ernannt. Vor diesem Lehrauftrag leitete er kurzzeitig eine Privatschule in Metz. 1934 wurde Max Köppen pensioniert und zog mit seiner Familie nach Bayern. Ein Kontakt mit seinem Bruder Wilhelm kann nicht nachgewiesen werden. Max Köppen, Gründungs- und Vorstandsmitglied des Künstlervereins „Börde“ und Angehöriger einer Künstlerkolonie am Ammersee, ist für seine Freilichtakte, Porträts, Landschaftsbilder, Lithographien und Zeichnungen bekannt. Stilistisch und thematisch kann man den Künstler in den Kreis der Neuen Sachlichkeit einordnen. Er schlug also einen ganz anderen Weg ein als sein Bruder Wilhelm.<sup>224</sup>

Wilhelm Köppen wurde wie seinem Bruder die Möglichkeit zu einer Studienreise gegeben: Er erhielt 1900 oder 1901 als Akademiestudent ein Stipendium im Wert von 2400 Mark für einen Aufenthalt in Italien.<sup>225</sup> Anhand des erhaltenen Skizzenbuches dieser Jahre lässt sich Köppens Reiseroute gut rekonstruieren.<sup>226</sup> Etwa um 1909 begab sich Köppen wieder auf eine Studienreise nach Italien. Er reiste mit dem Architekten German Bestelmeyer (1874-1942) und dem Bildhauer Hermann Hahn (1868-1945), mit denen er unter anderem am Neubau der Ludwigs-Maximilians-Universität München und der Ausstattung des Dörnberg-Mausoleums in Regensburg arbeitete.

Die ersten Jahre nach Beendigung der Akademie waren für Wilhelm Köppen nicht sehr produktiv. Er soll seine kranke Mutter gepflegt haben bevor sie 1901 verstarb. Ihr folgte der Vater 1903, der von seiner Alkoholsucht geschwächt war. Spätestens in diesen Jahren hat Köppen mit der regelmäßigen Einnahme von Morphinum begonnen. Sein Leben lang flüchtete er sich in Alkohol und Morphinum, was seine Arbeit als Künstler oft beeinträchtigte.<sup>227</sup> Es kam immer wieder zu Verzögerungen bei seinen Arbeiten. Wegen dieser Unzuverlässigkeit wurde er sicher häufig bei Aufträgen nicht berücksichtigt.<sup>228</sup> In der Zeit, in der er von seiner Sucht zu sehr geschwächt war, wurde er bei Künstlerfreunden wie German Bestelmeyer, Hugo Wach oder Paul Bonatz

<sup>224</sup> Lexikoneintrag im Lexikon der Münchner Künstler (Ludwig 1983). Diese Angaben bestätigt auch Schmolle gen. Eisenwerth. Die Akten der Kunstgewerbe- und Handwerkschule Magdeburg befinden sich im Bundesarchiv Berlin: R 4901, Abt. X, E 9821, 188ff. Weitere Archivalien in Bundesarchiv Berlin: R 4901, Abt. X, Fach K, K 462 (PA).

<sup>225</sup> Anonym (Die Kunst) 1901, S. 578: Personal- und Ateliernachrichten.

<sup>226</sup> Siehe auch Kapitel 6.9.

<sup>227</sup> Die Freunde versuchten ihn zum Arbeiten zu bringen, in dem sie ihn nachts in sein Zimmer einschlossen. So sollten Alkoholgelage in Kneipen verhindert werden (siehe Bonatz 1950, S. 67, Bl. 1950, S. 685, Typoskript Margarete Bestelmeyer).

<sup>228</sup> Beispielsweise für Mosaiken im Deutschen Museum in München, siehe Akte 58 Archiv P&W.

aufgenommen. Zudem erhielt er durch seine Freunde direkt oder deren Netzwerke die meisten seiner Aufträge. Auf diesen Aspekt soll in den Einzeluntersuchungen der Werke Köppens näher eingegangen werden.

Nach Beendigung des Studiums zog der junge Künstler in das Münchner Stadtviertel Schwabing.<sup>229</sup> Um die Jahrhundertwende waren Schwabing und die Maxvorstadt Anziehungspunkte für Künstler und Literaten: Hier befanden sich die Universität, die Akademie der Bildenden Künste, Künstlervereinigungen trafen sich in den zahlreichen Kneipen, hier wurden die satirische Zeitschrift „Simplicissimus“ und die Kulturzeitschrift „Jugend“ herausgegeben.<sup>230</sup> Auch Köppen ließ sich von der herrschenden Stimmung anstecken und war oft in den Kneipen anzutreffen. Zum Beispiel war er Mitglied des so genannten „Cocello-Clubs“<sup>231</sup>. Man traf sich an verschiedenen Orten, meist in den Weinlokalen Kurz oder Hartmann, zu „politischen, philosophischen und künstlerischen Anschauungen“<sup>232</sup>. Felix Schlagintweit berichtet über Köppens Improvisationen zu Künstlerpersönlichkeiten und Gedichten, die er bei den Treffen, aber auch bei Veranstaltungen der Sozialdemokraten oder Ausstellungseröffnungen, zum Besten gab: „Er war dazu in ausnehmendem Maße witzgewandt und war wohl der geistreichste Mensch, dem ich begegnet bin.“<sup>233</sup> Die kleinen Gedichtbände, die Köppen verfasste, sind heute nicht mehr erhalten. Nach der Ausgestaltung des Neubaus der Universität war Köppen in den Kreis anerkannter Münchener Künstler aufgestiegen. Ab 1911 lässt sich eine Mitgliedschaft im Verein bildender Künstler München (A.V.) „Secession“ nachweisen.<sup>234</sup>

Seit seiner Schwabinger Zeit war Köppen stets gleich gekleidet (**Abb. 1**): „So stand er da, anzusehen wie ein Seminargeistlicher, mit schwarzem Rock, Schwalbenschwanzschößen und hartem Hut, der „Melone“. [...] er war sehr kurzsichtig und trug große Augengläser.“<sup>235</sup> Genauso reiste er mit Paul Bonatz und Hugo Wach 1913 durch

<sup>229</sup> Leider sind nur wenige seiner Adressen rekonstruierbar: 1905 gab er im Anmeldebogen zur Ausstellung Oldenburg 1905 die Adresse Arcis Str. 41/IV an (Akte Niedersächs. Staatsarchiv Nr. 2414). Die Wohnorte der Jahre 1911 und 1912 sind wieder bekannt: 1911 wohnte er in der Pettenkofenstr. 26/2 (siehe Katalog Secession 1911), 1912 in der Leopoldstr. 53/0 GG (siehe Katalog Secession 1912).

<sup>230</sup> Eine anschauliche Darstellung des Künstlerlebens in München Schwabing um die Jahrhundertwende findet sich bei Ruppert 2000, S. 204-225, Bauer/Tworek 1998, Bauer 2004 und Heißerer 1993.

<sup>231</sup> siehe Schlagintweit 1949, S. 257-271 und S. 341-345.

<sup>232</sup> Schlagintweit 1949, S. 342.

<sup>233</sup> Schlagintweit 1949, S. 342.

<sup>234</sup> Katalog Secession 1911, S. 59. 1911 taucht Köppens Name, mit Angabe der Wohnadresse, erstmals im Katalog der Ausstellung Glaspalast im dort abgedruckten Mitgliederverzeichnis, auf. Spätestens ab 1915 ist kein Mitgliederverzeichnis mehr in den Katalogen enthalten. Es kann also nicht geklärt werden, ob Köppen bis zu seinem Tod Mitglied der Vereinigung war.

<sup>235</sup> Bonatz 1950, S. 69.

Ägypten. Dort erwies er sich bereits als Kenner der „ägyptischen Antike. [...] Köppen las auch einige Hieroglyphen“.<sup>236</sup>

Seine letzten Lebensjahre, möglicherweise bereits ab 1914, lebte Köppen bei Paul Bonatz, der seit 1902 als Assistent von Theodor Fischer, ab 1908 als dessen Nachfolger an der Technischen Hochschule in Stuttgart arbeitete.<sup>237</sup> Am 13. Februar 1917 nahm er sich durch eine Überdosis Tabletten das Leben. „In seinem Abschiedsbrief schrieb er, wie sehr er diese Kriegswelt hasse.“<sup>238</sup> Die letzten geplanten Großaufträge, von denen Köppen bereits Entwürfe gefertigt hatte, wurden nicht mehr ausgeführt.<sup>239</sup> Seine Angelegenheiten regelte der Künstler vor seinem Tod nicht mehr, so dass im März 1917 ein Konkurs-Verfahren über den Nachlass am Amtsgericht Stuttgart eröffnet werden musste. Auf diesem Weg konnten Gläubiger noch Geld bekommen.<sup>240</sup>

Der Ort, an dem Köppen begraben liegt ist nicht bekannt. In Münchener Privatbesitz befindet sich die Fotografie (**Abb. 2**) eines Wandgrabmals von Ulfert Janssen (1878-1939). Handschriftlich auf der Rückseite ist der Vermerk „Wandgrabmal f. den Maler Wilhelm Köppen. Figur vergoldete Bronze, Sarkophag polierter Muschelkalkstein“ notiert. Das dies tatsächlich Köppens Grabmal war ist höchst unwahrscheinlich, da dieses Objekt bereits auf der Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909 präsentiert worden war.<sup>241</sup> Auch die Inschrift des Sarkophages beinhaltet Köppens Namen nicht in der richtigen Schreibweise: „HIC IACET LAMENTABILIS ILLE / WILHELMUS KOLPPEN ARBITER / ELEGANTARUM AMORE ET / DELICIAE GENERIS HUMANI / ARTI INSERVIENDO CONSUMPTUS.“<sup>242</sup>

Der größte Teil von Köppens Nachlass befindet sich im Architekturmuseum der Technischen Universität München. Er besteht aus Zeichnungen, aus dem Besitz von Hugo Wach und Diapositiven aus dem Nachlass Bestelmeyer. Weitere Zeichnungen und Entwürfe befinden sich bei Nachfahren von Köppens Künstler-Freunden, die er diesen geschenkt oder dort nach einem Umzug zurückgelassen hatte.

<sup>236</sup> Bonatz 1950, S. 68.

<sup>237</sup> Adresse in Stuttgart, spätestens ab 1916: Kronenstr. 1a (Quelle: Korrespondenz mit Puhl&Wagner, Schriftstücke befinden sich im dortigen Archiv in der Berlinischen Galerie, Akte 34).

<sup>238</sup> Bonatz 1950, S. 67.

<sup>239</sup> Anonym (Die Kunst für alle) 1916/17, S. 280: Personalnachrichten.

<sup>240</sup> Aktenzeichen N.2/1917, Amtsgericht der Stadt Stuttgart, Konkursverwalter Dr. Demmler, siehe Archiv P&W, Berlinische Galerie. Köppen war der Mosaikfabrik noch Geld für den letzten Auftrag schuldig.

<sup>241</sup> Katalog Düsseldorf 1909.

<sup>242</sup> „Hier liegt jener beklagenswerte Schiedsrichter des guten Geschmacks, Wilhelm Kolppen, hingerafft durch die Liebe und den Dienst an der Kunst für die Lust des Menschengeschlechts.“

## 5.2 Wilhelm Köppen als Schüler an der Münchener Akademie

Im Laufe des 19. Jahrhunderts war die Akademieausbildung einem großen Wandel unterzogen worden. Waren die europäischen Kunstakademien im 17. und 18. Jahrhundert, die meist von absolutistischen Herrschern, vor allem Vertretern der „höfischen Kunst“ oder der „Staatskunst“, gegründet worden, so wurden sie im 19. Jahrhundert zu bürgerlichen Kunstinstitutionen reformiert.<sup>243</sup>

Die Kunstakademie in München bildet dabei keine Ausnahme. Am Vorläufer der Münchener Akademie, der 1770 gegründeten „Zeichnungs Schule respective Maler und Bildhauer academie“, wie auch an den anderen vergleichbaren europäischen Institutionen, wurde der Zeichenunterricht anhand von Reproduktionen Alter Meister und Gipsabgüssen erteilt. Dieses klassizistische Lehrmodell, das ein Naturstudium nicht vorsah, stieß in den darauf folgenden Jahren, angeführt von den Lukasbrüdern in Wien, auf heftigen Widerstand.<sup>244</sup> Mit der romantischen Künstlergeneration wandelten sich auch die Lehrmethoden. Genau in der Zeit dieses Umschwungs wurde 1808 durch König Maximilian I. Joseph von Bayern die „Königliche Akademie der Bildenden Künste“ gegründet. Die Akademie sollte „die Erhaltung und Fortpflanzung der Künste“ sichern, die Künstler „den Sinn für Schönheit und Geschmack an edleren Formen allgemein“ verbreiten und im Sinne von „Richtigkeit, Wahrheit und Schönheit“ ausgebildet werden.<sup>245</sup> An der Akademie in München wurde Malerei, Bildhauerei, Kupferstecherkunst und bis 1868 auch Architektur unterrichtet.<sup>246</sup> Der Bereich Kunsthandwerk fand keine Berücksichtigung.

Die Struktur der Akademieausbildung veränderte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts. Nicht mehr alleine die Imitation der Antike und der Alten Meister, sondern das Studium der Natur wurde Teil des Ausbildungssystems.<sup>247</sup> Bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschte eine vier-stufige Teilung des Studiums vor. In der Elementar-klasse wurde Zeichenunterricht erteilt, in einer weiteren Vorbereitungs-klasse erlernte der Künstler Malen nach Abgüssen oder Modellen. Erst in der oberen Klasse wurden

<sup>243</sup> Zur Geschichte und Aufgaben der Kunstakademien siehe Pevsner 1986 und Ruppert 2000.

<sup>244</sup> Andrews 1974, S. 20.

<sup>245</sup> Ruppert 2000, S. 478. Das Programm der neugegründeten Institution mit den drei Aufgabengebieten der Akademie ist von Ruppert aus den Veröffentlichungen im Königlich-Baierischen Regierungsblatt, XXV. Stück, München, Mittwoch 1. Juni 1908 zitiert.

<sup>246</sup> Als 1868 die Polytechnische Schule in München gegründet wurde – ab 1877 offiziell „Königlich Bayerische Technische Hochschule München“ genannt – hatte man die Architekturausbildung aus der Akademie ausgegliedert (siehe Ludwig 1989, S. 9).

<sup>247</sup> Pevsner 1986, S. 209. Detaillierte Informationen zur Ausbildung an der Münchener Akademie während der so genannten Prinzregentenzeit (1886-1912) sind bei Ludwig 1989, S. 12-15 und Ruppert 2000, S. 476-493 zu finden.

eigene Entwürfe gefertigt und der Meister bei dessen Arbeiten unterstützt. Am Ende konnten die besten Studenten in die Meisterklassen aufgenommen werden. Hier hatten sie die Möglichkeit, kleine Ateliers innerhalb des Akademiegebäudes zu mieten, um selbständig zu arbeiten und gleichzeitig noch weitere Kurse zu besuchen.<sup>248</sup> Ende des 19. Jahrhunderts wurde das mangelnde Zeichentalent der Neuankömmlinge beklagt. Für solche Anwärter, die nicht über eine Grundausbildung im Handwerk oder an Kunstgewerbeschulen verfügten wurde, 1885 eine Vorschule gegründet, die bis 1887 existierte. Die Gründung der Vorschule sollte vor allem der Überfüllung der Akademie entgegenwirken, da der 1885 neubezogene Bau am Siegestor bereits im ersten Jahr überlastet war.<sup>249</sup> Hier wurde Zeichenunterricht anhand von Naturabgüssen, anatomischen Präparaten, Draperien und lebenden Modellen erteilt. Die Schüler sollten zuerst anatomische Studien beherrschen bevor sie in einem späteren Schritt im Antikensaal plastische Meisterwerke kopieren durften, um den Formensinn zu schärfen. Dies war ein entscheidender Schritt in der Akademieausbildung, der das klassizistische Modell endgültig verdrängte. Das Kopieren von Plastiken, Kupferstichen und Gemälden wurde aus dem Lehrplan aber nicht völlig gestrichen. Theoretische Kurse wie Geometrie, Perspektive, Kunstgeschichte und Kostümkunde waren ebenfalls Teil der Ausbildung in der Vorschule. Der theoretische Unterricht beinhaltete auch Übungen in Architektur. Nach 1887 etablierte sich die drei-stufige Akademielehre, die sich in Zeichenschule, Malschule und eine Komponierklasse unterteilte. Die Zeichenschule, die die Schüler in den ersten fünf Semestern besuchten, schloss das Studium der Natur und nach Abgüssen ein. In den folgenden vier Semestern wurde in der Malschule nach Modellen gearbeitet und technische Aspekte gelernt. Auf Vorschlag der Lehrer konnte der Künstler für weitere drei Jahre in die Komponierklasse aufgenommen werden, die dem System der alten Meisterklasse entsprach.<sup>250</sup> Nachdem der Schüler in der Zeichenschule ein Gefühl für Körper, Raum, Proportion, Licht und Schatten entwickelt hatte, und die Malklasse den Umgang mit Farben und Kompositionen anhand von Aktmodellen, Gewandfiguren und Stillleben erweiterte, wurden erst in den Komponierklassen eigene Kompositionen angefertigt. Theoretischer Unterricht in Geschichte, Kunstgeschichte, Anatomie, Geometrie, Perspektive, Architektur und Malmaterialkunde komplettierte die Ausbildung.

---

<sup>248</sup> Pevsner 1986, S. 214-15. Dieses Ausbildungssystem wurde in Düsseldorf ab den 1830er Jahren erfolgreich praktiziert und dann ab den 1840ern in München übernommen.

<sup>249</sup> Der Bau von Eugen von Neureuther war für 400 Schüler vorgesehen, 552 Schüler waren aber eingeschrieben (siehe Ludwig 1989, S. 12).

<sup>250</sup> Ludwig 1989, S. 13.



Als sich Wilhelm Köppen 1894 in die Malklasse des Historienmalers Wilhelm von Lindenschmit (1829-1895) immatrikulierte, war das System der drei-stufigen Akademieausbildung bereits eingeführt. Umso erstaunlicher ist es, dass das Immatrikulationsverzeichnis eine Einschreibung in die Malklasse enthält.<sup>251</sup> Der übliche Ausbildungsweg hätte in einer Zeichenklasse beginnen müssen. Man kann also davon ausgehen, dass Köppen fundierte Vorkenntnisse besaß und somit gleich mit dem Studium der Historienmalerei beginnen durfte. Bei welchen weiteren Lehrern der Schüler studierte, kann nicht geklärt werden, da keine Briefe oder Tagebücher existieren, und die Aktenlage in München wegen der großen Kriegsverluste sehr schlecht ist.<sup>252</sup> Man kann aber davon ausgehen, dass Köppen Kurse bei Friedrich von Thiersch (1852-1921) besuchte, der eine Klasse mit theoretischen Architekturübungen leitete. Für Köppen eine wichtige Bekanntschaft, da er 1906 die Möglichkeit bekam mit dem Architekten beim Kurhaus in Wiesbaden zusammenzuarbeiten.

Nach dem Tod von Lindenschmit wurde 1895 Franz von Stuck durch den Akademiedirektor Ludwig Löffitz (1845-1910) die Leitung der Malklasse übergeben.<sup>253</sup> Mit der Berufung von Stuck erhielt die Secession Einzug in die Akademie. Wilhelm Köppen wurde wahrscheinlich automatisch in dessen Malklasse aufgenommen. Stuck, der schon als Maler großen Ruhm erlangt hatte, war bei seinen Schülern sehr beliebt. Wegen des großen Zulaufs musste er eine strenge Auswahl treffen. Da Stuck stets darauf bedacht war, individuelle Vorstellungen der Schüler zu fördern, gingen Vertreter der verschiedensten Malstile aus seiner Schule hervor.<sup>254</sup> So sind auch Maler wie Wassily Kandinsky und Paul Klee zu nennen, die stark vom Stil ihres Lehrers abweichen.<sup>255</sup> In Stucks Malklasse übten die Schüler an lebenden Modellen. Einmal in der Woche besprach er Korrekturen, wobei er seinen Stil nie den Arbeiten der Schüler aufdrängte.<sup>256</sup> Die enge Bindung zwischen Lehrer und Schüler wurde in diesen Jahren gelockert. Stucks Lehrmethode ist also als modern einzustufen.

Wilhelm Köppens Malstil mit seinen stilisierten monumentalen Einzelfiguren ist stark von seinem Lehrer Stuck geprägt. Die einfachen streng linear geordnete Bildkompositionen und die Reduktion auf große Formen mit der stilisierten Linienführung

---

<sup>251</sup> Aufbewahrungsort: Archiv der Akademie der Bildenden Künste München.

<sup>252</sup> Eine Liste der an der Akademie beschäftigten Lehrkräfte ist Kehr 1985, S. 317-319 zu entnehmen.

<sup>253</sup> Ludwig 1989, S. 22.

<sup>254</sup> Voss 1973, S. 66 und Mendgen 1994, S. 88.

<sup>255</sup> Zahlreiche Beispiele an Stuck Schülern sind im Katalog Franz von Stuck und seine Schüler 1989 zu finden.

<sup>256</sup> Informationen über Stucks Lehrmethoden sind Berichten seiner Schüler zu entnehmen. Detaillierte Angaben finden sich bei Ludwig 1989, S. 24.

wurden von Köppen adaptiert und weiterentwickelt. So ist er neben Stuck bedeutendster Vertreter der neoklassizistischen Strömung innerhalb des Jugendstils in München. Mit der großen Münchener Antikensammlung, die von den Akademieschülern immer wieder zu Studienzwecken besucht wurde, hatte Köppen eine große Anzahl an Studienobjekten vor Ort, die seinen antikischen Stil sicher beeinflusst haben dürften.

### 5.3 Studienreisen

Das Reiseverhalten bildender Künstler ist bislang trotz reichen Quellenmaterials zu Studienreisen, wie Skizzenbücher oder Reisetagebücher, wenig erforscht. Dabei ließen sich hier Erkenntnisse über den Anteil der Studienreisen für Rezeptionsprozesse europäischer Kunst gewinnen. Nicht nur für die Kunst des Historismus sind solche Untersuchungen von Interesse. Studienreisen von Architekten dagegen sind etwas umfangreicher aufgearbeitet.<sup>257</sup> Bereits die Baumeister des Mittelalters waren zur Bauforschung und Verfeinerung ihres Könnens in Europa unterwegs.<sup>258</sup> Seitdem verstärkte sich das Verlangen, nicht nur der Künstler, sondern auch der Auftraggeber, nach Reisen ins Ausland, um Anregung für die eigenen Arbeiten gewinnen zu können und die eigene Kunstfertigkeit durch Studien der Alten Meister zu verbessern.

Studien- und Bildungsreisen waren schließlich im 19. Jahrhundert für Architekten und bildende Künstler fast schon eine Notwendigkeit geworden. Hierbei sind drei Kategorien zu unterscheiden: erstens Studienreisen im Rahmen der Künstlerausbildung, zweitens private Bildungsreisen und drittens Dienstreisen im Vorfeld eines Auftrages.<sup>259</sup> Die drei Kategorien lassen sich durch Skizzenbücher, Reisenotizen und Bauunterlagen belegen.

Private Reisen und Ausbildungsreisen sollten die Kenntnisse an Kunstdenkmälern erweitern und dem Künstler einen breiten Fundus für weitere Arbeiten geben.<sup>260</sup> Da der Aspekt der Kopie von populären Gemälden europäischer Kunstsammlungen im 19. Jahrhundert einen hohen Stellenwert bei bildenden Künstlern hatte, fertigten sie diese entweder als Übung, für den gewerblichen Kunstmarkt oder für die Sammlungen von

---

<sup>257</sup> Das Fehlen von Überblickswerken zu Reisen bildender Künstler beklagt auch Rees 2005, S. 55-79.

<sup>258</sup> Lieb 2005, S. 29.

<sup>259</sup> Diese Kategorisierung wurde von Stefanie Lieb vorgenommen und beispielhaft an der neuromanischen Rezeption untersucht. (Lieb 2005, S. 282).

<sup>260</sup> Eine ausführliche Bearbeitung dieses Themas fehlt in der Literatur fehlt. Als Beispiel kann Friedrich Stummel angeführt werden, seine Studienreise wird bei Kleffner thematisiert (unveröffentlichte Dissertation Bonn 2007).

Auftraggebern.<sup>261</sup> Dienstreisen, die ein Künstler oder Architekt im Rahmen eines Auftrages durchführen konnte, hatten den Zweck, gewünschte Vorbilder eingehend zu studieren und sich mit heimischen Künstlern auszutauschen.<sup>262</sup> Dieser dritte Aspekt von Studienreisen ist vor allem bei Architekten zu finden. Für Monumentalmaler, deren Arbeiten eng mit der Architektur verbunden ist, waren solche Dienstreisen aber auch von Interesse. Als Beispiel kann hier Friedrich Stummel (1850-1919) genannt werden, der innerhalb Deutschlands und nach Italien reiste um dort Mosaiken und Monumentalmalereien zu studieren und zu skizzieren.<sup>263</sup> Italienreisen waren nicht erst seit dem 19. Jahrhundert für europäische Künstler ein Pflichtprogramm. Gerade im 19. Jahrhundert sah man Italien als „das irdische Paradies“ und war fasziniert von der Kunst, Kultur und Landschaft des Landes.<sup>264</sup>

Im Falle von Wilhelm Köppen sind Reisen aller drei Kategorien vorhanden. Die erste belegte Studienreise führte den Künstler im Rahmen eines Stipendiums der Akademie der Bildenden Künste in München nach Italien. Die Route, die zumindest von Venedig über Ravenna und Florenz nach Rom und auch nach Kampanien zum Averner See und nach Pompeji führte, ist anhand seiner erhaltenen Skizzenbücher nachvollziehbar.<sup>265</sup> Zu untersuchen ist in der vorliegenden Arbeit, inwieweit sich hier bereits Ähnlichkeiten mit später ausgeführten Arbeiten finden. Solange sich keine Belege in den erhaltenen Skizzen finden lassen, kann man einen direkten Einfluss der Reise auf sein Werk nur annehmen. Zu Lebzeiten Köppens gab es bereits eine große Fülle an Kunstliteratur mit vielen Abbildungen, die den Künstlern als Vorlagen gedient haben dürften. Auf eine Reise war man also nicht mehr ausschließlich angewiesen. Köppens Interesse an der Antike könnte auf eine Griechenlandreise schließen lassen, wie sie auch Franz von Stuck 1904 unternommen hat.<sup>266</sup> Eine solche Reise kann allerdings nicht belegt werden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Griechenlandreisen bei Künstlern nicht in dem Maße verbreitet wie Italienreisen, auch wenn die sich die Infrastruktur verbessert hatte und die Reisewege bequemer geworden waren.<sup>267</sup> Und das obwohl das griechische Bildungs- und Erziehungsideal im 19. Jahrhundert stets als vorbildhaft gepriesen wurde und man in Deutschland „sehnsüchtig auf das antike Griechenland [...] blickte“.<sup>268</sup> Die

---

<sup>261</sup> Rott 2004, S. 55-76.

<sup>262</sup> Lieb 2005, S. 285.

<sup>263</sup> Kleffner 2007.

<sup>264</sup> Rott 2007, S. 112.

<sup>265</sup> Siehe auch Kapitel 6.4.

<sup>266</sup> Mendgen 1994, S. 94.

<sup>267</sup> Ipsen 2000, S. 459.

<sup>268</sup> Maaz 2007, S. 93.

byzantinischen Einflüsse in Köppens Werk stammen sicher aus Venedig und vor allem Ravenna.

Mindestens eine weitere Italienreise hat Köppen im Vorfeld des Auftrages für die Ausstattung der Universität in München mit dem Architekten German Bestelmeyer (1874-1942) unternommen.<sup>269</sup> Dort war den Künstlern die Möglichkeit gegeben, gewünschte Vorbilder in ihrer Gesamtheit und in Einzelformen genau zu studieren. Der einzig bekannte Ort der Reiseroute ist Bari.<sup>270</sup>

Die einzige bekannte private Reise führte Köppen gemeinsam mit Paul Bonatz und Hugo Wach nach Ägypten.<sup>271</sup> Seit Napoleons Ägypten-Expedition war in Europa das Interesse an Kunst und Kultur des Landes wieder entdeckt worden. Schon durch frühe und Zeichnungen in seinen Skizzenbüchern und das Doppelporträt des Griechischen Mädchens und des Sarkophages ist ein Interesse Köppens an der ägyptischen Kunst belegbar (**Abb. 3**).<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> Thiersch 1961, S. 16.

<sup>270</sup> Thiersch 1961, S. 16.

<sup>271</sup> Bonatz 1950, S. 66.

<sup>272</sup> Siehe auch Kapitel 6.4.

## 6 Das künstlerische Schaffen

### 6.1 Überblick über das Werk

Nach anfänglichen kleineren Arbeiten aus dem Bereich der Gebrauchsgraphik und einigen wenigen Temperamalereien, die an das Werk von Franz von Stuck erinnern, wendete sich Wilhelm Köppen der Monumentalmalerei zu. Er lieferte parallel zu den graphischen Arbeiten bereits ab 1900 Entwürfe für Mosaiken, Wandmalereien und Glasmalereien. Es wird berichtet, dass auch die Ausführung der Werke in Mosaik, Fresko oder Seccomalerei teilweise in seinen Händen lag.

Da nur ein Teil des Künstlernachlasses in das Architekturmuseum der TUM gelangt ist, und kein Auftragsbuch existiert, kann der Umfang von Köppens Werk nur erahnt werden. Anhand der zeitgenössischen Kunstliteratur und erhaltenen Skizzenbücher und Entwürfe wurde eine Rekonstruktion des Werkkorpus angestrebt, was sicher nicht vollständig gelingen kann (**Anhang 2**). Die hier vorgestellten Arbeiten bieten aber dennoch einen repräsentativen Überblick über das Schaffen des Künstlers Wilhelm Köppen. Jugendzeichnungen Köppens werden im Nachlass des Schriftstellers Hermann Allmers (1821-1902), einem Freund und Gönner der Familie, aufbewahrt.<sup>273</sup> Bei diesen Zeichnungen lassen sich schon Merkmale und Besonderheiten der späteren Arbeiten erkennen.

Köppen erhielt zunächst private Aufträge, bevor er repräsentative Arbeiten im öffentlichen Raum ausführte. Zu ersteren gehören Entwürfe für Badezimmer in Privathäusern ab 1900 und die Kuppel für das Mausoleum in Augsburg-Haunstetten 1904. Der erste öffentliche Auftrag war vermutlich das Fassadenmosaik für die Kirche St. Josef in Mannheim aus der Zeit um 1905. Es folgten ein Jahr später die Fliesen an der Ostfassade des Wiesbadener Kurhauses. Dadurch konnte der Künstler einen recht hohen Bekanntheitsgrad erlangen, da der Bau des Kurhauses von der Fachpresse genau beobachtet wurde. Gleichzeitig machte sich Köppen mit den Arbeiten, die auf den Ausstellungen in München präsentiert wurden, in der dortigen Kunstszene einen Namen. Mit den Mosaiken in Haunstetten und Mannheim und den Fliesen für Wiesbaden fasste er fast zeitgleich im Bereich der Sepulkral-, Sakral- und Profankunst Fuß. Durch seine Qualifikationen in all diesen Bereichen und die Unterstützungen von den national bekanntesten Architekten dieser Zeit, war es leicht für Köppen in den folgenden Jahren Aufträge zu erhalten.

---

<sup>273</sup> Archiv des Landkreises Cuxhaven, Nachlass Hermann Allmers (NHA)

Er entwickelte schnell einen Formenkanon, aus dem er immer wieder schöpfte. Auch wenn dies als mangelnder Einfallsreichtum kritisiert werden kann, so war es ihm doch möglich, relativ zügig mit wenig Aufwand zu arbeiten. Seine Werke haben somit auch einen starken Wiedererkennungswert.

## 6.2 Technische Aspekte der Arbeiten Wilhelm Köppens

Erhalten haben sich Skizzenbücher, Skizzen und Entwürfe zu heute Köppens Monumentalmalereien, sowie Abbildungen von Probemosaiken. Einige der ausgeführten Fresken, Wandmalereien, Glasfenster und Mosaike existieren noch, andere sind durch zeitgenössische Fotografien bekannt. Im Werkkorpus von Wilhelm Köppen kann der Entstehungsprozess der einzelnen Aufträge zwar nicht immer detailliert nachvollzogen werden, dennoch lassen sie Rückschlüsse auf die Arbeitsprozesse bei der Entstehung von Monumentalmalereien zu. Nachdem ein Bau beschlossen wurde, überlegten sich die Auftraggeber entweder zeitgleich oder nach Fertigstellung, wie die Ausstattung auszusehen hatte. Der Monumentalmaler lieferte dann zunächst grobe Skizzen, die die ersten Ideen zeigten. Ausführliche Entwürfe sollten die Wirkung im Raum verdeutlichen und die Ideen vertiefen.

Im Bereich der Mosaikherstellung wurden anschließend detaillierte Kartons gefertigt. Der im Maßstab 1:1 gemalte Werk- oder Ausführungskarton zeigte Größe, Form und Farbe des auszuführenden Werkes. Probemosaike dienten dazu, die Wirkung der Anordnung der verschiedenen Tesseræ zu beurteilen.<sup>274</sup> Handwerker stellten schließlich anhand der Skizzen des Künstlers das Mosaik her. Beim direkten Setzverfahren drückten die Mosaizisten der Werkstätten die Tesseræ direkt in den nassen Putz. Dazu wurden Vorzeichnungen auf der Wand angebracht. In dem seit dem 19. Jahrhundert populären indirekten Setzverfahren legten die Handwerker die farbigen Steine auf die Kartons. Die Steine wurden mit einer dünnen Folie beklebt, das ganze in einzelne Platten zerschnitten und dann auf der Wand angebracht. Alle Vorbereitungsphasen, Skizzen, Entwürfe, Kartons oder Probemosaike, konnten auch auf Kunstausstellungen als Werbemittel ausgestellt werden. Schon die Lukasbrüder, bzw. die Nazarener, präsentierten die Entwürfe und Kartons ihrer Freskenprojekte werbewirksam. Meist haben sich die Kartons nicht erhalten. In den Mosaikwerkstätten war eine Lagerung wegen der teilweise enormen Größe nicht immer möglich. So wurden sie an Auftraggeber oder Künstler zurückgeschickt.<sup>275</sup>

Als Mosaizist hatte sich Köppen spätestens nach dem Auftrag 1909 der Ausstattung der Aula der Universität in München einen Namen gemacht. Bis zur Ausstattung des Dörnberg Mausoleums arbeitete Köppen mit den Firmen Odorico und Simon Theodor Rauecker zusammen. Aus den Akten im Archiv Puhl&Wagner geht hervor, dass man

---

<sup>274</sup> Spiess 1989, S. 115-119.

<sup>275</sup> Auskunft Linnemann 5. April 2006.

Verbindung zu dem Künstler aufnehmen wolle, um ihn für zukünftige Aufträge abwerben zu können. Der Beauftragte für München und Bayern Arthur Schmid, der auch die ständige Ausstellung von Puhl&Wagner in der Akademiestraße in München betreute, berichtet, Köppen sei andauernd beschäftigt und habe gute Aufträge.<sup>276</sup> Zudem schreibt Schmid: „Es ist hier in Bayern viel üblich, z.B. auch bei den Bildhauern, dass die Künstler gleichzeitig mit dem Entwurf auch die Ausführung übernehmen“<sup>277</sup>. Leider geht er nicht näher darauf ein. Aber es ist ein Hinweis darauf, dass Wilhelm Köppen die Technik des Mosaiks beherrschte. Einen weiteren Hinweis darauf gibt auch Simon Rauecker in seinen Briefen, die sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv erhalten haben. Köppen wird hier neben Julius Diez nicht als Maler für Entwürfe, sondern als „Mosaizist“ bezeichnet.<sup>278</sup>

Köppen malte seine Wandbilder und Fresken stets persönlich. Dies ist aus den Akten zum Bau des Dörnberg-Mausoleums in Regensburg und zur Stadthalle in Hannover zu entnehmen. Den Putzauftrag aus nassem Kalkmörtel übernahmen Handwerker für ihn.<sup>279</sup> Er hatte keine Werkstatt und auch keine Schüler die kleinere Arbeiten hätten übernehmen können, wie es bei anderen Künstlern durchaus der Fall gewesen ist.

Köppen war nicht einfach nur mit der Ausmalung betraut. Er war auch an technischen Neuerungen interessiert und versuchte sich an der Entwicklung neuer Variationen der Wandmalereitechniken.<sup>280</sup> Um die Jahrhundertwende hatte bereits der Kopenhagener Maler Matthiesen seine neu entwickelte Freskotechnik bei der Ausmalung des Bayerischen Nationalmuseums in München angewendet. Er fixierte den frischen Malgrund mittels Kohlensäure und verdichtete die Malfläche mit einer Walze noch vor dem Erhärten des Putzes.<sup>281</sup> Bei der Ausmalung der Stadthalle in Hannover um 1914 wendete Köppen erstmals seine Freskotechnik an, die eine verbesserte Haltbarkeit erzeugen sollte. Die Grundidee war die gleiche wie bei Matthiesen. Er bemalte den feuchten Freskogrund, ein mit Marmormehl versetzter Stuccolustroputz, mit Temperafarben. Um eine größere Leuchtkraft der Farben zu erzielen, glättete er die feuchte Wand mit einem Bügeleisen, so dass die Oberfläche glänzte. Eine Wachsschicht wurde

<sup>276</sup> Akte P&W: Brief vom 10. Oktober 1913, Ordner 34; 6. Oktober 1913, Ordner 58.

<sup>277</sup> Akte P&W: Brief vom 10. Oktober 1913, Ordner 34.

<sup>278</sup> Hauptstaatsarchiv München MK 18466: Brief vom 19.11.1919 an Ministerialrat Henschel aus München und in der Denkschrift aus dem Jahr 1922 von Dr. Wilhelm Waetzoldt.

<sup>279</sup> Brief von Bestelmeyer an die Stiftungsadministration vom 12.3.1913; Bonatz 1950, S. 67.

<sup>280</sup> Stadtarchiv Hannover, Akte 34,III,3: Sitzungsprotokoll 11.9.1913. Bonatz beschreibt die neue Technik bei der Eröffnungsrede 1914. Dazu auch Bonatz in seiner Autobiographie: „Ich setzte es durch, daß er die zwei Festsäle der Stadthalle Hannover ausmalte, in gebügelter und gewachster Freskotechnik, deren Rezept er allein wußte, d.h. deren Technik er meisterhaft beherrschte.“ (Bonatz 1950, S. 67)

<sup>281</sup> Thiersch 1897/98, S. 345-346.



zur besseren Haltbarkeit aufgetragen. So wurde erreicht, dass die Wände zusätzlich abwaschbar waren. Eine solche Technik hätte auch am Außenbau Anwendung finden können.

Zudem fertigte Köppen für die Keramikfliesen am Kurhaus in Wiesbaden, für die Stadtmedaillons in der Aula der Universität in München und für den Wandschmuck des Kuppelsaales in der Stadthalle Hannover Flachreliefs für die Modellierung.<sup>282</sup> Auch für Bronzegitter im Dörnberg-Mausoleum und die Universität München war er vermutlich verantwortlich. Das alles bestätigt Köppens handwerkliche Fähigkeiten. Er kannte sich mit verschiedenen Materialien aus. Zudem lieferte er Entwürfe für ganze Raumeinrichtungen, wie beim Kuppelbadentwurf für Bad Nauheim und beim Empfangssaal der Stadthalle Hannover. Indem der Künstler Vorschläge für die Einrichtung der Räume lieferte, offenbart sich noch mehr die Idee ganzheitlicher Ausstattungen, die Köppen anstrebte. Hier ergänzen sich nicht nur Architektur und Wandmalerei. Sie bilden mit dem Kunsthandwerk eine Einheit.

### 6.3 Das Frühwerk

Bevor Wilhelm Köppen seinen Durchbruch als Monumentalmaler startete, versuchte er sich als Zeichner. Der Umfang des graphischen Werkes ist nicht zu ermitteln. Nur wenige Arbeiten haben sich erhalten. Parallel dazu fertigte er seine ersten Entwürfe für Mosaikdekorationen. Viele Künstler versuchten sich durch Gebrauchsgraphik eine zusätzliche Einnahmequelle zu sichern oder sich durch Zeichnungen in den bekannten Kunst- und Satirezeitschriften einen Namen zu machen. Zu ihnen gehören Julius Diez (1870-1957) und Franz von Stuck, die nicht nur als Maler, sondern auch als Graphiker sehr bekannt sind und auch damals schon waren.

Die früheste bekannte datierte Zeichnung Köppens ist eine Karikatur für ein Reklameschild, die auf der Jubiläumsfeier des Bayerischen Kunstgewerbevereins gezeigt wurde (**Abb. 4**).<sup>283</sup> Die Zeichnung hat einen Titel, der im obersten Streifen der Abbildung geschrieben steht und leider teilweise von einem Rahmen verdeckt ist: „KVNSTHALLE ZUR GOLDENEN TIO“.<sup>284</sup> Die Karikatur zeigt zwei dunkelhäutige nackte Frauen, die mit dem Rücken zu einem Topf auf Löwenfüßen mit kochenden Weißwürsten auf kleinen Sockeln über Pilastern in der unteren Zone stehen. Jede von

<sup>282</sup> Apell-Kölmell 1989, S. 173; Escherich 1908/09, S. 263.

<sup>283</sup> Gmelin 1900/01, S. 310. Die Karikatur ist mit „WILHELM KÖPPEN“ rechts unten bezeichnet.

<sup>284</sup> Der Name könnte auf den lateinischen Begriff *tio aurea* (der goldene Schnitt) anspielen.

ihnen hält das Ende einer Wurstkette in der Hand, die aus dem Topf wie ein Feston hängen. Auf dem Topf ist ein Dreibeinmotiv (Triskele)<sup>285</sup> zu sehen. Die untere Zone, die einen architektonischen Sockel für die obere Szene bildet, beinhaltet ein Schriftfeld: „BEI EINKAUFEN VON 10 000M UND DARUEBER WERDEN 6 PAAR FRISCHE WEISSWUERSTE ZU-GEGEBEN“. Neben der Schrift ist je ein Swastika dargestellt. Mit diesem Bild nimmt Köppen in der Gesamtstruktur Bezug auf ein Plakat des Künstlers Julius Diez für die Internationale Kunstausstellung 1901 in München (**Abb. 212**).<sup>286</sup> Auf zwei Pilastern in der architektonischen Sockelzone, die als Schriftfeld dient, stehen zwei nackte dunkelhäutige Jünglinge, die in geschwungene Hörner mit einem Schlangenkopf blasen. Dieselbe Haltung nehmen auch die Figuren bei Köppen ein. Beide halten einen Festonschmuck in den Händen, der unter dem Medaillon in ihrem Rücken befestigt ist. Das Medaillon zierte ein stilisierter Triskele. Statt den Beinen, sind hier Pflanzenranken mit einem Wappen im Zentrum dargestellt. Durch die Karikatur auf das Plakat von Diez wird der Konkurrenzkampf der beiden Künstler deutlich.

1902 nahm Köppen dann an einem Preisausschreiben für die Gestaltung moderner Bucheinbände teil.<sup>287</sup> Bücher werden als typographische Kunstwerke bezeichnet, man wollte Entwürfe „von ruhiger Schönheit“<sup>288</sup> sehen. Die Gestaltung sollte sich durch ruhige Flächen und fein geschwungene Linien in sparsamer Gestaltung auszeichnen, mit einer einfachen Umrahmung des Deckels und einer geschickten Anbringung des Titels. Der Wettbewerb umfasste drei Gruppen: a) moderne Belletristik und Volksausgaben von hervorragenden Klassikern, b) kunstgeschichtliche und technische Lehrbücher und c) Fabrik-Kataloge und Kalender. Köppen reichte einen Entwurf für eine mehrbändige Goethe-Ausgabe ein (**Abb. 5**), für die er 50 Mark Preisgeld erhielt.<sup>289</sup> Ob dieser Entwurf dann tatsächlich umgesetzt wurde, ist nicht bekannt.

Die feine Zeichnung wird von einem breiten schwarzen Rahmen abgeschlossen. In der Mitte des Buchdeckels steht in geschwungenen Lettern „GOETHE“. Die Schrift ist von einem stilisierten Feston umgeben. Im unteren Drittel des Blattes steht die Ziffer „I.“, was auf eine mehrbändige Ausgabe schließen lässt. Das obere Drittel zierte ein ovales

<sup>285</sup> Die Triskele ist auch auf der Flagge Siziliens dargestellt. Es handelt sich also um ein Motiv, das Wilhelm Köppen auch durch seine Italienreisen her kannte. Das Motiv wurde auch in der Antike viel verwendet.

<sup>286</sup> Lithographie 1901, 86x83 cm.

<sup>287</sup> Siehe Kühn 1902/03, S. 193-208. Auf S. 201 befindet sich eine Abbildung des Entwurfes, den Köppen eingereicht hat. Die Zeichnung ist soweit bekannt heute nicht mehr erhalten.

<sup>288</sup> Kühn 1902/03, S. 195.

<sup>289</sup> Kühn 1902/03, S. 199.

Medaillon mit einem Goethe-Kopf im  $\frac{3}{4}$ -Profil von hinten betrachtet. Dargestellt ist der Dichter hier mit älteren Gesichtszügen.

In seiner weiteren Schaffensphase wendete sich Wilhelm Köppen fast ganz von den graphischen Techniken ab. Lediglich ein Entwurf für ein Plakat ist bekannt, das Köppen auf der Nordwestdeutschen Kunstausstellung 1905 in Oldenburg präsentierte.<sup>290</sup> Es handelt sich dabei um einen „Konkurrenzentwurf zum Plakat der IX. internationalen Kunstausstellung in München“<sup>291</sup>.

Vermutlich konnte Köppen von seinen Einnahmen als Monumentalmaler leben, deswegen war eine Spezialisierung auf mehr als ein Tätigkeitsfeld nicht nötig. Mangelnder Erfolg im Bereich der Gebrauchsgraphik könnte die Ursache sein, weshalb er diese Richtung bald aufgab. Es ist nicht ungewöhnlich, dass aus diesem Bereich wenig Quellen erhalten sind. Solange von solchen Projekten nicht in den bekannten Kunstzeitschriften berichtet wird ist es heute kaum noch nachvollziehbar, welche Aufträge ein Künstler erhalten hat. Also hat Köppen entweder kaum solche Entwürfe gefertigt, oder es waren nicht die prestigeträchtigen Objekte, die man gerne veröffentlichte.

#### 6.4 Die Skizzenbücher und italienischen Zeichnungen

Im Nachlass von Wilhelm Köppen haben sich drei Skizzenbücher aus seiner frühen Schaffensphase erhalten.<sup>292</sup> Alle enthaltenen Zeichnungen, die vermutlich auf Italienreisen entstanden sind. Bis auf wenige Ausnahmen sind die Seiten randvoll mit kleinen Figuren gefüllt.<sup>293</sup> Der antikische und ägyptische Stil seiner späteren

<sup>290</sup> Katalog Oldenburg 1905, S. 13, Katalognr. 147.

<sup>291</sup> Akte 2414 zur Ausstellung 1905, Niedersächsischen Staatsarchiv Oldenburg: das Plakat hatte einen Versicherungswert von 1000 Mark, was dem Verkaufspreis entsprach. Eine Abbildung ist nicht vorhanden.

<sup>292</sup> Aufbewahrungsort: Architekturmuseum TUM, Signatur 42A/1 39-42. Zur Unterscheidung werden hier Behelfsnamen eingeführt: 1. „großes Skizzenbuch“ (15x23,5 cm, 21 Blätter, später nummeriert, Tempera, Aquarell, Feder, Bleistift, Goldfarbe): vorwiegend mit venezianischen Motiven, enthält Bezeichnungen, auf dem Umschlag stehen sehr schlecht lesbare Ortsnamen, im Deckel signiert: „Wilh. Köppen. Albergo Bauer-Gruenwald. Venezia.“. 2. „kleines Skizzenbuch“ (11,9x14,5 cm, 32 Blätter, später nummeriert, Feder, Bleistift): Motive aus Venedig, Florenz und Ravenna, Skizze Burg Epan (hier handelt es sich wohl um Eppan in Südtirol) ist auf 5.Nov.01 datiert (folio 3 recto), Bezeichnung auf dem Deckel „Köppen“, im Umschlag innen vorne Stempel „Jos. Bayerle Mal- & Zeichen Utensilien, München, Akademiestrasse 11“, hinten kaum lesbare Orte und Beschreibungen 3. „umfangreiches Skizzenbuch“ (13,5x21,7 cm 48 Blätter, später nummeriert, Feder, Bleistift, Tusche): Architekturstudien, Skulpturen, Vasenmalerei, vereinzelt Bezeichnungen.

<sup>293</sup> Die Architekturzeichnungen können teilweise durch Inschriften identifiziert werden. Die Skulpturen, Gemmen und die Vasenmalereien sind nicht betitelt. Die nicht bezeichneten Gebäude sowie die anderen Objekte könnten sicher nach eingehenden Vergleichen mit italienischen Sammlungen wenigstens teilweise identifiziert werden. Dies kann in dieser Arbeit nicht geleistet werden.

monumentalen Wanddekorationen hat hier in den Zeichnungen seinen Ursprung. Die Bücher in eine chronologische Reihenfolge zu bringen ist sehr schwierig, da nur eines eine Datierung beinhaltet. Sie weisen zudem einen unterschiedlichen Stil auf, was zum einen auf eine längere Zeitspanne der Entstehung, zum anderen auf Experimente in einer Phase schließen lässt.

Peter Pinnau meint, das größte der drei Skizzenbücher – das „große Skizzenbuch“ – mit den venezianischen Motiven sei aufgrund der Vielseitigkeit der Darstellungen als erstes entstanden. Nur hier hat Köppen auch Farbe eingesetzt. Es finden sich in diesem Buch Gelegenheitseindrücke aus dem venezianischen Leben: Segelschiffe Dampfer, Passanten, Karikaturen und Tierdarstellungen neben den auch in den anderen Büchern auftauchenden Architektur- und Kunststudien (**Abb. 6+7**). Pinnau schreibt, die „Art der von Köppen bespöttelten Obrist-Debschitz-Richtung lassen an eine Datierung in die Jahre um 1897 denken“.<sup>294</sup> Da im Umschlagdeckel eine Adresse in Venedig angegeben ist – „Wilh. Köppen. Albergo Bauer-Gruenwald. Venezia.“ – ist der Entstehungsort festgelegt. Allerdings ist nicht bekannt, ob der Künstler schon vor dem Jahr 1901, als er sein Akademiestipendium erhalten hatte, in Venedig gewesen ist. Es ist schwierig dieses Skizzenbuch in eine Chronologie mit den drei weiteren zu bringen, da hier nur venezianische Motive enthalten sind. Anhand der beiden anderen Bücher lässt sich eine Route rekonstruieren.

Man kann annehmen, dass Köppen noch in München vor seiner Abfahrt zur Studienreise das „kleine Skizzenbuch“ mit dem Stempel des Kunstbedarfsgeschäftes „Jos. Bayerle Mal- & Zeichen Utensilien, München, Akademiestrasse 11“ erworben hat. Somit ist es wohl das früheste in Italien benutzte Buch. Zumal ist hier mit der Datierung auf den 5. November 1901 auf folio 3 recto eine Zeichnung der Burg Eppan in Südtirol enthalten. Eppan liegt auf der Reiseroute von München nach Venedig. Die Datierung bestätigt die Benutzung des Skizzenbuchs auf der Studienreise mit dem Akademiestipendium. In Venedig selber besuchte er, laut der Umschlagnotizen, das „Museo Civico“ und den Dogenpalast. Auf folio 21 verso befinden sich Zeichnungen des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna (**Abb. 8**). Dies beweist einen Aufenthalt in der Stadt. So kann man davon ausgehen, dass Köppen auch das Baptisterium der Orthodoxen und das Baptisterium der Arianer gesehen hat. Beide ähneln im Aufbau Köppens Kuppel im Mausoleum in Augsburg-Haunstetten. Die Randnotizen befassen sich mit der Setztechnik des Mosaiks im ravennatischen Mausoleum: „Marmor scharf

---

<sup>294</sup> Pinnau 1989, S. 315.

kontur. Mosaik weich, locker u. etw. unregelmäßig“. Zu diesem Zeitpunkt gab es bei Köppen also schon das Interesse an dem Material. Das Blatt mit der Zeichnung zu Galla Placidia ist das einzige in allen drei Büchern, das mit Notizen versehen ist. Hier zeigt sich einerseits das große Interesse am Material, andererseits die große Bedeutung, die Köppen Ravennas Bauten zumisst. Bei den kaum leserlichen Notizen im Umschlag des Buches taucht der Ort Monselice auf, der auf dem Weg von Venedig nach Ravenna liegt. Nicht nur Antike und Frühchristentum, auch Renaissance Formen nimmt Köppen in seine Skizzenbücher auf. So ist hier eine Zeichnung der „Academia“ in Florenz zu finden.

Die genauen Reisedaten sind unbekannt. Als Anhaltspunkt für eine Chronologie kann nur die Reiseroute dienen. Das dritte „umfangreiche Skizzenbuch“ dürfte sich an das „kleine Skizzenbuch“ anschließen, da hier wie im vorhergehenden Buch Skizzen aus Florenz zu finden sind. Hier sind ebenfalls vereinzelt Benennungen zu entnehmen, wie die Ortsbezeichnung „Averner See“. Stilistisch ähnelt es dem „kleinen Skizzenbuch“ mit den antikischen Motiven. Hier liegt das Interesse des Künstlers mehr auf Malerei, Skulptur, Architektur und Vasenmalerei als auf dem italienischen Leben (**Abb.9**). Zudem können das Grabmal der Medici in Florenz und pompejanische Wandbilder identifiziert werden.

Neben den Skizzenbüchern hat Köppen eine Reihe von Zeichnungen hinterlassen, die er bei seiner Italienreise gefertigt hat. Hierbei handelt es sich um venezianische Architekturstudien (**Abb. 10**) und flüchtige Zeichnungen von Menschen des alltäglichen Lebens, die sicher nicht für den jungen Künstler Modell gestanden haben dürften.<sup>295</sup> Die Motive und der Malstil der figürlichen Zeichnungen ähneln dem „großen Skizzenbuch“. Das zerschnittene Blatt mit dem Sarkophag und der weiblichen Figur, einem antikischen Frauenkopf, kann nicht weiter datiert werden (**Abb. 3**).<sup>296</sup> Hier handelt es sich um eine Gegenüberstellung der antiken und der ägyptischen Kunst. Diese Thematik war in der Kunst der Jahrhundertwende beliebt. In Wien im Stieghaus des Kunst-

<sup>295</sup> Architekturmuseum TUM, Signatur 42A/2 16-19: schreitender Doge (13,6x22,5 cm, Bleistift, Tusche, laviert auf grauem Papier), männlicher Kopf (11,5x13,8 cm, Bleistift, Tusche, laviert auf grauem Papier), 2 männliche Köpfe und Markuslöwe (8,9x13,7 cm, Bleistift, Tusche, laviert auf grauem Papier), Markusbibliothek (21,7x27,7 cm, Bleistift, Feder, laviert weiße Tempera auf hellbraunem Papier, bezeichnet „Markusbibliothek“). Auktionskatalog Karl&Faber 1990: 5 Bll.: Architektonische Skizzen aus Venedig: Interieur Dogenpalast und Detailzeichnungen, mit Notizen „Anticollegium, Sala delle quattro porte, Palladio“ (von 16x17 cm zu 30x24 cm, Feder in Braunschwarz über Bleistift).

<sup>296</sup> Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 23+24. Das Blatt (27,8x30,6 cm) wurde zerschnitten und auf grauen Passepartout geklebt: antiker Frauenkopf (17,1x29 cm) und Sarkophag (17,8x29 cm). Rückseitig mit „12“ bezeichnet, wie viele andere Arbeiten in der TUM.

historischen Museums sind in den Zwickelbildern Epochen 1890/91 durch Gustav Klimt (1862-1918) dargestellt worden.<sup>297</sup> Athene verkörpert bei Klimt die Antike, die nackte Personifikation der ägyptischen Kunst hat keinen Namen. Die flüchtige Malweise, wie sie Köppen in den Skizzenbüchern anwendet, lässt auf eine frühe Datierung schließen. Allerdings dürfte sie nicht auf der Italienreise entstanden sein, da sich die Blattgröße von den italienischen Zeichnungen unterscheidet.

## 6.5 Monumentalmalerei

### 6.5.1 Sepulkralarchitektur

#### 6.5.1.1 Das Mausoleum Käß-Tattenbach in Haunstetten

Der Kommerzialrat Johann Georg Käß (1823-1903)<sup>298</sup>, Besitzer der „Haunstetter Bleiche“, und seine Frau die Gräfin Tattenbach beantragten 1903 die Genehmigung zur Errichtung eines Mausoleums auf dem Alten Katholischen Friedhof in Haunstetten bei Augsburg.<sup>299</sup> Der Bauherr aus dem wohlhabenden Großbürgertum, der in die aristokratische Gesellschaft eingehiratet hatte, wollte seine Stellung in der Gesellschaft durch einen reich ausgestatteten Bau im frühchristlichen Stil demonstrieren.<sup>300</sup> Als Architekt wurde Karl Bauer (1868-1914) gewählt.<sup>301</sup> Er errichtete 1903 oder 1904 an der nördlichen Umfassungsmauer eine Grabkapelle, die Anleihen an die Formensprache einer byzantinischen Kreuzkuppelkirche nimmt.<sup>302</sup> Die eigentliche Gruft ist vom Innenraum über eine Treppe unter der Kapelle zu erreichen. Dort befinden sich die Sarkophage der Familie in streng ravennatischem Stil. Die in Kupfer getriebenen

<sup>297</sup> Karentzos 2005, S. 35-36. Abbildung bei Karentzos, Tafel 2.

<sup>298</sup> Ein kurzer biographischer Überblick von Johann Georg Käß findet sich in der Broschüre zum Tag des offenen Denkmals (Stadt Augsburg 2006, S. 15).

<sup>299</sup> Staatsarchiv Augsburg: Baupolizeiliche Genehmigung zur Errichtung von der Kammer des Inneren der Königlichen Regierung von Schaben und Neuburg, 21.10.1903. Weder im Stadt- noch Staatsarchiv Augsburg finden sich weitere Archivmaterialien.

<sup>300</sup> Müller 1995 stellt fest, dass Bauten dieser Art im frühchristlichen Stil zunächst vom Adel, dann vom Großbürgertum zu Repräsentationszwecken benutzt wurden (S. 294).

<sup>301</sup> Saur Künstlerlexikon erwähnt, dass er auch häufiger in der Literatur unter Bauer-Ulm zu finden ist, wobei sich der Zusatz Ulm, der in der zeitgenössischen Kunstliteratur auftaucht, auch auf eine Herkunftsbezeichnung beziehen kann.

<sup>302</sup> Das Mausoleum wurde 1904 geweiht, genaue Baudaten sind nicht bekannt (Hagen/Wegener-Hüssen 1994, S. 118-119.). Eine erste Erwähnung mit ausführlichem Bildmaterial findet der Bau in dem Aufsatz von Heilmeyer in der Zeitschrift *Kunst und Handwerk* 1905/06, wo er in Beziehung zu Münchner Grabmalen gesetzt wird (S. 106-108, Abb. S. 114-119). Müller 1995 hat den Bau in ihrer Untersuchung zu Mosaiken des Historismus aufgenommen (S. 294-295). Sonst hat der Bau trotz seiner hohen Qualität kaum Beachtung erfahren.

Arbeiten wurden von Karl Bauer entworfen, die Modelle von Bruno Diamant gefertigt und schließlich von der Firma Jos. Schmeidl aus München ausgeführt.<sup>303</sup>

Das kleine Mausoleum ist von einer niedrigen Mauer mit schmiedeisernem Gitter der Firma Mich. Kiefer & Co. aus München umgeben und so vom restlichen Friedhof abgegrenzt. Einige steinerne Bänke stehen vor dem Bau und laden zur Kontemplation ein. Am Tor stehen zwei Einfriedungspfeiler in Form von Ädikulen, auf denen Reliefs von stilisierten Akanthusranken auf der einen Seite, einem Christusmonogramm auf der Vorderseite und einem Kreuz auf der Rückseite angebracht sind. Das Gitter der schmiedeisernen Eingangstür zur byzantinisierenden Kapelle mit Vierungsturm und flachgeneigtem Zeltdach ist ebenfalls mit einem Kreuz mit zwei Siegenskränzen und einem Kreuz mit A und ω versehen. Das Tympanon der Eingangstür zeigt das Relief einer Weltgerichtsszene, der thronende Christus in der Mandorla trägt ein Modell des Himmlischen Jerusalem und ist von seinem Engelschor mit Maria und Johannes dem Täufer umgeben. Die Kreuzarme und der oktogonale Vierungsturm sind am Außenbau mit Sepulkralensymbolen wie Pflanzenranken, Hirschen, Pfauen und dem Lamm Gottes geschmückt.<sup>304</sup> Alle Steinarbeiten wurden von der Marmorindustrie Kiefer in Kiefersfelden ausgeführt, die Bildhauerarbeiten fertigte Bruno Diamant.

Außen wie Innen ist der Bau aus Kalksteinquadern unverputzt, das isodeme Mauerwerk ist mit den flachen Fugen sehr ebenmäßig. Von den drei am Außenbau sichtbaren Arkaden im Vierungsturm hat jeweils nur die mittlere eine Fensteröffnung. Im Inneren ist auch jeweils nur dieses Rundbogenfenster sichtbar, die anderen Rundbögen der Arkaden nicht. Diese acht Fenster sind die einzige natürliche Lichtquelle im Raum.

Gegenüber der Tür steht ein schmuckloser Marmoraltar. Zwei in Pastelltönen bemalte Steinreliefs des Künstlers Bruno Diamant, zum einen ein segnender Christus mit dem Buch des Lebens und zum anderen das Lamm Gottes vor einer Palme, die in ein Ädikulamotiv eingestellt sind, zieren die Wände. Der Höhepunkt des Baus ist die prächtige Mosaikkuppel, die von Rauecker ausgeführt wurde. Sie ist das erste nachweisbare Mosaikwerk Köppens.

Der etwa vier Meter breite oktogonale Kuppeltambour ruht auf acht Diensten, die von Konsolen getragen werden. Die Dienste sind durch Blendarkaden verbunden. Die Pendentifs tragen auf violetter Mosaikgrund abwechselnd goldene Sterne und Kreuze, die jeweils von drei kleineren türkisernen Kreuzblüten umgeben sind. Auch die

<sup>303</sup> Informationen über beteiligte Firmen sind bei Heilmeyer 1905/06, S. 114-119 zu entnehmen.

<sup>304</sup> Lurker 1991, S. 669-670: Die verwendeten Motive weisen auf den Tod Christi und die Auferstehung hin.

Bogenläufe sind mosaiziert. Sie sind mit Perlbändern auf goldenem Grund versehen. Die flache Kuppel zeigt auf tiefblauem Grund die vier Evangelisten im Wechsel zu vier Engeln, die durch stilisierte goldene Palmetten voneinander getrennt sind (**Abb. 11**). Im Zentrum der Kuppel befindet sich ein Medaillon mit einem von den griechischen Buchstaben A und ω flankierten Christusmonogramm auf violetterem Grund. Das Medaillon ist von einem türkisfarbenen Rundbogenfries und zwei schwarz-goldenen Quadratfriesen umrahmt. Die Figuren stehen auf dem schmalen Streifen einer Art Paradieswiese mit roten Blüten neben den Engeln und goldenen neben den Evangelisten, die durch Namensinschriften bezeichnet sind. Alle vier Engel haben dieselbe statuarische Haltung, vermutlich wurde für diese Figuren derselbe Karton benutzt. Sie tragen weiße, mit einer Goldborte besetzte Gewänder und schwarze Sandalen. In ihrer linken durch den Mantel verhüllten Hand halten sie jeweils einen weißen langen Stab. Die rechte Hand ist zum Segensgestus vor dem Körper erhoben. Die schwarzhaarigen Wesen haben silberne, streng symmetrische Flügel und türkis-farbene Heiligenscheine. Bei den Evangelisten variiert die Darstellung. Die Gemeinsamkeit besteht darin, dass auch sie mit der rechten Hand, allerdings mit verschiedener Handhaltung, segnen, in der verhüllten linken Hand ein mit Gemmen besetztes Buch präsentieren und einen goldenen Nimbus tragen. Ihre Kleidung, bestehend aus einer Tunika mit schwarzem Clavi und einem Pallium, variiert in der Farbigkeit. Die Gewänder sind nur wenig bewegt. Johannes ist in jugendlichem Typus dargestellt, während Markus, Matthäus und Lukas Bärte haben. Die strenge Frontalität der Evangelisten und der Engel unterstützt den statuarischen Charakter. Die Figuren und Gewänder sind formelhaft und flächig gestaltet. Durch die stilisierten Palmetten wird die Vertikalität noch stärker betont.

Köppen, der bei seiner Studienreise nach Italien nachweisbar auch Ravenna besuchte, übernahm beim Mausoleum in Haunstetten Formen und Figurenanordnung der Mosaikkuppel des Baptisteriums der Orthodoxen, beziehungsweise des Baptisteriums der Arianer in Ravenna (**Abb. 213**).<sup>305</sup> Zudem soll Köppen sich bei seiner Reise eingehend mit den alten Setztechniken der Mosaik auseinandergesetzt und die traditionellen Verfahren mit Simon Theodor Rauecker wieder angewendet haben.<sup>306</sup> Ob die Tesserae tatsächlich nicht im negativen Setzverfahren gearbeitet, sondern direkt in den feuchten Putz gesetzt wurden, kann nicht abschließend geklärt werden. Möglicherweise wurden sie in einer Mischtechnik gefertigt. Die Figuren und Ornamente scheinen sehr regel-

<sup>305</sup> Das „kleine Skizzenbuch“ zeigt eine Zeichnung des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna (Folio 21 verso).

<sup>306</sup> Typoskript Fanny Thiersch, Privatbesitz.



mäßig gesetzt, sie weisen auch kaum Fugen auf. Dies ist vor allem bei den fast identischen Engelfiguren auffällig. Dies würde für eine Vorarbeit in der Mosaikwerkstatt sprechen. Beim Medaillon des Christusmonogramms sind bei naher Betrachtung sogar noch die Schnittkanten der zusammengesetzten Stücke erkennbar. Die großen einfarbigen Flächen des Hintergrundes sind sicherlich in direktem Verfahren gesetzt worden. Die zeitgenössische Kunstliteratur lobt das gelungene Gesamtkunstwerk, an dem Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe ihren Anteil haben. Köppen hat in diesem Werk die traditionelle ravennatische Sepulkralikonographie gepaart mit Jugendstilformen umgesetzt und dem Bereich der Grabmalkunst neue moderne Akzente gegeben: „Das Ganze läßt deutlich erkennen, wie unsere moderne dekorative Kunst sich des so lange vernachlässigten Gebietes annimmt und das lange brach gelegene Feld der Friedhöfe der Kunst wieder zurückgewinnt.“<sup>307</sup> Während sich die Engelsfiguren und die Evangelisten in ihrer Haltung und dem Faltenwurf der Gewänder noch stark an den Vorbildern Ravennas orientieren, spielt Köppen bei den Blumen der Paradieswiese und bei den stilisierten Palmetten mit den organischen, aber auch verspielten Formen der Jugendstilornamentik. Auch in der Farbigkeit, mit der starken Verwendung der Farben Violett und Türkis, unterscheidet sich Köppen von den frühchristlichen Werken und Mosaiken des Historismus.

Inwieweit die Künstler Bauer, Diamant und Köppen ihre eigenen Vorschläge in den Bau einbringen konnten oder nur genaue Vorgaben des Auftraggebers erfüllen mussten, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Die These aus der *Denkmaltopographie Augsburg*, dass der Entwurf des Mosaiks von Georg Käß selber stammt, kann nicht unterstützt werden.<sup>308</sup> Diese Arbeit entspricht stilistisch Köppens weiteren Arbeiten aus dem sakralen oder sepulkralen Bereich, so dass eine solche Vermutung nicht schlüssig ist.

### 6.5.1.2 Das Mausoleum Crailsheim in Rügland

Das Schloss Rügland in Mittelfranken war seit 1584 im Besitz der Freiherrn von Crailsheim. Als Grablege diente der Familie über Jahrhunderte die Kirche St. Margaretha in Rügland, die sich nahe dem Schloss befand. Seit der Aufklärung war es aus Gründen der Hygiene verboten, Tote im Kirchenraum zu bestatten<sup>309</sup>, was bei den

<sup>307</sup> Heilmeyer 1905/06, S. 106-08.

<sup>308</sup> Hagen/Wegener-Hüssen 1994, S. 118.

<sup>309</sup> Seib 1979, S. 75: „Mehrere josephinische Hofdekrete wenden sich gegen die Bestattung in den Kirchen, erstmals das vom 14. August 1772. Das Dekret vom 12. August 1784 schreibt die Verlegung der Gräfte aus den Ortschaften vor.“

herrschenden Schichten seit dem Mittelalter eine übliche Art der Bestattung war. Für die Adligen war eine Bestattung „ad sanctos“ – beim Allerheiligsten – eine wichtige Form der Repräsentation. Als dieses Mittel nun wegfiel, suchte man neue prachtvolle Begräbnisstätten: Eine Möglichkeit war es, Mausoleen im privaten Garten oder in Parkanlagen zu bauen.<sup>310</sup>

1909 suchte auch Sigmund Freiherr von Crailsheim nach einem geeigneten Ort für eine neue repräsentative Grabstätte. Er beauftragte noch im selben Jahr German Bestelmeyer mit dem Bau eines Mausoleums im Park des Schlosses direkt am Waldrand.<sup>311</sup> Der Architekt grenzte die Grabanlage durch eine kleine Mauer vom Parkgelände ab. Innerhalb dieser Mauer platzierte er unter Berücksichtigung des vorhandenen Baumbestandes eine Steinsäule mit einem Kreuz und zwei Bänken, die den Besucher zur inneren Einkehr einladen sollten.<sup>312</sup> Das Mausoleum wurde auf einem kleinen Hügel errichtet, so dass sich die Gruft unter dem Bodenniveau befindet und nur der eingeschossige Bau sichtbar ist. Es handelt sich um einen Rundbau mit Kegeldach und vorgelagertem Säulenportikus, der an etruskische oder römische Grabanlagen erinnert. Georg Albertshofer schmückte den Tympanon über dem Portikus mit einem Relief mit Grabmalssymbolik, das zwei Vögel neben einem Lebensbaum zeigt. Über Stufen erreicht man ein antikes Bronzeportal.

Direkt gegenüber vom Eingang befindet sich im Inneren an der Wand eine Nische mit dem Altar, unter dem die Toten bestattet sind. Köppen, der in diesen Jahren einige gemeinsame Aufträge mit Bestelmeyer vorweisen konnte, lieferte den Entwurf für das Christus-Mosaik an der Wand (**Abb.12**).<sup>313</sup> Bestelmeyer hatte eine detaillierte Skizze angefertigt, wie er sich die Ausstattung der Nische vorstellte (**Abb. 13**). Dabei hat er sogar die Ausstattungsgegenstände, wie den sechsarmigen vergoldeten Messingleuchter mit dem Kreuzifix, berücksichtigt.<sup>314</sup> Das ausgeführte Mosaikfeld ist etwas kleiner als Bestelmeyer es in seiner Skizze vorgesehen hatte, orientiert sich aber an der Breite des einfachen schmucklosen Marmoraltars. Köppen wählte eine stilisierte ikonenhafte

<sup>310</sup> Matsche-von Wicht 1979, S. 48; Seib, S. 75: „Der Ausweg aus den Schwierigkeiten, die sich aus [...] dem Raummangel ergaben, führten zur Schaffung von Sondergrüften und Mausoleen außerhalb der Friedhöfe, vorzugsweise im eigenen Garten.“

<sup>311</sup> Die Baupläne des Mausoleums befinden sich im Nachlass von Bestelmeyer in der TUM: Akte 57 A/1; 16.1. Der Bau kostete insgesamt 16.482 Mark (Mayr, S. 84). Wie viel das Mosaik von Köppen im Innenraum gekostet hat, ist nicht bekannt (Akten und Pläne befinden unzugänglich sich in Privatbesitz).

<sup>312</sup> Siehe auch Mayr 1985, S. 83. Mayr hat bislang als einziger eine ausführliche Baubeschreibung geliefert.

<sup>313</sup> Mayr nennt fälschlicherweise Max Köppen als Künstler, auch Koch übernimmt in seiner Dissertation über Bestelmeyer diese Fehlinformation (Koch 2000, S. 405).

<sup>314</sup> Die Skizze befindet sich im Nachlass der TUM. Von Köppens ausgeführtem Mosaik hat sich die Skizze dagegen nicht erhalten.

Darstellung Christi im Typus des Vera Icon. Das von einem Klötzchenfries umfasste Bild ist von zwei Säulen mit dorischen Kapitellen umgeben, im oberen Bildabschluss steht die Kreuzinschrift „INRI“ geschrieben, der untere Teil der Rahmung enthält zwei Quadrate, die ein Rechteck mit einem geschweiften oberen Rand flankieren. Diese ornamentalen Motive sind ungewöhnlich geometrisch und massiv für das Werk von Köppen. Im Inneren des Rahmens befindet sich die Frontalansicht eines bärtigen Christus mit Kreuznimbus, der einen Mantel trägt. Köppen hat sein Werk im Mosaik jeweils an den unteren Ecken mit den Buchstaben „W“ und „K“, auf die für den Künstler typische Art, signiert.

Die Wandfläche um das Mosaik ist ansonsten schmucklos. So wird das Werk vor der weißen Wand zum auffälligen zentralen Blickfang. Schon beim Eintreten wird der Blick des Betrachters direkt auf das Mosaik gelenkt und man sieht in die verhältnismäßig großen Augen von Christus. Die ruhige Stimmung, die die weitläufige Parkanlage hervorgerufen hat, wird im Mausoleum nicht gestört. Die ikonenhafte Darstellung von Christus unterstützt diese weihevollen Stimmung. Stilistisch entfernt sich Köppen hier weit von historistischen Formen. Gerade die Ornamente lassen das Bild sehr massiv und sachlich wirken.

Das Mosaik ist mit Sicherheit im indirekten Setzverfahren in der Mosaikwerkstatt herbestellt und danach in die Wandfläche eingelassen worden. Diese Vermutung wird durch eine Fotografie im Archiv Puhl&Wagner unterstützt, welches nur die mosaizierte Platte in einem schmalen Rahmen zeigt, bevor es vor Ort gebracht wurde (**Abb. 14**).<sup>315</sup> Vermutlich wurde es von der Simon Theodor Rauecker hergestellt, da Köppen in dieser Zeit noch mit der Werkstatt zusammenarbeitete.

### 6.5.1.3 Das Dörnberg-Mausoleum in Regensburg

Graf Ernst Friedrich Wilhelm von Dörnberg zu Herzberg (1836-1897) war der letzte Nachkomme der Regensburger Linie des Adelsgeschlechtes. Nach seinem Tod wurde die Regelung des Nachlasses von der „Gräflin von Dörbergschen Waisenfond-Stiftung“ übernommen, die der Graf 1880 ins Leben gerufen hatte.<sup>316</sup> Das Testament enthielt keine Informationen zu Beisetzungswünschen, sein gesamtes Vermögen sollte wohltätigen Zwecken zugeführt werden. Einer handschriftlichen Aufzeichnung in einer

<sup>315</sup> Fotoakte P&W. Ein Stempel des Münchener Fotostudios A. Koestler ist auf dem Papier zu sehen. Ein Fotograf dürfte das Bild in München geschossen haben.

<sup>316</sup> Zur Geschichte der Grafen von Dörnberg siehe Schmidt 1991.

losen Blattsammlung entnahm man, dass der Graf mit seinen Familienangehörigen in einem gemeinsamen Erbbegräbnis bestattet werden wolle.<sup>317</sup> Bereits 1898 wurden erste Maßnahmen zum Bau eines Mausoleums auf dem erst ein Jahr zuvor angelegten Evangelischen Zentralfriedhof ergriffen.<sup>318</sup> Die Reichsfreiherrn und späteren Grafen von Dörnberg hatten gerade durch die Vermögensverwaltung des Fürstenhauses Thurn und Taxis an Einfluss in Regensburg gewonnen. Die hohe Stellung der Familie ist noch heute in dem herrschaftlichen, weithin sichtbaren Mausoleum in oberer Hanglage auf dem Friedhofsgelände für alle sehbar.<sup>319</sup>

Zunächst wählte die Administration der Stiftung den ortsansässigen Stadtbaurat Adolf Schmetzer als Architekten aus, der 1900 erste Skizzen vorlegte. Doch spätestens 1902 übergab dieser wegen Arbeitsüberlastung den Auftrag an German Bestelmeyer (1874-1942), der bereits 1902 einen Kostenvoranschlag und 1904 und 1905 Skizzen vorlegte. Bestelmeyer war im selben Jahr Bauamtsassessor in Regensburg geworden. Nach langen Erbstreitigkeiten mit der österreichischen Linie des Grafenhauses konnte man nicht vor 1911 mit den Bauarbeiten beginnen.<sup>320</sup> Doch erst im September 1915 war die gesamte Anlage mit den Arkadengängen und dem Brunnen auf der Terrasse vor dem Mausoleum vollendet. Schon am 13. November 1912 waren die Bauarbeiten soweit abgeschlossen, dass der Stadtmagistrat die Erlaubnis der Überführung der Dörnbergschen Familie vom protestantischen und katholischen Friedhof „Oberer Stadt“ in die Gruft unter dem Mausoleum gab. Folgende Mitglieder des Regensburger Grafenhauses liegen nun auf dem Evangelischen Zentralfriedhof bestattet: der Begründer der Regensburger Linie Reichsfreiherr Konrad Heinrich von Dörnberg († 25.11.1828), Reichsfreifrau Sophie Ernestine († 7.5.1835), Reichsfreifrau Maria († 10.7.1856), Reichsfreiherr August († 26.8.1857), Reichsfreiherr Maximilian († 17.5.1860), Reichsfreiherr Karl Friedrich († 26.10.1861), Reichsfreiherr Maximilian († 9.1.1869), Graf Ernst Friedrich († 26.11.1878) und Graf Ernst von Dörnberg († 15.1.1897).

---

<sup>317</sup> Reidel 1991, S. 169. In seinem Aufsatz schildert Reidel knapp die historische Entstehung des Mausoleums, soweit nicht anders angegeben sind die Daten dort entnommen. Reidel beruft sich stets auf die Akten aus dem Archiv der Dörnbergschen Stiftungsadministration, die sich heute im Stadtarchiv Regensburg als Deposita befinden. Insgesamt ist die Aktenlage zum Bau sehr gut, anscheinend ist das Material vollständig erhalten.

<sup>318</sup> Zum Evangelischen Zentralfriedhof ist ein kurzer Überblick zur Anlage und den wichtigsten Bauten von Bettina Bauer-Spandl 1998 verfasst worden.

<sup>319</sup> Für das Mausoleum war man bereit, eine sehr hohe Summe zu zahlen (die ganze Anlage mit den Arkadengängen und dem Granitbrunnen kostete insgesamt 399 830,53 Mark). Dies unterstreicht den repräsentativen Charakter, den man der Anlage zusprechen kann. Eine Kostenaufschlüsselung ist dem Rechnungsbuch im Archiv der Dörnbergstiftung zu entnehmen. Die Namen der Künstler und die ausführenden Firmen sind ebenfalls, soweit nicht anders angegeben, dem Rechnungsbuch entnommen.

<sup>320</sup> Müller 1995, S. 295. Dorothea Müller nennt keine Quelle für die Baudaten.

Der von Bestelmeyer ausgeführte Bau ist stark an antike Grabdenkmäler angelehnt.<sup>321</sup> Erste Entwürfe sind teilweise stark von neuromanischer Formensprache gekennzeichnet, doch schnell kristallisiert sich eine massive Bauweise heraus.<sup>322</sup> Der schlichte, steinsichtige, quadratische Bau aus Kelheimer Muschelkalk wird durch die monumentale kegelförmige Steinkuppel dominiert. Die zwölf Rundbogenfenster im Tambour sind die einzige natürliche Lichtquelle. Dem Zentralbau sind an drei Seiten flachgedeckte Arkadengänge vorgelagert, an der Rückseite schließt das Mausoleum mit der Friedhofsmauer ab. Erstaunlich ist, dass in den Arkadengängen schon von Anfang an Gruftanlagen für die Allgemeinheit vorgesehen waren und somit der exklusive Charakter der Grabanlage verloren geht.<sup>323</sup> An den Enden der Bogengänge führte Bestelmeyer je einen einfachen Kuppelbau aus. Das Portal des Baus erreicht man über eine einläufige Treppe, die von zwei steinernen Löwen als Grabwächter flankiert wird. Bei den Löwen handelt es sich um Nachbildungen der ägyptischen Löwen aus den Vatikanischen Museen.<sup>324</sup> Der einzige Schmuck am Außenbau stammt von Georg Albertshofen. Er schuf die Reliefs der biblischen Szenen und des gräflichen Wappens, die sich um das Portal ziehen. Die Bronzetüren, die stark an die Türen des Aachener Doms erinnern, hat German Bestelmeyer selber entworfen.<sup>325</sup>

Für die dekorative Ausstattung des Baus hatte sich Bestelmeyer Unterstützung von Künstlern geholt, mit denen er schon mehrfach zusammengearbeitet hatte: Wilhelm Köppen sollte die Ausmalung und die Mosaizierung des Innenraumes vornehmen, Hermann Hahn und Georg Albertshofer waren für den plastischen Schmuck zuständig. Man kann annehmen, dass Bestelmeyer auf diese Künstler persönlich zugegangen ist, da keine Informationen darüber existieren, dass die Stiftung Einfluss auf diesen Entscheidungsprozess genommen oder gar Vorschläge geliefert hat.

Auch für die Innenausstattung hatte Bestelmeyer selber Entwürfe geliefert, die Wilhelm Köppen aber nur wenig berücksichtigte. Bestelmeyers erste Innenraumskizze von

---

<sup>321</sup> Bestelmeyer nennt in seinem Pressekonzept vom 23. Oktober 1912 (Archiv Dörnbergstiftung) verschiedene Vorbilder: Zum einen eine Anlehnung an Pyramiden, das Grabmal des Absalom, etruskische Grabmale und Mausoleen der römischen Kaiserzeit.

<sup>322</sup> Entwürfe und Risse zum Mausoleum befinden sich im Nachlass des Architekten in der Architekturmuseum der TUM, in den Akten der Dörnbergstiftung und im Archiv der Zweigstelle Regenbung von der Ev.-Luth. Landeskirche.

<sup>323</sup> Dieses Konzept stellte Bestelmeyer in seiner Presseerklärung der Öffentlichkeit vor (ein Entwurf des Textes vom 23. Oktober 1912 befindet sich im Archiv der Dörnbergstiftung, abgedruckt bei Reidel 1991, S. 193).

<sup>324</sup> Der Bildhauer Franz Gardy hatte nach Gipsabgüssen der römischen Firma Virgilio Gherardi fu Michele die Steinfiguren gefertigt.

<sup>325</sup> Ausführung Firma Ferdinand Miller, München.

1905<sup>326</sup> sah über der kreisrunden Öffnung in der Mitte des Fußbodens, die den Blick in die Krypta frei gibt, eine Konstruktion aus acht Säulen mit einem kreisrunden Gebälk vor, auf dem acht betende Engelsfiguren saßen (**Abb. 15**). Die zwei flachen Nischen der rechten und linken Seitenwand sollten mit Wappen versehen werden, ansonsten bleibt die Wand auf der Skizze schmucklos. Alleine die Kuppel weist eine Ausmalung auf. In den Zwickeln hatte er Medaillons mit Evangelisten vorgesehen, die untere Zone der Kuppel zierten von Engeln flankierte Inschriftentafeln, darüber sind mehrere Heilige zu sehen, die nicht genauer identifizierbar sind. Es könnte sich hier um Propheten oder Apostel handeln. In den Strahlenkranz des Kuppelzenits wollte Bestelmeyer einen Leuchter hängen.

1913/14 führte Köppen, vermutlich teilweise eigenhändig, die Malereien aus<sup>327</sup>, auch das Mosaik wurde in dieser Zeit angebracht.<sup>328</sup> Im Nachlass des Architekturmuseums der TU München haben sich zahlreiche Entwürfe Köppens für das Dörnberg-Mausoleum erhalten, so dass man den Weg von der Ausführung zur Fertigstellung sehr gut nachvollziehen kann.<sup>329</sup> In einem wohl frühen am linken unteren Rand mit „W.K.“ signierten Entwurf, der leider wie alle anderen nicht datiert ist, zeigt Köppen noch eine eher puristische Ausstattung (**Abb. 16**). Der Boden ist mit großen Marmorplatten bedeckt, die runde Öffnung im Boden hat er hier mit einem Gitter umrandet. Die Wände sollten bis zu den Kapitellen der Eckpfeiler mit dunklem Marmor bedeckt werden. In die flachen Wandnischen sind je zwei Säulen eingestellt, in deren Mitte eine Skulptur sitzen sollte, die hier nur flüchtig angedeutet ist. In den Lünetten sind monumentale, von einer Ädikula gerahmte Figuren angedeutet, die von zwei Sphingen flankiert werden. Für diesen Wandabschnitt hatte Köppen einen eigenen Entwurf gefertigt, auf dem statt einer Sphinx ein Stern dargestellt ist (**Abb. 17**). Für die Apsis mit einer umlaufenden Sitzbank hatte Köppen eine Wandmalerei mit einer Kreuzigung vorgesehen. Am Scheitel des Triumphbogens ist ein Lamm Gottes zu erkennen. Bis auf die Lünetten, die mit Ornamenten gefüllt sind, sind alle weiteren Wandabschnitte schmucklos. Auch die Kuppel ist sehr dezent gestaltet, lediglich ein von einem Strahlenkranz umgebenes Medaillon mit einem monumentalen griechischen Kreuz ist

<sup>326</sup> Aufbewahrungsort: Archiv der Dörnbergstiftung, heute Stadtarchiv.

<sup>327</sup> Es ist bekannt, dass Köppen in diesen Jahren mindestens eine zeitlang in Regensburg wohnte (Brief Puhl&Wagner, Schriftakte Ordner 34), so ist eine persönliche Ausmalung zu vermuten.

<sup>328</sup> Aus einem Brief von Bestelmeyer an die Stiftungsadministration vom 12. März 1913 geht hervor, dass Köppen mit seiner Arbeit in Verzug war und erst 1913 mit der Ausmalung beginnen konnte. Er war mit anderen Aufträgen beschäftigt, Entwürfe lagen spätestens 1913 vor. Zum Zeitpunkt des Briefes war bereits in den Mosaikfirmen mit der Ausführung begonnen worden (Archiv Dörnbergstiftung).

<sup>329</sup> Teile der Entwürfe sind nur als Dia vorhanden, so dass Maßangaben nicht möglich sind. Die Originale befinden sich im Archiv der Dörnbergstiftung.

zu sehen. Einige architektonische Details, wie Kapitelle, ein Fries um die Apsis, um die Fenster und Kuppelabgrenzungen sind sehr detailliert mit einem schwarzen Tuschestift gezeichnet. Der Rest ist sehr schemenhaft dargestellt. Auch dies lässt, neben den erheblichen Abweichungen von der Ausführung des Baus, auf einen sehr frühen Entwurf schließen.

Es liegen aber noch Entwürfe vor, die unmittelbar den ausgeführten Zustand darstellen (**Abb. 18**). Sie sind zwar nicht in allen Details akribisch gezeichnet, vermitteln aber den sehr kleinteiligen Zustand. Auf dem ersten Entwurf ist ein Wandaufriß zu sehen, der auch noch einen Teil der flachen Kuppel zeigt (**Abb. 19**). Die untere Wandzone ist mit dunklem griechischem Cipolinmarmor verkleidet. Bei der Restaurierung 1986 konnten nicht alle Flächen gerettet werden, sie sind heute ockerfarben gestrichen. An den Kanten sind in den dunklen Marmor, was auf der Zeichnung Köppens nicht zu sehen ist, Rechtecke aus Goldsmalten eingesetzt. In die zwei Nischen ist je eine Skulptur zwischen die von Köppen mosaizierten ionischen Säulen eingestellt.<sup>330</sup> Der untere Teil des Säulenschaftes ist mit einem goldenen Bogenmuster auf bläulich zu grün wechselndem Grund bedeckt, der obere Teil zeigt stark stilisierte rautenförmige Blüten auf violetter Grund (**Abb. 20**). Unter dem Kapitell zeigt ein schmaler Streifen auf schwarzem Grund züngelnde Strahlen. Bei den Skulpturen handelt es sich um die Personifikation der Caritas und eine Büste von Graf Ernst von Dörnberg, beide von Hermann Hahn geschaffen.

In der oberen Zone haben die Lünetten alle den gleichen Aufbau. Sie sind durch ein Ornamentband in drei Teile unterteilt. Den Hintergrund bilden Zweige von drei verschiedenen Pflanzen, die sich in den Lünetten abwechseln, wobei in den jeweils äußeren Feldern in einem Bogen die gleichen Zweige auftauchen. Die von Pflanzen überzogenen Wände erinnern an Santa Costanza in Rom. In diesen äußeren Feldern ist jeweils ein Vogelpaar dargestellt: Pfauen und Paradiesvögel. In der Mitte der Lünetten hat Köppen je ein von einem Mäanderfries gerahmtes Bildfeld gestaltet. Über der Tür ist eine Pieta dargestellt (**Abb. 21**). Eine in strenger Frontalität thronende Maria, flankiert von zwei Palmen, hält den toten Körper Christi auf ihrem Schoß. Die linke Seitenwand zierte das Bild eines thronenden Christus, der zwei Kinder und deren Mutter segnet (**Abb. 22**). In der Lünette der rechten Wand befindet sich die Darstellung des Heiligen Martin mit seinem Pferd, der mit seinem Schwert seinen Mantel teilt und die Hälfte einem Bettler gibt (**Abb. 23**). Sankt Martin ist hier in einer römischen Rüstung

<sup>330</sup> In der Architekturmuseum der TUM befindet sich das Fragment einer Mosaiksäule, die bei der Restaurierung ausgetauscht wurde.

dargestellt. Die Stirnwand unterscheidet sich durch die Apsis. Dennoch ist auch hier die Dreiteilung vorgenommen worden, die gleichen Zweige bilden den Hintergrund, ein Pfauenpaar flankiert die mittlere Darstellung. Über dem Bogen der Apsis ist die geflügelte Maske des griechischen Gottes Hypnos, die Personifikation des Schlafes, über einem Festonschmuck zu sehen. Die Gurtbögen sind mit einem Rautenband versehen, in dem abwechselnd eine Sonne und ein Stern eingestellt sind.

Der einzige Unterschied in der Ausführung zu Köppens vorliegendem Wandaufriß ist, dass er über den szenischen Bildfeldern einen Feston mit einer Maske geplant hatte, der dann weggelassen wurde. Zu Gunsten größerer Vielfalt wurden die Pflanzenarten der Wandbedeckung differenzierter und reichhaltiger als im Entwurf dargestellt.

Auf den Pendentifs der Kuppel (**Abb. 24**) ist je ein Christuskopf mit Strahlenkranz im Typus des Sol Invictus, umgeben von Lorbeerzweigen dargestellt. Vorbildhaft ist hier möglicherweise der Christus-Helios im Juliermausoleum unter Alt-St.Peter (**Abb. 214**). Der Kuppeltambour ist von der Wandfläche durch einen Rundbogenfries abgegrenzt. Die Wandflächen zwischen den zwölf Stichkappenfenstern sind mit einer illusionistischen Brüstung über ionischen Doppelsäulen versehen, die von verschiedenen Pflanzen umfungen sind. Die gemalte Brüstung ist mit Pinienzapfen verziert, zwischen denen verschiedene Vögel sitzen. In die ionischen Säulen sind zwölf christliche Motive, die die Wiederkunft Christi zum Weltgericht symbolisieren, eingestellt: Vier Sonnenscheiben mit den Namen der Evangelisten, vier Altäre mit dem Buch des Lebens, mit einem siebenarmigen Leuchter und mit einer Hostie, ein Sarkophag mit den Leidenswerkzeugen Christi, vier Lebensbrunnen mit einem Christusmonogramm, zwei trinkenden Tauben, dem Lamm Gottes und einem Gemmenkreuz. Die Kalotte zeigt ein großes mit Gemmen besetztes griechisches Kreuz in einer roten Aureole, das von vier Sternen umgeben ist. Über der Gruft hängt eine große bronzene Ampel, deren Modell Georg Albertshofen gefertigt hat.

Für die Fußbodengestaltung ist lediglich der Entwurf vor der Apsis bekannt, keiner der Apsis selbst. Der mit „W. Köppen“ signierte Entwurf zeigt nur die linke Hälfte des halbrunden Mosaiks (**Abb. 25**). Die Darstellung der zweiten Hälfte ist allerdings fast identisch – nur spiegelverkehrt – so dass eine komplette Darstellung nicht unbedingt nötig war. Im Entwurf ist ein Rechteck für den „50 x 50 cm“ großen Altarsockel ausgespart, was Köppen auch handschriftlich auf dem Papier notiert hat. Das von einem Zahnfries gerahmte Mosaik zeigt zwei Hirsche, die aus den vier Paradiesflüssen trinken, die aus dem Altarsockel zu entspringen scheinen (**Abb. 26**). Die trinkenden stilisierten



Hirsche stehen vor Palmen, deren Früchte eher Weintrauben als Datteln oder Kokosnüssen ähneln. Auf den Palmzweigen sitzt je ein Taube, links mit einem sternförmigen Strahlenkranz um den Kopf, rechts mit einem Olivenzweig im Schnabel, darüber ist je ein Stern gezeichnet. Hinter dem Altar ist ein Gemmenkreuz zu sehen, welches von einem Strahlenkranz umgeben ist. Hier hat Köppen einen weiteren Vermerk mit einem Pfeil auf dem Entwurf hinterlassen: „Strahlen so“. Er wollte hier sicher der Mosaikwerkstatt den Hinweis geben, dass die Strahlen eine leichte Tropfenform erhalten sollten. Das Bodenniveau vor der marmornen Bank, die sich um die Apsis zieht, ist um zwei Stufen angehoben und so deutlich vom Rest des Raumes abgegrenzt. Im hier erhalten Entwurf sind im Hintergrund noch die ersten flüchtigen groben Vorzeichnungen zur Bildaufteilung erkennbar. Der Bronzeleuchter auf dem einfachen marmornen Altar gehörte bereits zur Originalausstattung. Er wurde vom Münchner Bildhauer Adolf Seiler geschaffen.

Neben dem Fußboden ist nur die Apsis, als liturgisch wichtigster Ort im Mausoleum, mit dem edlen Material Mosaik ausgezeichnet. Die Apsis zeigt im Zentrum einen von zwei Weinstöcken gerahmten nackten Christus als Guten Hirten im Kontrapost, der in der rechten Hand einen Stab mit der linken ein Schaf auf seinen Schultern hält, ein weißes Tuch liegt über seinen Armen (**Abb. 27**). Hinter seinem Rücken umfängt die Figur eine goldene Aureole. Vier Engel in starrer Haltung, von denen die inneren einen Blütenkranz und die äußeren einen Stab präsentieren, flankieren den Guten Hirten. Die Figuren stehen auf einer Grasfläche, wobei Christus durch einen kleinen Hügel leicht erhöht ist. Über ihm ist ein Phönix mit einer Art polygonalem Nimbus über einem stilisierten Wolkenband und einem halbrunden Flechtband dargestellt. Auf dem blauen Mosaikhintergrund sind einige wenige Sterne zu sehen. Die Apsis wird von stilisierten Akanthusranken umgeben. Den unteren Abschluss bildet ein geometrisches Ornamentband.

Der letzte Entwurf zeigt den Boden der Krypta (**Abb. 28**). Mit schnellen Strichen sind hier die Akanthusstängel des Marmor mosaikbodens mit der aus rotem Marmor gefertigten quadratischen Platte im Zentrum dargestellt. Das Ganze ist von einem Rundbogenfries gerahmt. In der Ausführung sind die Akanthusranken mit Goldsmalten gefüllt (**Abb. 29**). Aus demselben Material sind in die Marmorplatte die Lebensdaten und der Name des Stifters mit seinem Wappen eingeschrieben. Die Wände der Krypta aus Pavonazzomarmor mit den schlangenförmigen bronzenen Öllampen und den Bronzeplatten mit den Lebensdaten der weiteren Bestatteten sind auf dem Bodenent-

wurf nicht berücksichtigt. Zur Originalausstattung, die vermutlich bis zu den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges erhalten blieb, gehörte ein Bronzegitter um die Öffnung im Boden.<sup>331</sup> Die Ornamente des Gitters erinnern an die Fenster der Krypta von S. Apollinare in Classe.<sup>332</sup> Der restliche Fußboden des Mausoleums in Kosmatentechnik vervollständigt den farbigen Raumeindruck.

Die Arkadengänge und Pavillons am Ende waren ebenfalls ausgemalt, sind aber den Kriegszerstörungen zum Opfer gefallen und nur auf historischen Aufnahmen zu sehen. Die Ausmalung unterscheidet sich stark vom Innenraum. Köppen hat hier Abstand von der filigranen Kleinteiligkeit genommen. In den Zwickeln befindet sich ein von stilisierten Ranken umgebenes Quadrat, in das je ein griechisches Kreuz vor einem Strahlenkranz eingebracht ist. Der Kuppelansatz ist mit einer Art Mäander-Band und einem Sternenkreis versehen, im Scheitel ist ein Adler, der eine Schlange in den Krallen hält, im Zentrum einer Aureole dargestellt (**Abb. 30**).

Die Mosaikarbeiten fertigte Köppen gemeinsam mit der Firma Rauecker in München, mit der er bis zu diesem Zeitpunkt vermutlich ausschließlich zusammengearbeitet hatte. Die Mosaikfußböden allerdings führte Odorico aus Berlin aus.<sup>333</sup> Die Mosaiken haben nichts an ihrer Leuchtkraft eingebüßt, während die Ausmalung in der Stuccolustrotechnik im Laufe der Jahre sehr gelitten hat.<sup>334</sup> Spätestens seit den Kriegszerstörungen und aufgrund von hoher Feuchtigkeit oder sogar eintretendem Wasser sind die Malereien in Gefahr.

Mit den zahlreichen christlichen ikonographischen Elementen wird die Funktion des Baus als Grabstätte unterstützt und der Stil der Architektur weitergeführt. In der Ikonographie der szenischen Darstellungen in den Lünetten - die Mantelspende des Heiligen Martin und die Kindersegnung Jesu - wird Bezug zur Großzügigkeit des Auftraggebers genommen. Dies wird durch die Skulptur der Caritas weiter unterstützt. Auch wenn es sich bei dem Auftrag für die Ausstattung des Dörnberg-Mausoleums nicht um einen öffentlich wirksamen, prestigeträchtigen Auftrag gehandelt hat, so ist es

<sup>331</sup> Als einzige Quelle hierfür können historische Aufnahmen herangezogen werden (siehe Thiersch 1961 und spätere Aufnahmen vor der Restaurierung Akte Pinnau).

<sup>332</sup> Eines der Heizungsgitter der Universitätsaula in München war bereits um 1909 in diesen Formen gestaltet worden.

<sup>333</sup> Müller 1995, S. 296. Dem Rechnungsbuch für das Mausoleum (Archiv Dörnbergstiftung) ist das Künstlerhonorar von gesamt 28 440 M zu entnehmen: 12 000 M für Entwurf und Ausführung der Mosaiken in der Apsis, 5 000 M für Entwurf d. Fußbodens in Gruft u. Apsis, 2 300 M f. Entwurf u. Ausführung von 4 Mosaiksäulen, 1 100 M für die Ausmalung d. Arkadenpavillons, 8 000 M für die Ausmalung der Kuppelhalle. 300 Mark wurden für ein Gerüst abgezogen. Üblicherweise musste Köppen von diesem Betrag Material- und Herstellungskosten selber an die Mosaikfirmen bezahlen.

<sup>334</sup> Die Stuccolustrotechnik ist ein Freskoverfahren (Nass in Nass-Verfahren), mit dem vorwiegend Marmor imitiert wird. Die Fresken besitzen den Glanz und die Transparenz von poliertem Marmor.

doch eine sehr umfangreiche Arbeit, die bei den zeitgenössischen Kennern der Monumentalmalerei durchaus bekannt war. Hier konnte Köppen sein ganzes Können beweisen. Wie auch in Haunstetten überführt Köppen die christliche Symbolik in die Formensprache des Jugendstils. Dies ist besonders bei den Ornamentbändern auffällig. Obwohl die Gestaltung, ganz untypisch für den Jugendstil, stark von Symmetrien geprägt ist, lösen sich die Wandflächen mit den Pflanzenranken zu ornamentalen, dekorativen Systemen auf, in die die christlichen Symbole eingestellt sind. Zusätzlich lässt der Künstler die für ihn charakteristischen antiken Elemente, wie beispielsweise Masken und Mäanderfriese, in die Wandgestaltung mit einfließen. Durch die Rezeption antiker und frühchristlicher Vorbilder wendet sich Köppen nicht vollständig vom Historismus ab.

#### 6.5.1.4 Grabmale

Köppen gestaltete nicht nur die Innenausstattungen für die hier besprochenen Mausoleen, er lieferte auch Entwürfe für Grabmale. Von allen erhaltenen Entwürfen und zeitgenössischen Fotografien, die auf einen sepulkralen Zusammenhang hindeuten, können nur drei Grabmale eindeutig identifiziert werden: die Stele für das Grab von Otto Schnartz in München, das Grabmal der Familie Merkel in Esslingen und das Grabmal der Familie Brückmann in Braunschweig.

An dieser Stelle sei zudem das Franziska-Andrassy-Mausoleum in Kraszna-Horka-Varalja in Ungarn von Richard Berndl von 1904 erwähnt. In der „Zeitschrift für christliche Kunst“ wird Köppen als Mosaizist der Kuppel des Mausoleums genannt.<sup>335</sup> Der Akte Rauecker ist allerdings Carl Throll als Künstler zu entnehmen.<sup>336</sup> Die Frage ist, wie es zu einer solchen Zuschreibung bei offensichtlichen stilistischen Unähnlichkeiten kommen konnte. Galt Köppen in dieser Zeit als einer der führenden Ausstatter für Grabmale bei Rauecker, so dass es sich einfach um einen Recherche-Fehler handelt oder hat Köppen vielleicht an dieser Arbeit mitgewirkt bevor er seinen ersten alleinigen Auftrag für das Mausoleum Käß-Tattenbach in Haunstetten bekam? Möglicherweise hat das der Autor damals noch erhaltenem und heute zerstörtem Quellenmaterial entnehmen können. Dies kann nicht abschließend geklärt werden.

<sup>335</sup> G. 1904/05, S. 113-118. Feulner 1921, S. 1-18.

<sup>336</sup> Akte MK 18466, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München. Auch G. in der Zeitschrift *Kunst und Handwerk*, 1904/05, S. 113-118 nennt Köppen nicht als Künstler.

1908 verstarb der Architekt Otto Schnarz in München. Für sein Grab auf dem Münchener Waldfriedhof, das heute nicht mehr existiert, fertigte Köppen eine steinerne Amphore auf einem gestuften Postament (**Abb. 31**).<sup>337</sup> In das Postament sind vier rechteckige Felder eingelassen. Da das Grabmal nur durch eine Abbildung überliefert ist, ist es unmöglich zu sagen, was sich in den Feldern befindet. Es kann sich um figurliche Reliefs oder kleine Mosaike handeln. Das vordere Feld ist deutlich erkennbar mit der Inschrift „Otto Schnarz † 1908“ gefüllt.

Der wohlhabende Esslinger Textilunternehmer Eugen Merkel plante auf dem Ebershaldenfriedhof in Esslingen eine Grabstätte für seine Familie. Dafür gab er Albert Eitel als Architekten den Auftrag, der Ulfert Janssen für die Gestaltung der monumentalen Skulptur in die Planung mit einbezog.<sup>338</sup> Das Grabmal, für das es ab 1913 Planungen gab, wurde zwischen 1914 und 1915 zu großen Teilen ausgeführt, konnte aber erst 1919 ganz vollendet werden. Von Janssen kam 1915 der Vorschlag ein Mosaik von Wilhelm Köppen für die Bodengestaltung in Auftrag zu geben, Auftraggeber und Architekt waren nach Sichtung des Entwurfes in Janssens Atelier damit einverstanden. Köppen wurde bei diesem Auftrag Subunternehmer von Janssen, der ihn auch bezahlte.<sup>339</sup> Im selben Jahr verlegte Köppen mit Hilfe von ihm organisierten Arbeitern das Mosaik (**Abb. 32**).

Die weibliche trauernde Figur von Janssen auf einem Sockel wacht über das Grabmal. In die kleine umlaufende Mauer sind zwei Steinbänke eingearbeitet. Vor dem Sockel in der Bodenfläche zwischen den Bänken liegt das Mosaik von Wilhelm Köppen. Das Mosaik ist sehr schlicht gestaltet. Die Grundfläche besteht aus weißen Tesseræ, das Ornament und die Figuren aus grünen Mosaiksteinen. Durch einen Rahmen mit einem Quadrat-Ornament-Band wird der Boden in drei Teile untergliedert. Rechts und links befindet sich je ein Greif mit einem Stern in einem zusätzlichen Rahmen. Die Fabelwesen waren ein Ausdruck von Herrschaft und Macht und zugleich Teil der

---

<sup>337</sup> Fuchs 1914, S. 86.

<sup>338</sup> Im Denkmalamt in Esslingen befindet sich der von der Familie verfasste Antrag aus dem Jahr 1985, die Grabstätte unter Denkmalschutz zu stellen. In diesem Antrag ist eine historische Entwicklung enthalten. Die Originalunterlagen befinden sich noch in Familienbesitz. Auf Grundlage dieser Akten kann der Entstehungsprozess des Grabmals und Köppens Anteil daran nachvollzogen werden. Alle Informationen sind daraus entnommen.

<sup>339</sup> Nur für den Entwurf erhält er 500 Mark, Janssens Honorar beträgt 25 000 Mark (Notiz Eugen Merkel, 9. Januar 1915). Eine weitere Summe, wie viel z.B. das Verlegen des Mosaiks gekostet hat, ist nirgends erwähnt.

Auferstehungssymbolik.<sup>340</sup> In der Mitte sind neben einem Christusmonogramm in einem Medaillon mit Strahlenkranz die Buchstaben A und Ω eingearbeitet.

Auf dem Hauptfriedhof in Braunschweig befindet sich die Grabstelle der Familie Brückmann (**Abb. 33**).<sup>341</sup> Die Gräber werden von einer hohen Mauer von den umliegenden Grabstellen abgetrennt. Ein schmiedeeisernes Tor mit zwei Greifen über stilisierten Pflanzenstängeln bildet den Eingang. Zwei steinerne Bänke innerhalb der Mauern bieten den Familienangehörigen einen Platz zum Verweilen. Über den Bänken sind die Familienoberhäupter Franz Carl Anton Brückmann und seine Frau Caroline Wilhelmine Maria Brückmann, die vermutlich auch die Auftraggeber der Grabstelle waren, durch Büsten verewigt. In die untere Wandzone sind sechs gusseiserne Grabplatten mit den Lebensdaten der Bestatteten eingelassen. Zwei weitere Platten könnten hier noch Platz finden. Gegenüber dem Tor in der oberen Wandzone über den Gräbern der Auftraggeber steht der Spruch: „Sie sollen ruhen von ihrer Arbeit, und ihre Werke folgen Ihnen nach“<sup>342</sup>. Zwei Mosaikfelder in Größe der Grabplatten zieren die rückwärtige Wand. Auf schwarzem Mosaikgrund sind unter einem Dreiecksgiebel, der von stilisierten ionischen Säulen getragen wird, links Christus als Guter Hirte und rechts Christus Salvator dargestellt. Die Figur des Guten Hirten mit einem Schaf, der wie hier von zwei Weinreben gerahmt wird, tauchte bereits des Öfteren bei den Arbeiten von Wilhelm Köppen auf, der hier schon alleine aus stilistischen Gründen eindeutig als Künstler identifiziert werden kann. Der bärtige Christus Salvator mit einer Flagge wird von zwei Palmen flankiert. Ein Phönix sitzt auf einer der Palmen.

Da Caroline Wilhelmine Maria Brückmann bereits 1913 starb, ist es gut möglich, dass die Grabstätte in dieser Zeit geplant wurde. Ob Köppen für die Gestaltung alleine verantwortlich war oder mit einem Architekten zusammengearbeitet hat, bleibt unklar. Die Zusammenarbeit des Künstlers mit der Familie Brückmann birgt einige Rätsel. Aus den Unterlagen der Firma Puhl&Wagner geht hervor, dass Köppen am 18. September 1916 den Auftrag für ein Mosaik erhielt: „Es handelt sich um 3 Hintergrundflächen zur Aufstellung einer Bronzeherme bzw. zweier Medaillons [...] Im oberen Teil des mittleren breiteren Feldes soll oben ein einfaches Ornament u. eine Inschrift angebracht

<sup>340</sup> Folgende Symbollexika wurden verwendet: Lurker 1991, Lücke/Lücke 1999, Lücke/Lücke 2002.

<sup>341</sup> Standort: Abt. 40a FB 65. Begraben liegen hier Franz Carl Anton Brückmann (1842-1926), Caroline Wilhelmine Maria Brückmann (1851-1913), Claus Günther Brückmann (1919-1948), Dr. Friedrich Karl Gustav Büchner (1900-1932), Werner Emil Louis August Brückmann (1879-1964), Ilse Karla Julie Ottilie Brückmann (1886-1979).

<sup>342</sup> Offenbarung des Johannes 14,13.

werden. Die die Medaillons rahmenden 2 Seitenfelder sind rot ohne Ornament.“<sup>343</sup> (**Abb. 34**) Da Köppen keinen Auftraggeber und Anbringungsort für die Arbeit angegeben und auch das Mosaik vor seinem Tod nicht bezahlt hat, versuchte man bei Puhl&Wagner schließlich erfolgreich über Paul Bonatz und Ulfert Janssen den Auftraggeber herauszufinden. Ein Brief vom 17. April 1917 von Herrn Kommerzialrat Brückmann bestätigt ihn als Auftraggeber für das Erbbegräbnis Brückmann. Er schreibt, er habe das Mosaik erhalten und sei sehr zufrieden damit. Den Skizzen der weiteren Korrespondenz mit der Mosaikfabrik ist das Aussehen des Mosaiks zu entnehmen. Köppen wollte drei rote hochrechteckige Mosaikfelder nebeneinander setzen. Die seitlichen sparen in der Mitte runde Felder für die erwähnten Medaillons aus. Die Inschrift für das mittlere Feld sollte „DURCH KAMPF ZUM SIEG“ lauten. Eindeutig handelt es sich bei dieser Arbeit also nicht um die Mosaik, die sich auf dem Braunschweiger Hauptfriedhof befinden. Man kann also davon ausgehen, dass Köppen ein weiteres Mal mit der Familie Brückmann zusammengearbeitet hat. Wo sich dieses Mosaik befindet, ist nicht bekannt.

Mit Sicherheit fertigte Köppen noch weitere Mosaiken für Grabmale. Das Material war für die Anbringung wegen der Wetterfestigkeit sehr beliebt. So war eine lange Haltbarkeit garantiert. Mit solchen kleineren Aufträgen konnten Künstler und Mosaikfirmen neben zeitaufwendigen Großaufträgen zwischendurch Geld verdienen. Das Mosaik „Ave Maria“, der Entwurf mit dem Christusmedaillon und der Entwurf „In Parentum Memoria“<sup>344</sup> waren sicherlich für Grabmale vorgesehen. Vermutlich sind sie an einem heute unbekanntem Ort ausgeführt worden.<sup>345</sup> Das Mosaik mit der Marienfigur im Zentrum ist ganz ähnlich aufgebaut, wie der Christus aus dem Mausoleum in Crailsheim (**Abb. 35**). Das Brustbild der Heiligen mit Segensgestus, von einem Perlband gerahmt, ist in stilisierte Säulen eingestellt. Ein Johanniterkreuz über dem Bildfeld wird von zwei Voluten flankiert, die Inschrift „Ave Maria“ steht darunter. Da sich die Setztechnik und die Form der Tesserae von dem Vera Icon Mosaik für Crailsheim unterscheidet ist an eine spätere Datierung in Zusammenhang mit der Zusammenarbeit mit einer anderen Mosaikwerkstatt zu denken. Da Köppen nach 1913

---

<sup>343</sup> Wilhelm Köppen, handschriftlicher Brief Archiv P&W (Schriftakte, Ordner 34). Zu diesem Auftrag existieren im Archiv noch zahlreiche weitere Briefe, in zweien befinden sich kleine Zeichnungen. Soweit nicht anders angegeben sind alle Informationen diesen Briefen entnommen.

<sup>344</sup> „Zum Gedächtnis der Eltern.“

<sup>345</sup> Aufbewahrungsorte: Fotografie Mosaik „Ave Maria“ im Archiv P&W, die beiden Entwürfe Architekturmuseum TUM (Christus als Glasnegativ, „In Parentum Memoria“, Tempera auf Zeichenkarton, 62,9x54,2 cm).

die ersten Mosaike mit Puhl&Wagner fertigte und 1916 das Grabmal Brückmann in Braunschweig ausstattete ist eine Datierung in diese Jahre denkbar.

Der eine der beiden Entwürfe mit christlicher Symbolik zeigt ein Christusmedaillon im Strahlenkranz. Darunter schwebt ein Gemmenkreuz. Das Bildfeld selbst ist von Pflanzenranken überzogen, auf denen zwei Pfauen unter Sternen sitzen. Hier ist eine Datierung um 1913 wahrscheinlich, da der Entwurf zusammen mit den Glasnegativen der Entwürfe für das Dörnberg-Mausoleum im Archiv der TUM aufbewahrt wird (**Abb. 36**).

Auf dem zweiten Entwurf der TUM, der vom Künstler unten rechts mit „W.Köppen“ signiert ist, zeigt eine Inschriftentafel mit dem Titulus „In Parentum Memoria“. Die Tafel ist von einem Feston aus Lorbeeren und Bändern umgeben neben dem zwei Paradiesvögel dargestellt sind. Der darüber liegende Dreiecksgiebel ist mit Akanthusranken gefüllt. Die Schlichtheit des Entwurfes zeigt große Ähnlichkeit zu den Holzgrabmalen für die Friedhofskunst auf der Ausstellung in München 1905 und lässt auf eine Datierung in diese Zeit schließen. Möglicherweise gehörte das Grabzeichen tatsächlich zur Serie der Holzkreuze, die Köppen für die Ausstellung gefertigt hatte und ist auf den zeitgenössischen Fotografien nur nicht erkennbar (**Abb. 37**).

Köppens Grabmale und Grabbauten sind von christlicher Auferstehungssymbolik geprägt, so dass die hier genannten Objekte einem sepulkralen Zusammenhang zugeordnet werden können. Der Künstler zeigt auf diesem Themengebiet, dem auch die Ausstellungen für angewandte Kunst zugeordnet werden müssen, eine große Vielfalt, auch wenn einige Motive wiederholt auftauchen.

## **6.5.2 Sakralbauten**

### **6.5.2.1 Die Kirche St. Josef in Mannheim**

Im Mannheimer Stadtteil Lindenhof war seit 1900 die Anzahl an den dort ansässigen Katholiken sprunghaft angestiegen, so dass der Neubau einer katholischen Kirche schon lange überfällig war, als der Architekt Josef Kuld 1904 mit den Planungen von St. Josef beginnen konnte. Der zeitgenössischen Presse sind zum Bau einige Daten zu entnehmen: der 15. Oktober 1905 wird als Baubeginn angegeben, allerdings soll erst am

29. April 1906 die Grundsteinlegung erfolgt sein. Die Weihe der Kirche durch Erzbischof Thomas Nörber ist auf den 8. Dezember 1907 zu datieren.<sup>346</sup>

Die dreischiffige Basilika ist in ihrer Formensprache an frühchristliche römische oder ravennatische Kirchen angelehnt. Auf Grund schwerer Kriegszerstörungen von 1943 sind heute nur noch die Außenwände original erhalten. Erste Restaurierungen der 1950er Jahre wollten das historische Aussehen der Kirche nicht rekonstruieren, sondern den Bau dem Zeitgeschmack anpassen. Die ehemalige Raumsituation ist nach einer völligen Neuordnung der Jahre 2002 und 2003 wieder zu erahnen.<sup>347</sup> Der Außenbau, wie auch der Glockenturm, aus rotem und hellem Sandstein ist fast schmucklos. Durch die verschiedene Farbigkeit der Steine wird die Architekturgliederung sichtbar. Lediglich Reliefs der alttestamentlichen Josefs Geschichte zieren die Seitenfassade. Die Tympana der Portale sind mit christlicher Symbolik, Tierkreiszeichen und Evangelistensymbolen, geschmückt. Durch das Mosaik von Wilhelm Köppen wird die Hauptfassade als repräsentative Schauseite ausgezeichnet. Hier ziehen sich zur Gliederung reliefierte Ornamentbänder mit Akanthusranken, Rosetten und Mäander um Fenster, Portale und um die Mosaikfelder. Die Mosaikfelder sind in drei hochrechteckigen Feldern unter dem großen Rundbogenfenster angebracht. Im lang gestreckten mit einer flachen Kassettendecke abgeschlossenen Innenraum ruhen die Mittelschiffwände auf Säulenarkaden mit zwölf Granitsäulen und ornamentierten Kapitellen. Für die Mittelschiffwände und die Apsis war von Anfang an eine Ausmalung vorgesehen, die erst 1929 durch Franz Schilling ausgeführt wurde.

Wie eingangs erwähnt wurde Wilhelm Köppen zur Gestaltung der Mosaikfelder an der Fassade hinzugezogen (**Abb. 38**).<sup>348</sup> Auf welchem Weg Köppen den Auftrag erhalten hat bleibt unklar. Der genaue Anbringungszeitpunkt kann nicht ermittelt werden. Zur Weihe 1907 waren sie bereits fertig gestellt, ein auf den 24. Mai 1905 datierter Fassadenplan des Architekten Kuld beinhaltet bereits drei leere Rechtecke, die er handschriftlich als „Mosaikfelder“ gekennzeichnet hat.<sup>349</sup>

Das mittlere der drei Mosaikfelder zeigt Josef, der durch eine Inschrift gekennzeichnet wird. Er trägt das segnende Christuskind in kaiserlicher Tracht mit einem Reichsapfel

<sup>346</sup> Anonym 1907 (Neues Mannheimer Volksblatt), S. 1. Im Erzbischöflichen Bauamt Heidelberg befinden sich alle Akten und Pläne zum Bau der Kirche seit 1897. Bisher wurden diese Unterlagen nicht ausreichend ausgewertet. Historische Aufnahmen der Kirche sind bei Huth 1982, Abb. 506 und 508 zu finden.

<sup>347</sup> Zum Neubau siehe H. 2004, S. 292-294.

<sup>348</sup> Die Akten im Erzbischöflichen Bauamt Heidelberg enthalten keine Korrespondenz mit dem Künstler oder der ausführenden Mosaikfirma Rauecker. Alle bekannten Informationen sind dem Neuen Mannheimer Volksblatt 1907, S. 1-2 entnommen.

<sup>349</sup> Aufbewahrungsort Erzbischöfliches Bauamt Heidelberg.



auf dem Arm. In der anderen Hand hält Josef eine Lilie, das Symbol der Reinheit. Die beiden von zwei Gemmenkreuzen flankierten Figuren stehen unter einem von zwei Säulen getragenen Rundbögen. Die Architektur wird von zwei Sternenreihen umgeben. Auf den Säulen sitzt je ein Greif. In den beiden seitlichen Feldern knien Engel unter einer Säulenstellung mit Dreiecksgiebel. Auch hier sitzen zwei Greife auf dem Gebälk. Die beiden Engel präsentieren dem Heiligen eine Rosengirlande. In der Farbigkeit bilden die Mosaiken einen harmonischen Kontrast zur Fassade. Der Mosaikuntergrund ist in einem dunklen Rot gestaltet, der die Sandsteinfarbe wiederholt. Das Rosa, Türkis und Weiß verleiht dem Mosaik eine einzigartige Strahlkraft. Hier liegt eine für Köppen typische Farbgebung vor, die allerdings für die Zeit höchst ungewöhnlich ist. Die Inschrift über den Mosaikfeldern „Ecce fidelis servus et prudenz quem constituit dominus super familiam suam. Brev. Roman.“<sup>350</sup> weist auf den hier dargestellten Heiligen Josef als Schutzpatron der Kirche hin.

Im Archiv Puhl&Wagner befindet sich die Fotografie des Kartons für das mittlere Mosaikfeld (**Abb. 212**). Dieser Karton ist spiegelverkehrt zum ausgeführten Mosaik. Hier sind die Tesserae sehr detailliert wiedergegeben. Es handelt sich also um den Karton, den die Mosaiksetzer für die Herstellung des Mosaiks als Vorlage verwendet haben.

Die Figuren und die Ornamentik folgen keinem streng frühchristlichen Stil. Sie sind nicht, wie so oft bei Köppen, von strenger Frontalität und starker Abstrahierung geprägt. Die lokale Presse lobte die Mosaiken: „Die dem Stil der Kirche bis in's Detail angepaßten Bilder sind sowohl hinsichtlich der Farbgebung, wie auch der Gesamtausführung wohl gelungen.“<sup>351</sup> Dies weist darauf hin, dass die Kirche zum einen nicht als streng historistisch empfunden wurde, und zum anderen die Mosaiken dem Betrachter nicht außergewöhnlich modern erschienen. Der rezipierte frühchristliche Architekturstil wurde wahrgenommen, aber an die Malerei hatte man offensichtlich eine andere Erwartungshaltung.

---

<sup>350</sup> „Siehe ein treuer und kluger Diener, den der Herr über seinen Haushalt eingesetzt hat.“ (Ähnlich: Matt. 24,45: Wer ist er nun der treue und kluge Knecht, den der Herr über seine Leute eingesetzt hat, damit er ihnen zur rechten Zeit zu essen gebe?)

<sup>351</sup> Anonym 1907 (Neues Mannheimer Volksblatt), S. 2.

### 6.5.2.2 Die Kapelle im Schloss Faber-Castell in Stein

Schon 1843 bis 1846 hatte der erfolgreiche Bleistiftfabrikant Lothar Faber (1817-1896), der wenige Jahre später geadelt und in den erblichen Freiherrenstand erhoben wurde, das so genannte „Alte Schloss“ in Stein bei Nürnberg unweit seines Fabrikgeländes erbauen lassen. Nach dessen Tod trat Alexander Graf zu Castell-Rüdenhaus (1866-1928) in das Unternehmen ein und heiratete Ottilie Freiin von Faber (1877-1944).<sup>352</sup> Der Unternehmer wünschte sich nun ein repräsentatives Haus, das seinen Adelsstand widerspiegeln und die hohe gesellschaftliche Stellung der Familie und des Unternehmens in Stein betonen sollte. So ließ er von dem Architekten Theodor von Kramer (1852-1927) 1902 Pläne für einen Anbau an das Alte Schloss anfertigen.<sup>353</sup> In den Jahren 1903 bis 1906 wurde dann das „Neue Schloss“ in neuromanischem Stil erbaut. Einer Gedenktafel am Nord-West Portal der Kapelle sind die Bauten zu entnehmen: „Das Neue Schloß in Stein a/Rednitz mit Turm, Treppenhaus, Kapelle, Kreuzgang, Wintergarten und Palmenhaus wurde erbaut von Sr. ERLAUCHT ALEXANDER FRIEDRICH LOTHAR GRAFEN UND HERREN VON FABER-CASTELL. Beginn des Baus 1. Oktober 1903. Grundsteinlegung am 5. Dezember 1903; bei dieser Feier flog ein Storch während der Festrede über die Festversammlung hinweg. Kirchliche Weihe der Kapelle durch Herrn Pfarrer und Senior Eisen von Stein und festliche Einweihung des Schlosses am 6. Juni 1906. Die Pläne des Baus wurden entworfen von dem Direktor der Kgl. Bayer. Landes-Gewerbe Anstalt Herrn Kg. Oberbaurat und Professor Theodor von Kramer in Nürnberg. Der Bau wurde hergestellt unter Aufsicht des Gräflichen Baumeisters Alois Preissel in Stein.“

Zur Ausstattung herrschaftlicher Häuser des Adels und Großbürgertums des 19. Jahrhunderts gehörten nicht selten private Haus- oder Schlosskapellen<sup>354</sup>, so auch zu Schloss Faber-Castell. Die Kapelle wurde allerdings nur zu besonderen Gelegenheiten – Taufen, Hochzeiten, Beerdigungen und speziellen Feiertagen – genutzt, da die Familie in der in den 1850er Jahren teilweise durch ihre Stiftungen finanzierten evangelischen Martin-Luther Kirche in Stein das Kirchenpatronat inne hatte und dort zu den sonntäglichen Gottesdiensten erschien. In der Lutherkirche hatten sie sich auch eine eigene Empore zur Betonung ihres Adelsstatus einrichten lassen.<sup>355</sup> Die neuromanische

<sup>352</sup> Zur Familien- und Firmengeschichte siehe Teubrich/Leuthäuser/Tschoeke/ Franzke 1986.

<sup>353</sup> Die Baugeschichte des Alten und Neuen Schlosses Faber-Castell ist der Dissertation von Kuehl 1985 entnommen.

<sup>354</sup> Müller 1995, S. 282.

<sup>355</sup> Kuehl 1985, S. 25, 31 und 51.

Schlosskapelle war ursprünglich über den Kreuzgang oder den Wintergarten erreichbar und grenzt an das Alte Schloss. 1904 gab es erste Planungen für den 1905/06 erbauten und ausgestatteten Raum.<sup>356</sup> Der fast quadratische Backsteinbau, dessen Aussehen von Arkaden bestimmt wird, ist im Westen von einer halbrunden Apsis abgeschlossen. Der reich ornamentierte Außenbau lässt eine prächtige Ausstattung im Innern erahnen. Die Wände und das Kreuzrippengewölbe sind mit neuromanischen Wandmalereien versehen. In den oberen Wandzonen befinden sich sechs Rundbogenfenster mit Glasmalereien der Königlich Bayerischen Hofglasmalereianstalt F.X.Zettler aus München. Das Bildprogramm besteht aus einer Kreuzigung mit den dazugehörigen typologischen Szenen der Ehernen Schlange und der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies, dem gegenüber ist die Geburt Christi dargestellt. Außerdem wurden zwei ornamentierte Fenster für die Kapelle hergestellt.

Das Apsismosaik wurde von Wilhelm Köppen entworfen (**Abb. 39**). Auch wenn in den Archivmaterialien keine Hinweise auf den Künstler zu finden sind, so kann alleine aus rein stilistischen Gründen eine Zuschreibung erfolgen.<sup>357</sup> Die Apsis ist in drei horizontale Zonen geteilt. In der unteren Zone, die teilweise durch einen Altar verdeckt wird, sind drei grünliche Vorhänge zu sehen, die an vier schlanken illusionistischen Säulen hängen. Neben dem Vorhangmotiv, unter den beiden Rundbogenfenstern im Apsisbereich, befindet sich ein schmaler Streifen mit einem von zwei Tauben flankierten Kreuz. Darunter ist eine mosaizierte Raute in ein Rechteck eingestellt, das von einem Quadratifries gerahmt ist. Ein Lämmerzug, der sich aus zwei mit „Bethlehem“ und „Hierusalem“ beschrifteten Toren auf die Mitte hin zum Lamm Gottes, das auf einem Hügel mit den vier Paradiesströmen steht, bewegt, bildet den Übergang zur Apsiskalotte. In dieser zweiten Zone ist ein thronender Pantokrator mit Segensgestus und einem aufgeschlagenen Buch, in dem „EGO SVM LVX MUNDI“<sup>358</sup> zu lesen ist, dargestellt. Der Thron steht vor blauem Grund auf einer Paradieswiese, darüber sind die Buchstaben A und Ω zu lesen. Neben der Christusfigur befinden sich zwischen Akanthusranken vier große Medaillons mit den Evangelistensymbolen, die

<sup>356</sup> siehe Mappe 60 (Schloß-Kapelle), unbekannter Aufbewahrungsort. Der Inhalt der Mappe 60, ein Inventarverzeichnis der Ausstattung und eine ausführliche Baubeschreibung finden sich bei Kuehl 1985, S. 456-468.

<sup>357</sup> Die Brandversicherungsakte 1905/06 (Aufbewahrungsort: Bayer. Brandversicherungsamt Nürnberg „Schloß Stein, Redenitzerstr. 2a, Position 13/Juli 1906) nennt nur die Kosten des Mosaiks: 6 675 Mark. Üblicherweise sind in einem solchen Betrag die Materialkosten und das Honorar des Künstlers enthalten, der dann an die Mosaikfirma (hier vermutlich Rauecker) einen Teil der Summe abgegeben hat. Die Gesamtkosten der Kapelle betragen 33 950 Mark. Im Archiv Puhl&Wagner befindet sich allerdings in der Fotosammlung eine zeitgenössische Abbildung der Apsis, die mit „Maler Köppen“ beschriftet ist. Dies kann zur Untermauerung der stilistischen Zuschreibung dienen.

<sup>358</sup> „Ich bin das Licht der Welt.“ (Joh. 8.12)

auch jeweils durch eine Inschrift gekennzeichnet sind. Dieser Bereich wird rechts und links von einem Streifen mit Schuppenornament abgeschlossen. Ein Sternenband bildet den Übergang zur oberen Zone der Apsis, in der ein türkiser Strahlenkranz über einer Reihe goldener Rundbögen, die eine Architektur andeuten sollen, dargestellt ist.

Erhalten hat sich im Archiv Puhl&Wagner eine Fotografie, die eine Mosaiktafel mit dem thronenden Christus zeigt, die genau der Darstellung in der Kapelle entspricht (**Abb. 40**). Da das Mosaik von einem Schachbrettfries gerahmt wird, kann es sich nicht um die Aufnahme eines in der Werkstatt gefertigten Teiles des im Schloss im negativen Setzverfahren angebrachten Mosaiks handeln. Der Zweck dieses Mosaiks ist unklar. Es kann als ein Vorentwurf gedient haben, der dem Auftraggeber präsentiert wurde. Dies war eine übliche Praxis. Diese zweite Version, sei es Vorentwurf oder Kopie, die der Künstler selber oder die Mosaikfirma später fertigte, kann als Werbemittel benutzen worden sein. Da eine private Kapelle nicht öffentlich zugänglich war, konnte man auf keine andere Art sein Werk präsentieren.<sup>359</sup>

Köppen, der auf seiner Studienreise in Italien nachweislich Ravenna besucht hat<sup>360</sup>, schöpft bei diesem Objekt aus der byzantinischen und frühchristlichen Ikonographie und Formensprache.<sup>361</sup> Damit greift der Künstler den Stil der Architektur des Schlossbaus auf. In den Jahren der Entstehungszeit von Schloss Faber-Castell war Köppen an zahlreichen anderen sakralen Objekten beteiligt.<sup>362</sup> Er hatte sich in diesem Bereich also durchaus einen Namen mit seinen qualitätsvollen Mosaiken gemacht.

### 6.5.2.3 Die Kirche und der Betsaal im Bezirkskrankenhaus in Haar

Nachdem Ende des 19. Jahrhunderts die Abteilungen für Psychiatrie in den Hospitälern der umliegenden Städte überbelegt waren, wurden 1898 Pläne für das Bezirkskrankenhaus in Haar (Haar I) bei München gefasst. Man benötigte ein großes Gelände, da der Neubau die psychiatrischen Abteilungen in München ersetzen sollte. Auf dem Gelände plante man die Entstehung von verschiedenen Krankenvillons neben einem Gesellschaftshaus, Kirchen, Wohnhäusern, und Verwaltungsgebäuden. Im Jahr 1900

<sup>359</sup> Mosaikfirmen fertigten sowohl Kopien von alten Mosaiken als Werbemittel, wie auch Kopie ihrer eigenen Arbeiten. Diese wurden in einem Atelier der Fabrik, aber auch auf Ausstellungen präsentiert. So gab es beispielsweise 1919 eine Ausstellung der deutschen Mosaikwerkstätten in der Galerie Caspari in München (siehe Feulner 1919, S. 6).

<sup>360</sup> Siehe „kleines Skizzenbuch“, Folio 21 verso, Mausoleum der Galla Placidia.

<sup>361</sup> Siehe auch Müller 1995, S. 282-285.

<sup>362</sup> Mausoleum in Haunstetten (Kapitel 6.5.1.1), St. Josef in Mannheim (Kapitel 6.5.2.1), Kunstgewerbeausstellung in Dresden und Ausstellungen für Angewandte Kunst in München (Kapitel 6.7).

begann der Architekt Carl August Freiherr von Harsdorff (1860-1902) mit dem Auftrag. Nach dessen Tod übernahm Adolf Stauffer die Bauleitung. Bereits bei der Inbetriebnahme der ersten Bauten in Haar I wurde erkannt, dass die Kapazitäten nicht ausreichen würden, so dass man sich 1907 mit der Planung für eine Vergrößerung der Anlage befasste. 1909 begann der Architekt Richard Neithard mit den Neubauten in Haar II.<sup>363</sup> Die Gebäudestruktur in Haar II ist heute nahezu original erhalten, „so daß diese Anlage auch heute noch als charakteristisches Beispiel für die Architektur des ausgehenden Jugendstils unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg anzusehen ist.“<sup>364</sup>. Damals zählte das Bezirkskrankenhaus zu den modernsten in Deutschland.

Auf dem Gelände des Bezirkskrankenhauses Haar II arbeitete Wilhelm Köppen an der Ausstattung von verschiedenen Gebäuden. Er übernahm die Ausmalungen der katholischen Kirche Mariä-Sieben-Schmerzen, des Aufbahrungsraumes, des protestantischen Betsaals im Gesellschaftshaus und des Theatersaales im selben Gebäude. Nur die umfangreiche Ausmalung der katholischen Kirche hat sich erhalten.<sup>365</sup>

1911 begannen die Architekten Neithard und Ludwig Heuß mit den Arbeiten an der Kirche. Der tonnengewölbte Saalbau zeigt eine starke Geometrisierung in den architektonischen Details. Durch zahlreiche Anbauten ist keine der Außenseiten der Kirche gleich. Georg Albertshofer (1864-1933) war für die Bauplastik verantwortlich. Er fertigte das Relief von Maria umgeben von Engeln am Haupteingang, die Portalfiguren Moses und Petrus an den Seitenportalen, den reliefierten Guten Hirten am Eingang der Sakristei, David und die heilige Cäcilie an der Orgelepore im Inneren, den Kapitelschmuck, die symbolischen Reliefs an der Kanzel und den Hochalter. Die Arbeiten von Albertshofer bilden eine stilistische Einheit mit den Malereien von Wilhelm Köppen.

Wilhelm Köppen verzierte das Tonnengewölbe und die Gurtbögen mit ornamentalen, stark geometrischen Malereien. Die Decke unter der Empore im Eingangsbereich ist als eine illusionistische Kassettendecke gestaltet. Um die mit Rauputz versehenen Wände zu gliedern, hat der Künstler die untere Wandzone mit marmorierten Blau- und Grüntönen bemalt. Die szenischen Bilder darüber sind von einem Klötzchenfries gerahmt, der auch die marmorierten Flächen auf der Breite der Bilder unterteilt. Ein gelbes Liniennetz überzieht die obere Wandzone.

---

<sup>363</sup> Einen kurzen Abriss über die Baugeschichte der Anstalt Haar I und Haar II bietet die Denkmaltopographie Bayern von 1997 (Weski/Paula), S. 100-112.

<sup>364</sup> Weski/Paula 1997, S. 108.

<sup>365</sup> Die restlichen Arbeiten sind nur durch historische Fotografien erhalten (Süddeutsche Bauzeitung 1913, S. 81-86). Abbildungen des Theatersaals sind unzureichend vorhanden.

Über der Eingangstür hat Köppen das erste Bild des Christuszyklus angebracht. Hier ist die Verkündigung an Maria als Anfangspunkt der Heilsgeschichte zu sehen (**Abb. 41**). Das Bildfeld ist durch zwei Säulen in drei Felder gegliedert. Im ersten thront Maria, die von Strahlen berührt wird, zwischen denen im mittleren Feld die Taube des Heiligen Geistes schwebt. Der Erzengel Gabriel segnet Maria vom dritten Feld aus.

An den Wänden des Langhauses hat der Künstler einen Kreuzweg, bestehend aus vierzehn Szenen, dargestellt. Der Zyklus beginnt mit der Verurteilung durch Pilatus, der seine Hände in Unschuld wäscht, an der Stirnwand rechts der Apsis. Der Zyklus setzt sich mit der Kreuzaufnahme an der Langhauswand fort. Die nächste Szene zeigt Christus, der zum ersten Mal fällt und gegeißelt wird. Es folgt die Begegnung mit Maria, die zu seinen Füßen kniet. In den folgenden Bildern hilft Simon Christus das Kreuz zu tragen, Veronika reicht Christus das Schweiß Tuch, und Christus fällt das zweite Mal. An der gegenüberliegenden Langhauswand segnet Christus im ersten Bild zwei Frauen und ein Kind, dann wird der dritte Sturz dargestellt. In der nächsten Szene wird er seiner Kleider beraubt. Es folgen die Kreuznagelung, der Tod am Kreuz und die Kreuzabnahme. Der Zyklus endet an der Apsisstirnwand mit der Grablegung (**Abb. 42-55**). Die einzelnen Figuren haben eine strenge, statuarische Haltung. Die Soldaten sind in römischer Tracht gekleidet, was den klassizistischen Eindruck noch verstärkt. Auffällig ist die muskulöse Figur Christi, ähnliches eines nackten antiken Heros. Der linke Soldat in der Szene der Kleiderberaubung trägt ungewöhnlicherweise ein Schlangenschild. Solch ein Schild ist sonst der Göttin Athene vorbehalten, und wird von Köppen bereits in der Hand des Hermes in der Aula der Universität München gehalten. Durch diese beiden Beispiele wird deutlich, dass Köppen sich bei seinem Kreuzweg keinesfalls an mittelalterlichen Vorbildern orientiert hat. Er benutzte antike Versatzstücke, die sonst nicht in der Kreuzwegs-Ikonographie vorkommen.

An den Langhauswänden sind jeweils drei szenische Darstellungen durch einen Rundbogen verbunden. Im Bogenfeld sind Brustbilder von Joseph und Johannes dem Evangelisten zwischen Palmettensäulen, darunter ihre Namensinschriften, zu sehen (**Abb. 56+57**). Die Bogenfelder werden jeweils durch zwei Greifen, die neben einem Gemmenkreuz stehen, abgeschlossen.

Den Höhepunkt des Raumes bildet die Apsis, auf der der auferstandene Christus vor einer Lichteureole auf blauem Grund schwebt (**Abb. 58**). Der Gurtbogen vor der Apsiskalotte ist mit den Tierkreiszeichen geschmückt. Das Tonnengewölbe des Chorarmes wird von einem Netz aus Rauten auf blauem Grund überzogen. Im Zentrum

des Bogenfeldes der Apsisstirnwand ist das Lamm Gottes zu sehen, das von den Symbolen der Evangelisten umgeben ist.

Die Holzvertäfelung der Wände, das Gestühl und die bemalte Holzdecke sind im protestantischen Betsaal im Obergeschoss des Gesellschaftshauses noch erhalten. Die Wände waren mit farbigen Ornamentbändern durchzogen, heute sind sie weiß gestrichen. Der Architekt Neithard dürfte das Aussehen des Raumes bestimmt haben, während Köppen hier lediglich die Apsis ausmalte. Hinter dem Altar ist eine rundbogige Steinplatte mit einem ornamentalen Rahmen angebracht.<sup>366</sup> Köppen hatte die Platte mit dem von einer leuchtenden Mandorla umgebenen, durch das Christusmonogramm gekennzeichneten, auferstandenen Christus bemalt, der die Arme zu einem Orantengestus geöffnet hatte (**Abb. 59**). Die Figur wurde von zwei Sternen über zwei Palmen flankiert, auf denen je ein Paradiesvogel saß. So ergibt sich ein streng symmetrischer Aufbau vor allem durch die Frontalität Christi. Neben dem Altar sind zwei nach Köppens Entwürfen geschnitzte Pelikane, Symbole der christlichen Caritas, angebracht. Man kann davon ausgehen, dass der Theatersaal im damaligen Gesellschaftshaus seinem Verwendungszweck entsprechend nicht mit christlichen Motiven geschmückt war. Über der Bühne sind Reliefs mit Masken der „Komödie“ und „Tragödie“ angebracht. Ähnliche Masken tauchen in Köppens Arbeiten häufig auf<sup>367</sup>, möglicherweise war er auch dafür verantwortlich.

Etwas außerhalb der Anlage liegt der Friedhof mit der Aufbahrungshalle, deren apsidial gestalteter Innenraum von Köppen ausgemalt worden war. Die Malereien sind heute übermalt, obwohl sie den Krieg überstanden hatten. In die Vertäfelung der Wand war, flankiert von zwei polygonalen Pfeilern mit Leuchten, ein Rundbogenfeld ausgespart, das Köppen mit der Figur des Guten Hirten bemalt hatte. Christus, ein Schaf tragend, stand vor einer Lichtaureole, flankiert von zwei Schafen und zwei Weinstöcken (**Abb. 60**). Dieses Bild erinnert an die Apsis im Dörnberg-Mausoleum in Regensburg (**Abb. 27**), das Grabmal Brückmann in Braunschweig (**Abb. 33**) und die Ausmalung des Friedhofes für die Kunstausstellung 1908 (**Abb. 61**). Im Unterschied zu den früheren Arbeiten hält Christus hier nicht nur einen Stab, sondern eine Siegesfahne in der Hand

<sup>366</sup> Größe der Platte 125x138 cm. Die Platte ist heute samt Rahmen erhalten, die Bemalung allerdings wurde in den 1980er Jahren dem Zeitgeschmack entsprechend entfernt. (Auskunft Frau Goblirsch-Bürkert 17. April 2006)

<sup>367</sup> Siehe Kurhaus Wiesbaden (Kapitel 6.5.4.1) und Stadthalle Hannover Kapitel (6.5.3.2).

und er trägt einen Lendenschurz. Das Bild war mit einem Ornamentband aus stilisierten Zweigen mit Blüten umgeben, die ein griechisches Kreuz umgaben. Eine riesige auf die Wand gemalte Muschel, die von einem Ornamentband mit Sonnen und einer Art Zinnenfries angegrenzt war, füllte die gesamte Apsis aus. Die Holzvertäfelung unter dem Guten Hirten, die mit kleinen Kreuzen und hochrechteckigen, mit einem Perlband abgeschlossenen, Feldern gefüllt waren, stammt sicherlich auch von Köppen.

Köppens überraschend antikische Ausmalung bildet eine stilistische Einheit mit der Jugendstilarchitektur Neithards. Zu Recht kann die Anlage als Gesamtkunstwerk des Jugendstils angesehen werden. Von Zeitgenossen wurde die Gestaltung der Anlage durchaus positiv bewertet: „Die lichten, schmucken Gebäude zwischen frischem Grün üben auf jeden Fall einen heilsamen Einfluss auf die armen Kranken aus, als die früheren gefängnisartigen, erdrückend wirkenden Baumassen, und wir können getrost behaupten, dass die Baukunst in solchen Fällen die Heilkunst der Ärzte wesentlich unterstützen kann.“<sup>368</sup>

### **6.5.3 Öffentliche Repräsentationsbauten**

#### **6.5.3.1 Die Ludwig-Maximilians-Universität in München**

Die erste Universität in Bayern war 1472 unter Ludwig dem Reichen in Ingolstadt gegründet worden. Bevor König Ludwig I. die Universität endgültig in die Landeshauptstadt nach München geholt hatte war sie ab 1800 für wenige Jahre unter Kurfürst Maximilian IV. Joseph nach Landshut verlegt worden. Mit dem 1840 fertig gestellten und von Friedrich Wilhelm von Gärtner (1791-1847) erbauten Hauptgebäude in München an der Ludwigstraße hatte die Universität schließlich einen Neubau erhalten. Schnell wurde die Universität zu einem der bedeutendsten Zentren der Geistes- und Naturwissenschaften in Deutschland und war mit der Anzahl der Studierenden auf Platz zwei nach Berlin gerückt.<sup>369</sup> Mit einem weiteren Anstieg der Studierenden um die Jahrhundertwende war der Gärtner-Bau endgültig zu klein geworden. Schließlich beauftragte man 1906 German Bestelmeyer (1874-1942) mit der Erweiterung unter der Bauleitung des Königlichen Ministerialrats Ludwig von Stempel.<sup>370</sup> 1909/10 wurde der

<sup>368</sup> Anonym (Süddeutsche Bauzeitung) 1913, S. 74.

<sup>369</sup> Zur Geschichte der Universität und des Gebäudes siehe: Ludwig-Maximilians-Universität 2001, Geiger 1928.

<sup>370</sup> Blößner 1909/10, S. 4.



Bau ausgeführt. Die Stadtverwaltung wünschte sich eine moderne, zugleich aber auch feierliche Ausstattung.<sup>371</sup> Zur Unterstützung der klaren Architektursprache wählte der Architekt eine monumentale musivische Dekoration. Mit Julius Diez, Wilhelm Köppen, Ulfert Janssen, Hermann Hahn und Georg Albertshofer arbeiteten in München sehr bekannte und renommierte Künstler an der Ausstattung des Erweiterungsbaus der Universität. So wurde ein einzigartiges Gesamtkunstwerk geschaffen, das die zeitgenössischen Stilformen des Jugendstils und des Neoklassizismus in sich vereint.

Wilhelm Köppen war an vielen Stellen bei der Innenausstattung der Universität in München beteiligt. Die einzelnen Ensembles werden hier getrennt besprochen und dann gemeinsam bewertet.

### **Vestibül und Lichthof**

Vom Eingang am heutigen Geschwister-Scholl-Platz gelangt man in das von Bestelmeyer neu gestaltete Vestibül. Hier und im Lichthof gestaltete Köppen den Mosaikfußboden. Möglicherweise war der Künstler für die gesamten Fußböden im Hauptgebäude zuständig. Die seitlich von Streifen mit Schachbrettmuster gerahmten Gänge werden von Linienmustern durchzogen und sind mit goldenen Kreuzblumen am Boden geschmückt.

Innerhalb des Liniennetzes im Vestibül sind drei figürliche Mosaikfelder nach Entwürfen von Wilhelm Köppen eingelassen.<sup>372</sup> In der Mitte befindet sich in einem oktogonalen Rahmen die durch eine Inschrift mit „ΕΦΕΣΙΑ“ bezeichnete Diana von Ephesos, auch Ephesia genannt (**Abb. 62**). Die vielbrüstige Figur wird gemäß ihrer Ikonographie von zwei Hirschen flankiert, der Körper ist mit Binden umwickelt, zwei Schnüre laufen von ihren Armen zu den Füßen, und ihr Haupt wird von einem Zinnenkranz bekrönt.<sup>373</sup> Rechts und links neben der Figur sind zwei Greife in rechteckigen Rahmen dargestellt (**Abb. 63**).

Über eine Treppe erreicht man den Lichthof. Die Architektur des Lichthofs erinnert mit ihren zweistöckigen Arkadenumgängen an Renaissance-Höfe, wie etwa den Münchener Münzhof. Durch einen großen gläsernen Okulus in der kassetierten Kuppel dringt Licht in die Halle. Im Vergleich mit einer Zeichnung von German Bestelmeyer für die Innenausstattung sieht man, dass Köppen bei der Bodengestaltung deutlich von den Ideen des

<sup>371</sup> Müller 1995, S. 307.

<sup>372</sup> Die gesamten Bodenmosaiken wurden von der Mosaikfirma Johann Odorico aus Berlin gefertigt (Blößner 1909/10, S. 2).

<sup>373</sup> Zur Ikonographie der Ephesia siehe Goesch 1996.

Architekten abgewichen ist (**Abb. 64**).<sup>374</sup> Köppen greift hier vorbildhaft auf das antikisierende Bodenmosaik im Vestibül der Villa Stuck zurück, während Bestelmeyer entsprechend dem Okulus in der Kuppel ein kreisförmiges Ornament auf dem Boden vorgesehen hatte. In ein polygonales Liniennetz ist im Zentrum ein Medusenhaupt von einem Sternenkreis umgeben zu sehen (**Abb. 65**). In den Feldern um sie herum sind im Wechsel vier Schlangen, wie sie auch in der Villa Stuck auftauchen, und vier bekrönte Adler dargestellt. Um das zentrale Liniennetz zieht sich ein Kreis aus kleinen Kreuzblumen, die auch die Gänge des Erweiterungsbaus durchziehen. Zwei monumentale Statuen von König Ludwig I. und Prinzregent Luitpold, die 1911 von den Bildhauern Ackerberg und Bleeker gearbeitet worden waren, thronen neben der Treppe.<sup>375</sup>

Es existieren widersprüchliche Angaben darüber, wer die goldenen Ziergitter der Heizungsverkleidungen gestaltet hat. Bestelmeyer und Köppen werden beide als Künstler genannt.<sup>376</sup> Die Gitter mit griechischen und lateinischen Sinnsprüchen der sechs fensterähnlichen Öffnungen an den Pfeilern im ersten Stock unter den tonnengewölbten Armen können Köppen stilistisch zugeschrieben werden (**Abb. 66**). Hier ist jeweils ein Tier einer von Ornamenten umgeben Inschrift zugeordnet.

Eule: „ΓΝΩΘΙ ΣΑΥ ΤΟΝ“

Stier: „VIS CONSILI EXPERS MOLE RVIT SVA“

Adler: „MORTVORVM VIRTUTE TENEMVR“

Steinbock: „MENS SANA IN CORPORE SANO“

Bär: „LABOR VINCIT OMNIA IMPROBVS“

Löwe: „FORTES FORTVNA ADIVVAT“<sup>377</sup>

Die Wandfläche der Lünette des tonnengewölbten Armes über der Treppe war bis zu den Kriegszerstörungen mit einem Mosaik-Triptychon von Julius Diez (1870-1957) geschmückt.<sup>378</sup> Zwei weibliche geflügelte Gestalten flankierten einen von Putten getragenen Brunnen. Die Figuren waren mit den Attributen von Athene, Göttin der Weisheit, ausgestattet. Über den Frauen schwebten in Medaillons die Symbole der vier Fakultäten Medizin, Jura, Theologie und Philosophie. Eine von Putten getragene Inschriftentafel

<sup>374</sup> Abb. bei Thiersch 1961, S. 13.

<sup>375</sup> Biller/Rasp 2003, S. 76.

<sup>376</sup> Blößner 1909/10, S. 24/25: Entwürfe für die Gitter der Zentralhalle Bestelmeyer, ausgeführt von A. Birner (ornamental) und K. Kirsch (Tiersymbole); Hildebrandt 1911, S. 222: Heizungsgitter von Köppen.

<sup>377</sup> Eule: „Erkenne dich selbst!“ (Delphi Apollontempel); Stier: „Kraft ohne Weisheit stürzt durch die eigene Wucht!“ (Horaz); Adler: „Die Leistung der Toten verpflichtet uns“; Steinbock: „Ein gesunder Geist in einem gesunden Körper.“ (Satiren des Juvenal); Bär: „Unermütlche Arbeit besiegt alles.“ (Vergil); Löwe: „Den Mutigen (Tüchtigen) hilft das Glück“. (Terenz)

<sup>378</sup> Abbildung bei Fahrner 1970.

„PER ASPERA AD ASTRA“<sup>379</sup> bildete den Titel des Mosaiks. Auf der gegenüberliegenden Seite des Lichthofes über dem Türsturz zum Audimax befindet sich noch heute ein weiteres Mosaik von Julius Diez mit der Göttin der Wissenschaft, die den Samen der Weisheit verstreut (**Abb. 67**).<sup>380</sup> Im blauen Hintergrund leuchten goldene Tierkreiszeichen und wieder die Symbole der vier Fakultäten.

### Wandbrunnen

Im Vestibül am Hintereingang zur Amalienstraße gestaltete Köppen einen Wandbrunnen. Das Becken besteht aus braunem Stein, der sich bis um die Türen zum hinter der Wand liegenden Audimax zieht. Über diesen Türen hat Köppen zwei Inschrifttafeln angebracht: „NE QUID FALSI AVDEAT NE QUID VERI NON AVDEAT DICERE SCIENTIA“ und „ΤΗΝ ΘΕΩΙΑΝ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΣ ΠΡΟΤΙΜΗΤΕΟΝ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΔΟΚΟΥΝΤΩΝ ΕΙΝΑΙ ΧΡΗΣΙΜΩΝ“.<sup>381</sup>

Zwischen den beiden Türen wölbt sich der polygonale Wandbrunnen (**Abb. 68**). Die Seiten sind mit Linien aus Goldsmalten verziert. Aus dem Maul eines Fischkopfes auf einer Kupferplatte sprudelt das Wasser in das mosaizierte Brunnenbecken. Hier ist auf türkischem Grund ein rotes Medaillon mit Pegasus zu sehen (**Abb. 69**).<sup>382</sup> Das Medaillon und die darunter stehende Inschrift „ΑΡΙΣΤΟΝ ΤΟ ΥΔΩΡ“<sup>383</sup> wird von lila-türkisch-schwarzen Schachbrettfeldern flankiert. Ein Fries aus gold-roten Spitzbögen rahmt das Bildfeld. Der Brunnen dient als Sockel für die mosaizierte Wanduhr. Hier thront auf einem mit Muscheln verzierten goldenen Stuhl die Personifikation der Zeit mit einem Zepter und einer Sanduhr. Der Thron, dessen Rückenlehne in eine monumentale Uhr mit römischen Ziffernblatt mündet, steht auf einem ornamentierten Sockel und wird von zwei Sphingen flankiert. Im Inneren der Uhr bildet eine Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt, einen Kreis. Ein Ring mit den zwölf Tierkreiszeichen umgibt sie. Im Sockel des Thrones steht an der linken Seite eine Inschrift, die den Namen des Künstler und der Mosaikfirma enthält: „W.KÖPPEN INV. TH. RAUECKER MOSAIK“. Die geflügelte „Zeit“ trägt einen türkisfarbenen Chiton und einen blauen Mantel, ihr Kopf wird von einer Strahlenkrone bekrönt. Insgesamt ist das Mosaik von einer strengen Frontalität und Symmetrie geprägt. Auch der Thron zeigt keinerlei Tiefenwirkung.

<sup>379</sup> „Durch das Rauhe zu den Sternen“ (Seneca)

<sup>380</sup> Müller 1995, S. 309.

<sup>381</sup> „Die Wissenschaft wage es nicht, etwas Falsches zu sagen oder etwas Wahres nicht zu sagen.“ Eine Übersetzung für den griechischen Sinnspruch konnte nicht gefunden werden.

<sup>382</sup> Während das Wandmosaik von Rauecker ausgeführt wurde, war das Pegasus-Mosaik von der Firma A. Diegelmann gefertigt worden (Blößner 1909/10, S. 26)

<sup>383</sup> „Das Wasser ist das Beste.“ (Thales)

Köppen hat bei der Darstellung den Betrachterstandpunkt nicht berücksichtigt. Lediglich die Füße der weiblichen Figur weisen eine leichte Aufsicht auf (**Abb. 70**).

Heute nicht mehr erhalten haben sich zwei dekorative Wandbrunnen Köppens im Hauptgebäude. Der genaue Standort kann nicht mehr ermittelt werden.<sup>384</sup> Da das Liniennetz im Mosaik sehr dem im Lichthof und im Vestibül ähnelt, ist anzunehmen, dass sie dort auch angebracht waren. Die Mosaiken für die oktogonalen Brunnenwannen zieren die Meereswesen Triton und Nereide. Beiden Wesen ist mit einer Inschrift eine Eigenschaft zugeordnet: der Nereide „PVLCHRITVDO“ (Schönheit), dem Triton „VIRTVS“ (Kraft) (**Abb. 71**).

Im Wandelgang des ersten Obergeschosses des Lichthofes sind zwei kleinere Wandbrunnen aus Marmor vor einer halbrunden Nische aufgestellt. Die Nische ist komplett mit Goldsmalten ausgefüllt. Eine eingestellte Säule trägt eine Marmorplatte, die Platz für die Aufstellung einer Büste bietet. Dass Köppen auch hier für die Gestaltung zuständig war, ist aus stilistischer Hinsicht sehr unwahrscheinlich. Köppens Werke tragen in der Regel Verzierungen.

## **Aula**

Als Bestelmeyer den Erweiterungsbau an das alte Hauptgebäude anfügte, nahm er auch umfassende Veränderungen an der Aula im ersten Obergeschoss vor. Wilhelm Köppen war gemeinsam mit Ulfert Janssen für die Innenausstattung verantwortlich. Die beiden Künstler schufen hier einen prachtvollen repräsentativen Raum.

Im Boden vor dem Eingang zur Aula ist in ein mosaiziertes Liniennetz ein quadratisches Mosaikbild eingelassen. Es handelt sich um die Darstellung einer der zwölf Arbeiten (Dodekathelos) des Herakles: Die Tötung der neunköpfigen Lernäischen Schlange (**Abb. 72**). Mit dem giftigen Blut des Tieres soll er der Sage nach seine Pfeile getränkt haben. Herakles, mit Lendenschurz und einem Umhang bekleidet, ist im Begriff, mit seinem Schwert die Köpfe der Schlange einzeln abzuschlagen. Die Figur nimmt eine starre Haltung ein, während sich die Schlangenköpfe winden.

Die alte Aula war ein hoher rechteckiger Raum mit schlechter Akustik. Sein Spiegelgewölbe wurde von Pfeilern getragen. Man wollte vor allem den nüchternen Raumeindruck durch eine feierlichere Atmosphäre ersetzt wissen und Platz für eine

---

<sup>384</sup> Abbildungen der Mosaik für zwei Brunnen haben sich in der zeitgenössischen Literatur erhalten, es wird nicht erwähnt ob es noch weitere gab: Blößner 1909/10, S. 26. Nach Entwürfen von Wilhelm Köppen fertigte Rauecker die Bodenmosaik für die Brunnenbecken.

größere Anzahl von Menschen schaffen.<sup>385</sup> Durch das Apsismosaik, die hölzerne Kassettendecke mit Sternen und den umlaufenden Maskenfries unter der Decke wurde eine weihevollere Stimmung evoziert. Für die bronzenen Masken und Medusenhäupter des Frieses fertigte er eigenhändig die Modelle. Über der Empore wird dieser von zwei geflügelten Löwen unterbrochen, die eine Inschriftentafel flankieren, auf der der Spruch „NIL SINE MAGNO VITA LABORE DEDIT MORTABILIBVS“<sup>386</sup> angebracht ist. Der Parkettboden ist an den Seiten von einem Schachbrettmuster-Mosaik gerahmt. Die drei Portale zur Aula sind außen mit Holzplatten verkleidet, die mit bronzenen Nägeln beschlagen sind. Innen präsentieren sich die Türen als Bronzeportale. Sie ähneln den Türen des Aachener Münsters gestaltet, nur sind die Löwenköpfe durch Sonnen ersetzt. Sie stellen so einen Bezug zum Mosaik mit dem Apoll/Helios in der Apsis her. Das mittlere Portal ist außen von einem Dreiecksgiebel mit der Inschrift „DAS WAHRE IST GOTTAEHNLICH“<sup>387</sup> bekrönt. Über dem Giebel befindet sich eine Büste der Göttin Athene, die von Ulfert Janssen geschaffen wurde. Athene, Schutzgöttin der Wissenschaften, wacht über die Aula.

Der Innenraum der Aula wird vom monumentalen Mosaik der Apsis dominiert (**Abb. 73**). Es besteht aus einem größeren zentralen Feld, das rechts und links von zwei schmalen Streifen flankiert wird. Auf dem mittleren Feld ist eine Frontalansicht des Sonnengottes Apoll auf seinem von vier sich aufbäumenden Schimmeln gezogenen Sonnenwagen vor einem blauen Himmel mit goldenen Sternen zu sehen. Apoll ist mit einem roten Mantel bekleidet, sein Haupt wird von einem Strahlenkranz bekrönt. Die Figur wird von einer großen Lichteureole hinterfangen. Die vier Pferde sehen identisch aus. Alle Bildfelder werden optisch durch einen gleich gestalteten geometrisch gegliederten Sockelfries verbunden. Nur der Sockelfries unter Apoll weist eine Inschrift auf: „ΑΚΤΙΣ ΑΕΛΙΟΥ ΚΑΛΛΙΣΤΟΝ ΦΑΟΣ“.<sup>388</sup> Der Künstler hat auch nur dieses zentrale Bild rechts unten neben dem äußeren Schimmel mit der Signatur „W.KÖPPEN“ versehen. In den schmalen Seitenfeldern sind vier Gottheiten dargestellt, die jeweils eine Tugend, beziehungsweise Wertvorstellung verkörpern.<sup>389</sup>

<sup>385</sup> Hildebrandt 1911, S. 217.

<sup>386</sup> „Nichts hat das Leben den Menschen ohne große Anstrengung gegeben.“ (Horaz)

<sup>387</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: „Das Wahre ist gottähnlich; es erscheint nicht unmittelbar, wir müssen es in seinen Manifestationen erraten.“

<sup>388</sup> Der Vers, hier in freier Form wiedergegeben, stammt aus der *Antigone* von Sophokles: „Strahl der Sonne, schönstes Licht!“

<sup>389</sup> Biller/Rasp 2003, S. 77. Hier wird Aphrodite das Attribut des Spiegels und Hera der Apfel zugeordnet. In der Ikonographie bringt der Spiegel, wie die Sonne, die Wahrheit an den Tag (Lurker 1991, S. 693). Auch der Vergleich mit der Darstellung der Anadyomene in Bad Nauheim lässt darauf schließen, dass es sich bei der Göttin mit dem Apfel um Aphrodite handeln muss.

Hera ist die Personifikation der Wahrheit mit einem verzierten Spiegel. Sie zieht sich ihren Mantel über die Schulter und ist ansonsten unbekleidet. Neben ihr symbolisiert Athene im Typus der Athena Parthenos die Weisheit. Sie ist unverkennbar durch ihre Attribute das Pallium, den Schild mit dem Medusenhaupt, eine Lanze und die kleine goldene Statue einer Nike gekennzeichnet. Links neben Apoll ist Hermes, Personifikation der Kraft, mit Schild und Speer unter einem Stern dargestellt. Als letztes symbolisiert Aphrodite die Schönheit. Sie trägt ein schleierartiges Gewand und hält den Apfel in der Hand, den sie von Paris erhalten hat. Hera und Aphrodite haben die gleiche Haltung: Mit dem gehobenen Arm halten sie den Mantel über der Schulter. Durch die spiegelverkehrte Darstellung entsteht ein symmetrischer Aufbau des Mosaiks um Apoll und die Quadriga. Dies wird auch durch Athene und Hermes unterstützt, die ebenfalls spiegelverkehrt einen Arm auf ihren Schild stützen und in der anderen Hand die Nike beziehungsweise einen Stab halten. Unter dem Mosaik sind an der Wand auf Konsolen sieben Büsten der Herrscher des Königreichs Bayern aufgestellt: Maximilian I. Joseph, Ludwig I., Maximilian II., Ludwig II. und Otto I., Prinzregent Luitpold und Ludwig III. Die Büsten sollten daran erinnern, dass die Universität stets unter der Schirmherrschaft der Könige stand.

Durch das Einziehen einer Empore, die rechts neben der Apsis von zwei reliefierten Pfeilern mit den Figuren des Herakles und des Prometheus von Janssen getragen wird, wurde die Platzanzahl im Raum noch einmal verdreifacht. Vier weitere Reliefpfeiler mit stilisierten Karyatiden tragen den Maskenfries über der Empore. Die umlaufende Brüstung ist mit goldenen Medaillons mit flachen Reliefs der Stadtsymbole der zwölf wichtigsten Städte des Altertums geschmückt: Babylon (Gilgamesch kämpft mit einem Löwen), Memphis (Apis-Stier im Stil einer Hieroglyphe), Knossos (Minotaurus), Tyrus (Palme), Ephesus (Diana Ephesia), Athen (die Attische Eule), Korinth (Pegasus), Syrakus (weibliche Büste mit Delphinen), Tarent (Taras reitet den Delphin), Alexandria (gehörnte Büste des Alexander), Rom (die Kapitolinische Wölfin) und Byzanz (Christusmonogramm) (**Abb. 74-86**).<sup>390</sup> Das mittlere Medaillon weist eine sich in den Schwanz beißende Schlange aus, die sich um einen Stern windet. An der Unterseite der Empore sind Kassetten aus Stuck mit Rosetten im Zentrum angebracht. Da Köppen als Künstler der Reliefs an der Brüstung angegeben ist, kann man davon ausgehen, dass er die Modelle geliefert hat, nach denen dann ein Abguss erstellt wurde. Für die Verkleidung der Heizkörper wurden bronzene Ziergitter entweder von Köppen oder von Bestelmeyer

<sup>390</sup> Hildebrandt 1911, S. 222: Zumindest die Skizzen für die Reliefs fertigte Köppen selbst, die Ausführung stammt von Müller.

geschaffen. An der linken Seite wechseln sich in den Gittern Tiere mit Voluten ab, die Verzierung der Gitter der rechten Seite besteht nur aus stilisierten Blüten (**Abb. 87**).

Man erreicht die oberen Sitzplätze über die Treppenhäuser an der Rückseite der Aula oder neben den Senatsräumen. Janssen hat für beide Supraporten im Innenraum Reliefs geschaffen: Die Darstellungen der Kapitolinischen Wölfin und eine auf einem Löwenthrone sitzende weibliche Gestalt mit Stab und Scheibe. Die rückwärtige Wand auf der Empore ist reich mit Reliefs geschmückt.<sup>391</sup> Eine monumentale Uhr mit Tierkreiszeichen und Sternbildern, die jeweils durch Inschriften bezeichnet sind, ziert die seitliche Wand. Die Rückwand ist mit vergoldeten Stuckreliefs, bestehend aus vier Festons, geschmückt, über denen die Symbole von vier Fakultäten angebracht sind: Eine Waage für die Rechtswissenschaften, zwei Füllhörner für die Ökonomen, eine Schale mit einer sich windenden Schlange für die Medizin und eine Fackel mit einer sich in den Schwanz beißenden Schlange für die Philosophie (**Abb. 88-91**).<sup>392</sup> Die Inschriften sind teilweise der Kriegszerstörung zum Opfer gefallen. Die Decke in diesem Bereich ist mit Relief von vier Sphingen geschmückt, die in rechteckigen Feldern mit einem Palmettenrahmen sitzen (**Abb. 92**). Die *Neudeutsche Bauzeitung* bildet ein vergoldetes Stuckrelief ab, das so in der Aula heute nicht zu finden ist.<sup>393</sup> Dargestellt ist hier ein Pelikan, der seine Jungen mit seinem eigenen Fleisch füttert (**Abb. 93**). Das Relief soll sich auf der Empore befunden haben. Wäre das der Fall gewesen, würde es sich hier um das einzige christliche Motiv im Raum handeln. Es ist viel wahrscheinlicher, dass dieses Relief ein Modell aus einer früheren Planungsphase ist, die noch christliche Symbolik vorgesehen haben kann. Im Schmuck der Aula wurde sogar die theologische Fakultät in den Emporenreliefs durch die Ökonomie ersetzt und so jeder Bezug zu Religion weggelassen. Die Aula besaß bis zum Krieg Glasfenster nach Entwürfen von Wilhelm Köppen.<sup>394</sup> Sie bestanden aus gefärbtem Hüttenglas mit Schwarzlot und Silbergelbmalerie. Jedes der sieben gleich komponierten Fenster bestand aus drei Teilen. In den seitlichen Scheiben waren Sphingen oder Greife in einem Palmettenrahmen dargestellt. In der mittleren Scheibe war dann jeweils eine Ädikula zu sehen, in deren Zentrum eine mythologische Heroenfigur dargestellt war, die im Giebelfeld durch eine Inschrift identifiziert werden

<sup>391</sup> Hildebrandt erwähnt Stukkaturen und Malereien von Köppen, die von Rosenhauer und Mali ausgeführt wurden. Dabei dürfte es sich wohl um die Darstellungen oberhalb der Empore handeln (Hildebrandt 1911, S. 222).

<sup>392</sup> Abweichend von den vier traditionellen Fakultäten seit dem Mittelalter Philosophie, Theologie, Jurisprudenz und Medizin ist hier die Theologie interessanterweise durch die Ökonomie ersetzt.

<sup>393</sup> Hildebrandt 1911, S. 217.

<sup>394</sup> Heise 1992, Katalognummer 11.6. Die Fenster wurden von der Firma Kreuzer aus München ausgeführt.

konnte. Die Fenster haben sich teilweise in Abbildungen der Originale oder Entwürfen Köppens erhalten (**Abb. 94**).<sup>395</sup> Bei den Darstellungen handelt es sich um Bellerophon, Theseus und den Minotaurus, Odysseus und Circe, Kentaumachie mit den Lapithai, Athena im Kampf mit den Giganten, Herakles und Hydra sowie Ödipus und die Sphinx. Dargestellt ist hier „der Mensch im Kampf gegen die Ungeheuer der Natur, die Kultur im Kampf gegen die Unkultur, dargestellt durch die Heroen der griechischen Vorzeit [...]“<sup>396</sup>.

### Senatszimmer

Die historische Ausstattung des Senatszimmers ist den Kriegszerstörungen zum Opfer gefallen. Die zum Senat gehörige Raumfolge, bestehend aus dem Vorzimmer, einem Büro und dem Sitzungszimmer, befindet sich im Bestelmeyer-Bau der Universität neben der Aula. Vermutlich schuf Wilhelm Köppen nicht nur das Mosaik an der Stirnwand des Raumes, sondern war umfassender an der Innenausstattung beteiligt.

Die Räume waren sehr prächtig gestaltet. Jedes Zimmer folgt einem eigenen Stil. Das Vorzimmer ist schlicht gehalten. Weiße Stuckreliefs auf weißer Wand zieren den kleinen Raum. In die Lünette über der Tür ist eine Uhr eingelassen. Sie wird von Pflanzenvoluten und Rechtecken mit quer gestellten Rauten gerahmt. Über der Uhr ist das Relief eines Löwenkopfes, der von zwei Schlägen flankiert wird, über einem Feston zu sehen.

Das Muster der Decke im Zimmer des Rektors nimmt die Bodengestaltung im Lichthof wieder auf. Dies kann als Hinweis für die Tätigkeit Köppens in diesen Räumen gewertet werden. In einen schmalen Streifen um den äußeren Rand der Decke sind mit Rosetten gefüllte Kassetten angebracht. Das Muster der Decke, die Möblierung und der Puttenfries, der sich um die Decke zieht, erinnern an den Stil der Empore in der Aula. Die Wände sind zudem mit farbigem Stoff bezogen.

Eine Öffnung in der Wand mit eingestellten ionischen Säulen bildet den Übergang zum Sitzungszimmer. Dieser Raum vermittelt mit seiner Ausstattung den Eindruck von venezianischer Pracht (**Abb. 95**). Die niedrige Kassettendecke besteht aus hexagonalen Feldern mit Sonnen in der Mitte. In die verschiedenen großen Felder der mit einem dezenten Schmuckband umgebenen Wandvertäfelung waren Porträts der bayerischen Könige und Gründer der Universität, sowie eine Marmorfläche um die Tür und die Hei-

<sup>395</sup> Fischer 1912/13, S. 293: Odysseus und Circe; Fischer 1913, S. 28: Ödipus und die Sphinx, Herakles und die Hydra; Die Plastik 1917 (Heilmeyer 1917), Tafel 62: Entwürfe Kentaumachie mit den Lapithai, Odysseus und Circe, Theseus und der Minotaurus.

<sup>396</sup> Fischer 1913, S. 30.



zung eingelassen. Um den gesamten Raum zieht sich ein Fries mit antithetisch zueinander stehenden Greifen, die Kränze flankieren. Diese Arbeit erinnert stark an den Fassadenfries der Scuola Grande di San Marco in Venedig, die Köppen von seiner Studienreise gekannt haben sollte, da er sich nachweislich dort aufgehalten hat. Die kassettierte Holztür, die mit acht Sternen verziert war, ist von einer Marmorverkleidung umgeben, auf der schmale Linien eine Ädikula bilden. Im Tympanonfeld über der Tür ist der Spruch „NEC SPE NEC METV“<sup>397</sup> eingeschrieben. Hier ist die Handschrift Köppens gut erkennbar.

Das vom Künstler unten rechts durch „W.KÖPPEN“ signierte Mosaik war in eine Marmorfläche wie bei der Türumrahmung eingelassen, die zur Heizungsverkleidung diente und einen Vorsprung bildete. Die Heizung war zusätzlich mit einem Bronzegitter verkleidet. Um das Mosaikfeld hatte Köppen ein dünnes schwarzes Liniennetz gezogen, das eine Ädikula-Rahmung ergab. Durch zwei stilisierte, kannelierte, dorische Säulen unterteilt bildet das Mosaikfeld drei Teile, in der je eine Figur steht. In der unteren mit strengem Ornament versehenen Zone befindet sich in der Mitte eine Inschriftentafel mit dem Namen „ΗΡΑΚΛΗΣ“, das die mittlere Figur als Herakles identifiziert (**Abb. 96**). Der nackte Jüngling Herakles steht in der Mitte zwischen zwei Frauen. Die mit einem langen Mantel gekleidete linke Figur präsentiert ihm einen Lorbeerkranz, im Arm hält sie ein Schwert. Die rechte weibliche Aktfigur streckt Herakles eine Schale mit Perlen entgegen, im Arm hält sie ein Füllhorn voller Früchte und Blüten. Sie ist reich geschmückt, ein Mantel fällt ihr locker über die Arme. Dargestellt ist hier die Geschichte von Herakles am Scheideweg. Der mythologischen Sage nach soll der Gott eine Weggabelung erreicht haben, an der er auf zwei Frauen trifft: Das personifizierte Laster in prächtigen Gewändern und die Tugend in einfachem Gewand. Beide machen ihm Versprechungen. Herakles entscheidet sich schließlich für den Pfad der Tugend. Dies ist auch hier im Mosaik angedeutet: Herakles wendet zwar den Kopf noch neugierig dem Laster zu, streckt aber schon den Arm nach dem Lorbeerkranz aus, auch sein ganzer Körper ist in Richtung der Tugend gedreht. Der Kranz und das Schwert deuten schon auf Ruhm und Ehre im Kampf hin. Die Wittelsbacher hatten sich, wie viele andere Herrscher, Herkules, der den Pfad der Tugend wählte, zum Vorbild genommen und die Residenz mit Herkules-Thematik geschmückt.<sup>398</sup> Auf diese Münchner Tradition wird hier zurückgegriffen.

<sup>397</sup> „Weder durch Hoffnung noch Furcht.“

<sup>398</sup> Hojer 2006, S. 178-179.

## Frauenklinik

In den Jahren 1907 bis 1916 bekam die Ludwig-Maximilians-Universität einen Neubau für eine Frauenklinik, an die eine Hebammenschule angegliedert wurde.<sup>399</sup> In dieser Zeit entstanden zahlreiche neue Klinikbauten. Der Neubau wurde auf einem unbebauten Grundstück zwischen der Mai- und der Frauenlobstraße, nahe der übrigen medizinischen Anstalten der Universität, unter der Leitung des im Universitätsbauamt tätigen Theodor Kollmann errichtet. Der Großteil des großen Baukomplexes entstand zwischen 1913 und 1916.<sup>400</sup> Aus dieser Zeit dürfte auch die Ausstattung stammen.

Nach außen präsentiert sich der neubarocke Bau wie ein geschlossener Baukörper. Die meisten Kranken-, Behandlungs-, Verwaltungs- und Unterrichtsräume in den verschiedenen Gebäudeflügeln gruppieren sich um einen großen bepflanzten Innenhof. Die geschlossenen Wandmassen werden durch den vorspringenden Risalit der Kapelle links, den großen Hörsaal rechts im Hof, sowie die langen Loggien mit den vorgeblendeten Bogenstellungen aufgebrochen.

Köppen entwarf für den großen Hörsaal zwei Mosaik-Supraporten im Innenraum. Der Saal ist in einem eigenen Gebäudeteil untergebracht, einer großen Rotunde, die weit in das Atrium vorspringt. Der Vorlesungssaal erstreckt sich über zwei Geschosse und ist über eine Treppe vom Innenhof oder über zwei Türen vom Seitenflügel der Frauenklinik erreichbar. Obwohl der Außenbau mit der zweistufigen Spitzkuppel eine Überkuppelung im Inneren vermuten lässt, ist der Raum flach gedeckt. Um einen großen gläsernen mit stilisiertem Linienetz aus Eisen überzogenen Okulus, durch den Licht in den Raum dringt, ist ein Kranz aus Kassetten gezogen. Vier der Kassetten dienen zur Belüftung und sind mit ornamentierten Eisengittern geschlossen. Die hohen Holzränge sind auf die Innenwand zum Seitenflügel ausgerichtet.

An dieser Wand befinden sich auch Köppens Mosaik über den zwei Türen. Die Mosaikfelder sind in die graue polierte Marmorfläche eingelassen, die sich um die Türen zieht. Jedes Feld ist durch mosaizierte ionische Säulen in drei Teile untergliedert. In der Mitte befindet sich die Büste einer mythologischen Gestalt, rechts und links eine Sphinx beziehungsweise ein Greif. Bei den Darstellungen handelt es sich um durch Inschriften gekennzeichnete Büsten von „ΥΓΙΕΙΑ“ und „ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ“ (**Abb. 97+98**). Die Köpfe der beiden Götter Hygiea und Asklepios sind von einem Strahlenkranz umgeben.

---

<sup>399</sup> Geiger 1928, S. 44.

<sup>400</sup> Steinlein 1920, S. 97.

Asklepios, Gott der Heilkraft und Medizin, und Hygiea, Tochter des Asklepios und Göttin der Gesundheit, sind schon als Reliefs von Georg Albertshofer (1864-1933) über dem Hauptportal zur Klinik an der Maistraße zu sehen. Zusammen mit den Sphingen, Symbolen von Kraft und Weisheit, und den Greifen als Hüter des Lebenswassers<sup>401</sup> werden die Götter hier zu Personifikationen und Schutzpatronen der medizinischen Wissenschaften.

### **Zusammenfassung**

Mit der Ausstattung der Universität in München hatte Köppen einen prestigeträchtigen Auftrag erhalten, der ihn mit Sicherheit schlagartig in ganz Deutschland bekannt machte. In der zeitgenössischen Kunstliteratur waren zahlreiche positive Artikel zum Bau publiziert worden. Hier verschmelzen Jugendstil, vor allem durch die Mosaiken von Julius Diez, und der in München vorherrschende Klassizismus. Entsprechend der repräsentativen Bauaufgabe verzichtet Köppen dennoch weitgehend auf Elemente des Jugendstils, die für den modernen Profanbau verwendet wurden. Durch Anklänge der römischen und griechischen Antike wird die gewünschte weihevollere Stimmung erreicht. Die edlen Materialien werten den Bau auf. Die Götter, die die Tugenden eines Wissenschaftlers verkörpern und die Darstellung der Fakultätensymbole präsentieren mit Unterstützung der lateinischen und griechischen Sinnsprüche den Bau als Bildungsinstitution. Man wählte sicherlich bewusst die Antike als Stil für die Ausstattung, da diese die Grundlage des humanistischen Bildungssystems des Bürgertums war.

Der Künstler Wilhelm Köppen konnte bei der Ausstattung der Universität sein ganzes Können in verschiedenen Kunstfertigkeiten beweisen: Wand- und Bodenmosaiken, Glasmalerei, Stuck- und Bronzearbeiten. Bei keinem seiner weiteren Aufträge hatte Köppen die Möglichkeit, so umfassend zu arbeiten.

### **6.5.3.2 Die Stadthalle in Hannover**

Der Bautyp Stadthalle hatte sich Ende des 19. Jahrhunderts als Veranstaltungsort des erstarkten Bürgertums entwickelt. Kulturelle Gesellschaften und Vereine benötigten für ihre Veranstaltungen aller Art öffentliche Räumlichkeiten. So wurden die Stadthallen

---

<sup>401</sup> Symbollexika: Lurker 1991, Lücke/Lücke 1999, Lücke/Lücke 2002.

errichtet, die für kleinere Festlichkeiten Platz boten.<sup>402</sup> In diesem Zusammenhang steht auch der Bau in Hannover. Dort hatte man zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein neues Konzerthaus gefordert. Unter dem Stadtdirektor Heinrich Tamm kam es schließlich 1910 zu einer öffentlichen Ausschreibung des Wettbewerbs für den Bau der Stadthalle, die für Musikaufführungen, Kongresse, Versammlungen, festliche Veranstaltungen und Ausstellungen genutzt werden sollte. Paul Bonatz (1877-1956) und Friedrich Eugen Scholer (1874-1949) gingen mit ihrem Entwurf „Rundbau“ neben Friedrich von Thiersch und Emanuel von Seidl als Sieger aus dem Wettbewerb hervor und bekamen 1911 den Auftrag. Bereits 1914 konnte die Halle eingeweiht werden.<sup>403</sup>

Die Stadt- und Ausstellungshalle sollte zum Mittelpunkt des neu geplanten Stadtviertels werden.<sup>404</sup> Der Rundbau der Stadthalle liegt gegenüber der Ausstellungshalle auf der südlichen Seite des Geländes und vereint für unterschiedliche Veranstaltungen verschieden große Säle, die durch Wandelhallen verbunden waren. Mit der Architektur stellten die Architekten Bonatz und Scholer einen Bezug zum Pantheon her, dessen Maße der Kuppel des Konzertsaals beinahe entsprechen. Für eine gute Akustik war eine Kuppelgestalt wie die des Pantheons besonders gut geeignet, zudem wird so der feierliche Charakter des Gebäudes unterstützt. Über einen Vorbau mit Portikus erreicht man die Eingangshalle. Für den Rundbogen über dem Portikus, der in den Dreiecksgiebel des Vorbaus eingelassen ist, gestaltete Ulfert Janssen (1878-1956) ein Relief. Dargestellt ist hier eine weibliche Figur in antikisierendem Gewand. Mit ihrem Schild und der Kleidung trägt sie Attribute der Athene, Schutzgöttin der Wissenschaft und Künste. Durch die zwei Greife zu ihren Füßen mit den Wappen der Stadt Hannover ist auch eine Deutung als Hannovera zulässig.<sup>405</sup> Eine Inschrift ziert die Rückwand der Nische: „AVSPICIIS MVNICIPII AEDIFICATVM MVSIS ET ARTIBUS ANNO DOMINI MDCCCCXIV“<sup>406</sup>. Durch die weibliche Personifikation und die Inschrift wird die Funktion des Baus als Ort der Künste deutlich.

Vor allem durch die Fürsprache seines langjährigen Freundes Paul Bonatz erhielt Wilhelm Köppen am 28. August 1913 den Auftrag für die Gestaltung der Innen-

---

<sup>402</sup> Zum Bautyp Stadthalle siehe Apell-Kölmel 1989. In dieser Arbeit wird zunächst ein Überblick über Stadthallen allgemein, dann eine ausführliche Beschreibung und Interpretation des Baus in Hannover geboten. Soweit nicht anders angegeben dient diese Dissertation als Grundlage für die hier vorliegende Untersuchung der Arbeiten von Wilhelm Köppen in der Stadthalle. Daten und sonstige Fakten sind dieser Arbeit entnommen.

<sup>403</sup> Die Quellenlage zum Bau ist sehr gut. Akten werden im Stadtarchiv Hannover aufbewahrt.

<sup>404</sup> W. 1913, S. 202.

<sup>405</sup> Apell-Kölmel 1989, S. 142.

<sup>406</sup> „Auf Befehl der Stadt im Jahr 1914 errichtet den Musen und Künsten.“

räume.<sup>407</sup> Auf Bonatz' Anregung hatte er trotz heftiger Proteste aus Hannover der Stadthallen-Kommission am 27. Juni 1913 Skizzen für eine Ausmalung in Freskotechnik vorgelegt, die heute nicht mehr erhalten sind.<sup>408</sup> Die Mitglieder der Kommission hatten sich eigentlich einen heimischen Künstler gewünscht, konnten dann aber von Bonatz und Tramm überzeugt werden. Der Architekt hatte auf den Sitzungen die Originalität des Künstlerfreundes gewürdigt und die Hoffnung geäußert, seine Arbeiten würden vorbildhaft für die heimischen Künstler wirken.<sup>409</sup> 1916 versuchte Paul Bonatz dem Freund Wilhelm Köppen einen weiteren Auftrag zu verschaffen. Bonatz war Mitglied der Jury für den Wettbewerb um die Ausmalung der Wandelhalle beim 1913 bis 1916 erbauten Landtagsgebäude in Oldenburg. Köppens Entwurf „Frieden“ erhielt den ersten Preis.<sup>410</sup> Aufgrund seiner Morphiumsucht – Köppen hielt sich in dieser Zeit in einem Badischen Sanatorium auf<sup>411</sup> – konnte er den Auftrag nicht mehr ausführen.

Köppen war umfassend bei der Innenausstattung der Stadthalle beteiligt. So fertigte er das Flachrelief der Lichtgöttin im großen Kuppelsaal, den Mosaikfußboden im Weinsaal, vermutlich Teile der Bemalung des Umgangs im ersten Obergeschoss des Rundbaus und die Ausmalungen des westlichen sowie des östlichen Gesellschaftssaales. Die Arbeiten sind heute aufgrund von Kriegszerstörungen beziehungsweise Puri-fizierungsmaßnahmen entsprechend dem Zeitgeschmack der Fünfziger Jahre nicht mehr erhalten. Beim Wiederaufbau der Stadthalle durch den einstigen Architekten Paul Bonatz wurde die noch erhaltene Ausmalung Köppens abgeschlagen.<sup>412</sup>

Der zentrale Kuppelsaal als Herzstück des Gebäudes war für große Feierlichkeiten gedacht. Die große Kuppel, deren Gestaltung der des Pantheons in Rom vor allem durch die Kassettierung ähnelte, wurde von einem auf Säulen ruhenden Gebälk getragen. Hinter dem Säulenkranz wurde die Galerie durch weitere Stuhlreihen erweitert. Die durch Pilaster gegliederte Rückwand der Galerie war von Köppen mit flachen, vergoldeten Reliefs geschmückt worden. Im Zentrum befand sich das vier Meter hohe Relief einer „Lichtgöttin“ (**Abb. 99**). Die weibliche, auf einer Kugel stehende, Figur hat die Arme weit ausgebreitet. In ihrer Haltung erinnert sie an die „Maria orans“ auf dem Friedhofsgelände der Ausstellung von 1908 in München. Trotz des locker um ihren

<sup>407</sup> Stadtarchiv Hannover, Akte 34,III,3: Sitzungsprotokoll.

<sup>408</sup> Stadtarchiv Hannover, Akte 34,III,3: Sitzungsprotokoll.

<sup>409</sup> Apell-Kölmel 1989, S. 127.

<sup>410</sup> Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Oldenburg: Bauleitung für das Landtagsgebäude Oldenburg, Bestand 137, Nr. 425, Protokoll des Preisgerichts 27. April 1916. Köppens Entwurf ist nicht in den Akten überliefert, auch im Nachlass in der TUM kann keine Skizze eindeutig diesem Projekt zugeordnet werden.

<sup>411</sup> Bonatz 1950, S. 67.

<sup>412</sup> Apell-Kölmel 1989, S. 243.

nackten Körper fallenden Tuches wirkt die Figur statuarisch. Um den Strahlenbekränzten Kopf schweben eine Sonne, Sterne und eine Mondsichel. Die Figur wird von einem Dreiecksgiebel, der auf Blattkonsolen steht, überfangen. Köppen lieferte den Entwurf für das Flachrelief und war bei der Modellierung anwesend.<sup>413</sup> Rechts und links der Göttin über den in die Wand eingelassenen Nischen mit weiteren Sitzplätzen befinden sich unter Dreiecksgiebeln die Symbole der zwölf Tierkreiszeichen von Widmann mit ihren lateinischen Benennungen. Die Stukkaturen mit stilisierten Pflanzenornamenten der flachen Decke stammen vom Bildhauer Ernst Neumeister.<sup>414</sup> Über einen Umgang im ersten Obergeschoss konnte der Kuppelsaal erreicht werden. Die Stuckkappen im Tonnengewölbe über den Tür- und Fensteröffnungen sind unter Köppens Beratung mit Rankenwerk, Voluten und Palmetten bemalt worden.<sup>415</sup> Eine solche Wandgestaltung ist typisch für die späteren Arbeiten Köppens. Ein weiteres Beispiel ist das Dörnberg-Mausoleum in Regensburg.

Auch die kleineren Säle erhielten eine repräsentative Ausstattung. Dabei wurde jeder Raum verschieden gestaltet. Die Veranstalter von Festen und Veranstaltungen in der Stadthalle hatten so eine größere Auswahlmöglichkeit je nach persönlichem Geschmacksempfinden. Köppen war für die Ausmalung von drei dieser kleineren Räume verantwortlich. Der ovale Saal des Weinrestaurants auf der Hauptachse der Stadthalle war sowohl von innen wie auch von der Terrasse aus zugänglich. Die Wandflächen zwischen den Türen waren von Eduard Pfennig mit stilisierten Palmen in Fresko mit der Scagliotechnik geschmückt worden. Der farbige Mosaikfußboden stammt von Köppen.<sup>416</sup> Um das zentrale Mittelbild auf weißem Grund hatte er einen Kreis gezogen, von dem 16 Linien strahlenförmig zur Wand liefen. Das farbige figürliche Mosaik zeigte einen weiblichen Seekentaur mit einer flachen Schale und einem Thyrsosstab in den Händen.

Der östliche und der westliche Gesellschaftssaal im Obergeschoss waren beide in ähnlicher Weise von Köppen ausgemalt worden (**Abb. 100-102**). Die Wände der rechteckigen Räume waren durch Nischen gegliedert, in die teilweise Fenster oder Türen eingelassen waren. Ein weißer schmaler schmuckloser Fries bildete den

---

<sup>413</sup> Apell-Kölmell 1989, S. 173. Die Lichtgöttin erinnert an die Maria Orans der Friedhofsgestaltung für die Ausstellung 1908 in München (**Abb. 193**).

<sup>414</sup> Hildebrandt 1915, S. 31.

<sup>415</sup> Bonatz erwähnt in seiner Eröffnungsrede von 1914 lediglich eine Beratung durch den Maler Köppen, nicht aber eine persönliche Ausführung des Künstlers.

<sup>416</sup> Weder die Entwürfe Köppens sind erhalten, noch ist bekannt welche Mosaikfirma die Arbeit ausgeführt hat.

Übergang von den freskierten Wandflächen zur weißen Decke.<sup>417</sup> Die bemalte Wandzone war noch zusätzlich durch eine bemalte Stuckleiste im Stil eines dorischen Kyma begrenzt. Die Ausmalung hat eine lange Zeit in Anspruch genommen, da Köppen, von der Sucht geschwächt, nicht regelmäßig zur Arbeit erschien: „Es ging nicht ohne Mühe, denn wenn in der Morgenfrühe der Freskoauftrag im nassen Kalkmörtel vorbereitet war, damit man um zehn malen könne, war Köppen nicht da. Man fand ihn schwer alkoholisiert von nächtlichem Gelage in einer griechischen Bar – und der Putz mußte wieder abgeschlagen werden. Freund Scholer und ich haben ihn dann abwechselnd streng gehütet. Scholer hat ihm beim Zubettgehen die Schuhe weggenommen, aber er ließ sich vom Kellner andere Schuhe geben und ging auf Abwege. Nun, am letzten Tag wurde alles strahlend schön fertig und er sagte: ‚Ich begreife nicht, warum ihr euch so aufgereggt habt.‘“<sup>418</sup> Für diese Säle verwendete „Köppen“ eine neuartige Technik des Freskos, die der Künstler selbst entwickelt hatte.<sup>419</sup> Auf dem feuchten Freskogrund wurde mit Marmormehl versetzter Stuccolustroputz aufgetragen, den er mit Temperafarben bemalte. Die feuchte Wand wurde mit einem Bügeleisen geglättet, so dass die Oberfläche glänzte und die Farben eine größere Leuchtkraft erhielten. Abschließend wurde eine Wachsschicht zur besseren Haltbarkeit aufgetragen, was die Wände zusätzlich abwaschbar machte.

Die Wandabschnitte zwischen den Nischen im westlichen Saal zierten geflügelte Genien, die auf Palmettenkonsolen oberhalb der Wandlampen saßen. Dazwischen waren auf vegetabilen stilisierten Säulen mit einer Art ionischen Kapitellen sitzende Sphingen beziehungsweise Greifen dargestellt. Durch Blumengirlanden wurden die Säulen verbunden. Unterhalb der Wandlampen standen illusionistische goldene Brunnen oder Dreifüße auf einer Fußleiste. Jeweils die Ecksäulen waren statt der Genien mit auf Stelen sitzenden Paradiesvögeln unter Kränzen geschmückt. Die umlaufenden rhythmisierend angeordneten Bildfelder mit mythologischen Figuren war durch die Pfeiler unterbrochen. Die Raumgestaltung erinnert stark an die ein Jahr später ausgestattete Villa Wach in Radebeul. Die Bildfelder dienen den Türen als Supraporten. Unter den übrigen Feldern malte Köppen je einen von einem Strahlenkranz umgebenen Vogel. Eine Beschriftung der mythologischen Wesen ist auf den Abbildungen nicht zu

---

<sup>417</sup> Eine Beschreibung kann nur aufgrund von zeitgenössischen Abbildungen erfolgen (siehe Hildebrandt 1915, S. 27-31). Nicht alle Wände sind auf den Abbildungen zu sehen, so dass eine Beschreibung nie vollständig sein kann. Auch ohne die vollständige Ausmalung erfassen zu können, bekommt man einen Eindruck von Köppens Absichten.

<sup>418</sup> Bonatz 1950, S. 67.

<sup>419</sup> Stadtarchiv Hannover, Akte 34,III,3: Sitzungsprotokoll 11.9.1913. Bonatz beschreibt die neue Technik bei der Eröffnungsrede 1914.

erkennen. Bei den hier dargestellten Figuren handelt es sich um von Genien berittene Meereswesen beziehungsweise um mythologische Figuren, die über Wellen reiten. Auf den Abbildungen zu erkennen sind Orpheus auf einem Delphin, Dionysos auf einem Panther, Apoll mit dem Sonnenwaagen, Triton und Nereide.

Die Wände des östlichen Saales sind stärker symmetrisch gegliedert. Die Wandstreifen sind mit Medaillons zwischen stilisierten Palmen geschmückt, die sich über Vasen mit üppigen Sträußen aus Blumen und Gräsern befinden. Je ein einzelner Stern bekrönt die Medaillons, auf denen Wappentiere berühmter antiker Städte oder Götterbüsten dargestellt sind. Die Darstellungen sind durch Inschriften zu identifizieren. Deutlich erkennbar sind Zeus („ZEYΣ“), Hera („HPA“), Athene („AΘHNA“), Artemis („APTEMIS“) und Apoll („ΑΠΠΙΟΛΛΩΝ“), sowie die Wappen von Rom („ROMA“) und Korinth („KOPINΘΟΣ“). Auf den Pfeilern der Ecken saßen Sphingen oder Greife frontal auf Säulen. Über ihnen schwebte ein rombenförmiges Bild mit einer Schlange zwischen Girlanden und Bändern. Die obere Zone der Türen und der leeren Nischen waren mit Masken über Festons geschmückt. Es könnte sich hier um die Darstellung von den Theatermasken Tragödie und Komödie handeln.<sup>420</sup> In den leeren Nischen unter den Masken hat Köppen kleine gerahmte Bildfelder mit nicht identifizierbaren mythologischen Gestalten gemalt.

Vor allem durch die besondere Freskotechnik stechen diese umfangreichen Arbeiten aus dem Werkkorpus von Köppen hervor, auch wenn er hier auf Motive seines früheren Schaffens zurückgreift und so wenig originell ist. Die Technik wurde von der zeitgenössischen Literatur besonders lobend erwähnt und als „edle Maltechnik des Altertums, die man bei uns längst verlorengegangen glaubte“<sup>421</sup> bezeichnet.

Durch die mythologischen und antikisierenden Motive unterstützt der Künstler die klassizistische Sprache der Architektur.<sup>422</sup> Die Gestaltung der Räume erinnert an römische Wandmalerei. Dabei ist Köppen nicht historisierend zurückgewandt, sondern präsentiert sich durchaus dem „modernen“ Zeitgeist entsprechend: „Der vorwiegende Eindruck ist der einer gemäßigten Modernität, die es versteht, Motive einer alten dekorativen Kultur (hier der ägyptischen und der griechisch-archaischen) umzudeuten und mit dem Formgefühl unserer Tage zu durchdringen, daß Schöpfungen entstehen, die unserem Wunsche nach Stilbildung, nach Loslösung von einer bloßen Willkür der

<sup>420</sup> Apell-Kölmel 1989, S. 195.

<sup>421</sup> Festschrift 1914, S. 37.

<sup>422</sup> Heinrich Tramm charakterisiert den Stil der Wandmalerei in den Gesellschaftssälen als „pompejanisch“ (Stadtarchiv Hannover, Akte 34,III,3: Sitzungsprotokoll 28.8.1913).



Phantasietätigkeit entsprechen, und die, obwohl Vertraute aus einer ehrwürdigen Vergangenheit, doch auch wieder uns und nur uns gehören.“<sup>423</sup> Schon die Villa Stuck aus dem Jahr 1897/98 mit ihren antikisierenden Formen und Motive wurde nicht als unzeitgemäß empfunden. Die Gründerzeit liebte die historisierende Pracht, die in Hannover allerdings beim Bau der Stadthalle sehr sparsam verwendet wurde. Durch die Stilisierung, die verspielten Formen, die Flächigkeit und die starke Symmetrie verkörpern den Charakter des Jugendstils. Realistische Darstellungsformen werden negiert.

## **6.5.4 Kuranlagen**

### **6.5.4.1 Das Kurhaus in Wiesbaden**

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wuchs die Einwohnerzahl von Wiesbaden im Herzogtum Hessen-Nassau stetig. Die Siedlungsgeschichte der Stadt geht bis zu den Römern zurück, die bereits die heißen Quellen der Region genutzt hatten. Mit der Eröffnung des ersten öffentlichen Badehauses 1800 und dem Bau des alten Kurhauses von Johann Christian Zais (1770-1820) 1810 wurde der Grundstein für ein florierendes Weltbad gelegt.<sup>424</sup> 1873 hatten die Preußen das Herzogtum Nassau annektiert und in Wiesbaden den Sitz eines Regierungspräsidenten eingerichtet, was der Stadt auf Grund des kaiserlichen Engagements eine Fülle an Neubauten einbrachte. Im Jahr 1900 konnte der Kurbetrieb rund 126 000 Gäste verzeichnen, was den Neubau eines größeren Kurhauses schnell vorantrieb.<sup>425</sup> Erste Pläne dafür gab es schon 1895. 1897 wurde daraufhin ein Architekturwettbewerb für den Kurhausneubau ausgeschrieben. Da keine befriedigende Lösung unter den Einsendungen zu finden war, wurde der Auftrag an Friedrich von Thiersch (1852-1921) gegeben, der beim Wettbewerb zum Preisgericht gehört hatte. 1902 wurden von ihm die ersten Entwürfe vorgelegt.<sup>426</sup> Allerdings konnte erst drei Jahre später mit den Bauarbeiten begonnen werden, da immer neue Veränderungen gefordert wurden. Bereits am 11. Mai 1907 wurde das neue Kurhaus im Beisein von Kaiser Wilhelm II., der an den Planungen rege mitgewirkt hatte, seiner Gattin Auguste Viktoria und zahlreichen Mitgliedern deutscher Fürstenhäuser feierlich eingeweiht. Das

---

<sup>423</sup> Hildebrandt 1915, S. 27-29.

<sup>424</sup> Zur Geschichte Wiesbadens im 19. Jahrhundert siehe Kiesow 2005.

<sup>425</sup> Marschall 1982, S. 332.

<sup>426</sup> Thiersch selbst beschreibt die Geschichte des Kurhausbaus in seiner Denkschrift 1908. Eine Aufarbeitung der Quellen sowie eine architektonische Beschreibung findet sich bei Nerdinger 1984, S. 73; einen architektonischen und kulturhistorischen Überblick über das Wiesbadener Kurhaus veröffentlichte Manfred Gerber 2007.

Kurhaus fügte sich mit seiner streng klassizistischen Westfassade mit dem ionischen Portikus an die schon bestehenden Kolonnaden an. Die prachtvolle Innenausstattung, in der verschiedenen Stilelemente der europäischen Kunstgeschichte miteinander verschmolzen, bildet mit der Architektur ein einzigartiges Gesamtkunstwerk wilhelminischer Kunstauffassung. Zugleich verwendete der Architekt die neuesten technischen Möglichkeiten für Heizung, Sanitätsanlagen usw. Die zeitgenössische Kunstkritik war sehr angetan von Thierschs Bau. Man sagte, ihm sei es gelungen, „die antike Form mit der Moderne in glücklichen Einklang zu bringen und so ein Bindeglied zwischen dem Klassizismus und der Neuzeit zu schaffen“<sup>427</sup>.

An der Ostfassade zum Kurpark hin erstreckte sich eine offene und glasgedeckte Terrasse an beiden Seiten des Mittelrisalits bis zu den vorspringenden Verandasäulen an den Ecken. Die rechte Terrasse wurde beim Umbau der Spielbank 1982 bis 1984 durch eine Mauer geschlossen und ist heute Teil des Aufenthaltsraumes für Gäste der Spielbank.<sup>428</sup> Die sechzehn Pfeiler der Fassade hat Wilhelm Köppen mit farbigen Fliesenverblendungen in Zusammenarbeit mit der Firma Villeroy&Boch in Dresden geschmückt.<sup>429</sup> Es kann nicht mehr rekonstruiert werden, wie Köppen den Auftrag zur Gestaltung der Kurparkfassade erhalten hat.<sup>430</sup> Der junge Künstler dürfte Friedrich von Thiersch durch dessen Lehrtätigkeiten zu theoretischen Übungen in Architektur an der Akademie der Bildenden Künste in München gekannt haben.<sup>431</sup> Möglicherweise kam der Kontakt auch über dessen Bruder August Thiersch zustande, mit dessen Sohn Paul Köppen eine enge Freundschaft verband. Man kann davon ausgehen, dass der Architekt Thiersch Köppen das Dekorationsprogramm vorgab und der Kunstmaler nur Spielraum für die individuelle Ausgestaltung hatte. Eine grobe Gestaltung kann man Thierschs Fassadenaufriss entnehmen, in dem die figürlichen Darstellungen an den Pfeilern bereits vorhanden sind.<sup>432</sup> Die Arbeiten Köppens dürften 1906 ausgeführt worden sein.<sup>433</sup>

<sup>427</sup> Zitiert nach Nerdinger 1984, S. 78 (dort ohne Quellenangabe).

<sup>428</sup> Zur Kurhausrenovierung siehe Franz Palatschek 1984, S. 89-96.

<sup>429</sup> Escherich 1908/09, S. 263-264.

<sup>430</sup> Die Akten zum Kurhausbau befinden sich seit einigen Jahren im Stadtarchiv Wiesbaden (Auskunft Gertrud Loewe, 28. Januar 2004), dort gibt es keine Unterlagen zu Wilhelm Köppen (Auskunft Gerhardt Klaiber, 12. Februar 2004). Auch eine Suche im Hessischen Landesamt für Denkmalpflege blieb erfolglos (Auskunft Jürgen Münzer, 17. März 2004). Das Archiv von Villeroy&Boch in Mettlach führt keine Unterlagen zu diesem Projekt (Auskunft Franz Büdinger 12. Februar 2004).

<sup>431</sup> Thiersch, eigentlich Professor am Polytechnikum, hatte diese Lehrveranstaltungen übernommen, hier kann man aber nicht von einer Architektenausbildung sprechen (siehe Katalog Stuck 1989).

<sup>432</sup> Siehe Fassadenaufriss Thiersch (Marschall 1982, Abb. 138).

<sup>433</sup> In Thierschs Denkschrift von 1907 und bei Ebmeyer 1907 befindet sich eine ausführliche Beschreibung der Technik und Ausführung der Majolika-Fliesen. In der Denkschrift von Thiersch aus dem Jahr 1906 tauchen die Arbeiten in der Kostenaufstellung bereits auf (Thiersch 1906, S. 12: Kosten für die Majolika-Verkleidung Ostterrassen 32 000 Mark).

Vier Entwürfe, die die Gestaltung an der Kurhausfassade betreffen, haben sich erhalten.<sup>434</sup> Von vier der sechzehn Figuren liegen skizzenhafte Darstellungen vor (**Abb. 103**). Sie sind sicherlich in einem frühen Stadium der Arbeit entstanden und dienten zur Auswahl der Figuren und als Grundlage für die größeren Entwurfskartons. Die hier dargestellten weiblichen Figuren entsprechen bereits der späteren Ausführung. Des Weiteren fertigte Köppen mindestens einen Karton, der den gesamten Wandaufriß zeigt (**Abb. 104**). Mit Bleistift sind die architektonischen und bauplastischen Gegebenheiten exakt eingezeichnet. An diesem Karton orientierte sich die Ausführung mit den von Pflanzen umgebenen Figuren, den Masken zwischen den Pfeilern und den daneben angebrachten Ornamenten. Die maßstabgetreuen Kartons der zwei Masken wurden direkt für die Herstellung der Fliesen verwendet. Für jede Figur, jede Maske und jedes Ornament hat Köppen wahrscheinlich einen eigenen Karton als Vorlage für die Handwerker gefertigt. Nur die hier genannten haben sich bis heute, soweit bekannt, erhalten (**Abb. 105+106**). Sie geben Auskunft über die Arbeitsweise des Künstlers von der ersten Skizze bis zum Originalkarton.

Die sechzehn Pfeiler der Kurhausfassade und der Fries darüber sind von illusionistischen Rankgittern überzogen, an denen auf den Pfeilern verschiedene, sich wiederholende, Pflanzen empor wachsen. Die Figuren werden von dem Oval des Gitters gerahmt. Neben den Rankpflanzen ist jeweils unter den Figuren noch eine kleinere Pflanze zu sehen. Am Gitter der Frieszone sind Festons verknotet, über denen je eine Maske dargestellt ist – eine Dionysos-Maske, ein Silen und ein Medusenhaupt im Wechsel. Die Festons werden flankiert von Rechtecken und ornamentierten Rauten über den Pfeilern. Jeweils an den Kanten zu den Verandapavillons und dem Mittelrisalit zog sich ein Ornamentband mit stilisierten Blüten in die Höhe, von denen sich nur das Band im Bereich des Kasinos erhalten hat. Als die rechte Terrasse geschlossen wurde, hat man eine niedrige Decke eingezogen, so dass die Frieszone dort verdeckt ist. Die beiden inneren Pfeiler befinden sich im Personalteil des Kasinos, die erste Figur ist vollständig zu sehen, während die zweite im Kassenraum durch fest installiertes Mobiliar verdeckt ist.<sup>435</sup> Bei den Figuren handelt es sich um Gestalten der antiken Mythologie, die sich durch ihre Attribute auszeichnen. Es kann nicht bei jeder

<sup>434</sup> Aufbewahrungsort Architekturmuseum TUM: Wandaufriß (Maße unbekannt), Silenmaske (M 1:1, Tempera auf grauem Packpapier, später auf Leinwand gezogen, 106,5x213,5 cm), Dionysosmaske (M 1:1, Tempera auf grauem Packpapier, später auf Leinwand gezogen, 107,5x214,5 cm), Vier Mänaden (Kohle auf Papier, 38,2x74,2 cm).

<sup>435</sup> Bislang konnten keine historischen Aufnahmen ausfindig gemacht werden. Die Denkmalämter haben leider keine Dokumentation vor den Umbauten in ihren Archiven.

einzelnen Figur eine Namensbenennung erfolgen, da sich einige Attribute nur in leicht variierten Form wiederholen und so eine Zuordnung fast unmöglich ist.<sup>436</sup> Auch ein Vergleich mit anderen von Köppen dargestellten Protagonisten aus der Mythologie ist nicht hilfreich, da er sich auch hier nicht immer auf ein Attribut festlegt. Eine genaue Zuordnung ist auch nicht unbedingt nötig, da kein in sich geschlossenes ikonographisches Programm vorliegt. Köppen ging es hier sicher unter anderem um die Darstellung von bewegten Figuren, um eine heitere Stimmung zu schaffen, die passend für den Anbringungsort an der Fassade zum Kurpark hin erschien. Dabei schöpfte er aus dem Formenkanon der Antike, und nahm so Bezug auf Thiersch und seine klassizistische Architektursprache. Die Figuren sind fast alle völlig nackt und werden von wehenden Tüchern teilweise verhüllt, die dekorativ ornamental um die Körper schwingen. Sie werden im Folgenden von links nach rechts genannt (**Abb. 107-122**).

Durch das Tympanon, eine antike Schellentrommel und den Thyrsosstab zeichnet sich die erste weibliche Figur als Mänade aus. Sie gehört zum Gefolge des Dionysos.

Bei der männlichen, rosenbekränzten Figur mit einer dreiseitigen Lyra kann es sich entweder um Apoll oder um Orpheus handeln. Orpheus kommt in Frage, da Köppens Figur im Café Fürstenhof auf ähnliche Weise dargestellt ist und dort inschriftlich benannt war. Laut der mythologischen Überlieferung müsste Apoll eigentlich eine siebenseitige Lyra tragen. Die Figur trägt einen Riemen um die Brust, der in der Mitte von einem Medaillon zusammengehalten wird, das allerdings keinen Rückschluss auf die Identifizierung liefern kann.

Durch die Kornblumen in ihrem Tuch der folgenden weiblichen Figur lassen möglicherweise eine Identifizierung als Persephone zu. Sie ist mit einem Mohnblumenkranz und einer Perlenkette geschmückt.

Um welche Göttin es sich bei der weiblichen perlengeschmückten Figur mit dem Schwan handelt ist unklar. Leda, Aphrodite und Kyrene kommen in Frage. Leda wurde von Zeus in der Gestalt eines Schwanes geschwängert, als Symbol der Reinheit ist das Tier Symbol von Aphrodite und Apoll, zudem hat Apoll der Legende nach Kyrene mit einem Gespann von Schwänen entführt.<sup>437</sup>

Die folgende männliche Figur spielt den Aulos, eine Doppelflöte aus dem Dionysoskult. Dies würde auf den Satyr Marsyas hin deuten, der ein musikalisches Duell gegen Apoll mit der Lyra bestritt. Über dem Kopf des Auleten ist ein Säulenfragment zu sehen.

<sup>436</sup> Symbollexika: Lurker 1991, Lücke/Lücke 1999, Lücke/Lücke 2002.

<sup>437</sup> Lurker 1991, S. 45, 657 und 788.

Als Personifikation des Herbstes kann die weibliche Figur mit dem Füllhorn voll Weintrauben und dem Blätterkranz gelten.<sup>438</sup> Durch die Weintrauben wird erneut auf den Gott des Weines hingewiesen.

Der einzige Hinweis darauf, dass es sich bei der weiblichen Figur mit dem Blätterkranz im Haar und dem Brustgurt um Artemis handelt ist die Vase mit einer Jagdszene in den Händen der Göttin. Üblich wäre bei Artemis ein Köcher, der durch den Brustgurt gehalten wird.

Der männliche Krieger in Rüstung, mit Pfeil und Bogen im Köcher am Rücken hat ebenfalls zahlreiche Identifikationsmöglichkeiten: Apoll, Perseus oder Ares, auf Grund Ähnlichkeit zum Entwurfskarton für die Zeppelinwerke in Friedrichshafen. Da die Rüstung ein Medusenhaupt ziert ist die Darstellung des Perseus möglich, der Medusa den Kopf abschlug.

Bei der weiblichen Figur mit einer Amphora und einer mit Rosen gefüllten Schale dürfte es sich Hebe, die Mundschenkerin der anderen Götter, beziehungsweise um die Personifikation des Frühlings oder Sommers analog zur symbolischen Darstellung des Herbstes handeln.

Die folgende, vermutlich weibliche Figur, ist heute durch Umbauten im Casino verdeckt. Nur noch eine Rose ist neben dem Fuß zu erkennen.

Eindeutig handelt es sich bei der Kriegerin mit der prächtig geschmückte Rüstung, dem Schild mit Medusenhaupt, dem Speer und dem Federschmuck um Athene.

Als Flora kann die weibliche Figur mit der Girlande aus Rosen, dem Korb mit blauen Blumen, Perlenschnüren um die Brust und Efeu im Haar bezeichnet werden.

Bei der matronenhaften weiblichen Figur, die voll bekleidet ist und eine Schale mit Gras empor hält zu der zwei Tauben fliegen, dürfte es sich um Demeter handeln.

Der Göttin folgt eine männliche Figur mit zwei Becken und einem Blätterkranz um das Haupt. Das Cymbel gehört zu den Instrumenten, die zum Dionysoskult gehören. Diese Figur ist die einzige, bei der eine Darstellung des Dionysos selbst möglich wäre.

Die voll bekleidete Tänzerin kann eine Darstellung der keuschen Aphrodite sein oder aber auch einer Hebe.

Eine Begleiterin des Gottes aus Dionysoskult ist die ekstatisch tanzende Mainas. Sie ist hier deutlich durch die Schlange und den Thyrsosstab mit Pinienzapfen erkennbar.

---

<sup>438</sup> Lurker 1991, S. 225.

Bei den Fliesenverkleidungen am Kurhaus wurde von Villeroy&Boch in Dresden<sup>439</sup> erstmals ein neues Verfahren zur Anwendung gebracht. Die einzelnen Platten wurden aus einer sehr harten Steingutmasse mit besonderem Herstellungsverfahren gefertigt. Durch das Auftragen von durchscheinenden Glasuren auf die Platten wurde die Farbigkeit erreicht. Diese neue Technik wurde gelobt, da so der Fliesenschmuck mit figürlichen Darstellungen in den Rang von Freskenschmuck erhoben werden könne. Allerdings sind Fliesendekorationen für Fassadengestaltungen wesentlich besser geeignet, da sie witterungsbeständig sind. Wilhelm Köppen hat hier nicht nur die Entwürfe angefertigt, sondern bei der Produktion der Platten mitgewirkt, indem er auch die Reliefs selbst herstellte. Nach den Reliefs konnte ein Keramiker die Kacheln abformen, brennen und farbig glasieren.<sup>440</sup>

Erwähnenswert ist noch die prachtvolle Wandelhalle, die der Besucher vom Eingang betritt. Sie ist an römische Thermensäule angelehnt und wird von einer riesigen Glaskuppel überfangen. Hier war der Münchner Julius Diez für die Mosaikausstattung zuständig, die Firma Rauecker übernahm die Ausführung.<sup>441</sup> In den Pendentifs der Kuppel hatte Thiersch vier große Medaillonfelder mit Darstellungen aus der antiken Mythologie vorgesehen. Diez fertigte vier jugendstilhafte Mosaiken, in denen er jeweils eine monumentale Einzelfigur einer Gottheit darstellte, die durch Inschriften benannt werden: Venus, Diana, Apollo und Neptun. Hier in Wiesbaden waren nun zwei der besten Jugendstil-Monumentalmaler des Reiches beschäftigt, die beim Kurhaus das erste Mal nachweisbar gemeinsam an einem Bauwerk arbeiteten. Mit solchen prestigeträchtigen Bauten konnte der Grundstein für große Karrieren gelegt werden, da solche Bauten weithin bekannt waren.

Köppen schuf einen adäquaten Wandschmuck für eine Gartenfassade, der zum einen witterungsbeständig war, zum anderen mit den tanzenden und musizierenden mythologischen Gestalten eine heitere Stimmung hervorrief. Die Zusammenstellung der Figuren, die teilweise mit Musikinstrumenten ausgestattet sind, erinnert an die Thematik des Thiasos, des Dionysos-Zuges. Die Begleiter des Dionysos verkörpern das Feiern und die Ekstase. Durch den Maskenfries wird diese Bedeutung noch unterstützt. Theatermasken gehörten bis in die Spätantike zum dionysischen Bereich. Die

---

<sup>439</sup> Die Firma Villeroy&Boch mit dem Hauptsitz in Mettlach hatte in Dresden, Torgau und Breslau weitere Fabriken. Zur Geschichte des Dresdener Werkes siehe Katalog Dresden 1992: Villeroy&Boch Dresden – Zur Geschichte der Steingutfabrik von 1856 bis 1945.

<sup>440</sup> Escherich 1908/09, S. 263.

<sup>441</sup> Die Zusammenarbeit mit der Münchener Firma Rauecker kam sicher auf Anregung Thierschs zustande. Kaiser Wilhelm II. hat sonst immer mit Puhl&Wagner aus Berlin gearbeitet, der Architekt aber beschäftigte hauptsächlich Künstler und Handwerker aus seiner Heimat.

jugendstilhafte Darstellung ist weniger streng als der sonstige Bauschmuck: „Hier handelt es sich von vornherein weniger um ernsthafte und monumental wirkende Faktoren, wie um eine elegante und farbenfrohe Ausstattung.“<sup>442</sup> Die Fliesendekoration wird von der zeitgenössischen Kunstliteratur sehr gelobt, und als passender Schmuck für die Gartenfassade empfunden. „Jedenfalls ist es bei diesen Arbeiten ausgezeichnet gelungen, eine moderne Auffassung nicht nur in technischer Hinsicht zur Geltung zu bringen. Der elegante Stil der Figuren und Tänzer und Bajaderen entspricht in linearer und vor allem in farbiger Beziehung der eigenartigen Atmosphäre, die sich in bewegten Tagen des Kurlebens hier entwickelt.“<sup>443</sup>

Die Darstellung Köppens erinnert an die bewegten Tänzerinnen im Tanzsaal des 1835 von Georg Moller erbauten Stadtschlusses in Wiesbaden. Die Wände sind mit gemalten Figuren von Ludwig und Wilhelm Pose aus Düsseldorf geschmückt, die sich an pompejianischen Vorbildern orientieren.<sup>444</sup> 1738 waren die Ruinen von Pompeji ausgegraben und dabei die Wandmalereien in der „Villa der Mysterien“ entdeckt worden. Ob Thiersch und Köppen die Innenausstattung des Stadtschlusses kannten kann nicht belegt werden, genauso wenig, ob sie mit der Gestaltung der Gartenfassade einen Bezug zu einem prominenten Wiesbadener Gebäude herstellen wollten. Köppens mythologische Figuren mit den geschwungenen Tüchern und Bändern sind noch viel mehr als die Tänzerinnen der Düsseldorfer Maler aus der Generation der Romantik am römischen Vorbild orientiert (**Abb. 215**). Mit der Rezeption der Pompejianischen Kunst und der stilistischen Ausführung vollzieht Köppen den Brückenschlag zwischen Jugendstil und Historismus.

#### 6.5.4.2 Das Fürstenbad in Bad Nauheim

Anfang des 19. Jahrhunderts begann man in Deutschland die Heilkraft der Solquellen zu erkennen, so wurde auch 1835 in Nauheim das Heilbad gegründet.<sup>445</sup> Der Ort vergrößerte sich schnell, nicht zuletzt durch den Ausbau des Eisenbahnnetzes. Die Errichtung eines prächtigen Kurhauses, die Eröffnung eines Spielcasinos und der Anlage eines großen Landschaftsgartens machten den Ort für Besucher attraktiver. Die Stadt, die seit 1866 zum Großherzogtum Hessen-Darmstadt gehörte, wurde unter

---

<sup>442</sup> Ebmeyer 1907, S. 5.

<sup>443</sup> Ebmeyer 1907, S. 6.

<sup>444</sup> Abb. bei Kiesow 2005, S. 137.

<sup>445</sup> 1869 erhielt der Ort die Bezeichnung „Bad“.

anderem wegen der familiären Beziehungen der Großherzöge zum Anziehungspunkt für Adel und Monarchie.<sup>446</sup>

Durch immer weiter steigende Besucherzahlen um die Jahrhundertwende war der Bau einer neuen größeren Heilbadanlage notwendig. Eine technische Modernisierung, komfortable Badehäuser und vor allem die repräsentative Architektur sollten die Bedürfnisse der anspruchsvollen Gäste befriedigen und die konkurrierenden Kurorte der Umgebungen übertreffen. Der kunstsinnige Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein (1868-1937), der seinen Wahlspruch „Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!“<sup>447</sup> nicht nur mit der Anlage der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe in Darmstadt verwirklichen wollte, erwies sich als großer Initiator und Förderer des so genannten „Sprudelhofs“: „Schon lange fühlte ich, daß von der Regierung zu wenig für Bad Nauheim geschah. Ich hatte lange Kämpfe mit derselben gehabt, denn ich konnte zu Anfang den Herren nicht den Geschäftsgedanken beibringen, daß man viel in etwas hineinstecken muß, wenn man viel daraus herausholen will. Erst Finanzminister Gnauth verstand mich richtig. Aber nun wollten die Kammern nicht daran. Zuletzt ist Bad Nauheim doch das geworden, was ich erträumte. Alle Pläne habe ich selbst mit durchgearbeitet.“<sup>448</sup> So entstand in Bad Nauheim mit den Badehäusern, Brunnenbecken, Wartesälen, Schmuckhöfen, Hotels und Kurpensionen ein eindrucksvolles Gelände in der Architektursprache des Jugendstils.

Der Architekt Wilhelm Jost (1874-1944), der bereits 1901 beim Umbau des alten Kurhauses mitgewirkt hatte, bekam 1904 den Auftrag für den Bau des Sprudelhofs. Man wollte jeweils in den Wintermonaten außerhalb der Saison arbeiten, so dauerte die Bauphase von 1905 bis 1910 an.<sup>449</sup> Der Sprudelhof besteht aus vielen einzelnen unterschiedlich gestalteten Gebäuden, die durch Arkadengänge zusammengefasst worden sind. Sie sind um einen Innenhof gruppiert, in dessen Zentrum sich ein großer Brunnen befindet. Nach Außen präsentiert sich der Sprudelhof als geschlossener Baukörper mit zahlreichen Eingängen. Jedes Badehaus war individuell gestaltet. Bei der Ausstattung waren viele Künstler der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe beteiligt, die zu den führenden Jugendstilkünstlern der Zeit in Deutschland gehörten. Trotz der

---

<sup>446</sup> Zur Entstehung des Heilbades Bad Nauheim siehe u.a. Rippel 2000, zum Großherzogtum Hessen Darmstadt siehe Knodt 1997.

<sup>447</sup> Dieses Leitthema seiner Regierung hat der Großherzog bei der Grundsteinlegung des „Ernst-Ludwig-Hauses“ auf der Mathildenhöhe in Darmstadt 1900 genannt.

<sup>448</sup> Großherzog Ernst Ludwig, zitiert nach Knodt 1997 (dieser hat das Zitat vermutlich den Privatmemoiren für seine Söhne, Typoskript, 1917 ff., Aufbewahrungsort: Hessisches Staatarchiv Darmstadt, entnommen).

<sup>449</sup> Detaillierte Beschreibung der Bauarbeiten und der Architektur finden sich bei Spranger 1983.



unterschiedlichen Gestaltung waren die Badehäuser identisch gegliedert: Jedes hatte eine große Wartehalle, an die sich ein Schmuckhof anschloss, von dem aus die einzelnen Badezellen erreichbar waren. Das Badhaus war zu einem Zentrum des gesellschaftlichen Lebens geworden.<sup>450</sup>

Neben den Normalzellen gab es außerdem vier kostbar und luxuriös ausgestattete Fürstenbäder. Im Badhaus 4 wurde das Fürstenbad von Albin Müller entworfen und ausgestattet, die kostbar ausgestatteten Zellen der Häuser 2, 3 und 7 von Wilhelm Jost selber. Beim Fürstenbad im Badhaus 2 aus den Jahren 1907/08 wurde er bei der Gestaltung der eigentlichen Badezelle von Wilhelm Köppen unterstützt (**Abb. 123**).<sup>451</sup> Es ist heute noch fast in seiner ursprünglichen Ausstattung erhalten. Der kostbaren Gestaltung wegen galt es als das vornehmste Fürstenbad und war nur für die privilegierten Gäste vorgesehen.<sup>452</sup>

Vom An- und Auskleideraum gelangt man in das kleine sehr enge Bad. Boden, Wände und die Badewanne sind mit hellem und dunklerem nassauischen Marmor verkleidet. Das Tonnengewölbe, die Lünette an der Rückwand und die Fensterlaibung sind von der Münchner Mosaikfirma Rauecker nach Entwürfen von Köppen mosaiziert worden. Die Wölbung der Tonne hat einen weißen Mosaikgrund, über den sich ein Netz aus goldenen Ästen spannt. Die Äste bilden Rauten, in die stilisierte Sonnen eingestellt sind. Das Fenster mit undurchsichtigem Glas wird von Medusenhäuptern gerahmt (**Abb. 124**). Blickfang des Raumes ist die Mosaiklünette über der Badewanne. Die Lünette wird von einem Mäander am Übergang vom Tonnengewölbe zur Außenwand gerahmt. Ein Band aus goldenen Quadraten umgibt die Bildfelder auf rosa Grund. Zwei stilisierte Palmen unterteilen die Lünette in drei Felder. Im Zentrum ist auf weißem Grund die eine weibliche Aktfigur dargestellt. Über ihre Schulter hat sie locker einen Mantel geworfen, sie ist lediglich mit einem Brustband und einem goldenen Kranz geschmückt. In der rechten Hand hält sie eine goldene Kugel. Durch eine griechische Inschrift wird die Figur als „Anadyomene“, „die aus dem Schaum Geborene“ – ein Beinamen der Aphrodite – bezeichnet. Die Figur hat große Ähnlichkeit mit der Marmorskulptur der

---

<sup>450</sup>Spranger 1983, S. 22: „Das Badhaus ist nicht mehr ausschließlich zur Verabreichung von Heilbädern da, sondern erfüllt auch soziale Funktionen: Die Badegäste können sich hier treffen, sich einander zuwenden oder schreiben und lesen. Das Badhaus wird ein soziales Zentrum. Nicht nur die heilenden Wasser allein werden zur Gesundung der Patienten eingesetzt: auch geistige und ästhetische Bedürfnisse sollen befriedigt werden.“

<sup>451</sup>Laut Josts „Erinnerungen“ war das Badhaus 1907/08 vollendet worden. Man kann annehmen, dass dann auch die Arbeiten von Köppen vollendet waren.

<sup>452</sup>Rippel 2000, S. 23-24.

„Aphrodite Frejus“, beziehungsweise „Venus Genetrix“, aus dem Louvre (**Abb. 216**).<sup>453</sup> Über diesem zentralen Feld sind zwei Schlangen zu sehen, die einen Stern flankieren. In den beiden äußeren Mosaikfeldern sind auf Goldgrund stilisierte Akanthusranken mit zwei Vögeln abgebildet.

Das Fürstenbad in Bad Nauheim ist eines der Werke Köppens, zu dem eine Reihe von Vorentwürfen existieren.<sup>454</sup> Einige der sich im Architekturmuseum befindlichen Entwürfe können direkt mit Bad Nauheim in Verbindung gebracht werden, da sie eindeutig die tatsächliche Ausführung wiedergeben. Andere Entwürfe weisen lediglich eine große Ähnlichkeit in einigen Motiven auf. Es könnte bedeuten, dass Köppen zuerst andere Vorstellungen von der Gestaltung hatte, oder dass er bestimmte Motive für andere Baderäume verwendet hat. Die meist undatierten Kartons geben keinerlei Hinweise auf den Ort, welchen sie darstellen.

Zwei Entwürfe zeigen die Wand mit dem Fenster, beziehungsweise die Wand mit der Mosaiklünette (**Abb. 125+126**). Sie sind mit schnellen Strichen ohne Ausführung von Details gemalt. Es handelt sich also nicht um Entwürfe, mit denen die Mosaikwerkstatt arbeiten konnte. Der Entwurf der Lünette entspricht dem heutigen Zustand, der Entwurf der Wand lässt noch keine Medusen um die Fensterlaibung erkennen. Auf dem nächsten Entwurf hat Köppen auf einem Blatt zwei Wandaufrisse gezeichnet (**Abb. 127**). Der obere hat denselben Aufbau wie die Wand mit der Lünette im Fürstenbad. Den einzigen Unterschied bildet die Figur im Zentrum: Sie ist kaum erkennbar, hält aber deutlich zu sehen einen Stab in der Hand. Die Farbigkeit variiert zu den erst genannten Entwürfen: Sie ist stärker violett gehalten. Im unteren Bereich des Zeichenkartons ist ein Bogen dargestellt. Unten ist die Wand mit Marmor bedeckt, oben mit Akanthusranken geschmückt. Da dieser Karton der Ausführung in Bad Nauheim so enorm ähnelt, kann man tatsächlich von einem früheren Plan ausgehen.

Die letzten Entwürfe bilden eine Einheit. Einer zeigt die Innenraumdarstellung eines Kuppelbades (**Abb. 128**). Der Raum entspricht nicht der Situation in Bad Nauheim. Es könnte sich aber dennoch um eine sehr frühe Idee handeln, die auf Grund veränderter

<sup>453</sup> Die Venus im Louvre (Inventarnr.: 22752) ist zwar vollständig mit einem Peplos bekleidet, hat die Arme aber in derselben Pose wie Köppens Anadyomene. In der Hand hält sie einen Apfel.

<sup>454</sup> Aufbewahrungsort Architekturmuseum TUM: 1. Wand Fenster (bezeichnet rückseitig „Marmor“, „20“; Karton farbig aquarelliert, 22,1x27,2 cm), 2. Wand Lünette (Tempera auf Zeichenkarton, 22,4x27,2 cm), 3. Zwei Wandaufrisse (u. re. „W:KÖPPEN 1908“; Bleistift, farbig aquarelliert, Tempera auf Zeichenkarton, graues Passepartout, 27x43,8 cm), 4. Zwei Entwürfe Wand und Boden (Vorderseite: „Mosaikausschmückung eines Bades M. 1=25“; Karton farbig aquarelliert, 29x44,6 cm), 5. Innenraumperspektive (unleserliche Beschriftung, Tempera auf Zeichenkarton, Holzrahmen, 61,2x70,7 cm); dazu wurde in der Berlinischen Architekturwelt 1912, S. 332, Abb. 443 ein Detail (Venus und Mars) aus Entwurf Nr. 5 abgedruckt, Aufbewahrungsort unbekannt.

Architekturpläne verworfen werden musste. Der Raum ist möbliert, im Boden ist eine Badewanne, die der im Fürstenbad ähnelt, eingelassen. Vor der Wanne auf dem Boden ist eine figürliche Darstellung schemenhaft erkennbar. Erst durch den Entwurf in der Zeitschrift *Berliner Architekturwelt*, der die Bodensituation wiedergibt, sind sie zu identifizieren (**Abb. 129**). Es handelt sich um das Liebespaar Aphrodite und Ares. Aphrodite reicht Ares aus einer Amphora zu trinken. Der Kriegsgott ist mit Schild, Helm und Stab ausgerüstet und wird von seinem Hund begleitet. Das Feld ist von stilisierten Akanthusranken und einem Mäanderfries umgeben, wie sie auch auf antiken Vasen auftauchen. Über den mit Marmor bedeckten Wänden sollte wohl ein Mosaik angebracht werden. Zwei der Lünetten sind zu sehen, sie zeigen figürlichen Schmuck, der nicht weiter identifizierbar ist. Die Darstellung der Lünette über der Wanne entspricht exakt der Darstellung des „violettentwurfes“. Die Zwickel der Kuppel schmücken geflügelte weibliche Genien, im Zentrum ist ein Adler mit einer Schlange in den Krallen in einer Aureole dargestellt. Der letzte Entwurf gibt noch mehr Klarheit über einzelne Gestaltungen dieses Kuppelbades (**Abb. 130+131**). Die Vorderseite zeigt in verkleinertem Maßstab die grobe Gestaltung von Aphrodite und Ares, die Rückseite eine Tonnenwölbung mit Triton und Nereide. Über den Meereswesen ist ein Netz aus Goldranken gespannt, welches auch in Bad Nauheim wieder auftaucht. Die Bogenlaibungen sind mit Pflanzenranken und einem Rundbogenfries bedeckt.

Bei der Rezeption der „Venus Frejus“ übernimmt Köppen nur die Körperhaltung und die Attribute zur Identifizierung der Göttin. Der Faltenwurf des Mantels ist bei ihm linear, ornamental. Seine Darstellung hat nichts Antikisches. Trotz der jugendstilhaften Ausführung mit den vegetabilen und geometrischen Ornamenten stellt Köppen einen in den Motiven einen klaren Antikenbezug zu einer klassischen griechischen Skulptur her. So wird eine Assoziation mit römischen Thermen unterstützt. Mit der Ikonographie weist Köppen hier auf die Funktion des Raumes als Heilbad hin. So ist die Schlange ein antikes Symbol des gesundenden Lebens.<sup>455</sup> „Die aus dem Schaum Geborene“ Venus Anadyomene wacht über den Raum. Entsprechend der Größe des kleinen Bades wählte Köppen eine kleine verhältnismäßig zierliche Darstellung, die den Raum nicht überlädt.

---

<sup>455</sup> Lurker 1991, S. 649.

### 6.5.4.3 Das Solbad Raffelberg in Mühleim/Ruhr

In den Jahren 1907 bis 1909 entstand nun die dritte Kuranlage, an deren Ausstattung Wilhelm Köppen beteiligt war. 1855 hatte man die erste Solequelle in der Zeche Alstaden entdeckt und bald deren Heilwirkung erkannt. Anfang des 20. Jahrhunderts gründete sich die Aktiengesellschaft Solbad Raffelberg, die dafür eintrat, die Heilanstalt der Stadt Mülheim einzugemeinden. Der Oberbürgermeister nutzte die Gunst der Stunde, um ein komfortables Solbad zu schaffen, das viele Gäste anlocken sollte.<sup>456</sup>

1908 konnte Kurt Helbig als Architekt für die Anlage gewonnen werden. Die Arbeiten gingen zügig voran, so dass man am 15. Mai 1909 ein Kurhaus, ein Badehaus und die Parkanlage einweihen konnte. Kurhaus und Badehaus waren voneinander getrennt und über eine Wandelhalle verbunden. Die Gebäude sind repräsentativ, aber sehr schlicht, mit wenig Schmuckformen in Hinblick auf ihre Zweckdienlichkeit gestaltet. Über dem Haupteingang und an der Rückseite stehen noch heute in großen Lettern die Leitsprüche der Kuranlage geschrieben: „VIRTVTIS PVLCHRITVDINISQVE FONS SALVBRITAS“ und „BALNEARVM VCVNDIS EX VIRIBVS SANITAS NASCITVR“<sup>457</sup>. Die Gebäude werden heute nicht mehr als Solbad genutzt, da in den 1980er Jahren zu große Verluste erwirtschaftet wurden.<sup>458</sup> Architektur und Teile der Ausstattung haben sich erhalten.

Den zentralen Punkt der Anlage bildet das oktogonale überkuppelte Vestibül.<sup>459</sup> Für die Innenraumgestaltung waren der Bildhauer Ulfert Janssen (1878-1921) und Wilhelm Köppen verantwortlich. Dies ist das erste bekannte Projekt, das die beiden Freunde gemeinsam durchführten. Ob sie sich schon vorher gekannt haben oder erst durch den Auftrag miteinander in Kontakt gekommen sind, kann nicht geklärt werden.

In der Mitte der Eingangshalle befindet sich ein oktogonales Brunnenbecken mit einem mosaizierten Medusenhaupt im Zentrum (**Abb. 132**).<sup>460</sup> Die Form des Beckens korrespondiert mit der Architektur des Raumes. Von den acht Ecken des Beckens laufen acht Strahlen zu den Ecken des Raumes. So werden die Blicke auf den Brunnen gelenkt, also auf das Wasser. Ulfert Janssen schuf die Bronzefigur neben dem Brunnenbecken.

<sup>456</sup> Schoenbeck-Densing (unveröffentlichte Magisterarbeit Bonn), S. 22-23.

<sup>457</sup> „Die Gesundheit ist ein Quell der Kraft und Schönheit“ und „Der gesunde Körper wird geboren aus den ergötzlichen Kräften der Bäder.“

<sup>458</sup> In den Gebäuden befindet sich das Theater an der Ruhr und zahlreiche Firmen, darunter die BauGrund.

<sup>459</sup> Zum Bau siehe St. 1910 (Neudeutsche Bauzeitung), S. 18-24.

<sup>460</sup> Aus dem ehemaligen Nachlass von Hugo Wach, der von den Werken in der Architekturmuseum getrennt wurde, tauchte in einem Auktionshaus ein Entwurf für das Brunnenbecken auf (**Abb. 213**): Deck- und Wasserfarben mit Gold und Bleistift, 92,5 x 87 cm, bez. „W.KÖPPEN“.

Janssen bezeichnete die weibliche Figur mit der Hirschkuh an ihrer Seite selbst als Personifikation der „Heilquelle“.<sup>461</sup> Die Quellnymphe ist neben dem Tier stehend mit einer vergoldeten Schale dargestellt. Die Farben des Mosaiks am Boden des Brunnens, ein zartes Grün und Rosa, wiederholen sich in Köppens Wandmosaiken.

Die acht Wandmosaikfelder sind in die Architektur eingegliedert. In die untere Wandzone, die teilweise gekachelt ist, sind acht Bögen eingelassen, die teilweise als Türen dienen. Jeweils darüber waren ursprünglich schlichte Lampen angebracht. Durch acht kannelierte flache Pilaster, die in der oberen Zone beginnen, entstehen rechteckige Felder. Die Kapitelle werden durch florale Gebilde aus Weiß und Gold geformt. Die Pilaster tragen ein Gebälk, über dem die Kuppel beginnt, das mit einer Reihe aus Festons geschmückt ist. Wie bei den Kapitellen wird hier etwas Gold zur Akzentuierung eingesetzt. Die acht Mosaikfelder innerhalb der Rechtecke werden von schmucklosen Tympana überfangen. Unter den Tympana sind in jeweils drei Quadraten goldene Ornamente eingeschrieben.

Ein Inschriftband zieht sich über alle Mosaikfelder, beginnend beim Mosaik gegenüber der Eingangtür (**Abb. 133-140**): „HYGIEIA AEGORATORVM IN SALVTEM SANORVM IN VOLVPTATEM AEDES CONSTITVTAE SVNT ANNIS MCMVIII ET MCMIX“<sup>462</sup>. Im ersten Mosaik ist auch die in der Inschrift genannte griechische Göttin der Gesundheit Hygieia, Tochter des Asklepios, mit ihrem heiligen Tier Schlange, die aus einer flachen Schale trinkt, dargestellt. Sie ist in zwei mosaizierte Säulen eingestellt. Das nächste Mosaikfeld zeigt zwei weibliche Gestalten. Die eine im jugendlichen Typus ist unbekleidet und hält einen Mantel fest, der ihr locker über die Schultern fällt. Im Arm hält sie ein Füllhorn mit Blüten und sie trägt Rosen im Haar. Die zweite Frau ist vollständig in ihr Gewand gehüllt, sie trägt eine Schale mit Blättern. Bei den Figuren handelt es sich wohl um Demeter und ihre Tochter Persephone.

Für das Mosaik „AEGORATORVM“ hat sich der Entwurfskarton erhalten (**Abb. 141**).<sup>463</sup> Der Entwurf dürfte entstanden sein, bevor sich der Künstler über die Anordnung der Figuren sicher war. Die Inschrift ist noch nicht eingebracht, stattdessen steht nur das Alphabet von A bis M geschrieben. Sonst entspricht die Darstellung der Ausführung. Die Figuren sind skizzenhaft wiedergegeben.

<sup>461</sup> Schoenbeck-Densing 1985, S. 23.

<sup>462</sup> „Der Göttin der Gesundheit (Hygieia) wurde in den Jahren 1908 und 1909 den Kranken zum Wohle den Gesunden zur Erbauung der Tempel errichtet.“

<sup>463</sup> Aufbewahrungsort Architekturmuseum TUM: Tempera, Bleistift auf hell grundiertem Karton, 50x33 cm, bez. li. u. „FARBENSZITZE 1:5“, re. u. „W.KÖPPEN“.

Im folgenden Mosaik sind Dionysos und eine Mänade zu sehen. Der Gott wird von einem Panther begleitet während er auf dem Aulos spielt. Er trägt einen langen Mantel. Als Gott des Weines ist er von Weinblättern bekränzt. Die Mainas tanzt hinter ihm ekstatisch und wirft ihren Kopf mit den offenen Haaren in den Nacken. Sie stützt sich auf einen Stab und hält eine Schlange in der Hand. Die beiden Figuren im nächsten Feld haben dieselbe Bewegungsrichtung wie die beiden vorherigen in Richtung der Hygiea im Zentrum. Hier ist eine weibliche Figur mit einer Amphora und einem Blütenkranz neben einer weiteren Gestalt mit einer Lyra dargestellt. Bei der Letzteren könnte es sich um Apoll oder Orpheus handeln. Gegenüber der Göttin der Gesundheit steht von zwei Säulen flankiert Zeus in jugendlicher Darstellung. Ein Mantel bedeckt Hüfte und Schultern, der Strahlenkranz umgibt sein Haupt hoheitsvoll. In der rechten ausgestreckten Hand hält er die kleine Figur einer Nike, in der linken einen Stab. Von ihm weg, wieder in Richtung der Gesundheitsgöttin, bewegt sich im folgenden Mosaik Athene mit ihrem Helm, Schild und Speeren neben der Jagdgöttin Artemis. Diese ist durch Pfeil und Bogen, sowie durch die Mondsichel ausgezeichnet. Aphrodite und Hera werden im nächsten Bild präsentiert. Die schöne Aphrodite trägt eine Rosengirlande, Hera mit einem Siegeskranz wird von ihrem Symboltier, dem Pfau, begleitet. Nun folgen zwei vollständig bekleidete Frauen: Die eine mit Federschmuck, einer Vase in der Hand und in der anderen einen Teller mit Pflanzen und Tüchern, die andere spielt auf einer Schellentrommel.

Für ein Solbad ist Mosaik das geeignete Material, da es durch Feuchtigkeit keinen Schaden nimmt. Wahrscheinlich hat Köppen hier erneut mit Rauecker zusammengearbeitet. Hierfür existieren leider keine Quellen mehr. Die farbige Wirkung des Mosaiks vor der weißen Wand mit dem Boden aus zart grünen Fliesen wurde stets gelobt.<sup>464</sup> Mit der Darstellung der Hygiea stellt Köppen das Haus unter den Schutz der Göttin und nimmt direkt Bezug auf die Funktion des Gebäudes als Bad. Einige der Figuren tauchten in fast identischer Gestaltung bereits in den dionysischen Fiesen am Wiesbadener Kurhaus auf. Im Gegensatz zum Wiesbadener Bildprogramm sind wesentlich mehr Figuren durch Attribute deutlich identifizierbar. Der Künstler, möglicherweise auf Wunsch der Auftraggeber, verfolgt wie in Wiesbaden die Intention der Darstellung einer heiteren Stimmung. Dafür wählte er erneut das Thema des Thiasos. Die Darstellung der Figuren ist stark bewegt. Der historistische, beziehungsweise klassizistische, Bezug kann nur auf der inhaltlichen Ebene erfolgen.

---

<sup>464</sup> St. 1910 (Neudeutsche Bauzeitung), S. 24.

## 6.5.5 Private und geschäftliche Repräsentationsbauten

### 6.5.5.1 Die Ausstattung von Münchener Villen

Der Münchner Archäologe und Kunsthistoriker Ernst Ferdinand Otto von Bassermann-Jordan (1876-1932)<sup>465</sup> hatte sich um 1906 eine moderne Villa in der Maria-Theresia-Straße von Ernst Robert Fiechter (1875-1948) errichten lassen.<sup>466</sup> Der Architekt Ernst Fiechter war an den Aufarbeitungen der archäologischen Grabungen am Serapeion von Alexandria durch August und Hermann Thiersch (1874-1939) beteiligt und promovierte bei August Thiersch (1843-1917) über der Aphaia-Tempel auf Aegina. Peter Pinnau vermutet, dass Köppen über seine Beziehungen zur Familie Thiersch 1907 an den Auftrag der Fassadengestaltung der prächtigen Villa Bassermann-Jordan gelangte.<sup>467</sup> In dieser Zeit, vor dem publikumswirksamen Auftrag der Innenausstattung der Universität München, dürfte Köppen in München sicherlich noch nicht sehr bekannt gewesen sein. Köppen setzte zur Gliederung der schmucklosen Wände des Außenbaus mosaizierte Linien und Ornamentbänder und wenige figürliche Motive ein. So wird beispielsweise jedes Fenster von einer roten Mosaiklinie umfasst. An der Schauseite zur Straße befindet sich ein massiver rechteckiger eingeschossiger Erker mit aufgesetztem Balkon (**Abb. 142**). Durch die feinen, ebenfalls roten Mosaiklinien wird die Vertikalität des Erkers betont und gleichzeitig den Mauern die Massivität genommen. Der Mauer vorsprung unter dem Balkon ist mit einem gold, silbernem und grünem mosaizierten Ornamentband aus Voluten geschmückt. Drei Worte, je in einem rechteckigen Feld eingeschrieben, ergeben den Satz „ARTI IMPENDERE VITAM“<sup>468</sup>. Auf dem Balkon ist ein Mosaikfeld angebracht, auf dem in einem breiten goldenen Rahmen zwei stilisierte, jugendstilhafte Sphingen auf violetterm Grund dargestellt sind. Das Mosaik ist von einem schmalen Schachtbrettmuster umgeben. Der seitliche zweigeschossige runde Erker an der Seite wird ebenfalls durch die Mosaiklinie gegliedert (**Abb. 143**). Zwei Ornamentbänder wie am Balkon der Front ziehen sich auf Höhe des ersten Stockes entlang. Wie am Balkon ist jedes Wort der Inschrift einzeln gerahmt. Es ergeben sich von oben nach unten folgende Sätze: „NASCI LABORARE MORI“ und „HORA

<sup>465</sup> Informationen über den Professor lassen sich Zils 1913, S. 15 entnehmen.

<sup>466</sup> Pläne zur Villa, die noch vor Köppens Mitwirken entstanden sind, befinden sich in der Plansammlung des Hochbaureferats der Stadt München, Akte Maria-Theresia-Str. 22. Entwürfe zu Köppens Mosaiken existieren nicht mehr.

<sup>467</sup> Pinnau 1989, S. 300-301.

<sup>468</sup> „Das Leben einsetzen für die Kunst.“

VINCIT OMNIUM“<sup>469</sup>. Das Ornamentband mit den Voluten wiederholt sich noch einmal unter dem Dachsim über der Eingangstür. Am Balkon an der Rückseite des Hauses sind jeweils über den Fenstern kleine hochrechteckige Felder mit einer stilisierten Eule angebracht. Hier wird durch die roten Mosaiklinien die Horizontalität des Balkons hervorgehoben.

Die farbenfrohen Mosaiken schmücken noch heute die Fassade des Wohnhauses in München-Bogenhausen. Die Inschriften, die Figuren der Sphinx sowie die Eulen spielen auf die Position als Professor und die Gelehrsamkeit des Erbauers der Villa an. Stil und Form der Jugendstil-Mosaiken entsprechen der strengen Architektur.

Aus dem Jahr 1910 ist eine weitere Mosaikausstattung durch Wilhelm Köppen für ein Münchener Privathaus belegbar: der Staatsminister des Inneren für Kirchen- und Schulangelegenheiten (Kultusminister) Anton von Wehner (1851-1915) hatte sein Wohnhaus spätestens 1910 mit einem Mosaik mit der Figur des Orpheus durch Köppen schmücken lassen (**Abb. 144**).<sup>470</sup> Da es sich hier um ein Marmormosaik handelt, ist anzunehmen, dass es sich wegen der Materialwahl um ein Fußbodenmosaik handelt, da Wandschmuck meist aus Glassmalten hergestellt wurde. Über die Raumwirkung des Mosaiks kann keine Aussage getroffen werden, da nicht bekannt ist, in welchem Raum sich das Mosaik befunden hat. Es kann nicht mehr gesagt werden, welche Mosaikfirma den Entwurf ausgeführt hat. Dasselbe gilt auch für die Villa Bassermann-Jordan.

Schon die Gestaltung des Entwurfskartons zeigt, dass es sich um die Voralge für ein Mosaik handelt: Köppen deutete bereits die einzelnen Tesserae an. Im Zentrum des Bildes steht Orpheus mit seiner Lyra. Er ist unbekleidet, er wird durch einen Lorbeerkranz bekrönt und hat ein Tuch über Arme und Schulter geschwungen. Trotz des geschwungenen Tuches und der Standbein-, Spielbeinposition wirkt die Figur statuarisch. Orpheus ist entsprechend der mythologischen Geschichte von Tieren umringt. Er wird von zwei Bäumen flankiert, vor denen links ein Tiger und rechts ein

<sup>469</sup> „Geboren werden, arbeiten, sterben. Die Zeit besiegt jeden.“

<sup>470</sup> Der Mosaikkarton wurde auf einigen Kunstausstellungen präsentiert, so auf der Internationalen Kunstausstellung der Münchner Secession 1910 (siehe Katalog München 1910, S. 38: „Orpheus, Marmormosaik im Haus Sr. Exzellenz des Herrn Staatsministers Wehner. Karton.“). Abbildungen des Kartons befinden sich in Die Christliche Kunst 1909/10, S. 358 und in der Berlinischen Architekturwelt 1912, S. 333. Der Karton war neben den Ausstellungen in München 1910 auch 1911 in Berlin und wieder auf der Ausstellung München 1917 präsentiert worden. Der Katalog München 1917 enthält auf S. 107 den Vermerk, dass sich der Karton im Privatbesitz befindet. Der Verbleib ist unklar, vermutlich ist der Karton auch heute noch in Privatbesitz. Wo sich das Haus des Staatsministers befand, konnte nicht geklärt werden. Auch ist nicht bekannt, ob der Bau und das Mosaik noch existieren.



Löwe steht. Auf den Bäumen sitzen zwei Vögel und ein Eichhörnchen, eine Schlange windet sich um den Baum. Die Tiere scheinen andächtig der Musik zu lauschen.<sup>471</sup>

### 6.5.5.2 Das Café Fürstenhof in München

1912 bekam Wilhelm Köppen die Möglichkeit, für das von Karl Stöhr neu errichtete Café Fürstenhof in der Neuhauser Straße 21 einen Mosaikzyklus in Zusammenarbeit mit der Firma Rauecker zu schaffen. Leider fiel das von Zeitgenossen hoch gelobte Gebäude Kriegszerstörungen zum Opfer. Das Caféhaus war in „heimisch solider Kunst [...] mit einer feinsinnigen Raumkunst mit reichen Details in Harmonie und Schönheit“<sup>472</sup> gestaltet und nicht, wie sonst bei solchen Gebäuden oftmals der Fall war, mit barocken Formen überladen worden.

Steinerne Reliefs von zwei Tänzerinnen mit geschwungenen Kleidern halten über der Eingangstür eine Blumengirlande, in deren Mitte eine Theatermaske angebracht ist. Der Figurenschmuck stammt von dem Bildhauer Albertshofer. In einem Rahmen mit dezenten Jugendstilornamenten steht der Schriftzug „Cafe Fürstenhof“, der von zwei Kronen flankiert wird. Durch die Verwendung von Jugendstilelementen, wie Ornamente und die Tänzerinnen, wirkt das Café modern und exklusiv.

Der große Saal im Erdgeschoss war in einzelne Logen eingeteilt. Pfeiler aus graugrünem Tinos-Marmor stützen die Kassettendecke. Die einzelnen Kassetten der Decke sind abwechselnd mit einem polygonalen Liniennetz und mythologischen Figuren geschmückt. In harmonischem Farbklang zu den Säulen stehen die Sockelzone der Wände und die Türen aus Nussbaumholz. Die Wände waren durch kleine Säulen aus Nymphenburger Porzellan gegliedert. Als einzigen Raumschmuck neben Köppens Mosaiken hatte die Königlich-Bayerische Porzellan-Manufaktur einen Fries mit Putten, Weinreben und Medaillons gefertigt. An den Wänden hingen große, dunkel gefasste, polygonale Spiegel. Köppen schuf einen Figurenzyklus, der aus drei Götterpaaren bestand. Ein Spiegel wurde von zwei Göttern flankiert (**Abb. 145**).<sup>473</sup> Im oberen

<sup>471</sup> Symbollexika: Lurker 1991, Lücke/Lücke 1999, Lücke/Lücke 2002.

<sup>472</sup> A. 1912, S. 319.

<sup>473</sup> Die Götter sind als Abbildungen in der Zeitschrift *Moderne Bauformen* 1912, S. 321 und 323 (A. 1912) erhalten. Bei dem Zyklus fehlt hier die Abbildung der Athene, diese ist aber als Entwurf in „Die Plastik“ 1917, Tafel 63 zu sehen. Die Entwürfe des gesamten Zyklus stammen aus der Sammlung von Hugo Wach und wurden gemeinsam in der Ausstellung in München 1917 gezeigt. Fünf der Entwürfe (ohne Aphrodite) wurden von der Sammlung getrennt, gelangten nicht in die TUM und sollten 1990 versteigert werden (siehe Auktionskatalog Karl&Faber 1990, S. 82). Der Katalog macht folgende Angaben: Karton gerahmt, Gouache und Goldfarben, je 38x19 cm. Die Kartons wurden nicht versteigert und gingen an den Besitzer zurück.

Geschoss befand sich der Billardsaal, der über eine Treppe zu erreichen war. Über dem Treppenpodest war eine von Köppen gestaltete Mosaikuhr angebracht (**Abb. 146**).<sup>474</sup>

Das erste Götterpaar bilden die zwei Liebenden Ares und Aphrodite, die mit den Inschriften „APHΣ“ und „ΑΠΠΟΔΙΤΗ“ jeweils in der Sockelzone bezeichnet sind. Jedes Mosaikbild wird von einem Fries aus kleinen Bogenformen umrahmt. Ares, der von einem Hund begleitet wird, trägt eine römische Rüstung. In der linken Hand hält er einen Speer, mit der rechten einen runden Schild hinter seinem Rücken. Ein Lorbeerkranz liegt auf seinem Kopf. Aphrodite trägt einen langen Chiton, der unter der Brust mit einem Gürtel geschnürt wurde. Sie ist gerade im Begriff, sich ein Himation über den Kopf zu legen. Neben ihr wächst eine stark stilisierte Palme. Mit ihren Köpfen ragen die beiden Figuren ein kleines Stück in den Rahmen hinein.

Des Weiteren hat Köppen zwei Mosaikbilder von „ΑΠΠΟΛΛΩΝ“ (**Abb. 147**) und „ΑΡΤΕΜΙΣ“ (**Abb. 148**) – Apoll und Artemis – geschaffen. Beide Figuren sind vor stilisierten Bäumen dargestellt. Ein Vogel hört Apoll bei seinem Spiel auf der dreiseitigen Lyra zu. Außer einem wehenden Tuch trägt er nur Stiefel. Seine Zwillingsschwester Artemis hält schützend die Hand über ein Reh, das sich an ihr Pallium schmiegt, dazu trägt sie Stiefel. An ihrem Kopfschmuck ist ihr Attribut, der Halbmond, befestigt. Pfeil und Bogen zeichnen sie als Göttin der Jagd aus. Der Halbmond und ein Ohr des Rehs ragen in den Rahmen hinein.

„ΒΑΚΧΟΣ“ (**Abb. 149**) und „ΑΘΗΝΗ“ (**Abb. 150**) – Bacchus und Athene – sind die letzten beiden Figuren des Mosaikzyklus. Der Gott des Weines hält eine Trinkschale und seinen Thyrsosstab in Händen. Ein Weinlaubkranz bekrönt seinen Kopf, um Schultern und Hüften hat er ein Tuch geschlungen. In der linken oberen Ecke des Mosaikfeldes ist ein Swastika dargestellt. Hinter Bacchus, der sehr jugendliche Gesichtszüge hat, schleicht ein Panther. Athene ist mit einem langen Chiton bekleidet, darüber trägt sie ein Himation und die Aegis mit dem Medusenhaupt. Zu ihrer Rüstung gehören ein Helm und ein langer Speer. In ihrer linken Hand präsentiert die Göttin eine kleine Figur einer Nike mit Siegeskranz. Eine riesenhafte Schlange als Symbol der Weisheit schlängelt sich hinter ihr. Im Vergleich zu den anderen Gestalten sprengt sie am meisten den Rahmen: Der linke erhobene Arm, der Kopfschmuck und die Figur der Nike sprengen den Rahmen. Das nimmt den Darstellungen die Strenge.

Die Figuren des Götterzyklus sind gerade wegen der leuchtenden Glassmalten ein Blickfang im Raum gewesen. Sie sind mit weichen fließenden Formen gezeichnet.

<sup>474</sup> Auf keiner der erhaltenen Abbildungen des Cafés ist die Mosaikuhr deutlich erkennbar. Ein Entwurf ist nicht vorhanden.

Köppen hat bei der formalen Gestaltung auf die Jugendstilausstattung Rücksicht genommen. Auffällig bei den Inschriften ist, dass alle Götter mit ihren griechischen Bezeichnungen genannt werden außer Bacchus. Er trägt seinen römischen Namen, ist aber im griechischen Alphabet geschrieben. Hier zeigt sich, wie willkürlich Köppen aus dem antiken Repertoire greift und auch offenbar weder der Auftraggeber noch die Mosaikwerkstatt die Unstimmigkeit korrigiert hat. Von Interesse war hier alleine der Antikenbezug. Dieser findet, wie bei den meisten profanen Werken Köppens, auf inhaltlichere statt auf stilistischer Ebene statt. Seine Figuren lösen sich nicht wie bei anderen Jugendstilkünstlern fast schon in ornamentale Gebilde auf. Sie sind hauptsächlich durch starke Linearität und Frontalität geprägt.

### 6.5.5.3 Das Bankhaus Arminia in München

Die Lebensversicherungsbank „Arminia“ hatte bedeutende deutsche Baumeister zu einem kleinen Wettbewerb für den im Zweiten Weltkrieg zerstörten Neubau an der Barerstraße, nahe dem Karolinenplatz, eingeladen. Man entschied sich für den Entwurf von German Bestelmeyer.<sup>475</sup> Das Gebäude fügte sich bestens in die repräsentative Umgebung. Da eine Lebensversicherungsanstalt nicht so ein hohes Kundenaufkommen hat wie eine Geldbank, war eine „intimere Gestaltung“<sup>476</sup> gefordert worden. Da sich in direkter Nachbarschaft des Gebäudes zahlreiche klassizistische Bauten befanden, verwendetet auch Bestelmeyer antikische Motive als Bauschmuck: Zwei steinerne Sphingen bewachen die Hofeinfahrt, Löwen- und Rosettenreliefs sind unter jedem Fenster angebracht und sechs Amphoren zieren die Balkonbrüstung über dem dorischen Portikus des Haupteingangs.<sup>477</sup>

Der antikische Raumeindruck setzte sich im Vestibül fort. Nach der erfolgreichen Zusammenarbeit an der Universität München und beim Dörnberg-Mausoleum in Regensburg wollte Bestelmeyer 1915 bei der Ausstattung der kleinen repräsentativen Eingangshalle wieder mit Köppen zusammenarbeiten. Der Besucher betrat über eine Freitreppe das Gebäude und gelangte in den kleinen rechteckigen Vorraum mit niedriger, schlichter Kassettendecke. Die Wand wurde von kannelierten dorischen Halbsäulen als Wandvorlagen gegliedert. Durch zwei dorische Säulen und einen

<sup>475</sup> Soweit nicht anders angegeben sind die Informationen der Aufsatz der *Dekorativen Kunst* S. 345-360 entnommen (Wolf 1919).

<sup>476</sup> Wolf 1919, S. 345. Bei diesem Zeitschriftenaufsatz handelt es sich um die ausführlichste Baudokumentation des heute kriegszerstörten Gebäudes.

<sup>477</sup> Der plastische Schmuck am Außenbau stammt von Ernst Pfeifer: Wolf 1919, S. 352.

Treppenabsatz wirkt der Raum deutlich vom folgenden Treppenhaus abgegrenzt. Bis auf Medaillons mit Philosophenköpfen im Profil, von Georg Römer gestaltet, sind die Wandflächen der Vorhalle schmucklos. Die gesamte Bodenfläche des Vestibüls ist mit dem Marmormosaik nach einem Entwurf von Wilhelm Köppen ausgelegt. Glücklicherweise haben sich zu diesem Mosaik zwei detaillierte Entwürfe erhalten, da keine Abbildung des gesamten Bodens existiert (**Abb. 151+152**).<sup>478</sup> Da die Entwürfe in schwarz und weiß gehalten sind, lässt sich nur vermuten, dass auch bei der Ausführung des Mosaiks nur diese beiden Farben verwendet wurden. Mit welcher Mosaikfirma er beim Bankhaus „Arminia“ zusammengearbeitet hat, ist nicht bekannt.

Der äußere Rahmen des Mosaiks ist ein breiter Mäanderfries. Das innere Rechteck ist wie von einem Zahnschnitt umgeben. Das Bildfeld mit der monumentalen Figur der „Ephesia“ wird von jeweils zwei Quadraten flankiert, in die wie in eine Kassettendecke ein mit Zahnschnitt gerahmtes Quadrat mit einem stilisierten Stern eingestellt ist. Das rechteckige Bildfeld selber wird noch einmal von einem schmucklosen Rahmen umfasst. Die streng stilisierte Ephesia wird von einer Lichtaureole umgeben, in der sechs Sterne über den Schultern der Figur dargestellt sind. Zwei Hirsche wenden ihre Köpfe der Diana von Ephesos zu, die ihre Hände schützend über die Tiere ausgebreitet hält. Das Gewand der Figur ist reich geschmückt: auf dem Kopf trägt sie eine Krone, sowohl der Kopfschmuck als auch der unwickelte Körper ist mit Perlen und Steinen besetzt, und zwei Perlenschnüre reichen von den Armen zu den Hirschen. Die Gesichtszüge sind nur andeutungsweise erkennbar. Die Figur hat keine Füße sondern das Gewand geht in einen halbkreisförmigen Sockel über, was den statuarischen Charakter der Darstellung noch verstärkt.

Mit dem Verlassen des öffentlichen Bereiches der Lebensversicherungsbank wandelt sich auch der Stil, man lässt die strenge Antike hinter sich und erreicht spielerische Wohnlichkeit mit modernem Funktionalismus. Durch die Verwendung von Antiken Motiven und strengen Stilformen wurde nicht nur an die architektonische Umgebung des Gebäudes angeknüpft, sie wurde auch zum Marker für Seriosität und Tradition. Köppen widmete das Fußbodenmosaik ausschließlich der Ephesia, die er so oft in seinen Werken untergebracht hatte. Nur hier fand die Figur eine monumentale Ausführung.

---

<sup>478</sup> Abb. Wolf 1919, S. 351. Die Entwürfe befinden sich im Archiv der TUM: Karton unter Glasplatte, 13x18 cm, Signatur FS 30/10 3.3 und 3.4., der Entwurf für das gesamte Mosaik ist unten links bezeichnet mit „M.1.10.“, der Detailentwurf ist unten mit „W.K.“ signiert.

#### 6.5.5.4 Die Villa Wach in Radebeul

Das alte Landhaus des sächsischen Geheimrates Dr. Felix Wach sollte in den Jahren 1913/1914 modernisiert und umgebaut werden: „Die Aufgabe bestand darin, ein altes Haus in den Weinbergen der Oberlößnitz gelegenes, in sehr schlechtem baulichen Zustande befindliches Herrenhaus, dem alle modernen Einrichtungen fehlten, derartig umzugestalten, daß verwöhnten Ansprüchen entsprechende Gesellschaftsräume, behagliche Wohn- und Schlafräume mit den neuesten technischen Einrichtungen ausgestattete Wirtschafts- und Nebenräume in der Bedienung und Bewirtschaftung leicht ermöglichenden Anordnung entstanden.“<sup>479</sup> Der Architekt Hugo Carl Cornelius Wach (1872-1939) sollte diese Umbaumaßnahmen durchführen. Das repräsentative Zentrum des Hauses bildete die Prunkhalle mit Zugang zur weitläufigen Terrasse. Für die Ausstattung des Raumes wurde Wilhelm Köppen von Hugo Wach persönlich eingeladen.<sup>480</sup> Die beiden dürften sich zu diesem Zeitpunkt schon viele Jahre gekannt haben. Wach war ein Schüler von August Thiersch gewesen und kannte Paul Bonatz schon seit der Studienzeit.

Bei der Villa Wach handelt es sich um Köppens letztes ausgeführtes Mosaikprogramm. „[Die Arbeiten] tragen leider schon deutliche Spuren des körperlichen Verfalls, dem der Meister allzu früh erlag“, beklagte der alte Freund Wach, „Köppens Arbeitsfreudigkeit [war] nur noch gering, so daß er anfänglich vor der Aufgabe zurückscheute.“<sup>481</sup> Hugo Wach war vier Wochen vor Beginn der Arbeiten eigens nach München gefahren, um Köppen zu überreden, Entwürfe für sein Projekt zu liefern. Schließlich fertigte Köppen innerhalb der Rekordzeit von 18 Stunden fünf große maßstabsgetreue Kartons für die Wandbilder und dazu Vorschläge für die Decken- und Wandgestaltung. Die Münchner Kunstszene zeigte großes Interesse an den neuen Arbeiten des Künstlers, weshalb er in einem Raum der Kunstakademie spontan eine kleine Ausstellung organisierte, die viel Beifall bekam.<sup>482</sup>

Glücklicherweise hat sich eine relativ große Anzahl an Entwürfen erhalten, so dass man mit Unterstützung der wenigen erhaltenen schwarz-weiß-Fotografien einen sehr guten

<sup>479</sup> Hugo Wach, zitiert nach Bl. 1925, S. 685.

<sup>480</sup> Die Mosaiken in der Prunkhalle haben sich nicht erhalten, die Villa steht noch und wird als Kinderheim genutzt.

<sup>481</sup> Hugo Wach, zitiert nach Bl. 1925, S. 690. Ein kurzer Bericht des Architekten über Wachs Überredungskünste findet sich hier in diesem Zeitungsartikel. Informationen sind, soweit nicht weiter angegeben, diesem entnommen.

<sup>482</sup> Da die Archivbestände der Akademie durch Kriegsverlust stark dezimiert sind, haben sich dort keine Unterlagen erhalten.

Eindruck von der Raumgestaltung bekommen kann (**Abb. 153+154**).<sup>483</sup> Zunächst hatte Köppen in der Prunkhalle eine Darstellung des Hochzeitszuges von Alexander und Roxane darstellen wollen, ein Thema das ihn laut Aussage des Freundes schon lange begeistert hatte.<sup>484</sup> Als Thema des Bildprogramms wählte Köppen schließlich „Das Meeresleben“. Dargestellt sind fünf mythologische Figuren in Einzeldarstellungen: Europa, Orpheus, Apoll, Triton und Nereide.

Die einzelnen Figuren heben sich in ihrer hellen Farbigkeit vom dunklen Hintergrund ab. Köppen hat hier nicht, wie bei anderen Mosaikentwürfen, schon die einzelnen Tesserae festgelegt, sondern mit einem breiten Pinsel einen flächigen Farbauftrag erreicht. Man muss annehmen, dass es noch weitere Kartons gegeben hat, die als direkte Vorlage für die Mosaizisten gedient haben und die Mosaiksetzung berücksichtigten. Die Aktfigur der Europa reitet auf einem Stier durch die Wellen, über ihnen scheint der Mond (**Abb. 155**). Sie ist nur mit Stiefeln, einem Brustgurt und Armbändern bekleidet, im Haar trägt sie einen Rosenkranz. Hinter ihrem Rücken umfängt sie ein wehendes Tuch wie eine Aureole. Orpheus reitet auf einem Delphin über das Meer (**Abb. 156**). Er ist durch sein Attribut, die Lyra, gekennzeichnet. Sein Kopf wird von einem Strahlenkranz umgeben. Durch den Wellenritt weht sein Mantel hinter seinem Rücken, ansonsten trägt er Stiefel. Der Gott Apoll steigt mit seinem von zwei Pferden gezogenen Sonnenwagen aus den Wellen auf (**Abb. 157**). Ihm gebührt das Ehrenzeichen eines Lorbeerkranzes. Wie die anderen Figuren trägt auch er einen wehenden Mantel. Die beiden letzten Wesen hatte Wach als Triton und Nereide bezeichnet. Beide sind Mischwesen zwischen Fisch und Mensch. Der bärtige Triton, Sohn des Poseidon, hält einen Dreizack in der rechten und eine Schale in der linken Hand, sein Haupt wird von einem Lorbeerkranz bekrönt, er hat einen Gurt quer über die Brust gespannt (**Abb. 158**). Nereide mit Rosen im Haar, präsentiert ebenfalls eine Schale, in der linken Hand hält sie eine Art Schaufel (**Abb. 159**). Sie ist mit einem Brustgurt und einer Perlenkette geschmückt.

Außer diesen Kartons für die Einzelfiguren haben sich zwei Entwürfe für die gesamte Wandgestaltung erhalten. Diese haben einen skizzenhaften Charakter. Für die geraden Linien aber hat Köppen Bleistift und Lineal, für die Bogenformen Zirkel benutzt. Der

---

<sup>483</sup> Diese Kartons befinden sich bis auf einen (Apoll) im Nachlass der TUM, die Bezeichnungen stammen von H. Wach. Sie sind im Maßstab 1:1 gehalten, Tempera auf Packpapier, später auf Leinwand aufgezogen. Europa: 149x112cm, Orpheus: 113x150,5 cm, Triton: 112,5x150,5 cm, Nereide: 112,5x123 cm, Zwei Wandaufrisse: 79,2x59,2 cm und 70x 6cm, Ornamentfüllung: , 36,5x114cm, Tür: 15,7x28 cm. Eine Abbildung des Kartons mit Apoll liegt im Archiv P&W.

<sup>484</sup> Diese Entwürfe sind nicht mehr erhalten, wurden aber auf der Ausstellung im Glaspalast 1917 präsentiert: Katalog Nr. 2119 „Griechische Hochzeit“.

erste Entwurf zeigt die Wand mit der Haupttür vom Eingangsbereich in den vornehmen Salon (**Abb. 160**). Die Tür sollte von zwei kannelierten Pilastern flankiert werden. Die fast deckenhohe Glastür mit Rundbogen selbst war mit einem Gitter aus floralen Ornamenten belegt. Über dem Türsturz wollte Köppen eine Maske anbringen, die Zwickel sollten mit Mosaikornament gefüllt werden. Die untere Wandzone sollte hoch mit Marmor bedeckt werden, darüber erkennt man das Bildfeld mit Apoll. Es wird von zwei schmalen hochrechteckigen Mosaikfeldern mit Blumenmosaiken flankiert, die wiederum von einem Schachbrettmuster gerahmt sind. Als oberer Abschluss ist der schmale Stuckfries erkennbar. Der zweite Entwurf der Wandgestaltung zeigt, dass der Marmor bis an das obere Ende des Türsturzes der Nebeneingänge reichen sollte (**Abb. 161**). Die Bildfelder Orpheus und Nereide sind direkt über den Türen geplant gewesen. Dazwischen wiederholen sich die Mosaikfelder mit den Blumenranken, die rechts und links neben einer von Voluten umgebenen Raute angebracht sind. Köppen fertigte für die Mosaikfelder mit den stilisierten Blütenranken auf rotem Grund zwei einzelne Entwürfe (**Abb. 162**). Einer ist nicht komplett mit Farbe gefüllt, wodurch die Bleistiftvorzeichnung erkennbar blieb.

Im Archiv des Architekturmuseums der TUM befindet sich zudem der einzelne Entwurf einer Flügeltür mit Rundbogen (**Abb. 163**). Möglicherweise war dies ein weiterer Entwurf für den Eingang zur Prunkhalle. Der Türrahmen ist von einem Zickzackfries umgeben, in der Mitte der Türflügel entstehen so Rauten. Im Bogenfeld über der Tür ist eine Pflanze dargestellt, die die Zweige wie ein Fächer gelegt hat. Die Türflügel haben oben eine von einem vegetabilen Fächerornament gefüllte Rundbogeneinlage, im unteren Bereich befindet sich ein Rechteck mit einem Rautenmuster um eine blaue Fläche.

Die Ausführung der Arbeiten lässt kaum Veränderungen zu den Entwürfen erkennen. Wandflächen und Türen wurden so gestaltet, wie Köppen es vorgeschlagen hatte. Von der Terrasse aus an der linken Wand sind die Figuren des Orpheus und der Nereide angebracht, Apoll steuert seinen Sonnenwagen auf der gegenüberliegenden Wand zur Eingangstür. Triton und Europa sind einander zugewandt auf der rechten Wand zu sehen gewesen. Die Pilaster neben der Haupteingangstür variieren nur leicht zum Entwurf: Sie sind nicht kanneliert, sondern mit zwei ineinander geschachtelten golden mosaizierten Linien geschmückt. Die Maske über der Tür wurde nicht aus Mosaik hergestellt, sondern ist als Relief dort angebracht. Bei der Ausführung der Mosaik, die eine Höhe von 1,25 Meter umfasst haben, arbeitete Köppen hier mit der Firma

Puhl&Wagner aus Berlin zusammen (**Abb. 164**).<sup>485</sup> Das Deckengemälde mit der Entführung des Ganymed durch den Adler hat Köppen möglicherweise selber ausgeführt.<sup>486</sup> Das ovale Gemälde ist von einem leicht reliefierten Rahmen auf der sonst schmucklosen Decke angebracht. Um die Lenden des Jünglings weht ein Tuch. Der Adler hält Ganymed mit seinen Krallen an der Hüfte. An den vier Ecken des Rahmens hingen versilberte Kronleuchter, deren Arme aus Widderhörnern gebildet wurden. Ob Köppen sie, wie auch die ornamental durchbrochene Bronzeplatte der Heizungsabdeckung entworfen hat, ist nicht bekannt. Ähnliche Bronzeplatten für Heizungen hatte er schon für die Universität in München entworfen.

Die Mosaiken rufen eine repräsentative, sogar sakrale, weihevollere Assoziation hervor. Dorothea Müller vertritt die sicherlich richtige Meinung, dass Mosaiken in Privathäusern eine „öffentliche“ Atmosphäre erzeugen. Wegen der hohen Kosten sind sie nur in den gehobenen Gesellschaftskreisen vorzufinden, und dann in den Repräsentationsräumen – also dem öffentlichen Bereich eines Hauses – wie auch hier bei der Villa Wach. Mosaiken an der Fassade dienen schon am Außenbau als Statussymbol.<sup>487</sup>

Die Villa Felix Wach ist ein herausragendes Beispiel für Köppens umfassende Raumausstattungen. Hier musste er sich nicht den Wünschen eines Architekten unterordnen, er hatte freie Hand um ein harmonisches Raumgefüge zu schaffen. Der von Wach angedeutete „Verfall“ der künstlerischen Arbeit Köppens ist nicht zu erkennen. Im Gegensatz zu den früheren Werken ist hier jede Starrheit der Figuren aufgehoben. Heute befindet sich in der ehemaligen Villa ein Kinderheim, die Mosaikausstattung der Prunkhalle ist nicht mehr vorhanden.<sup>488</sup>

---

<sup>485</sup> Akte P&W, Auftragsbuch M2, Mosaiken 1900-1919: Der Auftrag wurde am 23. September 1913 erteilt, Kosten 2800 Mark. Im Archiv haben sich zahlreiche Briefe von Hugo Wach erhalten, die den Fortgang der Arbeit Köppens beschreiben (Ordner 34).

<sup>486</sup> Eine Abbildung des Entwurfes befindet sich im Archiv P&W. Die Literatur nennt als Thema des Deckenbildes „Daedalus steigt über dem Meeresspiegel zum Himmel auf“ (Bl. 1925, S. 690). Da bislang keine Bildquelle vorhanden war konnte das Gemälde erst durch die Abbildung im Archiv P&W identifiziert werden.

<sup>487</sup> Müller 1996, S. 276-279.

<sup>488</sup> Pinnau 1989, S. 328.



## 6.6 Entwürfe

### 6.6.1 Die Präsentation von Entwürfen und Kartons auf Kunstausstellungen

Neben dem Entwerfen der Ausstellungsarchitektur auf Kunstausstellungen hatten die Künstler die Möglichkeit, ihre Arbeiten dort zu präsentieren. Das Prinzip „Kunstausstellung“ tauchte auf, als Künstler nicht mehr alleine von Auftraggeberschaft leben konnten und sich der freie Kunstmarkt entwickelt hatte. Mitte des 17. Jahrhunderts wurden Ausstellungen eine feste Institution an der Pariser Akademie.<sup>489</sup> Im Laufe des 19. Jahrhunderts waren die Kunstausstellungen in Europa schließlich das wirksamste Mittel, um neue Auftraggeber zu gewinnen und die eigenen Arbeiten zu verkaufen. Die Monumentalkünstler nutzen die Kunstausstellungen, um ihre Kartons, Entwürfe und auch Skizzen zu präsentieren, in der Hoffnung Folgeaufträge zu erhalten. Angefangen bei den Nazarenern, waren die Kartons – eigentlich nur ein Hilfsmittel, um Umrisslinien auf die Wand zu übertragen – ein autonomes Kunstwerk geworden.<sup>490</sup> Ende des 19. Jahrhunderts hatten die Monumentalmaler sie als festen Bestandteil der Kunstausstellungen etablieren können.

Die Durchsicht von Katalogen zu Ausstellungen in ganz Deutschland ergab, dass Wilhelm Köppen häufig dieselben Entwürfe und Kartons auf Ausstellungen präsentierte. Auch ohne neue Werke zeigen zu können war er auf diese Weise stets im Gespräch. Die Listen mit Arbeiten, die Köppen ausstellte geben Auskunft über den Umfang des Werkkorpuses und zeigen die Produktivität in den verschiedenen Jahren (**Anhang 3**).

### 6.6.2 Die Katholische Pfarrkirche St. Georg in München-Milbertshofen

Die katholische Pfarrgemeinde St. Georg in Milbertshofen benötigte wegen der stetigen Zunahme der Gemeindeglieder einen Kirchenneubau.<sup>491</sup> Wilhelm Köppen nahm gemeinsam mit seinem Jugendfreund Paul Thiersch am Wettbewerb im Jahre 1905 teil.<sup>492</sup> Die beiden Freunde scheiterten bei der Jury. Der Außenbau mit seinen schlichten dörflichen Zügen stand, laut der Meinung der Preisrichter, nicht im Einklang mit der geplanten Innenausstattung:

---

<sup>489</sup> Zur Geschichte der Kunstausstellung siehe: Mai 1986, Koch 1967.

<sup>490</sup> Siehe auch Busch 1985, S. 306.

<sup>491</sup> Lieb/Sauermost 1973, S. 294: Die neue Kirche St. Georg wurde von den Architekten Eduard Herbert und Otto Orlando Kurz nach 1910 ausgeführt, die Weihe fand 1912 statt.

<sup>492</sup> Das Ergebnis des 1905 von der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ ausgeschriebenen Wettbewerbs wurde als Beilage zur Zeitschrift *Die christliche Kunst*, 2, Heft 7, 1906, veröffentlicht. Die Entwürfe von Köppen und Thiersch sind dort nicht erwähnt.

„Von Milbertshofen hat man nun allerlei gehört. So haben sie zwei Preisgerichte, mit (Gabriel von) Seidl und (Hans) Grässel im zweiten abgehalten, wobei sie unseren Entwurf ‚sehr gut‘ fanden, jedoch die Innendekoration als nicht im Einklang mit dem äußeren, und den zu dicken Turm beanstandeten. Köppens Bemalung fanden sie zu ‚modern‘. Es lag uns kein Gedanke fern als dieser. Köppen hat sich ja ganz streng historisch verhalten. Aber sogar Huber (der Residenzmaler) erkannte das nicht.“<sup>493</sup>

Eine Entwurfszeichnung für den Außenbau wurde 1909 in der Kunst- und Architekturzeitschrift *Der Baumeister* veröffentlicht.<sup>494</sup> Köppen fertigte mindestens drei Entwürfe für eine Freskierung des Innenraumes an, die er auf der Nordwestdeutschen Kunstausstellung 1905 in Oldenburg neben dem Entwurf eines Ausstellungsplakates ausstellte.<sup>495</sup> Die auf dieser Ausstellung präsentierten Entwürfe sind mit großer Sicherheit identisch mit denen für Milbertshofen, da in das Jahr 1905 keine andere ähnliche Kirchengestaltung fällt. Auf der Ausstellung wurden Köppens Entwürfe mit einer Silbermedaille prämiert.<sup>496</sup> Nur ein Karton ist, soweit bekannt, heute erhalten.<sup>497</sup>

Der Entwurf mit der Bezeichnung „ΙΧΘΥΣ“<sup>498</sup> (**Abb. 165**) zeigt die Wandgestaltung einer Lünette mit einer kleinen Apsis. In die schmucklose Wandfläche ist die Apsis in eine plastisch vor die Wand gelegte Arkade eingelassen. Die untere Zone der Wand sollte einen hohen, farblich abgesetzten Sockel erhalten, eine Verkleidung mit dunklem Marmor wäre denkbar. Die obere Wandzone mit einem Bildfeld ist durch ein Spruchband – mit dem Text „ESOTCXAFRILKDNBOFMHPQ“<sup>499</sup> – abgesetzt. Über dem Bildfeld sind, nur durch einen schmalen schwarzen Streifen getrennt, zwei Greife zu sehen, die sich zu einem Gemmenkreuz wenden, neben dem Α und Ω zu lesen ist.

Auf der Apsiskalotte sind auf blauem Grund drei weiß gekleidete, eine Girlande aus rosa-weißen Blüten tragende Engel dargestellt. Durch einen Mäander-Fries ist die untere rosa-gründige Zone getrennt, die durch weiße Streifen in hochrechteckige Felder

<sup>493</sup> Brief von Paul Thiersch an seine Verlobte Fanny Hildebrandt am 18. Oktober 1905, Privatbesitz.

<sup>494</sup> Anonym 1909: *Der Baumeister* 1909, 7, Tafel 31.

<sup>495</sup> Katalog Oldenburg 1905, S. 13, Katalognr. 148: 3 Rahmen, Entwurf einer Kirchengestaltung, dazu Abb. in *Moderne Bauformen* (Schmid 1909), S. 394, dieser Entwurf wurde zudem vermutlich auf der Münchner Kunstausstellung im Glaspalast 1917 präsentiert, wo man anlässlich des Todes zahlreiche Objekte ausstellte.

<sup>496</sup> Akten im Niedersächsischen Staatsarchiv zur Ausstellung 1905 (Nrn. 2292 ff.). Einige Angaben lassen sich den Akten entnehmen: Die Versicherungssumme für seine Werke betrug insgesamt 3000 Mark, was dem möglichen Verkaufspreis entsprach; er benötigte 125x240 cm Wandfläche und 50x95 cm Bodenfläche für seine Objekte.

<sup>497</sup> Aufbewahrungsort Architekturmuseum TUM: Tempera und Bleistift auf dickem Papier, 124x80 cm, signiert unten links „W.KÖPPEN“, bezeichnet unten rechts „ΙΧΘΥΣ“.

<sup>498</sup> Das griechische Wort für Fisch lautet „ichtys“, das Akrostichon „ΙΧΘΥΣ“ steht für Jesus Christos Theou Hyios Soter (Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland).

<sup>499</sup> Der Satz ist nicht übersetzbar. Möglicherweise handelt es sich bei den einzelnen Buchstaben um Abkürzungen.

aufgeteilt ist. In jedem Feld ist oben und unten je ein halbrunder, grüner Zweig und unter dem oberen Zweig eine weiße Blüte zu sehen. Die gesamte Apsis wird von einem schwarz-weißen Perlband gerahmt. Das untere Rechteck sowie ein Rundbogen der Mittelzone sind ausgespart. Vielleicht hatte Köppen hier einen Altaraufbau geplant. Der Rundbogen kann auch für ein Fenster bestimmt gewesen sein. Die obere Wandzone der Lünette zeigt ein rechteckig gerahmtes Bildfeld mit dem Sündenfall. Der innere Rahmen ist wie die Apsis vom gleichen Perlband umgeben. Das Bildfeld wird mittig vom Baum der Erkenntnis geteilt. Eine schwarz-weiß-gestreifte Schlange schlängelt sich teilnahmslos um den Stamm. Nur die unteren Blätter der Baumkrone sind zu sehen, diese überdachen Adam und Eva. Adam, nackt und stehend in der linken Bildhälfte dargestellt, ist gerade im Begriff, nach dem Apfel zu greifen, den ihm die nackte Eva, rechts auf einem Steinblock sitzend, reicht. Das Bildfeld hat einen violetten Grund, genau wie die den Sündenfall flankierenden Scheibenkreuze.

Auf der „Ausstellung für christliche Kunst“ in Düsseldorf 1909 präsentierte Köppen erneut mindestens einen Entwurf für die Ausstattung eines Kircheninnenraums (**Abb. 166**). Einer der Kartons wurde zum Bericht über die Ausstellung in der Zeitschrift „Moderne Bauformen“<sup>500</sup> abgedruckt. Aus keinem der Texte zur Ausstellung ist eine Zuordnung des Entwurfes in einem bestimmten Sakralbau zu entnehmen. Die Verwendung von einigen vergleichbaren Motiven, wie den Greifen, lässt die Vermutung zu, dass es sich auch hier um einen Entwurf für Milbertshofen handeln könnte. Zumindest weist die Architektur im Innenraum dieselbe Fensteranordnung im Obergaden des Mittelschiffes auf, die auch der Entwurfs Thierschs zeigt.

Dieser Entwurf gibt im Gegensatz zur „IXΘΥΣ“-Zeichnung ein sehr differenziertes Bild vom Innenraum, der auch mit den Ausstattungsstücken Altar und Kanzel versehen ist. Hier hat man einen Blick ins Mittelschiff Richtung Apsis vorliegen. Die Seitenwände sind im unteren Teil durch eine Arkatur durchbrochen, durch die man in die Seitenschiffe gelangen konnte. Über jeder Arkade sind im Obergaden drei Rundbogenfenster geplant gewesen. Der Raum hat eine flache Holzdecke in altchristlichem Stil.<sup>501</sup> Wie beim vorher besprochenen Entwurf ist auch hier die

<sup>500</sup> Schmid 1909, S. 394.

<sup>501</sup> Schon die Kirche St. Bonifaz in München, von Ludwig I. als Grabeskirche 1853-50 von Georg Friedrich Ziebland (1800-1873) erbaut, ist im frühchristlichen Stil gehalten. Hier dienten dem Architekten S. Apollinare in Classe und S. Apollinare Nuovo in Ravenna als Vorbilder. So hatte Köppen erstens einen Bau direkt in München als Vorbild, zweitens hat er Ravenna selbst bei seiner Studienreise besucht.

Wandfläche in verschiedene Zonen geteilt. Der untere Teil der Wand sollte entweder dunkel bemalt oder beispielsweise mit Marmor inkrustiert werden. Hier ist die Höhe der Verblendung nun gut zu erkennen: Sie sollte bis zum Bogenansatz der seitlichen Arkatur reichen. Die zweite Zone, durch ein schmales Band von der unteren getrennt, ist fast schmucklos, nur zwischen den einzelnen Arkadenbögen sind Gemmenkreuze zu sehen. Die Bogenlaibung ist innen kassetiert. Die dritte Zone umläuft ein Perlband, das auch die dort angebrachten Bildfelder und die Apsis rahmt. Diese Wandzone beginnt auf Höhe der Apsiskalotte. Wenn man die Anzahl der Fenster am Außenbau betrachtet, kann man annehmen, dass im Innenraum Platz für je sechs Bildfelder gewesen ist – im Entwurf sind nur vier an jeder Seite zu sehen – die sich jeweils unter den Fenstern über den Bögen befinden. Der Inhalt der Szenen kann kaum ausgemacht werden, es ist aber ein Kreuzweg mit zwölf Stationen oder Szenen aus dem Leben Jesu denkbar. Zwischen den Fenstern des Obergadens ist je eine einzelne stehende Figur angebracht, die aufgrund der skizzenhaften Darstellung nicht identifiziert werden kann. Diese Figuren scheinen in Grisaille gehalten zu sein. Als oberste Zone sind in einem Fries je zwei einander zugewandte, hier nicht identifizierbare Wesen dargestellt, die sich einem in ihrer Mitte befindlichen Gegenstand zuwenden. Jeweils zwischen diesen Figuren (eventuell Greifen, Lämmer oder ähnliches) ist ein rechteckiges Feld mit einer Raute angebracht. An den Seitenwänden sind die Felder mit den Figuren so breit wie die szenischen Darstellungen, an der Stirnwand fast so breit wie die ganze Wandfläche. Die Apsisstirnwand ist bis auf das Perlband zur Zonentrennung, die Buchstaben A und Ω und zwei senkrecht zur Decke führende schmale Streifen schmucklos. Die Laibung der Apsis ist wie bei den Arkaden kassetiert. Die untere Hälfte der Apsis ist in hochrechteckige einfarbige Felder durch Perlbänder geteilt. In der Kalotte befindet sich eine figürliche Darstellung. Man kann fünf nimbierte Personen ausmachen. Bei der mittleren könnte es sich um einen thronenden Christus oder eine Madonna handeln. Daneben wären demzufolge Maria und Johannes der Täufer mit zwei Engeln als Personal einer Deesis möglich. Sollte Maria im Zentrum dargestellt sein, wären Engel oder andere Heilige zu vermuten.

Falls dieser Entwurf tatsächlich das Mittelschiff von Milbertshofen zeigt, wäre die Wandgestaltung mit dem Sündenfall für eines der Seitenschiffe bestimmt gewesen. Da man bei Köppens Entwurf des Mittelschiffes neutestamentliche Darstellungen erahnen kann, wäre mit der alttestamentlichen Szene des ersten Entwurfes eine typologische

Ausstattung von St. Georg angedacht gewesen. Dies ist vor allem anzunehmen, da im ersten Entwurf kein direkter Bezug zu „ΙΧΘΥΣ“, also zu Christus, erkennbar ist und mit dem Titel alleine schon ein Bezug zur Erlösung der Menschen von der Erbsünde durch Christus hergestellt wird.

Betrachtet man nun vor allem den zweiten Entwurf, so ist auch das Urteil der Jury für den Wettbewerb durchaus verständlich. Außenbau und Innenraum ergeben tatsächlich kein harmonisches Gesamtbild. Vor allem die flache Holzdecke ist ein Grund, der gegen eine Zuschreibung des Entwurfes zu Milbertshofen spricht. Sie wirkt gegenüber dem Satteldach deplatziert. Die Aussage von Paul Thiersch, Köppens Entwurf sei streng historisch, ist hier deutlich nachvollziehbar. Während der „ΙΧΘΥΣ-Entwurf“ vor allem durch die Gestaltung der Figuren starke Jugendstilzüge annimmt, hat sich Köppen bei dem zweiten Entwurf eher an frühchristlichen Kirchengestaltungen, wie etwa S. Apollinare in Classe bei Ravenna, orientiert. Somit hat er sich dem Historismus verpflichtet. Stilistisch ist zur Figurenauffassung keine Aussage möglich, da alles nur sehr skizzenhaft ausgeführt ist.

### **6.6.3 Das Bismarck-Nationaldenkmal in Bingerbrück**

Schon 1906 wurde die Idee zu einem Bismarck-Nationaldenkmal auf der Bismarckhöhe bei Bingen geboren. Die national-liberale Front plante gemeinsam mit den Gastwirten in Bingen und Bingerbrück, zum 100. Geburtstag des ehemaligen Reichskanzlers am 1. April 1915 das Denkmal fertig zustellen und mit ihm eine Wallfahrtsstätte für die Nation zu schaffen, die durch Spenden aus allen Bevölkerungsgruppen finanziert werden sollte.<sup>502</sup> Der ideale Ort dafür schien die Elisenhöhe bei Bingerbrück gegenüber dem Niederwald-Denkmal mit der kolossalen Germania Statue am Rhein zu sein. 1883 war das von dem Bildhauer Johannes Schilling und dem Architekten Karl Weisbach erbaute Denkmal zur Erinnerung an den Sieg über Frankreich von 1870/71 eingeweiht worden. Auf der Elisenhöhe sollte alleine Bismarck geehrt werden.<sup>503</sup> Der Rhein wurde

---

<sup>502</sup> Zur historischen Bedeutung des Denkmals siehe Dormann 1996.

<sup>503</sup> Dormann 1996, S. 1068: „Man konnte die Platzwahl für das Bismarck-Nationaldenkmal daher auch als Versuch interpretieren, der Visualisierung des offiziellen Geschichtsbildes am Niederwald, in dem Bismarck ikonographisch nur die Rolle des Paladins Wilhelms I. zukam, ein neues Geschichtsbild entgegenzustellen, in dem allein Bismarck als Vollbringer der deutschen Einheit, als „Schmied der deutschen Nation“, gefeiert werden sollte.“

mit Bismarck in Verbindung gebracht, da er es war, der den Fluss zu einem „freien deutschen Strome“ gemacht hatte.<sup>504</sup>

1908 wurde der „Große Ausschuß zur Errichtung eines Bismarck-Nationaldenkmals“ ins Leben gerufen. Im September 1909 begann man mit der Ausschreibung des Wettbewerbs, an dem alle deutschen Künstler teilnehmen durften. Wirft man einen Blick in die Mietgliederliste des Preisgerichtes, so findet man alte Vertraute aus Köppens Leben wieder: unter anderem den Bildhauer Hermann Hahn und seinen Lehrer Franz von Stuck. Inwieweit Köppen hier, wie so oft, von seinen Freunden gefördert und animiert wurde, ist nicht nachweisbar. Das öffentliche Interesse am Bau des Denkmals war so groß, das man sich dazu entschloss, im Kunstpalast Düsseldorf vom 11. Februar bis 19. März 1911 eine Ausstellung mit den besten Entwürfen zu zeigen. Anlässlich dieser Ausstellung gab es eine Publikation, die die hundert besten Entwürfe mit Kommentaren der Jury sowie den Ausschreibungstext beinhaltete.<sup>505</sup> Die Abgabe der Unterlagen sollte nach Düsseldorf in das Museum Kunstpalast am 30. November 1910 erfolgen.

Dem Ausschreibungstext war ein Lageplan beigelegt. Innerhalb des ausgewiesenen Geländes war es den Künstlern selbst überlassen, wie das Denkmal platziert werden sollte. Gefordert wurde ein architektonisches Denkmal in Verbindung mit bildhauerischen Arbeiten oder dekorativem Schmuck. Einzige Bedingung war die vollständige Ausfüllung des Platzes. Man forderte von den Künstlern einen Kostenvoranschlag, Pläne und perspektivische Ansichten. Auch figürliche Modelle waren zugelassen.

Gemeinsam mit Ulfert Janssen reichte Köppen nach der erfolgreichen Zusammenarbeit beim Solbad Raffelberg und der Universität München ein Modell mit dem Titel „In trinitate robur“<sup>506</sup> ein (**Abb. 167**).<sup>507</sup> Sie benannten das Denkmal nach dem bekannten Wahlspruch Bismarcks, auch zahlreiche andere Bismarck-Denkmäler tragen denselben Namen.<sup>508</sup> Die Künstler planten eine antikische Tempelanlage, die an den Aufbau des

<sup>504</sup> Denkmal-Ausschüsse 1911, S. 8: Hundert-Entwürfe aus dem Wettbewerb für das Bismarck-National-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück-Bingen.

<sup>505</sup> Siehe dazu Denkmal-Ausschüsse 1911 und Dessoir/Muthesius 1912.

<sup>506</sup> „In der Dreiheit liegt die Kraft.“

<sup>507</sup> Die Künstler hatten ihrem Entwurf einen Erläuterungsbericht beigelegt. Die Originalentwürfe und Modelle wurden im Falle einer Ablehnung an die Künstler zurückgesendet. Hier muss wohl die Rücksendung an Janssen als dem Hauptantragsteller gegangen sein. Der Verbleib des Modells ist nicht geklärt. Das Modell ist nur in einer Abbildung erhalten. Größe und Material sind nicht angegeben. (Denkmal-Ausschüsse 1911, Zuordnungsnummer 182). Die Akten zur Errichtung des Denkmals und zur Ausstellung der Entwürfe inklusive der Korrespondenz des Preisgerichtes befindet sich im Stadtarchiv Düsseldorf (Signaturen III 895, III 9324, XVIII 2138-2142). Weder Köppen noch Janssen tauche als Korrespondenzpartner aus (Auskunft Dr. Elisabeth Scheeben 19. Februar 2006).

<sup>508</sup> Z.B. Bismarckturm Memmingen 1904, Bismarckwarte Brandenburg 1907, Bismarcksäule in Viersen 1899.

Pergamon-Altars, der seit 1873 in Berlin aufbewahrt wird, erinnert. Vom Fundament aus konnte man über eine Freitreppe, die von vier steinernen liegenden Löwen bewacht wurde, eine Ausblicksplattform erreichen. Von dort sollte man über eine weitere Treppe den U-förmigen „Tempel“ besteigen. Die Abbildung lässt keine Cella erkennen. Es könnte sich also lediglich um eine Halle aus unkannelierten Säulen mit dorischen Kapitellen oder um einen Säulenkranz handeln. Die gesamte Anlage wird von einem gestuften flachen Dach bedeckt, was den Altarcharakter unterstreicht. Die Architektur ist völlig schmucklos. Im Hof der U-förmigen Anlage ist ein monumentaler Sarkophag platziert. Der blockförmige Sarkophag war auf einen dreistufigen Sockel gestellt. Die Front sollte ein gerahmtes rechteckiges Relief zieren, dessen Inhalt auf der Abbildung nicht erkennbar ist. Eine an den Seiten zu Voluten gerollte geschwungene Deckplatte wurde von einem geschmückten Gesims getragen. Keine andere Arbeit Köppens ist so streng klassizistisch wie der Entwurf des Bismarckdenkmales. Dies beweist, dass der Künstler aus einem breiten Formenrepertoire schöpfen konnte und sich den Anforderungen an die verschiedenen Bauaufgaben bewusst war und auch auf diese einging. Für ein Denkmal war der „moderne“ Jugendstil ungeeignet.

In der Antike waren Altäre mit ihren zugehörigen Tempeln in erhöhter Lage an heiligen Orten errichtet worden. Löwen tauchen dort häufig als Wächterfiguren auf.<sup>509</sup> Der Pergamonaltar, Prunkstück der Berliner Museen, war um die Jahrhundertwende in Deutschland sehr bekannt. Die Ausgrabungen in Pergamon und die Ankunft in Berlin wurden in der Presse verfolgt, die ersten Ausstellungen hatten hohe Besucherzahlen. Mit Hilfe von Reproduktionen und Abbildungen wurden antike Kunstwerke in Anschauungsunterricht an humanistischen Gymnasien und Universitäten besprochen und somit im Bildungsgut des Bürgertums verwurzelt.<sup>510</sup> Es ist also nicht verwunderlich, dass Köppen und Janssen den Pergamonaltar als Inspirationsquelle für ihren Denkmalentwurf gewählt haben.

Janssen und Köppen haben mit diesen Elementen ihren Denkmalentwurf ganz und gar historisierend gestaltet. Sie wollten die Elisenhöhe als Gedenkstätte für Bismarck zu einem weihvollen Ort der Andacht machen. Die antike Architektur war dafür bestens geeignet: „Feierliche Stimmung, stille Andacht weckt auch in deutschen Herzen heute noch der klassische Tempel, die griechische Säulenhalle.“<sup>511</sup> Der einzige Bezug zu Bismarck kann, soweit die Abbildung zeigt, im Relief der Sarkophagplastik vermutet

---

<sup>509</sup> Lurker 1991, S. 443.

<sup>510</sup> Bohne 2000, S. 441-458.

<sup>511</sup> Denkmal-Ausschüsse 1911, S. 40.

werden. Ein großer Teil der Konkurrenzentwürfe verzichtete ebenfalls auf eine Darstellung der historischen Person. Die Tempelanlage mit ihren einfachen und klaren Formen war auf Fernsicht angelegt.

Die breit gelagerte Architektur mit der Aussichtsplattform korrespondierte mit dem terrassenartigen geformten natürlichen Umfeld. Eine horizontale Anlage stand im positiven Gegensatz, wie auch die Begutachter meinten, zu der Vertikalität der rheinischen Burgenbauten. Die größte Schwachstelle des Entwurfes von Janssen und Köppen ist die fehlende künstlerische Umsetzung des Titels „In trinitate robur“.

Die Arbeit von Wilhelm Köppen und Ulfert Janssen wurde im Komitee einstimmig abgelehnt. Man befand zwar die „gediegene architektonische Arbeit“<sup>512</sup> für gut, beanstandete aber die Trennung der Tempelanlage vom Standbild, sowie dessen Größe von „32 Metern“. An dieser Stelle kann nicht abschließend geklärt werden, welches Standbild gemeint ist. Das Foto des Modells zeigt außer dem Sarkophag keine Statue. Es ist nicht möglich, dass der Sarkophag die Höhe oder Breite von 32 Metern haben sollte. Die Breite von 32 Metern wäre schon alleine für die gesamte Anlage sehr groß gewesen. Man kann also nur vermuten, dass ursprünglich ein Standbild Bismarcks zur Anlage gehören sollte. Dieses hätte den in sich harmonischen Tempelentwurf gestört. Das Platzieren einer Statue außerhalb des Tempels ist für einen solchen klassizistischen Entwurf, wie der vorliegende höchst ungewöhnlich, da in der Antike große Standbilder stets in der Cella aufgestellt waren.<sup>513</sup> Die Maße von 32 Metern können auch unmöglich für das Standbild gegolten haben. Die Germania-Statue des Niederwald-Denkmal auf der gegenüberliegenden Rheinseite hatte nur eine Höhe von etwa zehn Metern.

Beim Wettbewerb konnten sich Hermann Hahn und German Bestelmeyer mit ihrem Entwurf „Siegfried-Dolmen“ durchsetzen. In diesem Denkmal sollte der Geist Bismarcks durch den in Stein gemeißelten Ausspruch des zu Ehrenden allgegenwärtig sein. Kriterien für einen gelungenen Entwurf waren für die Jury die Fernwirkung, die harmonische Einpassung ins Gelände, und vor allem die Auszeichnung eines Entwurfes einzig als Wahrzeichen Bismarcks. Man begrüßte symbolische Darstellungen, da man hier eine dauerhaftere Wirkung bescheinigte und den poetischen Gehalt betont sah: „Je weniger figürlicher Schmuck zur Anwendung kommt, desto freier kann die Phantasie des Menschen sich betätigen“.<sup>514</sup> Auch wenn Hahn und Bestelmeyer als Sieger aus dem

<sup>512</sup> Denkmal-Ausschüsse 1911, S. 21.

<sup>513</sup> Vergleiche Athena Parthenos im Parthenon-Tempel, oder die Zeus Statue in Olympia.

<sup>514</sup> Denkmal-Ausschüsse 1911, S. 27.



Wettbewerb hervorgingen, wählte man schließlich den zuerst gescheiterten Entwurf „Faust: Es kann die Spur von meinen Erdetagen nicht in Aeonen untergehen“ von Wilhelm Kreis für die Ausführung. Zunächst hatte man das fehlende Zusammenwirken von Denkmal und Landschaft beanstandet. Nach Veränderungen durch den Künstler war man schließlich von dem heroischen Entwurf, einer Gedächtnishalle mit einer Bismarck-Statue im Innern, begeistert. Durch den Beginn des Ersten Weltkriegs kam es zu einem Baustop, nach weiteren Umgestaltungswünschen während des Nazi-Regimes wurde das Denkmal nie ausgeführt.<sup>515</sup>

#### **6.6.4 Das Kasino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen**

Die Ausgestaltung des Kasinos der Zeppelinwerke in Friedrichshafen war ein sehr prestigeträchtiger Auftrag aus der Privatwirtschaft. Durch Köppens Selbstmord kam es nie zu einer Ausführung der Entwürfe.<sup>516</sup> Unter welchen Umständen Wilhelm Köppen diesen Auftrag erhalten hat, ist nicht bekannt. Auch die Entstehungszeit der Entwürfe ist nicht dokumentiert. Man kann eine Herstellung nach 1915 vermuten, eine Zeit in der für Köppen nicht viele größere Aufträge bekannt sind.

Heute befinden sich acht Entwürfe für eine Freskierung des Kasinos im Architekturmuseum der TU München.<sup>517</sup> Auf den Entwürfen ist jeweils eine stehende Einzelfigur in einem hochrechteckigen Rahmenfeld, das oben eingestuft und von einer geschlängelten Linie umgeben ist, dargestellt. Das Rahmenfeld zeigt eine weiße Architekturgliederung auf gelbem Grund. Dargestellt ist hier eine Ädikula. Das Gebälk und der Giebel ruhen auf schmalen Säulen mit einem Kapitell in Form einer geöffneten Lotusblüte, die Säulen sind mit einem Tuch unter dem Kapitell verknotet. Im Giebelfeld sind zwei Schlangen zu sehen, die sich einem Medaillon in der Mitte zuwenden. Auf jedem dieser Medaillons sollte ein Wappen oder Symbol dargestellt werden, das auf dem Entwurf allerdings nicht differenziert ausgeführt wurde. An den Ecken des Dreieckgiebels befinden sich Akroterien in Form von Voluten und stilisierten Blättern. Die mythologischen Figuren in den Rahmen sind nicht alle eindeutig erkennbar. Durch Vergleiche der Götterdarstellungen in Köppens Werken und der wiederholenden

<sup>515</sup> Dorrman 1996, S. 1081-1086.

<sup>516</sup> Erwähnung in Anonym 1916/17 (Die Kunst für alle), S. 280: Personalnachrichten.

<sup>517</sup> Tempera auf hell grundiertem Aquarellkarton, alle ca. 30x48 cm, unter Glas, per Callico gefasst. Katalog Nummern 42 A/1 6-13.

Attribute ist eine Identifizierung möglich, da Köppens Darstellungen teilweise Inschriften trugen. In Friedrichshafen waren, soweit auf den Entwürfen erkennbar, keine Namensbezeichnungen vorgesehen. Die Figuren können einander jeweils paarweise zugeordnet werden. Dies kann sicherlich als ein Hinweis darauf gesehen werden, wie sie im Raum platziert werden sollten. Durch die wallenden Gewänder, die gedrehten Körperhaltungen und die Stand- und Spielbein-Stellungen wirken die Figuren bewegt und sind nicht so statuarisch wie in Köppens früheren Werken. Hier ist eine deutliche Entwicklung weg von der antiken Formensprache augenfällig. Auch die farbliche Gestaltung unterscheidet sich von Köppens sonstigen Werken. Die Dominanz des Gelbs in der Architekturräumung ist höchst ungewöhnlich. Da nicht bekannt ist, ob die Figuren in Fresko, Seccomalerei oder in Mosaik ausgeführt werden sollten, kann man aber keine abschließenden Aussagen über die Farbigkeit treffen. Bei einer Ausführung in Mosaik wäre es sehr wahrscheinlich, dass die Ädikula aus Goldsmalten gefertigt worden wäre.

Auf dem ersten Karton ist eine weibliche von einem Strahlenkranz umgebene Gottheit, die sich auf einen goldenen Dreifuß mit einer schlängelnden Schlange stützt, dargestellt. Sie hebt ihre rechte Hand zum Gruß, im linken Arm hält sie einen Olivenzweig. Ihr Körper ist halb von einem violetten Mantel umschlungen, im Haar trägt sie einen roten Blumenkranz. Vermutlich handelt es sich bei dieser Darstellung um Athene, obwohl die Attribute eher auf Apoll hinweisen. Hier handelt es sich aber eindeutig um eine weibliche Figur (**Abb. 168**).<sup>518</sup>

Die zweite Darstellung zeigt den Gott Apoll mit seiner Lyra. Er hat, wie Athene, einen Strahlen- und Blumenkranz um das Haupt. Sein weißer Mantel umrahmt ihn in einem sanften Bogen.<sup>519</sup> Ungewöhnlich ist das grüne Brustband, das sonst nur die weiblichen Figuren tragen (**Abb. 169**).

Dionysos mit seinem Thyrsosstab in der rechten und einer Kylix in der linken Hand ist auf dem dritten Entwurf zu sehen. Sein Haupt ziert ein Kranz aus roten Weinblättern, der bläuliche Mantel fällt ihm locker um Schultern, Beine und Hüfte (**Abb. 170**).<sup>520</sup>

Die vierte Darstellung zeigt eine Göttin mit einem goldenen Füllhorn voller Getreide, Früchte und Blumen. Mit ihrem linken Arm stützt sie sich auf einen goldenen Stab mit einem Adler an der Spitze. Ihr Haar ziert ein roter Blumenkranz, das weiße Gewand

---

<sup>518</sup> Athene wird oft mit einem Olivenzweig gezeigt, als Göttin der Weisheit kann man ihr auch das Attribut der Schlange zuweisen. Als Quellen für die Attribute wurden folgende Lexika verwendet: Lurker 1991, Lücke/Lücke 1999, Lücke/Lücke 2002.

<sup>519</sup> Ein Symbol des Apoll ist seine dreiseitige Lyra, mit der er für die Musen spielte.

<sup>520</sup> Hauptattribute des Weingottes sind der Thyrsosstab, Weinreben und ein Becher.

fällt locker über die Arme und wird von ihr mit der linken Hand gehalten. Zudem trägt sie ein goldenes Brustband. Den Kopf hat sie leicht nach rechts gewendet wohingegen die Dionysos-Figur nach links ihr entgegen blickt. Das lässt den Schluss zu, dass die Figuren nebeneinander angeordnet werden sollten. Bei dieser Darstellung kann man Demeter vermuten (**Abb. 171**).<sup>521</sup>

Köppen hat im fünften Entwurf die Figur des Ares mit einem Hund dargestellt.<sup>522</sup> Der Gott hat einen muskulösen Körper, in der linken Hand hält er seinen Bogen, mit der rechten greift er über seine Schulter in den Köcher mit den Pfeilen. Ein rosé-weißes Tuch schwingt sich in einem dynamischen Bogen hinter seinem Rücken. Im Gegensatz zu den anderen Figuren hat Ares einen grünen Kopfschmuck (**Abb. 172**).

Als sechste Darstellung wählte Köppen eine Tänzerin mit einem Rosenkranz im Haar. Sie schwingt ihr bläuliches Tuch mit beiden Händen und bedeckt damit ihren Unterkörper. Dazu trägt auch sie ein grünes Brustband. Das Tuch wird durch die Bewegung in einem weiten Bogen hinter ihren Rücken geschleudert. Bei der Darstellung könnte es sich um Aphrodite handeln (**Abb. 173**).<sup>523</sup>

Die siebte Figur blickt rechts aus dem Rahmenfeld, es handelt sich um einen männlichen Krieger. Er ist völlig nackt, sein blaues Tuch fällt locker über seine Arme. Mit dem linken Arm hält er einen großen roten Rundschild, in der rechten Hand liegt locker zu Boden hängend ein Speer. Über dem Kopf des Heros leuchtet ein gelber Stern. Hierbei könnte es sich um eine Darstellung des Hermes handeln (**Abb. 174**).<sup>524</sup>

Die letzte Figur kann nicht identifiziert werden. Es handelt sich um eine weibliche Rückenfigur. Sie jongliert mit drei Bällen, hat die Haare mit einem Tuch verknötet, ein rotes Tuch schwingt in der Bewegung um ihre Arme. Als einzige Figur trägt sie Sandalen. Die Tänzerin kann als Bajarde bezeichnet werden. Das Ballspiel ist ein Symbol für die Unentrinnbarkeit des Schicksals. Es könnte sich hierbei also auch um eine mythologische Figur handeln, wie etwa Fortuna, die mit dem Schicksal verbunden ist (**Abb. 175**).

Die Figuren scheinen willkürlich zusammengestellt. Auch inhaltlich lassen die Figuren kaum einen Bezug zur Funktion des Raumes als Kasino, dem Speiseraum für Offiziere, zu. Sie können hier nur als schmückendes Beiwerk gedacht sein.

---

<sup>521</sup> Ceres als Göttin der Feldfrüchte wird häufig mit reichhaltigen Ernteprodukten dargestellt.

<sup>522</sup> Zu den Attributen des Kriegsgottes Ares, dem Geliebten der Aphrodite, gehören Pfeil und Bogen. Er wird oft von einem Hund begleitet.

<sup>523</sup> In ähnlicher Weise wird die Aphrodite von Köppen im Café Fürstenhof in München präsentiert.

<sup>524</sup> Köppen zeigt auch in der Aula der Universität München einen Stern über dem Haupt von Hermes.

### 6.6.5 Der Empfangssaal im Hauptbahnhof in Stuttgart

Paul Bonatz (1877-1956) hatte 1911 gemeinsam mit F. E. Scholer den Auftrag bekommen, einen neuen Bahnhof in Stuttgart zu bauen.<sup>525</sup> 1914 begannen die Bauarbeiten. Spätestens 1915 plante der Architekt seinen inzwischen von Alkohol und Tabletten stark geschwächten Freund Wilhelm Köppen zu unterstützen und ihm den Auftrag für die Gestaltung eines Empfangssaales im Hauptbahnhof zu verschaffen. Noch im selben Jahr lieferte der Künstler einen ersten Entwurf in Aquarell, der nie realisiert wurde.<sup>526</sup> Der Empfangssaal sollte im Flügel zur Ludwigsburgerstraße in den Hofräumlichkeiten an einen Salon anschließen.<sup>527</sup>

Der Entwurf zeigt den Blick in den prächtig gestalteten Innenraum (**Abb. 176**). Köppen hatte auf dem Entwurf sogar eine Möblierung mit schlanken Sitzbänken vorgeschlagen. Der Raum konnte durch deckenhohe Flügeltüren betreten werden. Ein sternförmiges Liniennetz sollte den Fußboden überziehen. Das Zentrum der sonst schmucklosen Decke ist im Entwurf mit einem kreisförmigen Stuckornament versehen. Ein profiliertes Gebälk am Wandabschluss war wohl ebenfalls in Stuck geplant. Die vorgesehene Gestaltung der Wände erinnert stark an die Stadthalle in Hannover. In der Mitte der Stirnwand befindet sich eine figürliche Szene. Zu sehen sind zwei Gestalten, die eine hält ein Schild und einen Speer in der Hand, die andere wird von einem Tier begleitet. Es könnte sich hier um Athene und Ares handeln.<sup>528</sup> Die Wandflächen zieren schlanke Säulen von unterschiedlicher Höhe, auf denen Sphinge im Profil oder in einer Frontalansicht sitzen. Zwischen den Säulen schweben Genien, die Blumengirlanden halten. Neben dem figürlichen Bildfeld stellt Köppen im Entwurf illusionistische, mit Blumen gefüllte, hängende Schalen dar. Des Weiteren sind vegetabile Ornamente und Palmetten als Wandschmuck vorgesehen gewesen. Die Architekturglieder und der Deckenschmuck haben goldene Verzierungen. Ansonsten dominieren Rot, Rosé und Violett die Darstellung.

Dieser Entwurf dürfte zeitgleich mit denen für die Stadthalle in Hannover entstanden sein. Auch hier ist ein Bezug zur römischen Wandmalerei deutlich. Damals wurde Köppen von verschiedenen Stellen mangelnder Einfallsreichtum und Arbeits-

<sup>525</sup> Zum Bau des Hauptbahnhofes siehe: Werner 1913, S. 264-267.

<sup>526</sup> Abb. bei Hildebrandt 1915, Tafel 4. Der Aufbewahrungsort des Entwurfes ist nicht bekannt.

<sup>527</sup> Werner 1913, S. 267.

<sup>528</sup> Bei Köppen wird Ares meist von einem Hund begleitet. Nur Athene ist mit Schild und Speer vorstellbar.

verweigerung vorgeworfen.<sup>529</sup> Das erklärt auch die sich wiederholenden Motive der beiden Aufträge. Der Künstler geht hier nicht, wie bei anderen Werken, auf die speziellen Bedürfnisse der Bauaufgabe ein. Er gestaltete lediglich einen besonders prächtigen Empfangssaal für hochrangige Gäste.

### 6.6.6 Weitere Entwürfe

Die im Folgenden genannten Entwürfe sind entweder nie ausgeführt worden oder ihre Realisierung ist der spärlichen Quellenlage nicht zu entnehmen. Vermutlich sind diese Entwürfe, wenn überhaupt, in Privathäusern ausgeführt worden, da in diesem Bereich wenige Dokumentationen in Kunstzeitschriften veröffentlicht wurden. Öffentliche Aufträge sind meist in der zeitgenössischen Fachliteratur besprochen. Vor allem bei den frühen Mosaikentwürfen ist eine Ausführung wahrscheinlich, da es, wie schon an anderer Stelle erwähnt, höchst unwahrscheinlich ist, dass Köppens erstes Mosaikwerk die Kuppel in Haunstetten ist.

Die frühesten bekannten Entwürfe von Wilhelm Köppen stammen aus dem Jahr 1900, in dem Köppen wohl noch Akademiestudent war.<sup>530</sup> Man kann davon ausgehen, dass Köppen in dieser Zeit bereits mit einer Mosaikfirma zusammengearbeitet hat. Die Arbeiten zeigen Entwürfe für luxuriöses Badezimmer.<sup>531</sup> Der erste, in zarten Rosatönen gehaltene Entwurf zeigt die gesamte Innenausstattung (**Abb. 177**). Es handelt sich um einen tonnenüberwölbten Raum, der mit Ranken überzogen ist. Die schwarz-weißen Kacheln des Bodens nehmen in ihrem Ornament die spiralförmig gerollten Ranken der Decke wieder auf. An der Rückwand befinden sich drei Nischen, in deren Mitte eine weibliche Skulptur, eventuell einer Venus, platziert werden sollte. In der darüber liegenden Lünette ist die Inschrift „APISTON MEI YΔEP“<sup>532</sup> unter einem Fries, der von Triglyphen getragen wird, angebracht. Der ganze Raum wird von einem Sockel aus Marmor umzogen. Unter der Statue an der Rückwand ist ebenfalls aus Marmor eine Badewanne in den Boden eingelassen. Die Wandgestaltung ist nur flüchtig wieder-

<sup>529</sup> Bl. 1925, S. 690, Brief Arthur Schmidt von 23. Oktober 1913 an Firma Puhl&Wagner (Archiv P&W, Ordner 58): Schmidt hat mit Auftraggebern in München gesprochen, die vor Köppens Lieferverzögerungen bedingt durch den Alkoholkonsum gewarnt haben.

<sup>530</sup> Zum Lebenslauf siehe Kapitel 5.1 und **Anhang 1**.

<sup>531</sup> In der Architekturmuseum der TUM haben sich zwei Entwürfe erhalten: 1. Entwurf Innenraum (Tempera, Bleistift auf dickem Papier, 13x36 cm, bez. u. li. „BADEZIMMER“, u. re. „W.KÖPEEN.1900.“, o. re. „A.“), 2. Wandabschnitt (Tempera, Bleistift auf dickem Papier, 120x70 cm, bez. o. re. „W.KÖPPEN 1900“ und „A.“).

<sup>532</sup> „Mein Wasser ist das Beste.“

gegeben. Erst auf dem zweiten erhaltenen Entwurf, der einen detaillierten Wandabschnitt wiedergibt, ist sie zu erkennen (**Abb. 178**). Auf diesem sind die Mosaiktesserae eingezeichnet. Die Wände sind mit einer illusionistischen Architektur versehen. Schlanke Säulen mit Volutenkapitellen tragen ein Gebälk, auf dem Fasane sitzen. Ein mosaizierter dunkler Sockel, der mit Rechtecken geschmückt ist, bildet die Basis für die Illusionsarchitektur. Jeweils zwischen zwei Säulen stehen Genien über mit Medaillons geschmückten Wandflächen. Die Genien halten Blumengirlanden, über denen Vögel fliegen. Der hier gezeigte Ausschnitt zeigt ein Medaillon mit einem weiblichen Profilbild, das von einer Palmette bekrönt wird. Darunter befindet sich ein Festonschmuck, unter dem eine Diana von Ephesos, mit der Inschrift „ΕΦΕΣΙΑ“ gekennzeichnet, in einer Ädikula dargestellt ist. Die dazwischenliegenden Wandabschnitte sind mit Voluten geschmückt.

Aus dem Jahr 1909 stammt auch der erste Entwurf mit der Darstellung des Raubes der Persephone (**Abb. 179**).<sup>533</sup> Das Bildfeld ist von einem Quadratfries gerahmt. Im Zentrum sieht man Persephone, wie sie in die Unterwelt entführt wird. Hades hält das Mädchen im Arm. Sie windet sich in seinem Griff. Durch ihre Bewegung und die Fahrt mit dem Wagen bauscht ihr Tuch in einem weiten Bogen hinter dem Wagen, den der Gott der Unterwelt lenkt. Die beiden Figuren stehen auf einer Biga, der von zwei Pferden gezogen wird. Vor den Tieren schwebt ein Genius. Dieser Entwurf ist mit flüchtigen Pinselstrichen gezeichnet. Ein weiterer Entwurf mit diesem Motiv, der exakt und kleinteilig ausgeführt ist, hat sich erhalten (**Abb. 180**).<sup>534</sup> Es dürfte sich dabei um die detaillierte gezeichnete Version des vorher genannten Entwurfes handeln, da hier der gleiche Rahmen verwendet wurde. Der Karton könnte aus demselben Jahr stammen. Mit Bleistift sind hier im Körper der Persephone und im weißen Hintergrund Mosaiktesserae eingezeichnet. Bis auf den fliegenden Genius vor dem Pferdewagen ist die Komposition dieses Kartons identisch. Hier ist die Szene mit der Inschrift „ΠΕΡΣΕΦΟΝΕΙΑ“ im Sockel gekennzeichnet. Die Inschriftentafel wird von Voluten flankiert. Der Verwendungszweck dieses Mosaiks ist nicht bekannt. Möglicherweise sollte damit ein Badezimmer geschmückt werden, da in diesen Räumen häufig das Material Mosaik verwendet wurde.<sup>535</sup>

<sup>533</sup> Privatbesitz. Die Zeitschrift *Die Plastik*, 1917 (Heilmeyer 1917), Tafel 64 und die *Berlinische Architekturwelt* 1912 (Anonym 1912), Tafel S. 330 zeigen den Entwurf aus dem Jahr 1909 (bez. u. li. „W.KÖPPEN 1909“).

<sup>534</sup> München, Privatbesitz, ursprünglich im Besitz von German Bestelmeyer (Tempera, Goldbronze, Bleistift auf Pappe, 76x76 cm, bez. im Bildfeld re. „W.K.“).

<sup>535</sup> Siehe auch Müller 1995, S. 280-282.

Viele der Entwürfe sind nicht durch Jahreszahlen gekennzeichnet. So auch der Entwurf von Apoll auf dem Sonnenwagen (**Abb. 181**).<sup>536</sup> Da dieser Entwurf wieder sehr flüchtig gezeichnet ist, kann man nicht klären, ob er für ein Mosaik oder ein Fresko bestimmt war. Hier ist der Gott Apoll dargestellt, der auf seiner Lyra spielt. Sein Haupt ist von einem Lorbeerkranz bekrönt. Neben ihm steht eine weibliche Gestalt mit einer strahlenden Kugel in der ausgestreckten Hand auf dem Pferdewagen. Die Darstellung ähnelt von der Komposition her stark dem „Raub der Persephone“. Deshalb kann dieser Entwurf ebenfalls in die Zeit um 1909 eingeordnet werden. Durch den ornamentierten Rahmen mit den Triglyphen und den Voluten unten und oben, sowie den Blattranken an den Seiten, wäre es leicht möglich, diesen Entwurf zuzuordnen sobald Vergleichsbeispiele auftauchen.

Aus dem Jahr 1908 hat sich der Entwurf einer Wanddekoration erhalten (**Abb. 182**).<sup>537</sup> Es handelt sich hier um einen Karton für eine Ausführung in Fresko oder Tempera, der im Nachhinein in drei Teile geschnitten wurde. Auf der Vorderseite sind architektonische Details exakt mit Bleistift eingezeichnet. Die Zone zwischen den Bleistiftzeichnungen ist mit farbigem Ornament und eingestreuten figürlichen Motiven bedeckt. Dargestellt ist der Ausschnitt einer Wanddekoration. Als Beispiele für eine gesamte Ausmalung sind hier zwei Lünetten zu sehen. Mit goldener Farbe werden die Architekturglieder betont, ansonsten sind die Dekorationen in zarten Türkis-, Rosa- und Lilatönen gehalten. Die Wandflächen um die Lünette sind von Weinranken überzogen, die aus Töpfen wachsen. Dazwischen schweben mit Blumen geschmückte Genien. Die Gurtbögen der Lünetten sind mit Rauten geschmückt, während die Lünetten selber figürlichen Schmuck aufweisen. Dabei ist jede unterschiedlich gestaltet. Die linke Lünette zeigt einen Kopf mit Strahlenkranz, wie er auch in den Zwickelfeldern im Dörnberg-Mausoleum in Regensburg auftaucht. Dort ist Christus als Sol invictus dargestellt. Es ist anzunehmen, dass es sich hier um einen profanen Zusammenhang handelt, somit eher die Figur des Apoll gemeint ist. Der Kopf ist von Sternen und Akanthuszweigen umgeben, und wird von zwei Schwänen flankiert. Auch die Darstellung der Schwäne lässt Apoll vermuten, da die Vögel als Symbol von Reinheit und Licht als heilige Tiere des Apoll gedeutet werden.<sup>538</sup> In der rechten Lünette ist in

<sup>536</sup> Abb. bei Heilmeyer 1917, Tafel 64.

<sup>537</sup> Privatbesitz, ursprünglich im Besitz von Ulfert Janssen (Tempera auf Pappe, 38x82 cm, Maßstab 1:5, bez. u. re. „W.KÖPPEN.“ und mit Bleistift „1908“, in der Mitte bez. „abwechselnd Köpfe m. Pflanzen“).

<sup>538</sup> Lurker 1991, S. 657. Wobei der Schwan auch vereinzelt in Spätmittelalter Sinnbild für Christus im Hinblick auf seine letzten Worte am Kreuz ist.

einem Ädikularahmen die Diana Ephesia von zwei Sphingen flankiert dargestellt. Auf der Rückseite des Kartons befinden sich verschiedene Architekturzeichnungen in Bleistift (**Abb. 183**). Der linke Teil der dreiteiligen Rückseite ist mit „WILHELM KÖPPEN“ bezeichnet. Diese Schreibweise ist ungewöhnlich für Köppen. Ob die Zeichnung der Rückseite in direktem Zusammenhang mit der Vorderseite steht, kann nicht geklärt werden.

Die Darstellung von mythologischen Figuren beschäftigte den Künstler Wilhelm Köppen während seiner gesamten Schaffenszeit. Erhalten haben sich drei Darstellungen, die Szenen der Mythologie zeigen. Die erste Szene zeigt das Urteil des Paris (**Abb. 184**).<sup>539</sup> Die Szene ist hier zwischen zwei Säulen dargestellt. Jede der Figuren ist mit einer Inschrift bezeichnet: „ATHNH“, „EPA“, „ΑΙΠΟΔΙΤΗ“, „ΕΡΜΗΥΑΣ“ und „ΗΑΠΙΣ“. Die drei Göttinnen Athene, Hera und Aphrodite werden vom Götterboten Hermes zum überraschten Paris gebracht, der zwischen Pflanzen auf einem Stein sitzt. Die Figuren sind jeweils durch typische Attribute gekennzeichnet: Athene trägt ihre Rüstung, Aphrodite ist nackt und hüllt sich in ein Tuch, Hera trägt Rosen im Haar und Hermes wird durch seine Flügelschuhe ausgezeichnet. Der Aufbau der Figuren zwischen der Säulenstellung und die strengen, klaren Formen erinnern an einen antiken Sarkophag. Aufgrund der bewegten Haltungen von Hermes und Paris ist eine Datierung um 1914 denkbar. Etwa ab dieser Zeit werden die Arbeiten Köppens bewegter und ornamentaler.

In einer zweiten Szene sind Athene und vermutlich Herakles von einem roten Rahmen umgeben dargestellt (**Abb. 185**). Der Rahmen zeigt in einem ovalen Bildfeld die thronende Athene, die einen Siegeskranz an einen Krieger in Rüstung übergibt. Hinter der Göttin, alleine schon durch ihre Rüstung identifizierbar, sitzt die attische Eule. Beide Figuren sind auf dem Rahmen mit einer Inschrift bezeichnet, die nicht sehr gut zu entziffern ist.<sup>540</sup> Athene, in ihrer Haltung sehr statuarisch, gibt den Hinweis auf eine Datierung in die frühere Schaffenszeit Köppens, etwa um 1909.

Der dritte Entwurf zeigt eine Verfolgungsszene (**Abb. 186**).<sup>541</sup> Das ganze wird von einem Rundbogenfries gerahmt. Solche Rahmungen verwendete Köppen häufig für seine Monumentalmalereien, weshalb man hier auch auf einen Entwurf und nicht auf eine Arbeit aus dem Bereich der „freien Kunst“ schließen kann. Zu sehen ist hier eine

<sup>539</sup> Privatbesitz, ursprünglich im Besitz von Paul Bonatz (Tempera auf Karton, 125,5x44 cm, rückseitig mit Zettel „Leipziger Kunstverein 3983“).

<sup>540</sup> Links: „ATHNH“, rechts: unleserlich. Aufbewahrungsort: Architekturmuseum TUM (Öl auf Karton, 33,5x29,5 cm, Signatur: 42 A/2 19).

<sup>541</sup> Privatbesitz, ursprünglich im Besitz von Paul Bonatz (Tempera auf Karton, 25x45 cm).



weibliche Figur, die von einem Mann auf einem Pferd verfolgt wird. Im Gegensatz zu Köppens anderen Arbeiten ist diese Szene in dunklen Farben gehalten. Aus welchen Zusammenhängen diese mythologischen Szenen stammen, ist nicht bekannt. Für eine Datierung gibt es auch hier keine exakten Anhaltspunkte. Da die Szene nicht eindeutig zu identifizieren und das Bild von starken Hell-Dunkel-Kontrasten geprägt ist, könnte eine Entstehungszeit im Frühwerk möglich sein. Genau wie beim Lindwurm ordniert sich Köppen an den Arbeiten des Lehrers Franz von Stuck.

Ein für Köppens Arbeiten ungewöhnliches Werk sind die folgenden beiden Entwürfe für Wanddekorationen (**Abb. 187**).<sup>542</sup> Der erste trägt noch Köppens typische Handschrift: Pflanzenranken wachsen aus einem Topf. Solche Dekorationen verwendete der Künstler auch beim Dörnberg-Mausoleum. Die zweite Wanddekoration weist einen strengen römischen Stil auf. Unter einem Medaillon, in dem eine Büste Caesars mit Lorbeerkranz dargestellt ist, ist ein Feston aus Lorbeer mit weiteren Blüten und Palmetten zu sehen. Die Darstellung einer historischen Person bei der Monumentalmalerei ist fast einzigartig bei Köppen. Lediglich für den Wettbewerb bei einem Bucheinband im Frühwerk stellte Köppen die Büste Goethes dar (**Abb. 5**). Aufgrund der Ähnlichkeiten zu den Ranken im Dörnberg-Mausoleum ist eine Datierung um 1913 denkbar.

Vermutlich für einen öffentlichen Auftrag in Nürnberg entstanden die beiden Entwürfe für die beiden Lünetten „WISSEN und HANDEL“ (**Abb. 188**), sowie „SCULTUR und MALEREI“ (**Abb. 189**).<sup>543</sup> Die beiden Lünetten sind gleich aufgebaut: Zwei mit Tituli versehene Personifikationen flankieren ein Medaillon mit je einer Büste des Vertreters der zugehörigen Sparten. Ein Zusammenhang mit der Stadt kann durch die Darstellung der Büsten von den Nürnberger historischen Persönlichkeiten des Humanisten Willibald Pirckheimer (1470-1530), des Oberhaupt des Tucherschen Handelshauses Hans Tucher (1428-1491), des Malers und Graphikers Albrecht Dürer (1471-1528) und des Bildhauers und Erzgießers Peter Vischer (1460-1529) hergestellt werden. Eine kleine Figur der Ephesia ist unter den großen Medaillons vorgesehen gewesen. Der einfache Hintergrund ist mit Akanthusranken geschmückt. In der ersten Lünette sind Athene und

<sup>542</sup> Aufbewahrungsort: Architekturmuseum TUM (Gefäß mit Pflanzen: farbige Tempera auf Papier, 47,5x145,5 cm, bez. u. re. „W.K.“ und „Maßstab 1:1“, Signatur S 44; Caesar: farbige Tempera auf Papier, 57x177,5 cm, bez. u. re. „Maßstab 1:1“, Signatur S 43).

<sup>543</sup> Aufbewahrungsort: Architekturmuseum TUM (Wissen/Handel: Tempera auf Packpapier, 78,8x41,9 cm, bez. u. li. „W“, u. re. „K“; Skulptur/Malerei: Tempera auf Zeichenkarton in gerundetem Holzrahmen, 78,2x41,4 cm -82,5x45 cm, bez. u. li. „W“, u. re. „K“ und „Maßstab 1:5“, Signaturen 42 A/2 21-22). Peter Pinnau vermutet einen Zusammenhang mit der Ausstellung Nürnberg 1905 (Auskunft 13. Januar 2004).

Hermes als Personifikationen von Wissen und Handel dargestellt. Pirckheimer und Tucher zieren das Medaillon, während Dürer und P. Vischer in der zweiten Lünette der Skulptur und der Malerei zugeordnet werden. Die Skulptur ist durch eine männliche Gestalt mit einer kleinen Figur in der Hand und die Malerei durch eine weibliche Gestalt mit Pinsel und Palette vertreten.

Auch wenn sich verschiedene Motive in Köppens Arbeiten wiederholen, zeigen die Aufträge dennoch eine große Vielfalt. Köppen verstand es, auf den jeweiligen Auftrag und auf die speziellen Aussagen der Bauaufgaben einzugehen. Darin lag die Qualität seiner Arbeiten. Wie man bereits bei den Monumentalmalereien feststellen kann, sind die Werke trotz der Dominanz an antiken Themen vom Jugendstil geprägt. Dies wird besonders bei der starken Stilisierung des Dargestellten und bei den geschwungen und sehr bewegten Figuren deutlich.

Die Entwürfe, die Köppen vor seinem Tod für den Neu- und Umbau der Königlich Bayerischen Technische Hochschule München angefertigt hatte, konnten nicht mehr ausgeführt werden.<sup>544</sup> Zwischen 1905 und 1918 war Friedrich von Thiersch für die neuen Gebäude verantwortlich. Keiner der bekannten Entwürfe Köppens kann der Technischen Hochschule zugeordnet werden. Marschall schreibt, es soll sich um neun Entwürfe mit Medaillons für den Lesesaal der Bibliothek gehandelt haben, die Thiersch schließlich selber in Fresko ausführte: Die Wände des Lesesaales unserer Bibliothek habe ich im Oktober mit Freskenmalereien geschmückt, weil ich immer noch den alten Hang habe, das zu machen, was ich nicht kann.<sup>545</sup> Das Zitat von Thiersch stammt vom 4. Dezember 1915. Da Köppen erst 1917 starb sind die zeitlichen Abläufe unklar. Köppens Entwürfe müssen nach 1914 entstanden sein, da das Kultusministerium am 27. Februar 1914 den Umbau für die Bibliothek genehmigte.<sup>546</sup> Warum Thiersch und nicht Köppen die Medaillons mit den allegorischen Mädchengestaltungen fertigte, die durch Attribute die verschiedenen Zweige der Technik, Wissenschaft und Kunst symbolisieren, ist unklar. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Köppen in dieser Zeit der Auftrag wegen Unzuverlässigkeit entzogen wurde. Allerdings sind Darstellungen von allegorischen Mädchengestalten für Köppen sehr ungewöhnlich. Nichts Vergleichbares taucht in seinem Werkkorpus auf. Nun muss man sich die Frage stellen, ob Köppen nicht Entwürfe für die ebenfalls von Thiersch ausgeführten Deckenmalereien im großen

<sup>544</sup> Anonym (Die Kunst für alle)1916/17, S. 280.

<sup>545</sup> Marschall 1982, S. 288. Marschall zitiert hier Thiersch vom 4. Dezember 1915. Die Fresken sind heute kriegszerstört. Ebenso wie die Deckmalereien im großen Hörsaal. Abbildungen der Bibliotheksfresken sind nicht vorhanden. Marschall beschreibt diese nur kurz.

<sup>546</sup> Marschall 1982, S. 287.

Hörsaal geliefert hatte (**Abb. 190**).<sup>547</sup> Die Wände über der Empore unter der Kassettendecke sind wie im Dörnberg-Mausoleum mit Pflanzenranken überzogen. Die Ranken wachsen aus Töpfen, die von jeweils zwei Tieren flankiert werden. In den Blättern waren große Medaillons mit ganzfigurigen Göttern eingefügt. Es dürfte sich dabei jeweils um Vertreter der vier Elemente Erde, Feuer, Wasser und Luft handeln. Diese Darstellungsweise erinnert viel mehr an Köppens sonstige Werke. Die zeitgenössischen Abbildungen zeigen eine auf einer Säule thronende geflügelte männliche Gestalt im Profil, die einen Siegeskranz in der Hand hält. Das Medaillon ist mit der Inschrift „EPTON“ (Arbeit) versehen. Daneben thront eine männliche Gestalt im Medaillon, als „ИYP“ (Feuer) benannt, mit einer Feuerschale und einem brennenden Stab.

## 6.7 Dekorationen für große Kunstausstellungen

### 6.7.1 Die Ausstellung für angewandte Kunst in München 1905

Der 1851 gegründete Bayerische Kunstgewerbe-Verein hatte als Ziel die Präsentation des Kunsthandwerks, eine Verbesserung der Ausbildung und die Förderung guter Gestaltung. In zahlreichen Ausstellungen präsentierte man die verschiedenen kunsthandwerklichen Abteilungen.

Paul Thiersch war bei der Ausstellung für angewandte Kunst 1905 im Bayerischen Nationalmuseum gemeinsam mit Wilhelm Köppen beteiligt, die in der zeitgenössischen Kunstliteratur vielfach besprochen wurde. Sie fertigten das viel gelobte Treppenpodest zum ersten Geschoss (**Abb. 191**): „Des Treppenpodests haben sich Architekt Paul Thiersch und Maler Wilhelm Köppen angenommen, und zwar in einer Weise, die diesem nebensächlichen Raumteil erst eine gewisse Bedeutung verleiht; Marmor und Mosaik sind in Verbindung mit dunkelgrün patinierter Bronze zu einem zwar kleinen aber überaus vornehm ausgestatteten Vorplatz vereinigt worden, der besonders durch die farbige Wirkung fesselt.“<sup>548</sup> Bei dieser Arbeit wirken verschiedene Materialien und Farben zusammen. Der Boden aus gelblichem Kalkstein, die Wandverkleidung aus schwarzem, weißem und grauem Marmor, sowie das Mosaik in Violett, Blau und Grüntönen. Einzelne Goldsmalten als Glanzpunkte im Mosaik verleihen ihm einen edlen Charakter. Die Wände waren durch die verschiedenen Marmorarten in hochrechteckige Felder gegliedert. Für das obere Viertel der Wandflächen hatte Köppen Entwürfe für

<sup>547</sup> Abb. 61 bei Marschall 1982.

<sup>548</sup> Gmelin 1905/06, S. 40.

einen Mosaikfries in Jugendstilornamentik gefertigt. Der Fries besteht aus mit einem Mäander und gefüllten Dreiecken unter einer Rosengirlande. In der Mitte der beiden Seitenwände war links ein Wandbrunnen und rechts ein Spiegel mit Bronzeausschmückungen angebracht. Ein Vorhang mit stilisierten Mäanderformen, vermutlich zur Verdeckung einer unpassenden Tür, hing der Treppe gegenüber.<sup>549</sup> Paul Thiersch und Wilhelm Köppen wendeten sich bei der Gestaltung des Treppenpodestes dem Jugendstil zu. Hier war sicherlich Thiersch die treibende Kraft, da für Köppen zumindest andeutungsweise historisierende Formen typisch gewesen wären.

Der Architekt Thiersch gestaltete ein für eine Ausstellung revolutionäres Gelände im Freien: Zum ersten Mal wurde auf einer Kunstaussstellung ein Friedhof Ausstellungsobjekt.<sup>550</sup> Einzelne Grabmale waren schon bei früheren Ausstellungen präsentiert worden. Man hatte sich bisher gescheut, einen ganzen Friedhof einzubeziehen, da Friedhofsgelände einer stetigen Veränderung unterliegen, nie eine einheitliche Wirkung haben können.<sup>551</sup> Nicht alle nahmen die Gestaltung des Geländes positiv auf, so nannte Bredt in der Zeitschrift *Die Kunst* die ausgestellten Grabmale mit ihren „Anklängen an Volks- und Bauern- und Heimatkunst [...] oder aber frühchristlicher Stil“<sup>552</sup> fehl am Platz in dieser fortschrittlichen Ausstellung. Wilhelm Köppen fertigte für das Friedhofsgelände ein großes Urnengrab an der Mauer und dazu mehrere kleinere hölzerne Grabzeichen. Das Urnengrab hatte eine Sockelzone, in die Nischen für Urnen eingelassen waren (**Abb. 37**). Darüber malte Köppen ein monumentales Triptychon unter Dreiecksgiebeln. Das mittlere Feld zeigte eine Pietà, die in den seitlichen Teilen von je drei unbewegt stehenden Engeln flankiert wurde. Die Malereien kritisierte die Kunstliteratur mit ihren dunkel Violett- und Schwarz-Tönen als „rußig“ und zeichnerisch wenig gelungen.<sup>553</sup> Die kleinen Grabmale sind teilweise auf Gesamtaufnahmen des Friedhofs zu sehen. Hier gibt es keine Beschriftung, die die Objekte einzelnen Künstlern zuordnet. Auch die Anzahl der von Thiersch und Köppen gefertigten Grabzeichen ist nicht genannt, so dass man nur stilistische Zuschreibungen machen kann.<sup>554</sup> Die meisten Grabmale sind ornamental geschmückt und mit einzelnen

<sup>549</sup> Folgende Firmen waren bei der Gestaltung des Treppenpodests beteiligt: Bodenbelag und Wandverkleidung von Eder&Grohmann, Mosaiken von Rauecker, Wandbrunnen und Beleuchtungskörper von Zimmermann&Co. aus München (Quelle: Bredt 1905, S. 499).

<sup>550</sup> Bredt 1905, S. 501.

<sup>551</sup> Gmelin 1905/06, S. 40.

<sup>552</sup> Bredt 1905, S. 501.

<sup>553</sup> Dülberg 1906, S. 9.

<sup>554</sup> Die umfangreichsten Abbildungen sind in der Zeitschrift *Die Kunst* (Bredt 1905), S. 478-479 zu finden.

Kreuzen verziert. Ein Einziges kann hier sicher Köppen zugerechnet werden. Es handelt sich um ein Kreuz mit dem bei ihm beliebten Motiv Christi als Guten Hirten.

Bei der Friedhofsanlage und den Grabzeichen bediente sich Köppen dem Ausstellungsort entsprechend wieder der frühchristlichen Formensprache, wie bei den anderen Sepulkralbauten, auch wenn er dafür vielfach kritisiert wurde. Es ist aber dennoch eine wichtige Beobachtung, dass Köppen sich auch auf einer Kunstausstellung wandlungsfähig zeigte. Er passte den Stil seiner Arbeiten immer dem Verwendungszweck an.

### 6.7.2 Die Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906

1906 fand in Dresden die „Dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung“ mit dem Ziel der Veranschaulichung der Beziehung zwischen Bildender Kunst, Kunsthandwerk und Kunstgewerbe statt<sup>555</sup>, auf der die zeitgenössische Kunst in Hinblick auf ihre „Bedürfnisgerechtigkeit“<sup>556</sup> präsentiert wurde. Auf dieser Ausstellung berücksichtigte man erstmals die kirchliche Kunst unabhängig von kirchlichen Auftraggebern im Bereich der so genannten „Raumkunst“ – der Verflechtung zwischen Architektur, Malerei, Plastik und Kunsthandwerk. Hier sollte ein Wandel vom historisierenden zu einem zeitgenössischen Stilempfinden in der Kirchenkunst vorgeführt werden.<sup>557</sup> Im Dresdner Ausstellungspalast wurden ein katholischer und ein protestantischer Kirchenraum eingerichtet, um die Bedürfnisse der verschiedenen Konfessionen aufzuzeigen.

Der Münchner Architekt Richard Berndl (1875-1955) war für die Gestaltung des katholischen Kirchenraumes verantwortlich. Bei der Innenausstattung wurde er von Wilhelm Köppen und Gottfried Gottlob Klemm (1872-1955), der wie Köppen ein Schüler Franz von Stucks war, unterstützt, die den Bereich der Dekorationsmalerei übernahmen.<sup>558</sup> Wie die Konstellation Berndl, Klemm und Köppen zustande kam, ist unklar. Berndl hatte zwar bei Friedrich von Thiersch an der Technischen Hochschule in München studiert, aber ob Köppen von Thiersch empfohlen wurde, der 1906 wahrscheinlich gerade mit dem jungen Künstler für das Kurhaus in Wiesbaden zusammenarbeitete, kann nur Spekulation bleiben. Köppen hatte bis zu diesem Jahr – ganz im Gegensatz zu Julius Diez – bereits einige Sakral- und Sepulkraldekorationen

<sup>555</sup> Zur Kunstgewerbeausstellung siehe Heinig 2004, S. 188-204, Petzold-Herrmann 1999, S. 65-79.

<sup>556</sup> Heinig 2004, S. 188.

<sup>557</sup> Offizieller Katalog der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906, S. 2.

<sup>558</sup> Thieme-Becker (Bd. 19/20, S. 469) nennt Klemm den ersten moderne, dekorativen Maler, der ohne historisierende Belegung auskomme.

gefertigt und sich in München sicherlich einen Namen gemacht. Da Berndl auch schon mit der Mosaikfirma Rauecker zusammengearbeitet hatte, könnte auch auf diesem Wege ein Kontakt hergestellt worden sein.

Der Raum mit einer Apsis und Nebenkapellen war im Zentrum einer Halle untergebracht, an die sich der protestantische Kirchenraum anschloss. Da die ornamentierte Kassettendecke an den Seiten schräg abfallend war, wurde der Eindruck von zwei niedrigeren Seitenschiffen und einem höheren Mittelschiff erweckt und somit eine dreischiffige Basilika angedeutet.<sup>559</sup> Der zentrale Raum ist relativ schlicht gestaltet. Hier umzog eine Holzvertäfelung, die eine Arkadenformation nachahmen sollte, die obere Wandzone. An den Pfeilern wurde das den Raum umspannende Ornamentband durch zwölf Kreuze in hochrechteckigen Rahmen unterbrochen. In der Orbergadenzzone sind Fenster mit Glasmalereien eingelassen. Den einzigen Wandschmuck bilden hier Blattgirlanden mit Engelsköpfen. Nur die Stirnwand war von Klemm ausgemalt. Hier waren zwei Engel mit Flammenschwertern vor einem Rahmen mit Dreiecksgiebel zu sehen. Am Bogenscheitel hatte Klemm eine Darstellung des Gnadenstuhles angebracht. Die Apsis selbst als zentraler Ort der Liturgie war am reichsten geschmückt. Das Tonnengewölbe hatte Klemm mit einem Rautengitter überzogen, auf dem Ornamentband um die Apsis hatte der Maler Medaillons mit Lämmern dargestellt. Das oberste Lamm kann durch seine Kreuzfahne als Agnus Dei identifiziert werden. In der Apsis war zentral Maria als Himmelskönigin mit dem Christuskind auf dem Schoß dargestellt, die von einer Apostelgruppe geehrt wird. In der kleinen Seitenkapelle mit einem Kreuzgratgewölbe hatte Berndl einen Altar mit einer Madonnen tafel von Carl-Johann Becker-Gundahl gestellt. Die Apsiskalotte war mit vegetabiler Ornamentik versehen. Der Ausstellungskatalog nennt des Weiteren ein von Rauecker in München ausgeführtes und von Wilhelm Köppen entworfenes Mosaik im Kircheninnenraum, welches nicht näher spezifiziert ist.<sup>560</sup> Von diesem existiert keine Abbildung.

Die Raumausstattung bestand aus einer Kanzel, hölzernem Chorgestühl, einem Leuchter und dem Hochaltar. Der Entwurf des Hochaltars ist laut Ausstellungskatalog dem Architekten Berndl zuzuschreiben. Die Malereien hat Köppen ausgeführt (**Abb. 192**).<sup>561</sup> Das Aussehen des Altars ist nur in Abbildungen überliefert, so dass einige Details des sehr kleinteilig gestalteten Altars nicht deutlich erkennbar sind und nur eine grobe

---

<sup>559</sup> Eine detaillierte Beschreibung des Raumes findet sich bei Heinig 2004, S. 190-192 und Coböken, 1906/07.

<sup>560</sup> Offizieller Katalog der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906, S. 4.

<sup>561</sup> Offizieller Katalog der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906, S. 3.

Beschreibung möglich ist. Die Farbigkeit – ein tiefes Orange mit Grau und Gold – ist nur durch die zeitgenössische Kunstliteratur überliefert.<sup>562</sup> Die Altartafel ist hinter einen im Stile byzantinischer Goldschmiedekunst geschmückten schmalen hochrechteckigen Holzkasten gestellt. Über dem Kasten befindet sich die zentrale Bildtafel. In der Mitte thront das segnende Christuskind, flankiert von zwei andächtig betenden Heiligen, über denen je eine Krone schwebt. Die ganze Gruppe ist von übereinander gestaffelten betenden Engeln umgeben. Rechts und links neben der Mitteltafel ist der Altar in je vier schmale hochrechteckige Streifen unterteilt, in denen je eine Heiligenfigur im unteren Drittel steht. Die Mitteltafel ragt in die beiden inneren Streifen hinein. Jeder Heilige kann durch eine Inschrift identifiziert werden: Rechts stehen die vier Propheten Jesaja, Jeremia, Ezechiel und Daniel, links die vier Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Über dieser unteren Zone des Altars ist ein breiter Streifen angebracht, in dem sich zwei Felder mit vegetabilem Ornament mit vier schmalen Tafeln mit je einer nicht identifizierbaren Figur mit Heiligenschein und einer zentralen Inschriftentafel abwechseln. Die Inschrift kann nicht entziffert werden. Der ganze Altar wird von einer plastischen Kreuzigungsgruppe und an den Seiten von zwei knienden trauernden Engeln bekrönt.

Auch wenn hier traditionelle Elemente eines mittelalterlichen Altars, wie eine Art Reliquienkasten und eine Kreuzigungsgruppe, angedeutet sind, bietet der Altar ein gänzlich anderes Bild. Wie im Rest des Raumes sind die mittelalterlichen Anspielungen zeitgemäßer Ornamentik und Figurenmalerei entgegengesetzt.<sup>563</sup> In der zeitgenössischen Literatur gab es sowohl positive als auch negative Stimmen zum katholischen Kirchenraum. Kunstgewerbliche Publikationen äußerten sich durchaus positiv, da die Spannung von alten und neuen Stilen in dieser Zeit durchaus geschätzt wurde<sup>564</sup>, während sich die christliche Kunstliteratur über den Verlust der kirchlichen Stimmung durch die strenge Raumgestaltung und Starrheit der modernen Figuren beklagt.<sup>565</sup>

---

<sup>562</sup> Schur 1906/07, S. 33.

<sup>563</sup> Heinig 2004, S. 192: „Eine Abkehr von historischen Stilen lässt sich insofern feststellen, als Anspielungen auf das Mittelalter – z.B. die optische Teilung in Mittel- und Seitenschiffe und das Kreuzgratgewölbe der Marienkapelle – nicht durch eine ‚romanische‘ Dekoration verstärkt, sondern durch Formen der zeitgenössischen Ornamentik und Figurenmalerei als Faktoren eines allzeit gültigen Raumtypus vorgestellt wurden.“

<sup>564</sup> Schur 1906/07, S. 30-37.

<sup>565</sup> Siehe Coböken 1906/07. Bei Heinig, 2004, S. 249-250 sind die Stimmen der zeitgenössischen Presse zusammengefasst.

### 6.7.3 Die Ausstellung für angewandte Kunst in München 1908

Auf dem Ausstellungsgelände der „Reformausstellung“<sup>566</sup> für angewandte Kunst in München 1908 war in den Bereich der kirchlichen Kunst erneut eine Friedhofsanlage eingegliedert, die sich neben dem Kirchenraum von Wilhelm Spannagel befand. German Bestelmeyer war für die architektonische Gestaltung des Friedhofs zuständig. Für die Anlage stand dem Architekten nur ein beengter Platz zur Verfügung. An der Wand zur Kirche legte er einen Arkadengang an, der sich seitlich in einem Kolonnadengang fortsetzte. Der Platz für die Grabmale in der Hanglage wurde von einem monumentalen Brunnen dominiert. Zur Anlage gehörten ein Kolumbarium und ein Mausoleum. Die Entwürfe für die Urnen und Grabsteine stammen von verschiedenen Künstlern. Vielleicht hat German Bestelmeyer für diese Ausstellung zum ersten Mal mit Wilhelm Köppen zusammengearbeitet, der die Fresken und ein Mosaik in den Arkadengängen gefertigt hat. Die Arbeiten sind nur als Fotografien, aber nicht der komplette Zyklus, in der zeitgenössischen Kunstliteratur erhalten.<sup>567</sup>

Für die Außenwand an der Wandfläche über einem Pfeiler unter einem geschweiften Giebel gestaltete Köppen die Darstellung einer Maria Orans vor einer Lichtaureole (**Abb. 193**). Die Figur der Maria als Himmelkönigin schwebt in einem langen Mantel mit weit zum Gebet ausgebreiteten Armen vor dem Lichtkranz. Ob diese Arbeit in Mosaik oder Fresko ausgeführt ist, kann heute nicht mehr geklärt werden. Da es sich nur um eine temporäre Anbringung handelt und eine große Witterungsbeständigkeit nicht unbedingt nötig war, ist auch die Ausführung in Freskotechnik denkbar. Für dauerhafte Anbringungen im Außenraum wäre in dieser Zeit, als die Technik besonders populär war, sicher immer Mosaik verwendet worden.

Im Arkadengang neben dem Eingang zur Kirche gestaltete Köppen ein Mosaik mit der Figur des Guten Hirten, ein häufig bei seinen Arbeiten auftretendes Motiv (**Abb. 61**). Auf den Gesamtaufnahmen der Friedhofsanlage ist die Arbeit nicht als Mosaik zu identifizieren. Im Archiv von Puhl&Wagner allerdings findet sich eine Detailaufnahme (**Abb. 194**).<sup>568</sup> Das Mosaik ist hinter einem Becken, eventuell für Weihwasser, angebracht gewesen. Christus, der ein Schaf geschultert hat, ist vor einem ähnlich wie

<sup>566</sup> Riezler 1909, S. 131.

<sup>567</sup> Riezler S. 131-140.

<sup>568</sup> Auf dieser Aufnahme ist eine Darstellung des Mosaiks eines Guten Hirten zu sehen. Ein Vergleich mit der Aufnahme unter der Friedhofsarchitektur macht eine eindeutige Zuordnung möglich. Puhl&Wagner war sicher bei der Ausführung nicht beteiligt, man hatte lediglich Material über Köppen gesammelt, um ihn anzuwerben.



bei Maria Orans gestalteten Lichtkranz dargestellt. Zwei weitere Schafe vor nach oben rankenden Weinreben umgeben die Figur. Die ganze Darstellung ist in ein mosaiziertes Ädikulamotiv eingestellt. Der illusionistische Architekturrahmen ist mit zwei Säulen geschmückt, die ein ornamentiertes Gebälk mit einem Stern im Zentrum tragen, und auf einer Basis mit geometrischen Motiven stehen. Zu dieser Arbeit hat sich ein Entwurf erhalten, der auf die ursprüngliche Farbigkeit hinweist (**Abb. 195**).<sup>569</sup> Die Architekturrahmung war in Grautönen gehalten, Christus stand vor einem rosa Hintergrund und der türkisfarbenen Aureole und die Weinranken deuten eine Ausführung in Goldsmalten an. Der Entwurf gibt nur grob mit schnellen Pinselstrichen die Darstellung wieder. Details sind hier nicht deutlich herausgearbeitet.

Für die Arkadengänge fertigte Köppen einen Freskenzyklus mit christlichem Inhalt. Nicht alle Bilder sind auf den zeitgenössischen Abbildungen zu erkennen (**Abb. 196**). Die Bilderfelder sind in einem Fries angeordnet. Die einzelnen Darstellungen werden durch schmale Ornamentstreifen getrennt, nach unten sind sie mit einem Streifen aus Triglyphen, nach oben mit einem Zinnenstreifen abgeschlossen. Im Zentrum des Frieses über dem Rundbogen eines Durchganges ist die narrative Bilderreihe durch eine leider nicht erkennbare Darstellung in einem Medaillon unterbrochen. Jeweils zwischen den erzählerischen Bildfeldern ist ein schmales, hochrechteckiges Bildfeld mit der Darstellung einer nicht näher identifizierbaren Ganzfigur erkennbar, möglicherweise Engel oder Heilige.<sup>570</sup> Es handelt sich bei dem Bilderzyklus um typologische Darstellungen. Zu identifizieren ist zum einen die Darstellung der Grablegung, zum anderen die des Sündenfalls (**Abb. 197**). Der Sündenfall kann hier auch nur durch den Vergleich mit dem Entwurf „IXΘΥΣ“ für Milbertshofen erkannt werden. Die Kreuzabnahme ähnelt sehr der später ausgeführten Darstellung für den Kreuzweg in Haar.

In der zeitgenössischen Kunstliteratur wurden Köppens Arbeiten positiv aufgenommen: „Die interessanten, wenn auch in der Ausführung etwas flüchtigen Fresken unter den Arkaden von WILHELM KÖPPEN zeigen einen Weg, der sicher gangbar ist, und der bei dem Wiederaufblühen der Wandmalerei in unseren Tagen auch sicherlich begangen werden wird.“<sup>571</sup> Hier zeigt sich, dass Köppens Monumentalmalerei, trotz der christlichen Thematik, sehr modern war. Im 19. Jahrhundert war die christliche Monumentalmalerei vom Historismus dominiert worden. Das hat sich erst um die Jahrhundertwende

<sup>569</sup> Aufbewahrungsort Architekturmuseum TUM, wird auf der Karteikarte (Signatur 42 A/2 20) irrtümlich als Phoibus-Apoll bezeichnet (Tempera auf Zeichenkarton, 20,6 x 23,3 cm)

<sup>570</sup> Das vorhandene Bildmaterial gibt keine Auskunft darüber, um was für Figuren es sich handeln könnte.

<sup>571</sup> Riezler 1909, S. 134.

langsam geändert. Köppen hat diese Motive nun in die Formensprache des Jugendstils übertragen. Dabei waren ihm die Antike und das Frühchristentum mit seinen einfachen strengen Darstellungen vorbildhaft. Köppens Arbeiten sind auch hier durch Stilisierung, Linearität, Symmetrie und geometrische Ornamentik geprägt.

Kunstaussstellungen dieser Art dienten den Künstlern dazu, in der Fachwelt und bei möglichen privaten Auftraggebern bekannter zu werden. Die Arbeiten waren nicht für eine dauerhafte Nutzung bestimmt, und das Honorar sicher nicht hoch. So wurden die Arbeiten etwas flüchtig ausgeführt, um Zeit zu sparen. Deshalb mag Köppen auch stetig wiederholende Motive verwendet haben. Einen mangelnden Einfallsreichtum Köppens, der stets aus seinem bekannten Formenrepertoire schöpft, bemängelt die Literatur hier nicht. Der junge Künstler stand noch fast am Anfang seiner Karriere, seine Arbeiten waren nicht allgemein bekannt, und teilweise legte er auch erst in dieser Zeit den Grundstock der Motive, aus denen er sich später wieder bedienen konnte.

#### **6.7.4 Die Internationale Kunstausstellung in Rom 1911**

Internationale Kunstausstellungen gaben deutschen Künstlern die Möglichkeit, sich außerhalb des gewohnten Umfeldes zu beweisen. Jedes Land konnte auf den internationalen Kunstausstellungen Arbeiten der Künstler ihres Landes in einem temporären Pavillon präsentieren. Architekt der „Kunsthalle des Deutschen Reiches“ für die Internationale Kunstausstellung in Rom war German Bestelmeyer.<sup>572</sup> Den Eingangsbereich des Ausstellungspavillons, die so genannte „Ehrenhalle“ ließ Bestelmeyer von seinem Freund Wilhelm Köppen ausmalen. Die Zusammenarbeit hatte sich beim Neubau der Universität München bewährt. Malerei und Architektur der beiden Künstler bilden eine stilistische Einheit. Zudem repräsentierten die beiden Künstler mit ihrer antikisierenden Formensprache die moderne Kunstströmung in Deutschland, mit der man sich auf internationalem Gebiet geeignet vertreten sah.

Die Kunsthalle ist in massiver Bauweise gestaltet. Das fensterlose Gebäude wird lediglich von einem umlaufenden Relief mit Krieger-Darstellungen geschmückt. Der quadratische Turm mit gestuftem Gesims dominiert den Baukörper. Über dem Portal wacht eine Büste der Athene als Schutzgöttin der Künste. Eine bronzene Figurengruppe, vielleicht Germania oder Victoria mit einer Quadriga, steht über dem Mittelrisalit der Fassade.

---

<sup>572</sup> Die Ausstellung des Jahres 1911 in Rom (Kunsthalle für das Deutsche Reich). In: Anonym 1911 (Neudeutsche Bauzeitung) 1911, S. 623-633 und S. 639-642.

Im Inneren gelangt man vom tonnenüberwölbten Vestibül über Stufen in die Kuppelhalle unter dem quadratischen Turm (**Abb. 198**). Rechts und links an den Wänden des Vestibüls stand je eine Reihe von Sphingen auf massiven Pfeilern. Die Wände der Kuppelhalle waren mit schlichten römischen Ornamenten geschmückt. Ein Schmuckfries am Ansatz der Tonnengewölbe der Seitenarme mit einem linearen, geometrischen Ornament, der an den Ecken jeweils durch eine Rosette unterbrochen ist, zog sich um das Vestibül und die Kuppelhalle. Die untere Wandzone war mit schwarzem Marmor bedeckt, der mit weißen Linien überzogen war. Während die Gurtbögen nur mit illusionistischen Kassetten mit einem Rahmen aus Zahnschnitt bemalt waren, gestaltete man Kuppel und Pendentife aufwendiger. In den Pendentifs hatte Köppen je einen Reichsadler in einem dreieckigen Rahmen aus wellenförmigem Schmuckband gemalt. Die Kuppelkalotte war mit quadratischen Feldern über einem Rundbogenfries versehen, in denen sich zwei Sphingen neben einer mit einem Stern gefüllten Raute einander zuwandten. Um den Okulus zog sich ein mit Rosetten gefülltes Flechtband. Für den Fußboden hatte Köppen Entwürfe für ein kleines Mosaikfeld mit der Diana Ephesia geliefert (**Abb. 199**). Zu diesem Zeitpunkt dürfte die Figur bereits zu seinem „Markenzeichen“ mit starkem Wiedererkennungswert geworden sein. In der Mitte des Raumes stand ein rundes, brunnenartiges Steingefäß für Blumen mit Löwenreliefs. Eine Tür ist mit einem Vorhang geschlossen. Die Ecken der Vorhangstange sind mit zwei bronzenen Niken bekrönt. Von der Kuppelhalle konnte man die einzelnen Flügel der Ausstellungshalle und den Säulenhof erreichen, in dem Skulpturen ausgestellt waren. Die Zugänge zu den Seitenflügeln wurden von zwei Karyatiden flankiert.

Bei der Kunsthalle des deutschen Reiches verschmelzen in Köppens Schmuckformen die römische, griechische und ägyptische Antike. Griechisch sind die Karyatiden, die Niken und das mit Löwen geschmückte Steingefäß, römisch die Bögen, der Kuppelschmuck und die illusionistischen Kassetten, ägyptisch die Sphingen. Die klaren Formen unterstützen die einfache Architektursprache meisterlich und lassen trotz der verschiedenen Stilrichtungen ein Gesamtkunstwerk entstehen. Köppen orientiert sich auf internationalem Terrain für diese repräsentative Bauaufgabe an historischen Stilformen. Auch wenn seine Figuren und Ornamente stark stilisiert sind, lehnen sie sich nicht an die Leichtigkeit und die geschwungenen Linien des Jugendstils an.

## 6.8 Glasfenster

Spätestens seit den Entwürfen für die sieben Glasfenster mit antiken Heroen in der Aula der Ludwig-Maximilian-Universität München 1910 hat sich Wilhelm Köppen auch auf dem Gebiet der Glasmalerei etabliert. Die Aulafenster sind die frühesten heute bekannten Glasmalereiarbeiten des Künstlers. Es ist allerdings anzunehmen, dass es schon vorher kleinere Arbeiten gegeben hat, da Köppen sonst nicht für diesen großen Auftrag in Betracht gezogen worden wäre. Für die Fenster war auch zunächst Josef Huber-Feldkirch (1852-1932) als Künstler vorgesehen. Er fertigte Entwürfe mit den weiblichen Personifikationen von Bayern und Schwaben, die dann im Lichthof eingesetzt wurden.<sup>573</sup> Auch hatte man mit Julius Diez (1870-1957), der im Semester 1885/86 die Glasmalklasse der Münchener Kunstgewerbeschule besuchte und seit 1901 oft für die Firma van Treeck Entwürfe gefertigt hatte, einen erfahrenen Künstler unter Vertrag.<sup>574</sup>

Spätestens im Jahr 1912 zeichnete Köppen erneut Entwürfe für Glasfenster. Wie schon die Arbeiten in der Universität sind auch diese Arbeiten nur in zeitgenössischen Abbildungen erhalten. Zunächst war Köppen mit dem Entwurf für ein Glasfenster, ausgeführt von der Firma J. Kreuzer, für einen Ausstellungsraum auf der Bayerischen Gewerbeschau 1912 betraut. Das Fenster befand sich im Raum für Buchbinderei (**Abb. 200**).<sup>575</sup> Es handelt sich um ein neunfach unterteiltes polygonales Fenster. Es wird von dem Medaillon in der mittleren oberen Glasscheibe mit der Darstellung einer weiblichen Maske dominiert. Die Maske wird von Schlangen als Symbole der Weisheit flankiert, so dass es sich hier um die Darstellung der Göttin Athene handeln könnte. In der unteren Zone ist mittig ein schreitender geflügelter Löwe dargestellt. Die beiden seitlichen Scheiben sind mit stilisierten Greifen geschmückt. Die mittlere Scheibe der unteren Zone ist nur noch mit ornamentalem Schmuck versehen. Insgesamt wirkt dieses Fenster sehr modern und ist weniger in antikem Stil gestaltet als die Arbeiten Köppens für die Universität.

Ein weiteres Glasfenster fertigte er für den Neubau des Maximiliansgymnasiums in München Schwabing (**Abb. 201**). Das neuhumanistische Gymnasium war Ende des 19. Jahrhunderts bereits zu klein, so dass in den Jahren 1910 bis 1912 unter der Leitung von Karl Höpfel ein neues Gebäude im Jugendstil entstand.<sup>576</sup> Erneut arbeitete Köppen bei

<sup>573</sup> Anwander-Heisse 1992, Katalog-Nr. 117.

<sup>574</sup> Zur Kurzbiographie von Julius Diez siehe Anward-Heisse 1992, Anhang.

<sup>575</sup> Abb. Anonym 1912 (Kunst und Handwerk), S. 286.

<sup>576</sup> Zur Architektur siehe: Karl Höpfel: Die Neubauten des Kgl. Maximilians- und Realgymnasiums. Erbaut 1911–1912. München ca. 1913 (Festschrift zum Neubau).

diesem Auftrag mit der Firma J. Kreuzer zusammen. Als Thema hatte er auch hier die Darstellung der Athene gewählt, welche „in einer humanistischen Lehranstalt naturgemäß ein ausgezeichnetes Milieu“<sup>577</sup> fand. Köppen fertigte drei Glasscheiben mit figürlichem Schmuck und eine Inschriftentafel für das hohe, sechsfach unterteilte Rundbogenfenster. Im oberen mittleren Feld ist die Göttin Athene in Profildarstellung zu sehen. Athene in Rüstung mit Lanze und dem Schild mit dem Gorgonenhaupt hält in der Hand eine kleine Skulptur einer Nike. Die streng antikische Darstellung wird von einem Kyma gerahmt. Im Fensterfeld unter der Göttin befindet sich im Zentrum die Inschriftentafel „AΘHNH“. Für die beiden seitlichen Fensterflügel fertigte Köppen Entwürfe für zwei Medaillons: Links befindet sich die Darstellung der attischen Eule aus dem Stadtwappen Athens, rechts ein Adler des Deutschen Reiches.

Für den Architekten war die Zweckmäßigkeit und die damit verbundenen Schlichtheit des Gebäudes von zentraler Bedeutung: „Das Streben des Architekten ging dahin, neben voller Betonung des Zweckmäßigen, Einfachen, das bei Gymnasialneubauten angebracht scheint, doch auch der architektonischen Schönheit innerhalb der zur Verfügung stehenden Mittel ein gebührendes Gewicht beizulegen; war er sich doch bewußt, daß aus diesen Anstalten Träger der nationalen Kultur hervorgehen sollten, die neben der Erzielung eines entsprechenden Wissens und Könnens in ihren Jugendtagen sich auch einen gefestigten Sinn für den Wert des Schönen errungen haben sollen, das nicht als ein unverzinslicher Luxus betrachtet werden darf, der nur Ausgaben verursacht, sondern das vielmehr zur Beglückung und Lebenserstärkung des Menschen in hohem Maße beizutragen geeignet ist. [...] Deshalb mußte vor allem jeder Kasernismus aus dem Innern und Äußern der Baugruppe gebannt werden.“<sup>578</sup> Mit den schlichten klassizistischen Formen fügt sich Köppens Fenster in das schlichte architektonische Bild. Thematisch bezieht sich Köppen mit der Darstellung der Athene als Schutzgöttin der Weisheit und der Künste auf den Zweck des Gebäudes als Bildungsanstalt.

Bei einem weiteren Glasfenster in München kann eine Zuschreibung nur aufgrund von stilistischen Merkmalen erfolgen. Zur gleichen Zeit als Köppen für die Frauenklinik München im Hörsaal die Mosaik-Supraporten fertigte, entstand im selben Gebäudekomplex die Ausstattung für die protestantische Taufkapelle.<sup>579</sup> Die kleine Apsis ist mit drei Fenstern versehen, von denen das mittlere mit dem Glasgemälde des

<sup>577</sup> Fischer 1913, S. 63. (Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei), Abb. auf Seite 64

<sup>578</sup> Höpfel ca. 1913, S. 6.

<sup>579</sup> Abb. bei Geiger 1928, S. 43.

auferstanden Christus geschmückt war (**Abb. 202**). Heute ist dieses Fenster nicht mehr erhalten. Die Darstellung Christi erinnert sehr stark an das Mosaik des Grabmals Brückmann von 1916 (**Abb. 33**). Da Köppen bekanntlich häufig auf frühere Arbeiten zurückgriff, könnte dieses Fenster ebenfalls von ihm stammen. Stilistisch sind beim Christus, der von zwei Palmen flankiert wird, große Ähnlichkeiten erkennbar.

Wilhelm Köppen zeigt sich bei seinen Glasfenstern ganz dem antikischen Stil verpflichtet. Mit klaren Formen nutzte der Künstler durch Stilisierung die Eigenart der Glasmalerei. Kleinteilige Darstellung mit viel Detailreichtum lässt das Material nicht zu.

## 6.9 Das Malerische Werk: Öl- und Tempera-Arbeiten

Es sind nur wenige Werke von Wilhelm Köppen bekannt, die nicht aus dem Bereich der Monumentalmalerei – hier sind auch Entwürfe eingeschlossen – stammen. Eingangs erwähnt wurden bereits die Gebrauchsgraphik im Frühwerk des Künstlers, die Skizzenbücher und Zeichnungen der Studienzeit und –reisen. Welchen Umfang Köppens Arbeiten in Öl oder Tempera tatsächlich hatten, kann nicht mehr geklärt werden.<sup>580</sup> Man darf annehmen, dass alle diese Arbeiten aus dem privaten Bereich stammen. Diese Arbeiten können als künstlerische Fingerübungen angesehen und waren sicher nicht für den Verkauf auf dem freien Kunstmarkt gedacht. Man kann nicht annehmen, dass sich Köppen als freier Künstler mit seinen Tempra- und Ölskizzen etablieren wollte. Auf den Kunstausstellungen präsentierte er ausnahmslos Entwürfe zur Monumentalmalerei.

Bei seinen frühen Arbeiten wurde der junge Wilhelm Köppen stark von seinem Vater Theodor Köppen<sup>581</sup> und seinem Lehrer Franz von Stuck beeinflusst. Vermutlich noch während der Studienzeit entstand eine Temperazeichnung, die ein von einem riesenhaften Lindwurm bedrohtes Boot auf stürmischer See zeigt (**Abb. 203**).<sup>582</sup> Das geflügelte drachenartige Wesen sitzt auf einem Felsen an den Wellen schlagen und wendet sich zu dem kleinen Ruderboot. Es streckt schon die Zunge aus um das Boot zu verschlingen. Insgesamt ist das Bild in dunklen Farben gehalten. Die bedrohlichen gelben Augen des Wesens korrespondieren mit dem vom Gewitter erhellten Himmel

<sup>580</sup> Hierfür sind die bekannten Gründe anzubringen: Köppen hat keinen kompletten Nachlass hinterlassen. Vermutlich ließ er bei jedem Wohnortwechsel Arbeiten zurück und auch schon zu Lebzeiten viel seinen Künstlerfreunden geschenkt.

<sup>581</sup> Theodor Hermann Wilhelm Köppen (1828-1903), Historien-, Bildnis-, Seestückmaler (siehe auch Kapitel 5.1).

<sup>582</sup> Aufbewahrungsort: Museum Oldenburg, Tempera auf Pappe, 31x41 cm, bez. re .u. „W.KÖPPEN“.

und die rote Zunge mit dem schwarz-roten Ruderboot. Deutlich übernimmt Köppen hier die typische Stuck'sche Hell-Dunkel-Malerei, die mit hellen Glanzlichtern Gegenstände oder Körperteile betont. Es dürfte sich um eine experimentelle Arbeit handeln, bei der der Schüler seinen Lehrer imitieren wollte.

Ähnliche Arbeiten von Köppen sind in der Geburtstagsmappe für Hermann Allmers (1821-1902) aus dem Jahr 1892 erhalten, für die jedes Familienmitglied der Köppens eine Zeichnung anfertigte. Allmers war ein Freund und Gönner von Theodor Köppen.<sup>583</sup>

Wilhelm fertigte das Titelbild, die Gestaltung des Briefes mit der Landschaftszeichnung und die Zeichnung „Kleopatra“ für die Mappe. Passend zur Italienleidenschaft des Schriftstellers wählte er eine Darstellung von Ruinen, im Zentrum die Skulptur der Kapitulinischen Wölfin vor dem schemenhaften Petersdom in der Ferne. (**Abb. 204**) Die dunkle Zeichnung auf roten Malgrund erweckt den Eindruck einer Abenddämmerung. Links wird der Bildrand von dem Denkmal einer Nike, die auf einer Säule steht, begrenzt. Ein Lorbeerzweig schlängelt sich um die Ruinen und die Statue der Wölfin.<sup>584</sup> Im Unterschied zur vermutlich später entstandenen Arbeit „Der Lindwurm“ ist die Zeichnung in ihrer Gesamtheit sehr dunkel, es werden nicht, wie es typisch für Stuck ist, einzelne Farbakzente gesetzt.

Der Geburtstagsmappe liegt ein Brief der Familie an Hermann Allmers bei. Das obere Drittel nimmt eine winterliche Landschaft ein, die Wilhelm aquarelliert hat (**Abb. 205**).<sup>585</sup> Ein einsames Haus steht zwischen kargen Bäumen in der Abenddämmerung am Ufer oder am Strand. Die Zeichnung verweist auf den Text in dem Grübe aus Nymphenburg zu Allmers altem Ahnensitz am Nordseestrand geschickt werden. Da Wilhelm den Text nicht geschrieben hat kann man annehmen, dass er die Initiale und das Rankenwerk am linken Rand des Briefes nicht gestaltet hat.

Auch die Zeichnung der „Kleopatra“ ist ganz in schwarz-grau-weiß gehalten. In der Mitte des Blattes befindet sich ein Bildfeld, unter dem sich ägyptischen Hieroglyphen befinden. (**Abb. 206**) Kleopatra steht im Bildfeld nachdenklich oder sogar trauernd den Blick gesenkt, eine weitere Person, die hinter den Königin steht, erleuchtet den Raum für sie. Die Raumsituation ist kaum zu erkennen.<sup>586</sup> Hier offenbart sich Köppens Talent

<sup>583</sup> Mengers 1996. Der Nachlass des Schriftstellers Allmers (NHA) befindet sich in Cuxhaven. Er umfasst unter anderem Gemälde von Theodor Köppen und auch Jugendzeichnungen seiner Kinder, die den „Onkel“ sehr verehrt haben. Allmers war ein großer Kunstsammler und Italienliebhaber. Alles sammelte er in seinem Haus in Rethenfleth, das er als Kunst- und Bildungsstätte sah (siehe Katalog Mensch sein und den Menschen nützen, Behne, S. 9-25).

<sup>584</sup> Signiert „Wilh. Köppen“ u. re., bez. mittig „Unserem hoch verehrten Freund Hermann Allmers 1892“.

<sup>585</sup> Signiert im Bildfeld li. „W. Köppen“.

<sup>586</sup> Signiert „Wilhelm Köppen“ u. re, bez. mittig unten „Kleopatra“ in Schreibschrift.

mit wenigen farblichen mitteln eine dramatische Situation zu erschaffen. Als Historienmaler hat er dennoch nie gearbeitet.

In einer weiteren Zeichnung, die im Archiv aufbewahrt wird, ist schon Köppens typische figürliche Darstellungsweise vorgebildet. Da die Signatur wie bei den Zeichnungen für die Geburtstagsmappe der auf der Zeichnung „Die Nacht“ noch sehr ähnelt kann man auf eine zeitnahe Entstehung schließen.<sup>587</sup> Eine nackte weibliche Gestalt, die Personifikation der Nacht, zieht einen Sternenmantel hinter sich. Sie schwebt über den Wolken Richtung der letzten Sonnenstrahlen, und zieht die Dunkelheit über die Welt. Ein Putto als Assistenzfigur weist ihr den Weg. (**Abb. 207**) Drei weitere Figuren schweben um sie herum, sie sind nicht zu identifizieren. Die Personifikation der Nacht ähnelt in ihrer Darstellung schon sehr den mythologischen Gestalten der Kurhausfassade in Wiesbaden.

Die einzigen weiteren erhaltenen Landschaftszeichnungen sind kleine Arbeiten in Tempera, die Köppen während einer Italienreise im Jahr 1907 (**Abb. 208**) und seiner Ägyptenreise im Jahr 1913 (**Abb. 209**) mit Paul Bonatz und Hugo Wach fertigte.<sup>588</sup> Die eine zeigt eine Nillandschaft, die andere eine Felsenformation in der Wüste. Beide Blätter sind flüchtig ohne Details gemalt. Alleine durch den sich schlängelnden Fluss, beziehungsweise durch die Form der Felsen wird Spannung im Bild erzeugt. Die Farbigkeit der Blau- und Grüntöne ist sehr zurückhaltend. Sicher wollte Köppen diese Arbeiten nur als private Erinnerungsstücke haben. Auch in seinen Monumentalmalereien sind kaum Landschaftsversatzstücke im Hintergrund zu sehen. Zu Studienzwecken hat er die Zeichnungen sicher nicht gefertigt.

Köppen fertigte ein einziges Ölgemälde, und zwar malte er für seine Freund German Bestelmeyer zur Hochzeit mit Margarete eine Kopie von Tizians „Himmlischer und irdischer Liebe“ (**Abb. 210**).<sup>589</sup> Vermutlich hat Köppen die Arbeit nicht von dem Original Tizians<sup>590</sup>, sondern vor der Kopie Franz von Lenbachs, die im Auftrag des Grafen Adolf Friedrich von Schack (1815-1894) gemalt wurde und in München schon damals in der Schack-Galerie ausgestellt war, kopiert.<sup>591</sup> Der Transport dieses großen Gemäldes wäre bei einer Italienreise sehr unbequem gewesen. Sicherlich wählte

<sup>587</sup> Signiert „W Köppen.“ U. re, bez. mittig „Die Nacht“.

<sup>588</sup> Beide Kreidezeichnungen befinden sich in Privatbesitz (beide Tempera auf Pappe, Capri 1907: 20,5x33,5 cm; Nillandschaft 1913: 46,2x29 cm, Rückseite mit englischer Reklame)

<sup>589</sup> Das Gemälde befindet sich in Privatbesitz. Das Hochzeitsdatum ist nicht bekannt. Pinnau nennt 1908 als Datum (24. Januar 2004).

<sup>590</sup> Aufbewahrungsort: Galleria Borghese, Rom (1514, Öl/Leinwand, 118x279 cm).

<sup>591</sup> Zu Kaulbachs Meisterwerk-Kopien siehe Rott 2004.



Köppen Tizians Gemälde aus thematischen Gründen als Geschenk für eine Hochzeit aus. Die Struktur hat Köppen bis ins Detail von Tizian, oder wohl wahrscheinlicher von Lenbachs recht originalgetreuer Kopie, übernommen. Die Figuren tragen aber deutlich weichere Züge. Sie sind dem Geschmacksempfinden der Entstehungszeit angepasst.<sup>592</sup> Die weiblichen Figuren scheinen fast einem präraffaelitischen Gemälde entsprungen zu sein. Die Arbeit sollte lediglich dekorative Zwecke erfüllen und keine eigene Interpretation enthalten.

Köppen setzte sich noch in einer weiteren Arbeit mit dem Thema Gemäldekopie im weitesten Sinne auseinander. Auf der Rückseite einer Zeichnung zweier jonglierende nackter weiblicher Gestalten skizzierte Wilhelm Köppen das gerahmte Porträtbild einer weiblichen Figur (**Abb. 211+212**).<sup>593</sup> Die beiden jonglierenden Frauen auf der Vorderseite werfen sich goldene Kugeln zu. Zwischen ihnen steht ein nackter Jüngling, der eine goldene Kugel in der Hand hält. Die Figurenauffassung und die wehenden Tücher lassen eine Datierung im Spätwerk vermuten. Im Gegensatz zu früheren Arbeiten sind die Figuren bewegter. Die linke weibliche Figur erinnert in ihrer Haltung an die jonglierende Bajarde aus der Entwurfserie für das Casino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen aus der Zeit um 1916. Ob es sich bei der Temperazeichnung um den Entwurf für ein Monumentalgemälde handelt, ist nicht zu klären. Köppen stellt hier weder eine mythologische Szene noch eine Person der antiken Mythologie dar, was sehr ungewöhnlich für seine profanen Arbeiten ist. Auf der Rückseite befindet sich die Gemäldestudie Köppens. In der oberen Hälfte malte er zwei gerahmte Bilder, von denen eines bei einer späteren Beschneidung des Kartons halbiert wurde. Diese Seite ist folglich früher entstanden als die Rückseite. Beide Gemälde zeigen das Porträt einer weiblichen sitzenden Figur. Sie trägt ein Abendkleid und Schmuck. Die beiden Gemälde gleichen sich bis auf die Farbe des Stuhles. Auf der unteren Hälfte des Kartons zeichnete Köppen detailliert einen Ausschnitt des Goldrahmens der Gemälde. Der weibliche Kopf im Rahmen entspricht nicht dem in den oberen Gemälden. Die Notiz „Wach gekauft 20 M bei Linden“ verweist lediglich auf den ehemaligen Besitzer Hugo Wach, aus dessen Nachlass die Arbeiten Köppens im Architekturmuseum nach München kamen. Ob die handschriftliche Anmerkung von Köppen stammt, ist nicht klar, ebenso wenig, ob sie sich vielleicht auf das dargestellte Gemälde bezieht, welches

<sup>592</sup> Zur Gemäldekopien im Historismus siehe Reinbold 2001.

<sup>593</sup> Aufbewahrungsort: Architekturmuseum TUM (teils Öl, teils Stifte auf Karton, 61,6x60,9 cm, bez. Rückseite „Wach gekauft für 20,-M bei Linden“, Signatur: 42 A/2 27)

nicht identifiziert werden kann. Bei dieser Arbeit handelt es sich offenbar um eine reine Übungsstudie, die einzigartig in den heute erhaltenen Arbeiten ist.

Diese hier besprochenen Zeichnungen und Gemälde, auch wenn nur eine geringe Anzahl erhalten ist, zeigen, dass Köppen, obwohl er bei seinen Monumentalwerken stets seiner Linie treu blieb und häufig aus seinem bekannten Formenkanon schöpfte, stets wandlungsfähig blieb. Er war in vielfältigen Bereichen talentiert.

## 7 Kritische Betrachtung des Werkes von Wilhelm Köppen

### 7.1 Motivanalyse

Köppens Arbeiten sind durch antike und frühchristliche Motive geprägt. In seinen Darstellungen herrscht bedingt durch die verschiedenen Bauaufgaben eine große Vielfalt. Grundsätzlich kann der Werkkorpus in Privat-, Profan-, Sakral- und Sepulkralbauten eingeteilt werden. Je nach Bauaufgabe unterscheiden sich die verwendeten Motive. Einige davon tauchen in Köppens Arbeiten mehrmals auf. Kann ihm dies als mangelnder Einfallsreichtum angekreidet werden? Fast seinen ganzen Schaffensprozess hatte er mit seiner Morphiumsucht und mit Alkoholismus zu kämpfen. Durch die Motivwiederholungen verschaffte er sich einen hohen Wiedererkennungswert. Eine detaillierte Untersuchung und ein Vergleich der verwendeten Motive – beispielsweise Ephesia, Guter Hirte, Greif und Sphinx – bei den einzelnen Bauaufgaben, zeigt, wie im Folgenden erläutert wird, große Ähnlichkeiten.

Da Monumentalmalereien nicht immer signiert wurden, war der Faktor des hohen Wiedererkennungswertes ein wichtiger Aspekt für einen freischaffenden Künstler der Jahrhundertwende. Bei Mosaikarbeiten finden sich sehr häufig die Namen der Mosaikwerkstätten und der Künstler, sowie ein Entstehungsdatum als Signatur im Mosaik. Als Teil der „Malerei für die Ewigkeit“ überdauern so auch die Künstler selbst. Gleichzeitig war immer der Name der Mosaikwerkstatt präsent, was durchaus werbewirksam gewesen sein dürfte. Als Beispiel kann der Mosaikbrunnen am Eingang des Audimax in der Universität München genannt werden. Hier sind die Namen von Köppen und Simon Theodor Rauecker eingefügt. Im heute zerstörten Mosaikbild über der großen Freitreppe im Lichthof von Julius Diez war ebenfalls die Mosaikfirma genannt<sup>594</sup>, genauso beim noch erhaltenen Mosaik-Triptychon „LITTERIS ET FLORIBVS“<sup>595</sup> im Botanischen Institut.<sup>596</sup> Köppen verewigte sich in der Apsis der Aula und im „Vera Icon“ in Crailsheim. Was für das Material Mosaik galt, wurde bei Techniken der Wandmalerei nicht gemacht: Diese sind meist nicht signiert worden. Sie dienen nicht wie kleine Formate oder Ölmalerei der Repräsentation des Künstlers,

<sup>594</sup> Abb. des Entwurfes in der Akte Rauecker: Hauptstaatsarchiv München MK 18466.

<sup>595</sup> „Von der Wissenschaft und den Blumen.“

<sup>596</sup> 1913 hatte Julius Diez in Zusammenarbeit mit Rauecker das Mosaik im Botanischen Institut der Universität München, erbaut von Ludwig von Stempel und Ludwig Ullmann, geschaffen. Rechts und Links im zentralen Mosaikfeld ist eine Künstlersignatur, eine Jahreszahl und die Mosaikfirma zu finden: „IVLVS DIEZ INV. 1913.“ und „TH. RAUECKER MOSAIK.“. Flora thront zwischen Putten, die zwei Gärtnern Pflanzen darbieten. In den beiden seitlichen Feldern sind goldene Brunnen dargestellt. Abbildung des Entwurfskartons in: Braungart 1914, S. 89.

sondern im weitesten Sinne der Öffentlichkeit – bei privaten Aufträgen gelten dieselben Regeln – und der Unterstützung der Raumwirkung. Der Künstler nimmt sich hier zurück. Mosaike haben in der Gattung Monumentalmalerei aufgrund ihrer Exklusivität und enormen Popularität eine Sonderstellung. Bei der Wandmalerei spielt der Wiedererkennungswert eine große Rolle damit die Künstler sich nicht ganz dem Bildinhalt unterordnen. Der eigene Stil, eine besondere Technik und eine versteckte Signatur in Form von ikonographischen Motiven sind dabei beliebte Praktiken.

Die antike Fruchtbarkeitsgöttin **Diana Ephesia** ist eines der am meisten von Köppen verwendeten Motive. Sie wird in ihrem bis ins 19. Jahrhundert etablierten Darstellungstypus verwendet. Wie auf antiken Gemmen oder Münzen wird die weibliche Figur vielbrüstig gezeigt. Die Beine sind mit geschmückten Tüchern umschlungen, um ihre ausgebreiteten Hände gewickelte Bänder laufen zu den Füßen. Der Kopfschmuck wird von einer Mauerkrone oder einem Zinnekranz wie bei Stadtpersonifikationen bekrönt. Der Halbmond als Attribut der Diana ist dort integriert. Ein Strahlenkranz, in dem Sterne dargestellt sind, umfängt ihren Körper. Zwei Hirsche flankieren die Göttin.

Die früheste bekannte Darstellung der Ephesia bei Wilhelm Köppen befindet sich bei dem Badezimmerentwurf „A.“ für ein Mosaik von 1900 (**Abb. 178**). Sie wird von einer Tempelarchitektur umfassen und ist mit einer Inschrift „EΦEΣΙΑ“ gekennzeichnet. Die Architekturdetails auf dem Entwurf und das Medaillon im dargestellten Wandabschnitt muten antikisch an. Sie ist also Schmuckelement im Kontext einer Antikenrezeption.

Es folgt die Darstellung in den Lünetten „Wissen und Handel“ und „Sculptur und Malerei“, die für die Kunstausstellung in Nürnberg 1906 entstanden sein könnten. Die Ephesia, hier ohne Inschrift, befindet sich jeweils in der Mitte der Lünette unter den Medaillons mit den Namen „Pirckheimer und Tucher“ und „Dürer und P. Vischer“ zwischen den Personifikationen, die den Lünetten ihre Namen geben. Hier befindet sie sich erstmals in einer explizit auf Kunst bezogenen Komposition (**Abb. 188+189**).

Im Wandentwurf mit den zwei Lünetten von 1908 wird sie die Darstellung des Apoll, beziehungsweise des Christus Sol, gegenübergestellt (**Abb. 182**). Wie schon beim Badezimmerentwurf ist sie in eine Ädikula eingestellt. Bei diesem Entwurf fehlen jedoch die Hirsche. Da es sich aber um vermutlich eher ein grobes, frühes Stadium der Planung handelt, ist das nicht verwunderlich. Sie ist hier im Zusammenhang mit den Sphingen als Symbole der Weisheit dargestellt.

Bei der Ausstattung der Universität München verwendete Köppen die Darstellung der Göttin gleich zweimal. Im Vestibül befindet sich die Ephesia im Fußbodenmosaik des Eingangsbereiches an zentraler Stelle (**Abb. 62**). Sie wird somit als Schutzherrin der Künste und der Wissenschaften präsentiert. Auf dem Brüstungsrelief in der Aula (**Abb. 74-86**) fungiert sie zwischen den Medaillons mit den wichtigen Bildungsstätten der Antike als Personifikation der Stadt Ephesos. Bei der Darstellung in einer Bildungsinstitution können vielschichtige Bedeutungen angelegt sein. Man kann von einem Vorwissen der Betrachter ausgehen, die die Darstellungstradition der Ephesia sogar gekannt haben dürften. Die Kenntnis zu antiker Kunst gehörte zum Bildungsideal des Bürgertums. Gerade in München, wo der Jugendstil vom Neoklassizismus durchdrungen war, ist ein Spiel mit antiker Symbolik nichts Ungewöhnliches.

In den von griechischer Antikenrezeption umgebenen Rahmen in der Kuppelhalle des Ausstellungsgebäudes in Rom 1911 hat Köppen wiederum die Göttin an zentrale Stelle des Fußbodenmosaiks im Vestibül der Ehrenhalle gesetzt (**Abb. 199**). Sie hat ihre Position im Werk Köppens inzwischen gefestigt. Hier ist sie wieder Patronin der Künste. Im erweiterten Sinne kann sie sogar als die Personifikation der antiken Kunst gesehen werden.

Das Fußbodenmosaik im Vestibül des Bankhauses Arminia ist ganz der Göttin gewidmet. Nirgends sonst taucht sie in dieser Größe auf. Sie wird wieder zum Marker für antike Kunst und Tradition im Einklang mit der Architektur und der weiteren Ausstattungselemente (**Abb. 151**).

Die kleinasiatische Fruchtbarkeitsgöttin Diana von Ephesos, oder Diana Ephesia, tritt in der Kunst des 16. bis 19. Jahrhunderts in verschiedenen allegorischen Kontexten auf.<sup>597</sup> Auf Basis spätantiker Quellen wird sie zunächst als Mutter Natur interpretiert. Als Bedeutungsträger der abstrakten Idee „Natur“ hält sie Einzug in unterschiedliche Themenkreise. Das Naturverständnis wandelte sich in verschiedenen historischen Zeiten und kulturellen Kreisen stetig. So umfasste ihr Wirkungsbereich alle Gebiete der Natur: Die Biologie, Philosophie und das gesellschaftliche Leben gleichermaßen wie die Diskussion über die Rolle als Vorbild oder als wissenschaftliches Studienmodell im künstlerischen Schaffensprozess.

---

<sup>597</sup> Zur Ikonographie der Diana Ephesia siehe Goesch 1996. Die Untersuchungen von Andrea Goesch dienen als Grundlage für die Deutungen von Köppens Darstellungen der Ephesia.

Raffael war der erste, der die Ephesia in seine Kunstwerke integrierte.<sup>598</sup> Die Frage nach der „Imitazione della Natura“ war im 16. Jahrhundert vorherrschend. Aufgabe des Künstlers sollte nicht alleine die Nachahmung des visuell Sichtbaren, sondern vor allem die Perfektionierung und Korrektur der Natur sein. Das Studium der Natur war lediglich Grundlage für die künstlerische Gestaltung. Der Schaffensprozess von etwas Neuem, der Schönheit der Natur Überlegenem war das vorherrschende Ziel. Die Grundpfeiler der gemalten Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts sind die Antiken- und die Naturnachahmung, dabei wird die Ephesia als so genannte „Mater Artium“ präsentiert. Unter ihrem Protektorat stehen gleichermaßen die Malerei, die Architektur und die Bildhauerei. Vor allem im 19. Jahrhundert hatte sich die Diana von Ephesos neben Athene als Schutzherrin der Künste und Wissenschaften etabliert. Sie erhielt keine neuen Bedeutungen mehr und war, laut Andrea Goesch, „zu einer festen Formel erstarrt“.<sup>599</sup>

Die Figur der Ephesia wurde gleichsam zum Symbol für den Kunstbegriff von Wilhelm Köppen. Da sie in allen künstlerischen Bereichen weit verbreitet war – in Antikensammlungen befanden sich Statuen, Münzen oder Gemmen – kann man davon ausgehen, dass ein klassisch gebildeter Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts schon alleine durch seine Italienreisen einige Beispiele gekannt haben dürfte. Ihm waren sicher die theoretischen Schriften der Renaissance bekannt, die die allegorische Bedeutung der Figur behandelten. Es ist nicht nötig, genaue Vorbilder für Köppens Ephesia zu identifizieren, da er stark stilisierte. Schon alleine in der Kunst des 19. Jahrhunderts wären genug Beispiele der Verwendung der Ephesia zu finden.<sup>600</sup> Bei Köppen ist die Ephesia eine Personifikation der antiken Kunst. Sie kann aber auch im Zusammenhang mit Natur und Wissenschaft gesehen werden, hier vor allem als Schutzherrin der Kunst und der Wissenschaft. In jedem Werk mag sie eine leicht differenzierte Bedeutung haben, sie steht aber grundsätzlich für Kunst, Kunsttheorie, Natur und für die Schönheit der Kunst. Dem Naturstudium hat sich Köppen nicht verpflichtet, wohl aber dem Studium der antiken Kunst. Dies drückt der Künstler durch seine Ephesia aus, die zu seinem Markenzeichen geworden ist.

---

<sup>598</sup> Goesch 1996: S. 17/18: im Deckenmedaillon der „Philosophie“ in der Stanza della Segnatura, ca. 1509, und im Dekorationsprogramm in den vatikanischen Loggien Dekorationsprogramm. Als Beigabe zur Philosophie erscheint sie auch im Fakultätsfresko der Universität Bonn 1831-33 von Jakob Götzenberger.

<sup>599</sup> Goesch 1996, S. 18.

<sup>600</sup> Tischbein, Dekorationsentwürfe im pompejianischen Stil, 1787/99, Semper, Satyresken im Japanischen Palais in Dresden, 1834-36. Weitere Beispiele sind Goesch 1996 zu entnehmen.

Die Figur der **Sphinx** nimmt in der Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine herausragende Stellung ein. Künstler des Symbolismus, wie zum Beispiel Gustave Moreau und Franz von Stuck, stellen mit ihr die Rätselhaftigkeit des Weibes und die männermordende „femme fatale“ dar.<sup>601</sup> Grundlage für die Grausamkeit und Boshaftigkeit der Sphinx sind die antiken Mythen, die das Mischwesen aus Löwenkörper mit weiblichem Oberteil, als „würgenden Todesdämon“ und „düster-dämonisches Mischwesen“<sup>602</sup> bezeichnen. Köppen hingegen, der fast zeitgleich mit diesen Künstlern arbeitete, hatte diesen Deutungszusammenhang sicherlich nicht intendiert. Für ihn, der ein großes Interesse an antiker und ägyptischer Kunst hatte, wird sie in den Zusammenhang von Rezeptionsprozessen gestellt.

Die Sphinx taucht in Köppens Werken teilweise als Begleiterin der Ephesia auf. So in dem Entwurf für Lünetten von 1908 (**Abb. 182**) und in der Kuppel des Ausstellungsgebäudes in Rom 1911 (**Abb. 198**). Auch in der Universität München sind verschiedentlich Sphingen dargestellt. Sie flankieren den Thron der Zeit über dem Wandbrunnen vor dem Audimax (**Abb. 68**) und sind an der Decke über den Wissenschaftssymbolen an der Empore der Aula angebracht. Außerdem stellte der Künstler zwei Sphingen im Mosaikfeld der Hygiea (**Abb. 97**) im Hörsaal der Frauenklinik dar, während Asklepios von zwei Greifen begleitet wird (**Abb. 98**). In all diesen Werken ist sie Symbol von Stärke und Weisheit in einer strengen antikischen Darstellungsweise. Mit der Darstellung in einer Bildungsinstitution knüpft Köppen an die andere Deutungsebene der Sphinx in der Kunst des Historismus an – die Personifikation des Rätsels der Natur. Als dieses wird sie neben Athene im Giebel an der Universität Wien und im Deckengemälde des Naturhistorischen Museums in Wien gezeigt.<sup>603</sup>

Eine mehr jugendstilhafte Ausführung erfährt die Sphinx bei Köppen an der Fassade der Villa Bassermann-Jordan in München-Bogenhausen (**Abb. 142**). Damit passt er sich dem architektonischen Stil des Hauses an. Die beiden Sphingen sind im Mosaikfeld am Balkon frontal zur Straße dargestellt und bilden somit den zentralen Aspekt der Dekoration für den Archäologen und Kunsthistorikers Ernst von Bassermann-Jordan. Die Sphingen wenden sich leicht nach vorne und sind nicht im starren Profil dargestellt wie bei den anderen Arbeiten Köppens. So werden ihre Brüste stark betont. Trotz dieses anderen Stils, in dem die Weiblichkeit hervorgehoben wird, greift Köppen nicht auf die

<sup>601</sup> Zur Darstellung der Sphinx in der Secessions-Kunst siehe: Karentzos 2005, S. 119-125.

<sup>602</sup> Karentzos 2005, S. 119.

<sup>603</sup> Karentzos 2005, S. 125.

symbolistische Deutung von der Rätselhaftigkeit des Weibes zurück. Die Sphinx spielt auf den Beruf des Hausherrn – Archäologe – an. Sie ist an dieser Stelle mit ihrer Verbindung von tierischer Kraft und menschlichem Geist ein Symbol der Weisheit und der Wissenschaft.

In der groteskenartigen Wanddekoration der Stadthalle Hannover (**Abb. 100-103**) und dem Entwurf für den Empfangssaal im Hauptbahnhof Stuttgart (**Abb. 176**) sind mehrere Sphingen Fabelwesen kombiniert dargestellt. Köppen verwendet hier seinen gewohnten antikischen Formenschatz. Den Figuren kommt hier sicher keine symbolische Bedeutung zu.

Die mehrfach dargestellten **Greife** bei Köppen haben eine ähnliche Funktion wie die Ephesia oder die Sphinx. Der Greif wird zum Symbol für die antikische Kunstauffassung des Künstlers. Er wurde von den Griechen als Ausdruck von Macht und Herrschaft aus dem Orient übernommen und hielt Einzug in die christliche mittelalterliche Kunst. Dort ist er zum Sinnbild Christi und Teil der Himmelfahrts- und Auferstehungssymbolik geworden. Köppen verwendet ihn im sakralen und sepulkralen, wie auch im profanen Bereich.

Im Mosaik des Eingangsbereiches der Universität München, rechts und links neben der Ephesia, ist die Funktion des Greifs nicht eindeutig (**Abb. 63**). Das Mischwesen wird in Zusammenhang mit Diana und Apoll gesehen.<sup>604</sup> Hier flankiert er die Diana von Ephesos, ist also in direkten Zusammenhang mit der Göttin dargestellt. Eine Anspielung auf Apoll, Wächter der Musen, bei einer Bildungsinstitution wäre sicher dennoch zu weit hergeholt.

Die Büste des Asklepios im Mosaik der Supraporte im Hörsaal der Frauenklinik wird von zwei Greifen flankiert, obwohl diese nicht zu seinen Attributen zählen (**Abb. 98**). Asklepios ist zwar Sohn des Apoll, dennoch gibt es keine ikonographische Darstellungstradition in denen der Gott und der Greif zusammen auftauchen. Hier wird deutlich, dass es Köppen nicht immer um historische Korrektheit ging. In seiner allgemeinen Antikenrezeption griff er immer auf die gleichen Darstellungsmuster zurück. Dies wird auch bei den Arabesken in den Prunksälen der Stadthalle Hannover (**Abb. 100-103**) deutlich. Hier haben die abgebildeten Figuren keinerlei Bedeutung mehr.

Bei den Sepulkralbauten Köppens hat der Greif seine traditionelle ikonographische Bedeutung in der Auferstehungssymbolik. Im Mosaikboden des Grabmals Merkel in

---

<sup>604</sup> Lurker 1991, Lücke/Lücke 1999, Lücke/Lücke 2002.



Esslingen ist er einziger figürlicher Schmuck (**Abb. 32**). Am Gitter des Grabmals Brückmann in Braunschweig taucht er ebenfalls auf. Die Greife fungieren hier als eine Art Grabwächter. Im sakralen Bereich tritt der Greif bei Köppen als Symbol für die Auferstehung auf. So hat Köppen Greife auf den Entwürfen des Innenraumes für den Wettbewerb für die Pfarrkirche Milbertshofen (**Abb. 165**) und in die Mosaiken an der Fassade der Pfarrkirche St. Josef (**Abb. 38**) in Mannheim integriert. Die Mischwesen flankieren in den Entwürfen für Milbertshofen auf den Bogenlaibungen je ein Gemmenkreuz. In Mannheim sitzen die Greife auf den Säulen der Rundbögen.

Bei seinen **Christusbildern** verwendet Wilhelm Köppen oft auf einen jugendlichen, bartlosen Darstellungstypus. Zum einen taucht das Motiv des Guten Hirten, zum anderen die Figur des Christus Sol invictus in Anlehnung an Apoll auf. Ausnahmen bilden das Vera Icon-Mosaik im Mausoleum in Crailsheim (**Abb. 12**), die Maiestas Domini in Stein (**Abb. 39**), der Kreuzweg in München-Haar (**Abb. 41-60**), der Salvator beim Grabmal Brückmann in Braunschweig (**Abb. 33**) und im protestantischen Betsaal in Haar (**Abb. 59**). Bei diesen Werken verwendet der Künstler gängige Darstellungstypen des bärtigen Christus. Beim unbekanntem Grabmalentwurf mit dem Christusmedaillon ist zwischen den zwei Pfauen ein jugendlicher, bartloser Christus zu sehen. Wieso Köppen an dieser Stelle keinen bärtigen Christus verwendet, kann nicht geklärt werden. Vermutlich sah er seine Vorbilder und Vorlieben eher in der spätantiken und frühchristlichen als in der mittelalterlichen Kunst. Die Abweichungen bei den genannten Beispielen hängen mit Darstellungskonventionen seit der mittelalterlichen Kunst zusammen. So sind vor Vera Icon- und Christusbilder in Kreuzwegen mit dem bärtigen Christus bekannt.

Bei den Bildern des Guten Hirten greift Köppen auf eine frühchristliche Form zurück. Der Bildtypus hatte sich vermutlich aus dem heidnischen, spätantiken Motiv des Schafrägers entwickelt. Die jeweiligen Darstellungen bei der Ausstellung in München 1908 (**Abb. 61**), die Aufbahrungshalle in Haar (**Abb. 61**), in der Apsis vom Dörnberg-Mausoleum (**Abb. 27**) und am Grabmal Brückmann (**Abb. 33**) sind sich alle sehr ähnlich. Man kann fast annehmen, Köppen habe denselben Entwurfskarton mehrmals verwendet. Christus steht in einer Standbein-Spielbein-Position zwischen zwei Weinreben und hat ein Schaf geschultert. Varianten in der Ausführung sind, dass sein Geschlecht mit einem Tuch verdeckt ist oder dass er von Schafen flankiert wird. Eine Lichtaureole umfängt die Figur. Vor allem die Aureole und die Weinreben

kennzeichnen die Figur als Guten Hirten in Abgrenzung zum Schafträger. Es ist nicht möglich, ein bestimmtes Vorbild hierfür zu finden. Dafür handelt es sich beim Guten Hirten um ein zu gängiges Motiv in der frühchristlichen Ikonographie. Der Gute Hirte ist in der Darstellungshäufigkeit in der Sepulkralkunst das Pendant zur Ephesia im profanen Bereich und wird somit zum Symbol der christlichen Kunst. Mit der Präsentation des Guten Hirten an der Grabmalkunst übernimmt Köppen den ikonographischen Zusammenhang der Spätantike und des Frühchristentums. Auf Sarkophagen und in Wandmalereien war dieser Sinnbild für einen glücklichen Zustand im Jenseits.<sup>605</sup> Der Christus-Helios, beziehungsweise Sol invictus, gehört zu den seltenen Motiven in der Kunstgeschichte.<sup>606</sup> Es ist also wahrscheinlich, dass Köppen ein bestimmtes Vorbild dafür verwendete.<sup>607</sup> Kennzeichen dieses Typus ist der Strahlenkranz. Köppen verwendet ihn in den Pendentifs vom Dörnberg-Mausoleum in Regensburg (**Abb. 24**). Bei einer fast identischen Darstellung auf dem Entwurf mit den Lünetten von 1908 handelt es sich wohl um Apoll. Hier sind die Übergänge fließend, nur durch den Kontext können die Figuren identifiziert werden. Im sepulkralen Zusammenhang von Regensburg ist demzufolge eine Darstellung des Christus Sol wahrscheinlich. Der Entstehungszusammenhang für den Lünetten-Entwurf ist nicht bekannt. Aber durch die Gegenüberstellung mit der Ephesia ist doch die Figur des Apoll zu vermuten. Es zeigt sich wieder einmal, dass Köppen aus seinem Formenfundus schöpfte und die Motive jedes Mal nur leicht variierte.

Der überwiegende Teil von Köppens Werken besteht aus monumentalen Einzelfiguren. Meist stellte er mythologische Figuren dar. Die **Götter** der griechischen und römischen Mythologie fungieren bei Wilhelm Köppen nicht immer zur Unterstützung der Raumbedeutung. Oftmals sind sie reine Dekorationselemente. Sie sind Hinweise auf den klassizistischen Jugendstil.<sup>608</sup> Köppen kann mit Sicherheit zu den bedeutendsten Vertretern dieser Strömung gezählt werden, da er konsequent Motive aus der Antike stilistisch mit dem Jugendstil vermischte. Architekturstil und die Monumentalmalereien bilden nicht immer eine Einheit.

Die Göttin Athene hat in der Kunst des Jugendstils in München und deren klassizistischer Strömung eine bedeutende Stellung. Auch Wilhelm Köppen übernimmt

<sup>605</sup> Lexikon des Mittelalter 2002, CD-Rom.

<sup>606</sup> LCI, Bd. 1, S. 359.

<sup>607</sup> Vermutlich war hier die Darstellung im Julier Mausoleum in Rom vorbildhaft (siehe Kapitel 7.2).

<sup>608</sup> Neoklassizismus und Jugendstil existierten in München parallel zueinander. Wie auch bei Franz von Stuck überschneiden sich bei Köppen die beiden Stilrichtungen.

von seinem Lehrer Franz von Stuck dieses Motiv. Athene als Schutzgöttin der Künste war durch das Plakat von Stuck zur „I. Internationalen Kunstausstellung des Vereins Bildender Künstler (Secession)“ 1893 zum Markenzeichen der Bewegung geworden (**Abb. 215**).<sup>609</sup> Die stilisierte Darstellung der Göttin wurde zum Sinnbild des Protestes gegen Naturalismus und Historismus.<sup>610</sup> In dieser Funktion fügt sie sich in den Werkzusammenhang von Köppen.

Die wichtigste Darstellung der Athene von Köppen findet sich unter den Personifikationen der Wissenschaft in der Aula der Universität München (**Abb. 73**). Neben, Apoll – Wächter über die Musen – sind vier Gottheiten dargestellt, die jeweils eine Tugend verkörpern sollen.<sup>611</sup> Aphrodite als Personifikation der Schönheit, Athene die Göttin der Weisheit, Hermes verkörpert die Kraft und Hera symbolisiert die Wahrheit.

Als Personifikation der Weisheit tritt Athene auch im Glasfenster des Maximilian-gymnasiums in München Schwabing auf (**Abb. 201**). Im Glasfenster im Raum der Buchbinderei auf der Bayerischen Gewerbeschau 1912 (**Abb. 200**) hat Athene mit Sicherheit dieselbe Bedeutung wie an der Universität. Sie wird von Schlangen und Greifen umgeben, die diese Bedeutung noch unterstützen.

Manche der Götterfiguren sind mit Inschriften versehen, längst aber nicht alle. Da Köppen die Attribute nicht konsequent verwendete, ist es nicht immer einfach, die mythologischen Figuren zu identifizieren. Eine genaue Nennung der Figuren war unter Umständen auch nicht immer intendiert, solange sie lediglich eine rein dekorative Aufgabe zu erfüllen hatten. Die sechzehn Pfeilerfiguren an der Gartenfassade des Kurhauses in Wiesbaden sollen eine heitere Stimmung verbreiten (**Abb. 107-122**). Ihre Gestaltungsweise erinnert an die Wandmalereien mit den pompejianischen Tänzerinnen in der Villa der Mysterien (**Abb. 219**), die hier in die Formensprache des Jugendstils überführt sind. Wilhelm Köppen mischt hier einige an ihren Attributen deutlich zu identifizierende Götter mit undefinierbaren mythologischen Figuren mit Instrumenten und Blüten, die auf dionysische Festdarstellungen anspielen. Das ist für den Standort Gartenfassade passend. Ebenfalls eine jugendstilhafte Darstellungsweise haben die Götterfiguren auf den Entwürfen für das Casino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen

---

<sup>609</sup> „Kunstgöttinnen repräsentieren Kunst und sind zugleich Kunst. Athena, Aphrodite und andere mythische Frauenfiguren stehen [...] im Zentrum der Bildproduktion des Historismus und der Secessionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert.“ (Karentzos 2005, S. 157). Hier zeigt sich die Ambivalenz der Darstellung und wie sich die mythologischen Figuren mit Bedeutungen aufladen.

<sup>610</sup> Mendgen 1994, S.30, Ottomeyer 1994, S. 288. (siehe auch Kapitel 3)

<sup>611</sup> Biller/Rasp 2003, S. 77.

(**Abb. 168-175**). Ein ikonographischer Bezug zu den Zeppelinwerken und zur Funktion des Raumes als Speisesaal kann hier nicht gezogen werden.

Die streng antikischen Götterdarstellungen im Café Fürstenhof wirken fast wie ein Fremdkörper im sonst jugendstilhaft gestalteten Bau (**Abb. 145-150**). Fungiert die Rezeption antiker Kunst beim Bankhaus Arminia als Hinweis auf altehrwürdige Tradition, Exklusivität und Seriosität, so kann man hier ähnliches vor allem im Zusammenhang mit der Materialikonographie feststellen. Um die Jahrhundertwende hielt das Mosaik Einzug in private, geschäftliche und öffentliche Repräsentationsbauten.<sup>612</sup> Das Material war zum Statussymbol geworden. Die Besucher des Cafés sollten sich in der luxuriösen Ausstattung wohl fühlen, so waren neben den Mosaiken auch Marmor und Nymphenburger Porzellan verwendet worden. Die Wahl zur Darstellung eines Götterzyklus‘ mag auch auf regionale Vorlieben zurückzuführen sein. In München waren antike Motive schon seit Ludwig I. im ganzen 19. Jahrhundert prägend.

Im Gegensatz zu den dekorativen Aufgaben sind andere Werke symbolisch aufgeladen. Asklepios als Gott der Heilkraft und der Medizin und Hygiea als Göttin der Gesundheit sind die beiden Figuren Bedeutungsträger im Hörsaal der Frauenklinik in München (**Abb. 97+98**). Sie nehmen damit dieselbe Stellung ein wie die fünf Götter in der Aula der Universität. Sie sind Personifikationen der Tugenden der Wissenschaften.

Venus Anadyomene, die in der Fürstenzelle von Bad Nauheim von Schlangen flankiert wird, weist auf die Funktion der Badeanlage im Allgemeinen und der Fürstenzelle im Besonderen als Heilbad hin (**Abb. 123**). Als Göttin der Liebe und der Schönheit mit ihrem Anbringungsort in der exklusivsten Badezelle wird sie gleichermaßen zum Markenzeichen für den Sprudelhof.

Genau wie in Bad Nauheim war im Solbad Raffelberg das Material Mosaik die einzige Möglichkeit einer Wandverkleidung (**Abb. 133-140**). Mosaik waren in feuchten Räumen hygienischer und haltbarer als alle anderen Techniken der Monumentalmalerei. Hygiea steht hier im Zentrum des Mosaikzyklus. Sie ist die Schutzgöttin der Anlage. Die anderen Götter sind teilweise dem Zyklus im Kurhaus Wiesbaden entnommen und unterstützen weniger die Raumbedeutung, als dass sie die heitere Stimmung in der Kuranlage widerspiegeln sollen.

An zwei prominenten Stellen hat Wilhelm Köppen die Darstellung eines Medusenhauptes gewählt: Im Zentrum des Mosaikfußbodens im Lichthof der Universität

---

<sup>612</sup> Müller 1995, S. 276.

München (**Abb. 65**) und im Brunnen vom Solbad Raffelberg (**Abb. 132**). Zudem finden sich Medusen in der Fensterlaibung der Fürstenzelle in Bad Nauheim (**Abb. 124**) und im Maskenfries vom Kurhaus Wiesbaden. Auch in seiner Villa hat Franz von Stuck Gorgonenhäupter in den Skulpturenschmuck integriert. Sie sind hier mit ihrem todbringenden Blick keine Schreckensgestalten oder Unglücksbringer, sondern allstärkende Lebenszeichen.<sup>613</sup>

Im Mosaikfußboden, der in seiner Form an römische Mosaikfußböden erinnert und den Köppen von der Villa Stuck übernommen hat, wird Medusa im Zentrum von Schlangen und Adlern begleitet. Sie alle sollen mit ihren Abwehrkräften die Räume im Sinne antiker Traditionen schützen. Gepaart mit den Schlangen, die sich um das Medusenhaupt schlingen, wird sie in den Badeanlagen zur heilbringenden Schutzgöttin. Köppen wird hier zum Vertreter des Historismus.

Die Themen der Zeichnungen und Aquarelle weichen von denen der Monumentalmalereien deutlich ab. Hier tauchen sogar szenische Darstellungen auf. Ein Beispiel ist das „Urteil des Paris“, ein im ausgehenden 19. Jahrhundert sehr beliebtes Motiv und klassisches Thema des Fin de Siècle (**Abb. 184**).<sup>614</sup> Köppen lässt sich auf erzählerische Momente und neue Bedeutungsebenen, wie in diesem Fall den Kampf der Geschlechter, ein. Das einzige Mal in seinem Werkkorpus findet sich auch ein Porträt. Er weicht sogar von seinem antikischen, strengen Stil ab. Das Interesse an solchen Arbeiten war aber bei Köppen sehr gering. Das sieht man daran, dass das einzige erhaltene und bislang bekannte Werk von Köppen die Kopie von Tizians „Himmlischer und irdischer Liebe“ (**Abb. 209**) ist.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es trotz der Motivwiederholungen bei den einzelnen Werken eine Bandbreite an Bedeutungen gibt. Die einzelnen Motive werden zu Repräsentanten der antiken beziehungsweise der christlichen Kunst. Der Künstler orientiert sich an Motiven, die in der Kunst der Jahrhundertwende durchaus präsent waren, steigert aber die Antikenrezeption in seinem Stil. Grundsätzlich unterscheidet Köppen, mit Ausnahmen, in der Wahl seiner Motivik bei den einzelnen Bauaufgaben: So taucht der Gute Hirte alleine bei Sepulkralbauten auf, die Ephesia ist den profanen Repräsentationsbauten vorbehalten und die Sphinx kann man zumeist bei den Bildungsinstitutionen finden. Der Greif wechselt im Gegensatz dazu in seiner

<sup>613</sup> Schmoll-Hofmann 1994, S. 24.

<sup>614</sup> Ein prominentes Beispiel das Werk von Max Klinger, 1885-87, Öl/Leinwand, 370x770 cm, Wien Belvedere. Siehe auch: Karentzos 2005, S. 75-79.

Bedeutung. Durch die Götterdarstellungen knüpft Köppen nicht immer an die Bedeutung der Bauaufgabe an. Auch die Attribute werden von ihm nicht konsequent verwendet. Dadurch sind einige Figuren nicht leicht oder gar nicht identifizierbar. Somit muss man zu dem Schluss kommen, dass Köppen seine Arbeiten nicht immer mit Bedeutung aufladen wollte, sondern dass seine Werke auch rein dekorativ sein sollten.

## **7.2 Antike und Frühchristentum: Historistische Rezeption im Werk von Wilhelm Köppen**

Obwohl Köppen aus dem bekannten Formenrepertoire antiker und frühchristlicher Kunst schöpfte, hat er das Material stets in neuer Weise präsentiert. Zunächst muss an dieser Stelle Grundsätzliches zu den Begriffen „Kopie“ und „Rezeption“ erläutert werden. Das Kopieren von Kunstwerken muss zunächst einmal in die Kategorien „Historisieren“, „Reproduzieren“ und „Fälschen“ unterteilt werden.<sup>615</sup>

Allgemeingültige Definitionen für den Begriff Kopie waren in der Kunstgeschichte nicht immer leicht zu finden.<sup>616</sup> Das mag daran liegen, dass man zu unterschiedlichen Zeiten verschiedene Vorstellungen davon hatte, wann eine Kopie vorliegt und welchen Stellenwert diese einnimmt.<sup>617</sup> Gerade im 19. Jahrhundert dienten Kopien als Ersatz für das abwesende Original beispielsweise in Kunstsammlungen und nahmen als Anschauungsobjekte einen hohen Stellenwert ein.<sup>618</sup> Die Kernfrage ist dabei: Müssen alle Details eines vorbildhaften Werkes übernommen sein damit man von einer Kopie sprechen kann?

In der rein formalen Definition spricht man von einer Kopie als Nachbildung eines Kunstwerks durch fremde Hand. Eine eigenhändige Kopie des Künstlers ist eine Replik. Wird das existierende Original vorausgesetzt, kann man auch von einer Vervielfältigung oder Imitation sprechen. Bei dieser Nachbildung ist Detailtreue, Übernahme des

---

<sup>615</sup> Reinbold 2001, S. 18.

<sup>616</sup> Einen knappen, epochenübergreifenden Überblick über den Begriff „Kopie“ bietet Doris Lehmann in der Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 7, Sp. 33-37.

<sup>617</sup> Aspekte der Architekturkopie sind des Öfteren behandelt worden. Bei Werken der Bildenden Kunst und Skulptur ist das schwieriger. Über das Erkennen von Architekturkopie: Krautheimer 1988, S. 143/144: „Der heutige Leser mittelalterlicher Baubeschreibungen wird sich oft wundern, wie deren Autoren dazu kamen, irgendeine Ähnlichkeit zwischen den verglichenen Bauten zu sehen. [...] Die einzige Schlußfolgerung, die sich aus dieser Beobachtung ergibt, ist offenbar die, daß die Vorstellungen des Mittelalters über das, was ein Bauwerk einem anderen vergleichbar macht, sich von unseren heutigen unterscheiden.“

<sup>618</sup> Siehe auch Lehmann 2007, Sp. 37.

künstlerischen Mediums, Maßstab, Form und in der Funktion unbedingt nötig.<sup>619</sup> Davon ausgehend wäre ein Zitat, also die Übernahme (Kopie) eines Teilaspekts, eine Neuschöpfung.<sup>620</sup> Dies gilt auch für die Umsetzung des Originals in eine andere Technik, bei der eine höhere künstlerische Eigenleistung vorausgesetzt wird.<sup>621</sup>

Nun zu den Kategorien „Historisieren“, „Reproduzieren“ und „Fälschen“: Zunächst gibt es den Aspekt der Kunst als Bedeutungsträger im Historismus. Kulturelle, politische, gesellschaftliche, regionale und nationale Ideen wurden mit bestimmten Stilen und auch einzelnen Werken transportiert.<sup>622</sup> Diese Bedeutungen übertrug man nun auf die neuen Arbeiten, also auf die historisierenden Kunstwerke, der Künstler. Reine Kopien, also Reproduktionen, in Form von Abgüssen waren im 19. Jahrhundert weit verbreitet. Sie dienten als Schmuck für Privathäuser, als Ergänzungen in Sammlungen solange Originale nicht vorhanden waren oder als Anschauungsobjekte in Lehranstalten.<sup>623</sup> Fälschungen hingegen sind detailgetreue Kopien, die als Original ausgegeben werden. Dieser Aspekt kann hier bei der Frage nach Kopien und Rezeptionen keine Rolle spielen.

Zusammengefasst bedeutet das, man nur von Kopie sprechen kann, wenn es eine exakte Übereinstimmung von Original und Nachbildung gibt. Hierbei spielen der Stellenwert des Originals und der Neuschöpfung, sowie die tradierten Inhalte eine Rolle.<sup>624</sup> Im 19. Jahrhundert war eine zeitgemäße Veränderung des Vorbildes nicht selten, Ziel dabei war eine Perfektionierung des Originals.<sup>625</sup> Sind nur Anklänge an das Original vorhanden, kann von Kopie also nicht gesprochen werden. Hier ist der Begriff Rezeption angebracht. Rein inhaltliche Kopien, als Übernahme und Weiterentwicklung von Motiven, werden als Paraphrasen bezeichnet.

Auch wenn Vorbilder ermittelbar sind, übersetzte Köpfe die Motive und Figuren in seine eigene Formensprache, die durch eine starke Stilisierung geprägt ist. Auf seine Werke können folglich die Begriffe „Zitat“ und „Rezeption“ angewendet werden.

---

<sup>619</sup> Diese Definition stammt aus der Denkmalpflege. Sie kann dennoch eine Grundlage für die Diskussion zur Kopie spielen. Entnommen aus Schiedermeier 1984, S. 32.

<sup>620</sup> Schiedermeier 1984, S. 33.

<sup>621</sup> Lehmann 2007, Sp. 34.

<sup>622</sup> Hammerschmidt 1985, S. 15.

<sup>623</sup> Reinbold 2001, S. 19.

<sup>624</sup> Wieder ist der Aspekt der Architekturkopie leichter zu beantworten. Götz 1984 zitiert hier M. F. Fischer, S. 71: „Die Frage, wie weit ein Bau reproduzierbar ist, wird sofort zur Frage nach dem Stellenwert, den eine solche Kopie im Vergleich zum Original einnimmt. Es ist schließlich die Frage nach den Inhalten, deren Unterpfand das Original darstellt, welche letztlich eine Kopie erzwingen haben.“

<sup>625</sup> Haas 1984, S. 52. Der hier zu Grunde liegende Gedanke ist das „Besser-können“ oder das „Schöner-machen“.

Alexandra Karentzos hat hierfür den Begriff „Künstlerischer Historismus“ eingeführt. Hier werden Kunstformen der Vergangenheit aufgegriffen und neu kombiniert.<sup>626</sup>

Betrachtet man die Skizzenbücher Köppens, ist klar, dass vor allem die antike Vasenmalerei, beziehungsweise Darstellungen auf Gemmen oder Kameen, den Künstler in seiner frühen Schaffensphase interessiert haben. Obwohl einige Orte bekannt sind, die Köppen besuchte, und auch die Münchener Antikensammlung und die Glyptothek einen reichen Fundus an antiken Werken besitzt die Köppen sicher gesehen hat, ist es nicht immer möglich, konkrete Vorbilder zu ermitteln. Vielmehr schöpfte der Künstler aus dem Formenrepertoire, das er sich angeeignet hat. Ein prominentes Beispiel hierfür ist der alternative Fußbodenentwurf für Bad Nauheim. Für die streng antikische Darstellung von Aphrodite und Ares und den Ornamentrahmen des Bildes für den Badezimmerentwurf war Vasenmalerei vorbildhaft (**Abb. 129**). Das Palmettenornament ist auch schon in Köppens Skizzenbuch zu finden, ebenso eine Szene, in der Aphrodite Ares eine Amphore reicht.<sup>627</sup> Dies ist ein gängiges Thema der antiken Kunst.

Auch im sakralen Bereich sah Köppen seine Vorbilder mehr in der frühchristlichen und byzantinischen Kunst. Die Apsis der Schlosskapelle in Stein (**Abb. 39**) zeigt eine typisch byzantinische Darstellung der Maiestas Domini mit einem Segensgestus und dem Buch des Lebens in der anderen Hand. Der thronende Christus wird von vier Medaillons mit den Evangelistensymbolen umgeben. Dasselbe gilt für den Guten Hirten, der in der frühchristlichen Kunst unzählige Male abgebildet wurde. Bei seinen Italienreisen dürfte Köppen Darstellungen des Schafträgers oder des Guten Hirten beispielsweise auf Sarkophagen gesehen haben.

Bei anderen Werken dagegen ist es gelungen, explizit vorbildhafte Werke zu ermitteln.<sup>628</sup> Hier kann die Kuppel des Mausoleums in Haunstetten angeführt werden. Durch das Skizzenbuch kann man mit Sicherheit sagen, dass Köppen Ravenna besucht hat. Eine Seite zeigt eine Skizze des Mausoleums der Galla Placidia (**Abb. 8**). Die Mosaikkuppel in Haunstetten hat denselben Aufbau wie bei den **Baptisterien der**

<sup>626</sup> Karentzos 2005, S. 157.

<sup>627</sup> Das „umfangreiche Skizzenbuch“ zeigt mehrere Palmettenfriese und Szenen, die aus stilistischen Gründen von Vasenmalereien stammen dürften. Wenn Köppen Gemmen abzeichnete, sind diese mit ovalen Rahmen versehen.

<sup>628</sup> Man kann sicher davon ausgehen, dass eine weitaus größere Anzahl an vorbildhaften Werken ermittelt werden kann als die in dieser Arbeit genannten, wenn die Skizzenbücher genauer untersucht werden könnten oder man weitere Vergleiche mit Münchener Sammlungen ziehen würde. Obwohl die Reiserouten Köppens teilweise bekannt sind, kann es nur Spekulation bleiben, welche Objekte der Künstler letztendlich tatsächlich gesehen hat.



**Arianer (Abb. 217)** und der **Orthodoxen in Ravenna**. Die Figuren sind um ein zentrales Medaillon wie Radspeichen angeordnet. Faltenwurf und Kleidung der vier Engelsfiguren sind fast von den Aposteln in Baptisterium der Arianer kopiert. Die geschwungenen Gewänder der bewegteren Evangelisten in Haunstetten hat Köppen von der Kuppel mit den Aposteln im Baptisterium der Orthodoxen übernommen.

Bei weiteren Arbeiten Köppens dienten ravennatische Kunstwerke als Vorbild. Zum einen kopierte er für die Bronzegitter im Dörnberg-Mausoleum und in der Universitäts-aula München Motive aus der Krypta in **S. Apollinare in Classe**. Zum anderen sind zahlreiche Details in der Wandmalerei der Ausschmückung aus dem Baptisterium der Orthodoxen in Regensburg übernommen. So waren die zwölf christlichen Symbole unter der ravennatischen Kuppel vorbildhaft. Köppen zitierte auch die in Pflanzenranken eingestellte Vögel (**Abb. 228**).

Ravennarezeption war um die Jahrhundertwende in der Mosaikkunst sehr beliebt. Bei den Aufträgen von Wilhelm II. hat sie eine politische Dimension. Die Kunst Ravennas, auch wenn sie in den Epocheneinteilung des Frühchristentums fällt, wurde Ende des 19. Jahrhunderts als romanisch bezeichnet. In der Romanik, vor allem in den salisch-staufischen Bauten, sah man die Treue zu Kaiser und Reich gebündelt.<sup>629</sup> Also kann man deren Rezeption der Neuromanik zuordnen, die als gewollt kaiserlicher Stil betrachtet wird.<sup>630</sup> Ravennas Bauten hatten schon zu Zeiten Karls des Großen einen bedeutenden Einfluss auf die deutsche Baukunst. Für den Kaiser, der die einstige Hauptstadt des weströmischen Reiches nach der Niederlage der Langobarden unter seine Kontrolle gebracht hatte, war Ravenna von großer Bedeutung.<sup>631</sup> So griff dieser in der Aachener Pfalz- und Palastkapelle unter anderem auf San Vitale in Ravenna zurück.<sup>632</sup> Den Beginn der Ravennarezeption, die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland wieder populär geworden war, sah man im Zeitalter Karls des Großen, dem eine Vermittlerrolle zwischen byzantinischer und mittelalterlicher Kunst zugesprochen wurde.<sup>633</sup> Der deutsche Kaiser Wilhelm II. wollte durch die Rezeption der Bauten Ravennas an Karls Reich anknüpfen und sein persönliches Gottesgnadentum und die Monarchie legitimieren. Die Kirchen, sowohl die katholische wie auch die evangelische, wollten dagegen ihre ablehnende Haltung zum Liberalismus und zur bürger-

<sup>629</sup> Siehe Lexikon der Kunst, Bd. 5, S. 166-169; Bringmann 1979, S. 587; Bringmann 1968, S. 52:

Bringmann meint, Wilhelm II. stellte eine Verbindung zwischen dem alten und neuen Kaiserreich her.

<sup>630</sup> Bringmann 1979, S. 549: „Das Ziel war eine Neuromanik, deren Eindruck auf den Betrachter von den Assoziationen ‚mittelalterlich-kaiserlich‘ und ‚preußisch-kaiserlich‘ geprägt sein sollte.“

<sup>631</sup> Lexikon des Mittelalters 2002, CD-Rom.

<sup>632</sup> Bronner 1897, 27.

<sup>633</sup> Wehling 1995, S. 111.

lichen Aufklärung demonstrieren und eine vom Christentum geprägte Gesellschaftsordnung wieder herstellen. Ravennarezeption hat folglich immer einen politischen Hintergrund.<sup>634</sup> Der Schwerpunkt beim Kaiserhaus liegt allerdings nicht wie bei der Kirche in der Übernahme von frühchristlichem Formenschatz in der Architektur, sondern in der Bezugnahme auf Karl den Großen. Eine Karikatur auf Wilhelm II. verdeutlicht seine Bewunderung für den Kaiser. Er kniet vor dem monumentalen Hochgrab Karls des Großen. Wilhelm II. betet nicht den Kaiser, sondern dessen Kunstwerke an.<sup>635</sup> Die kaiserliche Propaganda Wilhelms II. orientiert sich folglich nur an Ravenna, da Karl der Große diesen Stil bereits in seinen Bauten verwendet hatte.

Der politische Aspekt spielt bei Köppens Werken keine bedeutende Rolle. Die frühchristliche Formensprache und Motivik war für Sepulkralbauten beliebt. Anfang des 19. Jahrhunderts wuchs das Interesse an Ravennas Bauten und Mosaiken wieder. Über Jahrhunderte waren vor allem Venedig und Rom Anziehungspunkte für deutsche Künstler auf ihren Studienreisen gewesen. Johann Anton Ramboux (1790 - 1866) war vermutlich einer der ersten Künstler, der Interesse an den frühchristlichen Mosaiken zeigte. Er kopierte während eines Italienaufenthalts 1833 - 1843 Mosaiken in S. Vitale, im Mausoleum der Galla Placidia und in S. Apollinare in Classe. Daneben hat er auch weitere frühchristliche Mosaiken in Neapel und Rom kopiert. Die Kopien sollten den Studenten der Kunstakademie in Düsseldorf als Ansichts- und Studienmaterial dienen und damit die Kenntnis und Wertschätzung der kopierten Kunstwerke fördern, sowie die verfallenden Kunstwerke für die Forschung dokumentieren.<sup>636</sup>

Obwohl Köppens Medusendarstellungen stark stilisiert sind, mehr noch als die Götterfiguren, ist es dennoch möglich eine Vorlage zu finden. Neben der Antike war dem Künstler dabei vor allem sein Lehrer Franz von Stuck vorbildhaft. In seiner Villa hat Stuck im Vestibül ein Abguss der so genannten „**Medusa Rondanini**“ angebracht (**Abb. 221**). Für diesen Darstellungstyp sind die unter dem Kinn verschlungenen Schlangen, deren Köpfe aus den Locken ragen, und die Kopfflügel kennzeichnend. In

<sup>634</sup> Wehling 1995, S. 110.

<sup>635</sup> Bringmann 1979, S. 614: „[...] Sein Gegenüber ist – im Gegensatz zur ottonischen Anknüpfung an das karolingische Imperium – keine auf wunderbare Weise ungealterte erscheinende Kaisergestalt, sondern ein mittelalterliches Hochgrab, ein Stück Memorial-Architektur. Thema der Szene ist nicht die Begegnung mit einer lebendigen Vergangenheit, sondern die bemühte Einstimmung auf die museale, geschichtsträchtige Form.“

<sup>636</sup> Christina Schulz: „Museum Ramboux“ - Eine italienische Stilgeschichte in Kopien von Johann A. Ramboux (1790-1866) an der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf (Dissertation in Arbeit, Uni Bonn). Aufbewahrungsort der Aquarelle: Museum Kunstpalastr Düsseldorf, Graphische Sammlung. Ein Beleg dafür, dass Köppen Kenntnis von diesen Arbeiten hatte, gibt es nicht. Das „Museum Ramboux“ ist an dieser Stelle nur ein Hinweis für das allgemeine Interesse an Ravenna.

dieser Form stellt Köppen die Medusa bei den Fliesenverkleidungen am Kurhaus Wiesbaden, im Mosaikbrunnen des Solbades Raffelberg (**Abb. 132**) und im Lichthof-Mosaik der Universität München (**Abb. 65**) dar. Die Schlangen winden sich um das Haupt mit den weit aufgerissenen Augen und dem leicht geöffneten Mund. Durch die Symmetrie der Schlangen und die einfachen Formen wird das Medusenhaupt fast ein geometrisches Gebilde. Als sein Schüler dürfte Köppen die Villa des Öfteren gesehen haben. Es ist bekannt, dass Stuck seine Schüler in sein Atelier einlud und auch die Vorstellungsgespräche, die einer Aufnahme in die Malklasse vorangingen, wurden in den Repräsentationsräumen der Villa abgehalten. Eine Kopie des römischen Medusenhauptes, das der Legende nach auf dem Schild der Athena Parthenos angebracht gewesen sein soll, befindet sich in der Glyptothek.<sup>637</sup> Dort wird Köppen die Medusa Rondanini sicher häufiger bei Studienbesuchen gesehen haben.

Ein weiteres Objekt in der Villa Stuck zitiert Köppen bei seinen Darstellungen des Guten Hirten: Den so genannten „**Idolino di Pesaro**“ aus im Museo Archeologico in Florenz, der sich als Kopie aus dem Jahr 1897 unter der Skulpturenausstattung im Vestibül der Villa befindet (**Abb. 222**). Es ist nicht verwunderlich, dass Köppen gerade diese Skulptur zitiert, auch wenn er hier ein profanes Vorbild für ein christliches Motiv übernimmt, da sich ein Abguss auch in der Sammlung der Akademie in München befand, die von den Schülern zu Studienzwecken abgezeichnet worden waren.<sup>638</sup> Köppen kann die Bronzeskulptur mit Sicherheit auch im Original bei seiner italienischen Studienreise gesehen haben. Köppen orientiert sich für die Darstellungen des Guten Hirten an der Stand- und Spielbeinposition, der Drehung des Körpers und der Bauchmuskulatur.

Köppen übernahm auch die Figur einer tympanonschlagenden Mänade aus dem **Relief mit dem dionysischen Thiasos** aus dem Vestibül der Villa Stuck (**Abb. 129**). Das Original befindet sich im Museo Archeologico Nazionale in Neapel. Die Mänade taucht in exakt derselben Haltung mit einem ähnlichen Gewand in den Mosaikfeldern des Solbades Raffelberg auf (**Abb. 140**).

Hat Köppen sich mit dem Medusenhaupt bereits an einem Werk in der Glyptothek orientiert, so war ihm auch die Ausschmückung von Peter Cornelius vorbildhaft. Von der stukkierten Dekoration im Göttersaal<sup>639</sup> übernahm er den Bildaufbau des wagen-

<sup>637</sup> Die „Medusa Rondanini“ ist die am besten erhaltene Kopie der römischen Kaiserzeit und war im 19. Jahrhundert sehr bekannt. Inventarnummer Glyptothek: Inv.Nr. I/79.

<sup>638</sup> Meine-Schawe 2004, S. 16.

<sup>639</sup> Die Ausstattung der Glyptothek wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört und ist auf historischen Abbildungen erhalten. Die Kartons der Fresken befinden sich in der Alten Nationalgalerie in Berlin.

lenkenden „**Zeus im Kampf mit den Giganten**“ (Abb. 224) für seine Darstellungen vom „Raub der Persephone“ (Abb. 179+180). Auf dem Wagen steht Zeus im Göttersaal zwar ohne Persephone, der wallende Mantel und die Armhaltung mit dem Blitz tauchen jedoch bei Köppen wieder auf. Den Adler hat er durch einen Genius ersetzt. Ein weiteres Bild von Cornelius aus dem Göttersaal dürfte Köppen inspiriert haben: „**Der Wagen des Apoll / Der Mittag**“ (Abb. 225). Köppen übernimmt im Mosaik der Universitätsaula (Abb. 73) lediglich die frontale Darstellung und überträgt die Formensprache in die für ihn typische skulpturale Starrheit und Strenge.

Für die Venus Anadyomene in Bad Nauheim war Köppen die antike Marmorstatue der „**Venus Genetrix**“ oder auch „Aphrodite Frejus“ (Abb. 220) aus dem Louvre in Paris vorbildhaft.<sup>640</sup> Es handelt sich um eine stehende Figur, die mit einem Peplos bekleidet ist, der von der linken Schulter rutscht. Der Mantel ist um den linken Unterarm und mit der Rechten über die Schulter gespannt. In der linken Hand hält sie einen Granatapfel. Die Venus in Bad Nauheim ist dagegen bis auf einen Brustgürtel unbekleidet. Die gesamte Haltung ist spiegelverkehrt vom Künstler übernommen worden: Die Figur hält ihren Mantel über der Schulter fest und präsentiert in der anderen Hand den goldenen Apfel.

Die Figur der monumentalen Venus in der Aula der Universität München (Abb. 73) hat die gleiche Arm- und Beinhaltung wie die Anadyomene in Bad Nauheim (Abb. 123). Nur hier hält Venus den Mantel nicht über die Schulter, sondern stützt sich mit erhobenem Arm auf einen Stab. Auch sie hält einen goldenen Apfel in der Hand. Mantel und Faltenwurf, Kopfbedeckung und Brustband sind gleich. Neben der „Venus Genetrix“ im Louvre wäre es möglich, dass Köppen eine weibliche Figur im **Mosaik eines Nymphäums in Herculaneum** (Abb. 226) als Vorbild für diese Abwandlung sah. Vom erhaltenen Mosaikfragment im Mausoleum der Julier in Rom hat Köppen nur den Ausschnitt des Kopfes übernommen. Christus wird hier in Anlehnung an Apoll als **Sol Invictus** (Abb. 218) mit einem Strahlenkranz, der sein Haupt umfängt, dargestellt. Die frühchristliche Darstellung aus der Zeit um 350 zeigt Christus der wie Apoll einen Wagen mit der Quadriga lenkt. Den Kopf hat die Figur leicht seitlich gedreht. Diese Kopfhaltung zitiert Köppen in seinen Darstellungen in Regensburg (Abb. 24) und beim Lünettenentwurf (Abb. 182), dessen Ausführung nicht bekannt ist. In Regensburg ließ sich Köppen durch ein weiteres Bauwerk inspirieren. So erinnern die mit Pflanzenranken überzogenen Wände des Dörnberg-Mausoleums an **Santa Costanza** (Abb. 227)

<sup>640</sup> Paris, Musée National du Louvre: Venus Genetrix (Frejus), Nr. 22752.

in Rom. Die Darstellung des Apoll auf dem Sonnenwagen im zentralen Mosaik der Apsis in der Aula der Universität übernimmt den Darstellungstypus des Sol Invictus (**Abb. 73**). Der Kopf ist mit einem Strahlenkranz wie auch im Dörnberg-Mausoleum umfassen. In der Aula ist das Mosaik allerdings von strenger Frontalität geprägt.

Die römischen Wandmalereien in Pompeji in der **Villa der Mysterien (Abb. 219)** rezipiert Köppen in seinen Pfeilerfiguren in Wiesbaden (**Abb. 107-122**). Besonders die Rückenfigur einer Tänzerin, die von einem geschwungenen Tuch umgeben ist, diente eventuell als Vorbild. Die Ähnlichkeit der Art, wie das Tuch um den Körper weht, ist sehr groß und lässt diesen Schluss zu. Pompeji und Herculaneum waren im 19. Jahrhundert zum Inbegriff vom römischen Leben und der Kunst geworden. Die Rezeption pompejianischer Wandmalerei war allgegenwärtig. So hatte auch Franz von Stuck seinen Mosaiksalon in römischer Manier ausgestaltet.

Beim Entwurf für das Bismarck-Denkmal in Bingerbrück (**Abb. 167**) ließen sich Köppen und Ulfert Janssen vom **Pergamon Altar** inspirieren. Die Künstler zitierten in ihrem Modellentwurf den architektonischen Aufbau ohne aber den skulpturalen Schmuck zu übernehmen. 1901 bis 1908 befand sich der wenige Jahre zuvor ergrabene Altar im alten Berliner Pergamonmuseum. Mit dem Hinweis auf ein solch prominentes Monument wollten die Künstler Bismarck die höchste Ehrung zuteil werden lassen.

Die Untersuchung der Arbeiten Köppens hat gezeigt, dass der Künstler bekannte Werke der Malerei, Skulptur und Architektur aus Antike und Frühchristentum rezipierte und diese in den Jugendstil überführte. Viele Jahrzehnte im 19. Jahrhundert war das Mittelalter die vorherrschende Epoche in allen Stilfragen. In Preußen war die Regierungszeit von Kaiser Wilhelm II. von der neuromanischen Baukunst bestimmt. Im Zuge der Purifizierung und als Abkehr von der Prunksucht der Gründerzeit wurde der Klassizismus wieder modern, Antike und Frühchristentum waren vorbildhaft. Köppens Arbeiten bilden einen Querschnitt durch die antike, frühchristliche und byzantinische Kunst. Auch bei den traditionellen christlichen Motiven greift er nicht auf romanische oder gotische Vorbilder zurück. Dabei passt er sie dem Stil der Architektur an. Damit entsprach der Künstler dem Zeitgeschmack.

Im 19. Jahrhundert hatten archäologische Interessen die Erfassung mittelalterlicher und antiker Baudenkmäler vorangetrieben. Um die Jahrhundertwende war diese weit vorgeschritten und in unzähligen Veröffentlichungen erfasst.<sup>641</sup> Zahlreiche Objekte zierten

---

<sup>641</sup> Michaelis 1906.

als Kopien in den privaten Haushalten die Wohnstuben oder waren als Studienobjekte für den Schulunterricht und an den Kunstakademien vorhanden. Es lag also ein breites Formenrepertoire vor, auf das die Künstler zurückgreifen konnten. So gab es die Strömung des so genannten „dogmatischen“ Historismus, in der man Bauten fast detailgetreu kopierte. Bauten dieser Art sind jedoch nur selten zu finden.<sup>642</sup> Etwas anders verhält es sich bei der Bildenden Kunst. Der Kunstmarkt war von Gemäldekopien der Alten Meister oder Abgüssen antiker Skulpturen überschwemmt.

Die Bedeutung der einzelnen mythologischen und christlichen Figuren war stark im Bewusstsein des Bürgertums verankert. Zum allgemeinen humanistischen Bildungsgut gehörten Bibelkenntnisse und die Geschichten der antiken Mythologie.<sup>643</sup> Die mythologischen Figuren waren symbolisch aufgeladen und von ihrem erzählerischen Zusammenhang gelöst worden. Dies konnte nur funktionieren, da die Motive zu festen Formeln erstarrt waren und deshalb in anderen Kontexten erkennbar blieben.<sup>644</sup>

### **7.3 Monumentalmalerei als Unterstützung der architektonischen Raumwirkung**

Eine Einteilung der Werke in die Kategorien Fassadenschmuck, Fußbodengestaltung, Wand- und Deckenmalerei, Mosaik, Gesamtausstattung von Räumen und Glasfenster ist sinnvoll um die Wirkung der Monumentalmalereien im Zusammenhang mit der Architektur beurteilen zu können. Innerhalb dieser Kategorien tauchen große Ähnlichkeiten auf. Köppens Arbeiten sind abwechslungsreich und der Bauaufgabe angepasst. Für manche Aufträge hat er umfangreiche Raumausstattungen entworfen, bei denen die gesamten Wandflächen mit Dekoration überzogen waren.<sup>645</sup> Dabei gibt es aber keine durchgängige figürliche Bemalung. Bei anderen hat er nur durch einzelne Monumentalmalereien, meist mit stilisierten Einzelfiguren, Akzente im Raum gesetzt.

In den Monumentalmalereien gibt es keine Auflösung der Wandflächen, sie haben also keine Tiefenwirkung. Dies wird beim Thron der Zeit vor dem Audimax der Universität

---

<sup>642</sup> Bringmann 1968, S. 36. Beispiel dafür ist das Neue Mausoleum in Darmstadt, 1903-1910 von Karl Hofmann für Großherzog Ernst Ludwig erbaut, das in der Architektur eine fast originalgetreue Kopie des so genannten Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna darstellt (Hoffmann 2003, unveröffentlichte Magisterarbeit).

<sup>643</sup> In der gymnasialen und universitären Bildung des Bürgertums waren Antike und Klassik die vorherrschenden Identifikationsepochen. Reproduktionen antiker Kunstwerke waren zudem allgegenwärtig. Auch die Lebensreformbewegung stützt sich auf Antikenrezeption (Groppe 2002, S. 21).

<sup>644</sup> Drude beschäftigte sich 2005 in seiner Dissertation über Max Klinger mit demselben Problem (S. 11-15).

<sup>645</sup> Leider sind keine Quellen über Auftraggeberabsichten vorhanden.

München besonders deutlich (**Abb. 68**). Köppen hatte keine illusionistische Darstellung angestrebt. Durch die starke Stilisierung passt er sich dem klaren Stil der Architektur an. Die Architektur der Jahrhundertwende ist sehr schlicht. Die Monumentalmalereien bilden meist die einzigen farbigen Akzente. Bei allen Werken verwendet Köppen eine dezente Farbigkeit mit wenig Spielraum in der Farbpalette. Die Leuchtkraft hängt vom Material ab. Sowohl die Farbauswahl, wie auch die stilistische Darstellung zeigen Köppens Einzigartigkeit und seinen hohen Wiedererkennungswert. Rosé und Violett sind die charakteristischen Farben für Köppen. Bedingt durch das Material Mosaik verwendet er viel Gold als Glanzpunkte. Er verzichtet allerdings auf einen großflächigen Goldhintergrund, der vor allem in der byzantinischen Mosaikkunst häufig zum Einsatz kam, um eine heilige Atmosphäre zu erzeugen. Köppen verzichtet auf dieses Mittel. Stattdessen setzt er die Figuren, wie in Stein (**Abb. 39**) und Augsburg-Haunstetten (**Abb. 11**), vor neutrale Hintergründe, bei denen Blau dominiert. Man kann diese als himmlische Sphäre bezeichnen. Auch in der frühchristlichen mittelalterlichen Kunst kamen solche Mosaikhintergründe zum Einsatz, beispielsweise in S. Apollinare in Classe, in Santi Cosma e Damiano und Santa Prassede in Rom.

Bei dem Großteil der Werke Köppens werden nicht die ganzen Wandflächen mit Malereien oder Mosaiken gefüllt, stattdessen sind die Bilder in gerahmten Feldern angebracht. Sie ersetzen somit sonstigen transportablen Wandschmuck. Dadurch wird dem Raum die Dekoration dauerhaft vorgegeben. Dabei liegt der Akzent auf den wenigen einzelnen Darstellungen, die sofort ins Auge springen. Als Beispiele sind hier das Café Fürstenhof (**Abb. 145**), die Pläne für das Kasino der Zeppelinwerke Friedrichshafen (**Abb. 168-175**) und der Hörsaal der Münchener Frauenklinik zu nennen (**Abb. 97+98**). Bei diesen Arbeiten war Köppen eventuell nur für die Monumentalmalerei verantwortlich und nicht in die gesamte Ausstattungsplanung involviert. So ergibt sich auch kein geschlossenes Bild. Ein ähnlicher Fall liegt beim Grabmal Brückmann in Braunschweig vor (**Abb. 33**). Die beiden Mosaikfelder vom Guten Hirten und Christus Salvator sind in die ungeschmückte Steinmauer eingelassen und ersetzen somit Grabsteine. Das Vera Icon im Mausoleum in Crailsheim fungiert als ikonenhaftes Altarbild (**Abb. 12**).

In den meisten Fällen sind die Arbeiten in das architektonische System integriert. Deutlich wird das beim Solbad Raffelberg (**Abb. 133-140**). Hier sind die Mosaiken von einem Tympanon überfangen und werden so akzentuiert. Dies gilt auch für die Aula der

Ludwig-Maximilians-Universität (**Abb. 73**). Das Mosaik nimmt die ganze Apsis ein und ist integraler Bestandteil des Dekorationssystems. Die anderen Raumteile – die Rückwand, die Empore und ehemals die Glasfenster – sind mit ornamentalen und figuralen Motiven gefüllt.

Die Fassadengestaltungen beim Wiesbadener Kurhaus und bei der Villa Bassermann-Jordan (**Abb. 142**) funktionieren nach dem gleichen Muster wie die übrigen Monumentalmalereien. Sie haben keine Plastizität. Bedingt trifft das auch an der Fassade zu St. Josef in Mannheim zu (**Abb. 38**). Hier kommt es im Frühwerk von Köppen noch zu Überschneidungen von Personen und den sie umgebenden Architekturteilen. Dieses Mosaik fällt auch im Gegensatz zu den anderen Werken der christlichen Thematik aus der Reihe und richtet sich stilistisch nicht nach der Antike, sondern eher nach romanischen oder byzantinischen Arbeiten.

Bei der Wahl des Materials spielte neben Kostengründen auch der praktische Nutzen eine große Rolle. Vor allem bei feuchten Räumen und am Außenbau wurde daher Mosaik eingesetzt. Dies ist auch bei der Fassadengestaltung der Villa Bassermann-Jordan der Fall (**Abb. 142+143**). Das Mosaik belebt als Dekorationssystem die sehr schlichte Architektur. Die roten Mosaikstreifen gliedern die Wandflächen und funktionieren als Rahmung für Fenster. Die Mosaikbilder sind effektiv an den Balkonen der Vorder- und Rückseite, sowie am Erker platziert. Dabei wirkt die Dekoration nicht überladen.

Am Kurhaus in Wiesbaden war schon in der Planungsphase vom Architekten Friedrich von Thiersch die Integration von figürlichem Schmuck in die Architektur geplant. Köppen richtete sich bei der Gestaltung an Thierschs Vorgaben und nach den architektonischen Gegebenheiten. Auch bei der Pfarrkirche St. Josef in Mannheim nutzt Köppen die skulpturalen und architektonischen Elemente der Fassade als Rahmung (**Abb. 38**). Die drei Mosaikfelder sind zwischen Pfeilern angebracht, die mit Rosettenbändern verziert sind. Somit wird ein ähnlicher Effekt wie bei byzantinischen Rosettenkästchen erzeugt, bei denen figürlicher Schmuck zwischen Rosettenverzierungen eingelassen ist.

In seinen Bodenmosaiken in der Universität München (**Abb. 65**), beim Bankhaus Arminia (**Abb. 151**), in der Apsis vom Mausoleum in Regensburg (**Abb. 26**) und beim Ausstellungsgebäude in Rom (**Abb. 198**) nimmt Köppen nicht nur stilistisch, sondern auch funktional Bezug auf antiken Bauschmuck. In der Antike und im Mittelalter



gehörten Fußbodenmosaiken, egal ob ornamental oder figürlich, zum Dekorationssystem von Bauten. Durch Farbe und Struktur der Fußbodengestaltung konnte der Raumeindruck entscheidend beeinflusst werden. Köppen setzt das Mosaik zur Akzentuierung ein. Im Gegensatz zur griechischen Antike und dann ab dem 4. Jahrhundert in der frühchristlichen Kunst waren in der römischen Kaiserzeit besonders schwarze und weiße Steintesserae beliebt. Köppen verwendete für seine Bodenmosaiken ausschließlich schwarz und weiß. Seine Darstellungen haben keine Tiefenräumlichkeit. Gerade beim Lichthof der Universität betont Köppen mit dem Liniensystem und dem Medusenhaupt in der Mitte den Charakter des Bauteils als Zentralbau (**Abb. 65**). Das Medusenhaupt liegt genau unter dem Zenit der Kuppel. In Regensburg schmückten Mosaike den liturgisch wichtigsten Teil des Raumes, die Apsis **Abb. (26+27)**. Mit dem kostbarsten Material sollte nur der bedeutendste Raumteil betont werden.

Köppen hat mehrere komplette Raumausstattungen entworfen. Damit sind solche Gebäude eingeschlossen, für die Köppen mehr als nur einzelne Malereien entworfen hat. Einen Eindruck von seinen Vorstellungen und seinem Raumempfinden kann man am besten in den Entwürfen für den Stuttgarter Bahnhof (**Abb. 176**) und die verschiedenen Badezimmerentwürfe für Bad Nauheim (**Abb. 128**) erhalten. Wandmalerei, Fußboden, Deckengestaltung und Mobiliar sind hier berücksichtigt. Obwohl die beiden Entwürfe aus verschiedenen Schaffensphasen stammen und stilistisch sehr unterschiedlich sind, war der Gesamteindruck gleich. Der Stuttgarter Entwurf ist wesentlich kleinteiliger und eleganter.

Bei seiner Mitwirkung bei den großen Kunstausstellungen und den eigens dafür geschaffenen Raumausstattungen wurde dem Künstler die Möglichkeit gegeben, seine Vorstellungen zu verwirklichen und Neues auszuprobieren. Somit ist die Ausstattung des Treppenhauses, die Köppen gemeinsam mit Paul Thiersch entworfen hat, in seinem Schaffen einzigartig (**Abb. 191**). Reine Jugendstilelemente ohne Antikenbezug hat Köppen sonst nie mehr verwendet. Die Vorstellungen des Jugendstils, die besagen, dass alle Künste zusammen wirken sollen, sind hier verwirklicht: Architektur, Malerei und Kunsthandwerk sind vereint.

Gerade die enge Zusammenarbeit mit den Architekten ermöglichte es „Gesamtkunstwerke“ zu schaffen. So schuf Köppen für die Villa Wach in Radebeul neben den Monumentalmalereien auch die Tür, die sich in das dekorative Wandgestaltungssystem einfügt. Der Einfluss, den Köppen auf Bestelmeyer bei der Gestaltung der Universität ge-

nommen hat soll sehr groß gewesen sein.<sup>646</sup> Erst durch den Wand- und Deckenschmuck wird der Raumeindruck komplettiert. Hier weichen Köppen und Bestelmeyer von der Architektur des so genannten Neuen Bauens ab und wenden sich mehr der Antike zu.

In Hannover sind in der Stadthalle die Monumentalmalereien an die Nutzung der Räume angepasst. Während die Kuppelhalle für die Veranstaltungen nur durch den Tierkreiszeichenzyklus und die Lichtgöttin geschmückt ist, um nicht vom Geschehen auf der Bühne abzulenken, sind die Gesellschaftsräume festlicher gestaltet (**Abb. 99-102**). Hier sind die gesamten Wandflächen mit arabeskenartiger Malerei überzogen. Wie in Hannover hat Köppen schon kurz davor in Regensburg komplett die Wandflächen, die Kuppel und den Boden gestaltet. Dadurch wirkt der Raum historistischer.

Dagegen ist die Anstaltskirche in Haar wenige Jahre zuvor noch moderner und sparsamer ausgestattet. Hier wurde die Malerei spärlicher eingesetzt. Nur in der Apsis nimmt die Ausmalung zu, um wieder die liturgische Wichtigkeit zu betonen. Im Langhaus sind die Wandflächen von einem ornamentalen Liniennetz überzogen, in das die Medaillons der Evangelisten und der Kreuzwegszyklus eingefügt sind (**Abb. 41-55**). Der strenge antikische Stil des Kreuzwegs, der in seiner Gestaltung dennoch an die Beurerer Kunstschule erinnert, steht im Gegensatz zur Architektursprache.

Die Glasmalerei ist durch ihre Farbwirkung elementarer Bestandteil der Raumwirkung. Bei den Glasmalereien Köppens sind nur noch kleine Segmente der Fenster mit farbigem Glas versehen. Die Bildfelder sind in milchiges Glas eingelassen. So sind die Scheiben lichtdurchlässiger und die Räume heller. Hier mag auch der praktische Nutzen im Vordergrund stehen. Die Fenster erhalten so aber auch eine klarere nüchterne Wirkung und entsprechen der Architektur. Das Fenster ist mehr Bildträger und natürliche Lichtquelle geworden. Die farbigen Lichtspiele sind im Gegensatz zur mittelalterlichen Glaskunst in den Hintergrund getreten.

„Nur durch das Zusammenwirken der Künste kann die Kunst gedeihen.“<sup>647</sup> Nach diesem Motto betrieb der Prinzregent Luitpold seine Kunstpolitik. In diesem Klima konnte die Monumentalmalerei, die große Flächen der Architektur schmücken sollte, gedeihen. In diesem Zusammenhang muss auch die Frage nach der Definition des Begriffs „Gesamtkunstwerk“ im 19. Jahrhundert gestellt werden.

In der Literatur über die Kunst des 19. Jahrhunderts ist der Begriff „Gesamtkunstwerk“ viel genannt. Gesamtkunstwerke zeichnen sich durch einen gesamtheitlichen und

---

<sup>646</sup> Thiersch 1961, S. 16 und 46.

<sup>647</sup> Bredt 1912/13, S. 101.

harmonischen Eindruck aus. Dies setzt ein einheitliches Konzept voraus.<sup>648</sup> Man versteht darunter: „dt. kunstwissenschaft. Begriff für die Synthese der verschiedenen Raumkünste (Architektur, einschließl. des Städtebaues, Plastik, Malerei, Ornamentik, Kunsthandwerk, Gartenkunst)“.<sup>649</sup> Im 19. Jahrhundert spielte das Gesamtkunstwerk eine große Rolle.<sup>650</sup> Zunächst kam der Begriff nach einer Definition von Richard Wagner (1813-83) auf. Das Gesamtkunstwerk, wie es heute in der Kunstgeschichte benutzt wird, ist nicht mehr im Sinne Wagners. Man muss deshalb vorsichtig mit diesem Begriff umgehen.

„Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zugunsten der Erreichung des Gesamtzwecks *aller*, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche Tat des einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk.“<sup>651</sup> Bei dieser Definition sah er die Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst als die vorherrschenden Gattungen an, Architektur, Skulptur und Malerei hatten sekundäre Bedeutung und waren auf das Bühnenbild beschränkt.

Generell kann man sagen, dass sich die Monumentalmalerei im Laufe des 19. Jahrhunderts von der Architektur emanzipiert hatte. Häufig weichen Malerei und Architektur stilistisch stark von einander ab.<sup>652</sup> Gründe dafür mögen in der wachsenden Autonomie der Künstler liegen. Wilhelm Köppen dagegen unterstreicht mit seinen Wandgestaltungen häufig den Stil der Architektur.

Für Köppen und die Künstler, mit denen er zusammen arbeitete, war das Zusammenspiel von Architektur und Dekoration – Wandmalerei und Skulptur gleichermaßen – von entscheidender Bedeutung. Das sieht man schon alleine daran, dass die Architekten schon bei Skizzen und Entwürfen Monumentalmalerei berücksichtigten. Als Beispiele seien hier German Bestelmeyer beim Dörnberg-Mausoleum und Friedrich von Thiersch beim Kurhaus Wiesbaden genannt. Architekturstil und Bauschmuck sollten auf die Nutzung des Bauwerkes verweisen. Die Wandmalerei richtete sich in ihren Proportionen und in ihrem Stil idealerweise nach der Architektur. Thiersch zitierte beim

<sup>648</sup> Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 717-719.

<sup>649</sup> Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 717.

<sup>650</sup> Gebhardt 2004, S. 421-433.

<sup>651</sup> Wagner 1914, Bd. 10, S. 67.

<sup>652</sup> siehe auch Gross 2001, S. 22 und 28.

Wiesbadener Kurhaus römische Tempelarchitektur. Köppen rezipierte pompejianische Malereien für die Fassadengestaltung.

Anne Heinig hat in ihrer Arbeit den Strukturwandel der Kirchenmalerei in der Zeit des Späthistorismus untersucht. Auch hier lassen sich symptomatische Phänomene für diese Zeit feststellen. Es kommt zum einen zu einer Reduktion von Inhalten auf zeitlose Themen und Symbole, zum anderen zu einer stilisierten Monumentalität. Die Bilder werden an die Dimensionen des Raumes und an die einfachere Architektursprache und den Stil angepasst.<sup>653</sup> Die Verwendung von Jugendstilornamenten ist hier wie beim Profanbau zu beobachten. Das Verlangen nach Stilgerechtigkeit, wie es ausgeprägt im Historismus vorhanden war, ist nicht verschwunden, auch wenn moderne Tendenzen Einzug in die Kunst erhalten haben. Die Verwendung von zeitlos gültiger Symbolik wurde auch im profanen Bereich begrüßt.

Die Rolle der Beurerer Kunstschule ist in dem Prozess der Stilisierung nicht zu unterschätzen. Sie bedingt sich durch die Rezeption antiker, ägyptischer und byzantinischer Kunst. Das Zerschneiden der akademischen Gattungshierarchien im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte die Autonomie der Kunst gestärkt und die Abstraktion auch in der Wandmalerei begünstigt. Raumillusion und eine neue Figurenmodellierung prägen die Monumentalmalerei.<sup>654</sup>

Bei der Untersuchung der Kunstliteratur nach der Bedeutung der Begriffe Dekorative Kunst und Monumentalmalerei wurde die Frage nach der Unterordnung der Malerei unter die Architektur gestellt.<sup>655</sup> Dabei ist vielmehr die Art der Eingebundenheit der Monumentalmalerei in den Raum entscheidend. Auch wenn Josef Kreitmeier sagt, „[d]ie Architektur muss herrschen, die Malerei dienen.“<sup>656</sup>, so ist die Malerei dabei nicht in einer untergeordneten Rolle. Vielmehr betont sie die Architektur. Auch wenn sich die Malerei nach der Architektur richtet, heißt es nicht, dass beide immer in einem Stil gestaltet sein müssen. Wobei eine stilistische Einheit, für die Entstehung eines Gesamtkunstwerkes häufig als Grundlage genannt ist.<sup>657</sup> Für die Kunst der Jahrhundertwende, einer Zeit, in der die Autonomie der Künstler erreicht wurde, kann dies nicht mehr uneingeschränkt gelten.

---

<sup>653</sup> Heinig 2004, S. 66.

<sup>654</sup> Gross 2001, S. 32.

<sup>655</sup> U.a. Hildebrandt 1920, S. 101. (siehe Kapitel 4.2)

<sup>656</sup> Kreitmeier 1912, Sp. 84.

<sup>657</sup> Muther 1925, S. 356.

Im Falle der Werke Köppens lassen sich nur schwer Aussagen über das künstlerische Selbstverständnis treffen, da keine schriftlichen Zeugnisse erhalten sind. Auch die Auftraggeberabsichten sind aufgrund der fehlenden Aktenlage nicht zu ermitteln. So kann nicht geklärt werden, inwieweit die Arbeiten Köppens schöpferische Eigenleistungen sind. Diese Frage wäre zweifelsohne interessant zu klären. Dennoch sind die Arbeiten symptomatisch für ihre Zeit. Hier wird ein Zusammenspiel zwischen historistischen beziehungsweise klassizistischen und modernen Tendenzen gezeigt. Das Spannungsfeld von Historismus und Jugendstil dominiert die Kunst der Jahrhundertwende.

## 8 Wilhelm Köppen im Kontext der zeitgenössischen Monumentalmalerei

Die Kunst der Jahrhundertwende ist von modernen Strömungen genauso geprägt wie vom Historismus, der noch nicht vollständig verschwunden war. Gerade die Gattung Monumentalmalerei, die meist die Kunst im öffentlichen Raum dominierte, griff auf die Traditionen des Historismus zurück. Vor allem durch die Kunstpolitik Kaiser Wilhelms II., der durch seine Historien und die Architektur mit historisierenden Stilformen das Geschichtsbewusstsein sowie die Treue zu Kaiser und Reich stärken wollte, war die „rückwärts gewandte“ Stilrichtung dominierend.<sup>658</sup> Im Laufe der Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hatte sich die bevorzugte Stilrezeption von der antiken über die mittelalterliche bis zurück zur frühchristlichen und wieder zur antiken Kunst verändert. Der dominierende Neoklassizismus hatte Einfluss auf den Stil. Kleinteilige Historien wurden durch strenge allegorische Einzeldarstellungen ersetzt.

Um das breite Spektrum der stilistischen und thematischen Aspekte der Jahrhundertwende aufzuzeigen, die die Bedeutung dieses historisierenden Stils ausmachen, sollen neben Wilhelm Köppen weitere Künstler und Kunstbewegungen dieser Zeit als Vergleiche hinzugezogen werden. In der Gegenüberstellung mit dem Kunstschaffen seiner Zeit wird die herausragende Stellung Köppens im neoklassizistischen Zweig der Jugendstilkunst deutlich.

Wilhelm Köppen ist wie andere Künstler seiner Zeit schwer kategorisierbar, dieses Problem findet man auch in der Forschung zu Franz von Stuck, der als Vorreiter des neoklassizistischen Zweigs des Münchner Jugendstils gilt.<sup>659</sup> Da Köppen nicht ausschließlich als Jugendstil-Künstler bezeichnet werden kann, wird er von der Jugendstilforschung kaum wahrgenommen. Die Historismusforschung beschäftigt sich hingegen nicht mit ihm, da seine Formensprache vom Jugendstil geprägt ist.

Köppens Werke mit seinen monumentalen, stark stilisierten Einzelfiguren lassen deutlich den Einfluss seines Lehrers Franz von Stuck (1863-1928), der Symbolfigur der

<sup>658</sup> Siehe Lexikon der Kunst, Bd. 5, S. 166-169; Bringmann 1979, S. 587; Bringmann 1968, S. 52:

Bringmann meint, Wilhelm II. stellte eine Verbindung zwischen dem alten und neuen Kaiserreich her.

<sup>659</sup> Voss 1973, S. 48: „Der Versuch das Werk eines Künstlers des späten 19. Jahrhunderts nach künstlerisch-formalen Gesichtspunkten historisch einzuordnen, stößt auf Schwierigkeiten, wenn Verwandtschaften und Beziehungen, wenn die Wirkung ganz bestimmter Vorbilder und Einflüsse herausgefunden werden sollen. Das hat soziologische Gründe, denn mit der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft hatte sich sein Verhältnis zur Tradition gewandelt. Die neu gewonnene Freiheit vom Auftraggeber bedeutete auch Bindungslosigkeit in gesellschaftlicher Hinsicht.“

Münchener Kunst der Jahrhundertwende, erkennen. Damit ist er wohl derjenige seiner Schüler, der am meisten den Stil des Künstlerfürsten adaptierte, obwohl dieser stets bemüht war, die individuellen Interessen seiner Schüler zu fördern und keinem seinen Stil aufzudrücken. Stuck fertigte etwa 600 Tafelgemälde, die in die ikonographischen Kategorien christliche Thematik, antike Mythologie, Landschaft und Porträt eingeteilt werden können.<sup>660</sup> Inhaltlich sind die Bilder von traditionellen Kategorien losgelöst und ganz im Gegensatz zu Köppen zu zeitgenössischen Themen verschoben. Von den überlieferten Themen ist die äußere Form übernommen und mit dem neuen Inhalt gefüllt, der nun über die beibehaltene Form zugleich die Möglichkeit bietet, alle früheren Inhalte zusätzlich mit zu assoziieren.<sup>661</sup> Der thematische Schwerpunkt der Arbeiten Stucks liegt im Kampf der Geschlechter und der Darstellung des Menschen als sinnliches und triebhaftes Wesen.<sup>662</sup> Als Gegenbewegung zum Naturalismus und Realismus, Strömungen die Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts vorherrschend waren, orientierte sich Stuck in stark symmetrisch aufgebauten Bildern an der Ruhe, Würde und Erhabenheit der Antike. Die stilisierten Figuren arbeitete er unter Betonung der Linien plastisch aus dem Bildgrund heraus, dabei wirken sie fast statuarisch, da keine intensiven Bewegungen dargestellt sind. Stuck platzierte die Figuren isoliert voneinander vor planem Hintergrund in einem dekorativen Kompositionsschema. Obwohl er sich an antiken Vorbildern orientierte, vor allem an griechischer Vasenmalerei, ist die Linienfreudigkeit des Jugendstils deutlich erkennbar.<sup>663</sup>

Mit dem Bau seiner Villa 1897/98 schuf Franz von Stuck einen Bau, der im höchsten Maße Ausdruck seines Kunstverständnisses und des allgemeinen Zeitgeschmacks ist. Hier sind Elemente aus Antike, Byzanz, Orient, Hochrenaissance und Jugendstil verschmolzen.<sup>664</sup> Die Kopien antiker Statuen, die überall in der Villa und im Garten aufgestellt sind, repräsentieren die Stuck'sche Kunstauffassung. Sie verbinden sich mit den modernen Stilformen zu einer Einheit. Das Spannungsfeld zwischen Historismus beziehungsweise Klassizismus und Jugendstil machen die Villa zum Bedeutungsträger des Kunstverständnisses.

Köppen übernimmt nicht die erotische *Fin de Siècle*-Thematik seines Lehrers. Allerdings entwickelte er den Stuck'schen Stil weiter: Meist stellte er in seinen

---

<sup>660</sup> Voss 1973.

<sup>661</sup> Voss 1973, S. 11.

<sup>662</sup> Voss 1973, S. 20-34.

<sup>663</sup> Schmoll-Hofmann 1984.

<sup>664</sup> Die aktuellsten Publikationen zum Bau der Villa Stuck stammt von Brandlhuber 2005 (Kurzführer Villa Stuck) und Danzker 2006.

Wanddekorationen monumentale, stark stilisierte Einzelfiguren dar. Köppen wendete sich dabei von den starken Hell-Dunkel-Kontrasten Stucks ab und verwendete eine hellere, freundlichere und buntere Farbpalette.

Stuck war keinesfalls der Gründer der neuen Antikenbegeisterung im Fin de Siècle. Arnold Böcklin (1827-1901), Max Klinger (1857-1920), Anselm Feuerbach (1829-1880) und Hans von Marées (1837-1887) sind seine Vorläufer und Zeitgenossen. Die so genannten „Deutschrömer“<sup>665</sup> holten sich ihre Anregungen bei Studienaufenthalten in Italien. Köppen folgte der Tradition einer Kunstreise nach Italien. Erst um die Jahrhundertwende wurde auch Griechenland für Studienreisen von Künstlern interessant. Stuck hatte eine Reise zu privaten Studienzwecken dorthin unternommen.<sup>666</sup>

Stilistisch und auch inhaltlich unterscheiden sich die Arbeiten Köppens stark von Künstlern wie Max Klinger, die noch dem Realismus verpflichtet sind.<sup>667</sup> Die beiden Künstler haben aber eine ähnliche Verfahrensweise im Umgang mit dem Historismus. Sie bedienen sich der traditionellen Ikonographie und übertragen das „vorcodierte Material“<sup>668</sup> in andere Kontexte. Auch bedienen sie sich an Stilformen aus verschiedenen Epochen und verknüpfen sie mit dem Jugendstil. Inhaltlich veränderte sich viel in der Historienmalerei des späten 19. Jahrhunderts. Neue Themen wurden bildwürdig. Während Arnold Böcklin sich in seinen mythologischen Bildern den niederen Gottheiten und Naturgeistern etc. zuwendet, orientiert sich Köppen wieder an den Hauptgottheiten.

Weniger aus inhaltlichen als aus stilistischen Gründen kann die Beuroner Kunst als Vergleich hinzugezogen werden. Der Einfluss der Werke der Beuroner Kunstschule des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist nicht zu unterschätzen, auch wenn sie zunächst nur eine Reformbewegung der katholisch-kirchlichen Kunst war.<sup>669</sup> Mit einer eigenen Kunstrichtung wollten die Benediktinermönche des Klosters Beuron dazu beitragen, die christliche Kunst aus dem Naturabklatsch und der Gefühlsgebundenheit

---

<sup>665</sup> Die Deutschrömer sind deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, die in Rom studierten und eine enge Verbindung zum Neoklassizismus haben.

<sup>666</sup> Zeittafel Mendgen 1994, S. 93-94.

<sup>667</sup> Klinger sei hier als Beispiel für einen Künstler zwischen Gründerzeit und Moderne genannt, dessen Kunst sich an der Tradition des Historismus orientiert und mit dem zeitgenössischen Umfeld verbindet (Drude 2005).

<sup>668</sup> Drude 2005, S. 2.

<sup>669</sup> Siebenmorgen 1983, S. 9: Die Beuroner Kunst und die Leistungen von Wüger und Lenz haben Vorläuferschaft zur Moderne und deren Formabstraktion. In der Forschung kann zwischen profaner und christlicher Kunst nicht mehr getrennt werden. Siebenmorgen gibt in seiner Arbeit einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte der Kunstrichtung (S. 10-13). Schon Zeitgenossen erkannten die Nähe des Sezessionsstils zur Beuroner Kunst. Julius Meier-Graefe sah 1904 in der Mauruskapelle ein frühes Beispiel einer neuen Epoche – die Epoche der Moderne.



zu lösen und sie zu einer dem christlichen Glauben und der Liturgie würdigen Form hin führen. Die Grundlage dieser Kunstrichtung wurde von dem Architekten und Bildhauer Peter Lenz (1832-1927) – dem späteren Pater Desiderius Lenz – geschaffen, der 1868 im Kloster gemeinsam mit Jakob Wüger (1829-1892) – später Pater Gabriel – den Auftrag von der Fürstin Katharina von Hohenzollern zum Bau und zur Ausstattung der Kapelle zu Ehren des heiligen Abtes Maurus ausführte. Mit den strengen, stark stilisierten Darstellungen steht die Beuroner Kunst im Gegensatz zu den spätnazarenischen Stimmungsbildern. Ziel war es die göttliche Unanfechtbarkeit, Erhabenheit und Majestät Gottes durch Abstraktion zu veranschaulichen.<sup>670</sup> Der neue Stil sollte überzeitliche Gültigkeit besitzen.<sup>671</sup>

In seiner Kunsttheorie, die Lenz 1898 in seiner Schrift *Zur Ästhetik der Beuroner Schule* veröffentlichte, wollte er eine „heilige Kunst“ mit Hilfe „ästhetischer Geometrie“ und „heiligen Maßen“ schaffen.<sup>672</sup> Grundlage bildeten die Zahlenproportionen der Ägypter und die Reduktion auf einfache Formen. Es wurden dabei Formen und Motive aus altgriechischer, frühchristlicher, byzantinischer und prae-raffaelitischer Kunst und aus dem Jugendstil übernommen.<sup>673</sup> Im Laufe der Jahre löste sich die Beuroner Kunst aus dem engen Rahmen des Klosters und der christlichen Kunst. Spätestens mit der Teilnahme an der Ausstellung 1905 bei der Wiener Sezession trat man an das Licht der Öffentlichkeit.<sup>674</sup> Durch die Verbreitung von Heiligenbildchen ab 1898 rückte das Stilempfinden der Beuroner ins Bewusstsein.

Stilistisch ist auch Köppen deutlich von der Beuroner Kunst beeinflusst. Das wird beispielsweise bei der Betrachtung des Heiligen Georgs am Westgiebel der Klosterkirche im Klosterhof deutlich.<sup>675</sup> Starke Stilisierung, statuarische Figuren mit linearen Faltenwürfen der Gewänder, geometrischer Bildaufbau, Abkehr von illusionistischen Naturdarstellungen und starke Typisierung verleihen den Bildern Ernst und Würde. Genau wie Lenz und Wüger hatte auch Köppen Interesse an der ägyptischen Kunst. Dies beweisen Zeichnungen und die Skizzenbücher. Die Beuroner übernahmen den strengen Stil der Ägypter und der Antike ohne jedoch profane Motive zu verwenden.

---

<sup>670</sup> Heinig 2004, S. 52.

<sup>671</sup> Heinig 2004, S. 105.

<sup>672</sup> Lenz 1898, o.S.

<sup>673</sup> Eine genaue Beschreibung der Gestaltungsprinzipien findet sich bei Siebenmorgen 1983, S. 76-87.

<sup>674</sup> Lang 2006 (Das Münster, Auszug aus der Diss., veröffentlicht 2007) Auf der Ausstellung der Wiener Sezession wurden erstmals Entwürfe und Zeichnungen präsentiert. Kartons und Fotos waren schon in Rom 1888, Mainz 1892, Köln 1897 und Berlin 1903 gezeigt worden (Siebenmorgen 1983, S. 10).

<sup>675</sup> Man kann davon ausgehen, dass Köppen die Werke der Beuroner Kunstschule kannte. Der heilige Georg ist als Beispiel gewählt worden, da Köppen im Dörnberg-Mausoleum in Regensburg dieses Thema darstellte und nicht weil man beweisen kann, dass Köppen einmal in Beuron war und bestimmte Werke kannte.

Durchaus vergleichbar ist auch die byzantinisch-frühchristlich anmutende Ausstattung des Krematoriums am Südfriedhof in Wiesbaden von Hans Völcker (1865-1944) aus den Jahren 1908-1912. Wie Köppen folgt Völcker keineswegs streng historistischer Ausprägung. Auch hier lassen sich jugendstilhafte oder „neuidealistische“ Stileinflüsse dank den Vorreitern der Beurer Kunstschule erkennen. Die Ausmalung am Fries folgt dem Motto „Ein Geschlecht vergeht, das andere kommt. Die Erde bleibt ewiglich“, wie es an der Emporenbrüstung zu lesen ist. Jeweils drei jugendstilhaft bewegte Tänzerinnen scheinen den Kuppelansatz in den Pendentifs zu tragen. Die symbolhaften Figuren – die Engel und eine Art Schutzmantelmadonna als Symbol für die lebenspendende Kraft – zeichnen sich durch strenge Symmetrie und Frontalität aus, während die trauernden Menschen aller Lebensalter in antikischer Kleidung realistischer und bewegter dargestellt sind. Hier löst sich Völcker von den strengen antikisch anmutenden Gestalten des Frieses. Die Kassetten in den Lünetten sind mit vegetabilen Ornamenten ausgemalt.<sup>676</sup> Hier wird erneut der Einfluss der Beurer Kunst deutlich, von der weder die „neuidealistische“ noch die Jugendstilkunst Abstand zeigen. Ebenso ist die weite Verbreitung des Neoklassizismus in Deutschland sinnfällig.

Ganz im Gegensatz zu Köppen steht stilistisch der Münchener Monumentalmaler Julius Diez (1870-1857). Die beiden waren die gefragtesten Künstler in ihrem Sektor. Diez studierte zunächst an der Kunstgewerbeschule und dann wie Köppen an der Kunstakademie in München. Seine Lehrer waren Gabriel von Hackl (1843-1926) und Rudolf Seitz (1842-1910). Neben allen Bereichen der Monumentalmalerei war Diez im Bereich der Buch-, Illustrations- und Plakatkunst tätig. Auch Köppen hatte sich in diesen Bereichen versucht.<sup>677</sup> Somit haben beide ähnliche Ausbildungswege. Wegen der großen Unterschiede in ihrer Formensprache und den inhaltlichen Themen standen sie sich sicher wenig bei Auftragsvergaben im Weg. Gemeinsam sind ihnen die monumentalen Einzelfiguren, die das Werk dominieren. Von Diez sind keine antiken oder christlichen Themen bekannt. Auch folgt er nicht wie Köppen dem Stil der strengen klassizistischen Stilisierung. Seine farbenfrohen, detailreichen Arbeiten sind noch vom Realismus beeinflusst. Viel mehr sucht er seine Vorbilder in der mittelalterlichen Kunst. Durch die geschwungene Linienführung, die vor allem in

---

<sup>676</sup> Zum Krematorium inkl. Abbildungen und Literaturverzeichnis siehe Paulgerd Jesberg 1984, S. 147-157.

<sup>677</sup> Es fehlt eine Monographie zu Julius Diez. Aufsätze in den zeitgenössischen Kunstzeitschriften dienen hier als Grundlage: Heilmeyer 1913/14, Braungart 1914, Habich 1906/07. Eine unveröffentlichte Magisterarbeit (Eder 1991), die mir leider bislang nicht vorlag, beschäftigte sich mit den Monumentalmalereien des Künstlers.

Gewändern von Figuren und im Ornament zu Tage tritt, wird er zu einem Vertreter des Jugendstils. Dies wird besonders bei den ersten von Diez entworfenen Mosaiken für den ehemaligen Wartesaal im Nürnberger Hauptbahnhof deutlich.<sup>678</sup> Hier sind die weiblichen Personifikationen Norica und Frankonia dargestellt.

Bei einigen Aufträgen waren beide Künstler beteiligt. Köppen und Diez arbeiteten gemeinsam an der Innenausstattung des Lichthofes der Universität München. Diez fertigte die beiden Mosaikbilder an der Wand mit der Personifikation der Wissenschaften und der Fakultäten. Während Köppen den Hörsaal in der Frauenklinik ausstattete, arbeitete Diez 1913 am Mosaikbild für den Eingangsbereich des Botanischen Instituts in Nymphenburg. Die verspielte Gestaltung des Bildes mit der thronenden Göttin Flora, den Blumen, Gärtnern und den lieblichen Putten war für das Hauptgebäude des Botanischen Gartens besser geeignet als Köppens Klassizismus.<sup>679</sup>

Auch für die Ausstattung des Kurhauses in Wiesbaden erhielten beide Künstler einen Auftrag. Diez fertigte die vier Mosaikmedaillons in der Wandelhalle mit Venus, Diana, Neptun und Apoll.<sup>680</sup> Diese Darstellungen haben wenig klassisch Antikisches im Sinne von Stuck und Köppen.

Ganz im Kontrast zu den jugendstilhaften und antikischen Mosaiken von Diez und Köppen stehen Werke in Preußen, die von Wilhelm II. in Auftrag gegeben worden waren. Die streng historistischen Mosaiken entstanden im Auftrag des Kaisers in Zusammenarbeit mit Puhl&Wagner. Prominentes Beispiel ist die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin, erbaut zwischen 1891 und 1895, von Franz Schwechten (1841-1924) aus dem Jahre. Herman Schaper (1853-1911) entwarf die prunkvolle Mosaikausstattung. Der Künstler rezipierte byzantinische und mittelalterliche Kunst und ist dabei stark dem Realismus verpflichtet.

Köppen kann auch nicht der „neuidealistischen“ Malerei, wie etwa Ludwig von Hofmann (1861-1945), zugeordnet werden. Hofmann ist als Maler schwer kategorisierbar, da er auch als Vertreter der reinen Jugendstilmalerei und des Symbolismus gelten kann.<sup>681</sup> Meist stellte der Maler in seinen farbenfrohen Tafelbildern und Wandmalereien nackte Figuren in idyllischen Landschaften dar. Die Nacktheit der Götter bei Köppen ist auf die Antikenrezeption zurückzuführen. In der Kunst der Jahrhundertwende stellen sie überzeitliche Personifikationen dar. Hofmann dagegen ist

<sup>678</sup> Müller 1995, S. 312/13; Abb. in *Die Kunst* 1907, S. 2/3.

<sup>679</sup> Müller 1995, S. 313.

<sup>680</sup> Gerber 2007, S. 51.

<sup>681</sup> Der Katalog zur Ausstellung Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne, Darmstadt 2005/2006 ist die neuste und umfangreichste Publikation zum Künstler.

von der Bewegung der Lebensreform geprägt.<sup>682</sup> Das neue Körperverständnis lenkt die Aufmerksamkeit auf Natürlichkeit und körperliche Unbefangenheit. Hans von Marées' monumentaler Figurenstil kann mehr als bei Hofmann auf Antike und Renaissance zurückgeführt werden.<sup>683</sup> Seine so genannten „Sehnsuchtslandschaften“ zeigen arkadische Szenen mit ebenfalls nackten, meist statuarischen Figuren.

Der Blick auf die Kunst der Zeit zeigt, dass monumentale Einzelfiguren ganz dem Kunstgeschmack entsprachen. Sie tauchen in den verschiedenen stilistischen Ausprägungen auf. Gemeinsam ist ihnen allen eine Abstrahierung und Entfernung von der Wirklichkeit.<sup>684</sup> Ferdinand Hodler (1853-1918), Ludwig von Hofmann, Hans von Marées, Anselm Feuerbach: Sie alle sind von der Antike beeinflusst. Und sei es nur der Faltenwurf der Iphigenie, 1871 von Feuerbach gemalt. Die Linienführung der Künstler der Jahrhundertwende, wie Stuck oder Hofmann, erinnert an den Jugendstil.

Inhaltlich werden oft heroische Personen, Herrscher, Götter oder Heilige dargestellt, was den Bildern einen denkmalhaften Charakter verleiht. Die oft nackten Menschen, die der historischen Kleidung enthoben sind und urmenschlich erscheinen, verkörpern abstrakte Ideen. Im 19. Jahrhundert hatten nationale Aspekte dominiert, historisch präzise Darstellungen, Bühnenhafte Bildaufbauten mit passenden Kostümen sind um die Jahrhundertwende meist durch puristische Nacktheit ersetzt worden. Vorbilder suchte man dabei in der Antike oder in der Ägyptischen Kunst.<sup>685</sup> Die Antikenbegeisterung hat ihre Wurzeln im hohen Bildungsideal des Bürgertums und des Adels. Die Antike wurde als Hochkultur der Menschheit gesehen. Der Mensch ist Symbol des Vornehmen und Heroischen.<sup>686</sup> Die Abkehr vom Historismus und die Überwindung des Naturalismus hatten die Suche nach einem neuen Stil zur Folge: „Die zunehmende Sinnentleerung der historischen Stilformen, die im Historismus verwendet wurden, ließen gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine selten erfüllte ‚Sehnsucht nach neuer Harmonie und nach neuer ästhetischer Klarheit‘ [...] bei den Künstlern aufkommen.“<sup>687</sup> Eine neue ornamentale Flächenordnung, Vereinfachung und Stilisierung waren nun wesentliche Bestandteile

---

<sup>682</sup> Katalog Darmstadt Lebensreform.

<sup>683</sup> Domm 1989, S. 3.

<sup>684</sup> Hamann/Hermand 1967, S. 208.

<sup>685</sup> Hamann/Hermand 1967, S. 396-398.

<sup>686</sup> Hamann/Hermand 1967, S. 12.

<sup>687</sup> Naredi-Rainer 1982, S. 74.

der neuen Kunst, die der Antike wesentlich näher stand als den andern Stilformen des Historismus.<sup>688</sup>

Kein anderer Künstler orientierte sich so streng an der antiken Kunst wie Wilhelm Köppen, auch wenn bei ihm die jugendstilhafte Ornamentik eine Rolle spielt. Im Gegensatz zu Stuck haben Köppens Figuren kaum Plastizität. Häufig sind sie aber von geschwungenen Tüchern umgeben und haben in ihrer Linearität einen jugendstilhaften Charakter. In anderen Darstellungen dagegen wirken die mythologischen Götter fast statuarisch. Figuren und Ornamente bilden auf den meist weißen Wänden flächige dekorative Systeme. Ansonsten übernimmt Köppen Stilformen von seinem Lehrer, die ihn zum Vertreter der neoklassizistischen Strömung des Jugendstils machen. Der sparsame Wandschmuck ist meist streng symmetrisch gegliedert.

---

<sup>688</sup> Lang 2006, S. 278: Sowohl die Beurerer Kunst, als auch der Jugendstil und der Symbolismus sind von diesen Bestrebungen betroffen.

## 9 Schlussbetrachtung: Monumentalmalerei im Spannungsfeld zwischen Historismus und Jugendstil

**„Der Geist Griechenlands und Roms strömte aus seinem Pinsel und hat ihm die Mosaiksteine dargereicht.“<sup>689</sup>**

Hugo Wach bemerkt treffend: Wilhelm Köppen ein historistischer Künstler. Sein Werk sei von der Rezeption der griechischen und römischen Antike geprägt. Das alleine zeichnet den Künstler jedoch nicht aus, wie die Analyse des Werkkorpus gezeigt hat. Historismus und Jugendstil haben Wilhelm Köppen gleichermaßen geformt. Damit ist er ganz und gar nicht unzeitgemäß. Dieser eingangs erwähnte Vorwurf von Paul Bonatz konnte entkräftet werden. Zur Erinnerung soll an dieser Stelle das Zitat wiederholt werden: „Wilhelm Köppen war ein Maler, man könnte sagen der hellenistisch-alexandrinischen Epoche, also ganz unzeitgemäß. Unaufhaltsam strömten Geist und Formensprache und die ganze Mythologie dieser Epoche in alles, was er schuf, Fresken und Mosaiken.“<sup>690</sup> Solche Vorurteile wie das Unzeitgemäße der Kunst des Historismus um die Jahrhundertwende prägten die Forschung über Jahrzehnte. Dabei wurde immer übersehen, dass die modernen Strömungen einer Avantgarde vorbehalten blieben. Der Kunstmarkt selber wurde vom Historismus dominiert. Der Neoklassizismus hatte sein Revival in diesen Jahren. Folgende Ergebnisse lassen sich nun im Hinblick auf die Hauptfragestellungen zusammenfassen:

1. Prägend für Köppens Werk ist das Spannungsfeld zwischen Historismus, Klassizismus und Jugendstil in den Aspekten „Inhalt“, „Stil“ und „Form“. Hier bedient sich Köppen der Methode des so genannten „Künstlerischen Historismus“. Vergangene Stile werden nicht einfach nachgeahmt, sondern Stil- und Motivzitate in neue Formen übertragen. Da auch der Historismus das reine Kopieren alter Stile ablehnte, kann man nicht sagen, dass Köppen sich vom Historismus vollständig distanziert.
2. Die Rezeption bekannter Werke der Malerei, Skulptur oder Architektur aus Antike und Frühchristentum betrifft die inhaltliche Ebene. Köppen zitiert bei Figuren Körperhaltungen und Attribute, übernimmt Motive oder Strukturen antiker oder frühchristlicher Werke. Die Motive werden in die Formensprache des Jugendstils

<sup>689</sup> Hugo Wach, Nachruf auf Wilhelm Köppen, Typoskript, Nachlass Köppen, TUM.

<sup>690</sup> Bonatz 1950, S. 66-67.

überführt. Seine Arbeiten zeichnen sich durch eine starke Linearität und Vertikalität aus.

Es konnten nicht in allen Fällen Vorbilder ermittelt werden. Dies ist auch nicht immer notwendig um Bildaussagen verständlich zu machen. Dennoch wäre ein weiterer Blick in die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte nötig, um zu untersuchen, welche Bedeutung die zitierten Werke der Antike und des Frühchristentums im ausgehenden 19. Jahrhundert spielten.<sup>691</sup> Im Einzelnen hätte dies den Rahmen der Arbeit gesprengt.

Die Untersuchung des Werkkorpus hat gezeigt, dass Köppens Arbeiten in verschiedene Stilphasen eingeteilt werden können.<sup>692</sup> Das frühe Werk zeigt hierartige Strenge, fast statuarische Figuren. Die stilisierten, typisierten Gestalten zeichnen sich durch die Betonung auf die Linien aus und besitzen kaum Plastizität. Der Bildaufbau ist fast immer achsensymmetrisch.

Das antikische Schönheitsideal ändert sich in der zweiten Schaffensphase, die ab etwa 1914 anzusetzen ist. Köppen verwendet hier verspieltere Formen. Die Linien werden ornamental geschwungen und sind dem Jugendstil zugewandt. Die Figuren haben mehr Plastizität, die ganzen Darstellungen nehmen aber wenig Tiefenraum ein.

3. Im Zuge der Purifizierung und als Abkehr von der Prunksucht der Gründerzeit und als Gegenbewegung zum preußischen Wilhelminismus wurde der Klassizismus in München wieder modern, Antike und Frühchristentum waren vorbildhaft. Der Jugendstil existierte parallel zum Neoklassizismus. Durch Künstler wie Franz von Stuck und Wilhelm Köppen in dessen Nachfolge kam es zu einer Überlappung der beiden Strömungen. Köppen übertraf seinen Lehrer noch in der Übernahme der antiken Versatzstücke.
4. Es kommt zu einem Wandel der Monumentalmalerei um die Jahrhundertwende. In den Monumentalmalereien gibt es keine Auflösung der Wandflächen, sie haben also keine Tiefenwirkung. Die Werke zeichnen sich durch Stilisierung aus. Köppen schließt sich dieser Tendenz an. Die künstlerische Umsetzung wird in der zeitgenössischen Kunstliteratur diskutiert. In bestimmten Fällen verschmelzen die

---

<sup>691</sup> Diesem Thema widmet sich Anke Reiß in ihrer Dissertation mit dem Titel „Rezeption frühchristlicher Architektur und Kunst im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert“ (Reiß 2008). Für einzelne ikonographische Motive ist dies bereits geleistet worden: siehe beispielsweise Goesch 1996, Karentzos 2005.

<sup>692</sup> Dies gilt für die Monumentalmalereien. Da so wenige Aquarelle und Zeichnungen erhalten sind, die zum großen Teil in die Studienjahre datiert werden können, lassen sich für das Malerische Werk kaum Aussagen treffen.

ernste Monumentalmalerei und die verspielte Dekorative Kunst. Sonst bilden die beiden Gattungen Gegenpole.

5. Die Arbeiten werden in das architektonische System integriert. Ist der malerische Schmuck nicht wandfüllend, so ersetzt er transportable Malereien. In diesen Fällen ist er durch architektonische Gliederungen dennoch eingebunden. Auf diese Weise werden die Mosaiken oder Wandmalereien akzentuiert.
6. Bei Köppen werden die einzelnen Motive zu Repräsentanten der antiken beziehungsweise der christlichen Kunst. Dabei unterstützen die Motive meist die Bedeutung der Architektur.

Die Verwendung der Motive ist übergreifend in den Schaffensphasen verwendet worden. Auf diese Weise wurden einzelne Motive zum Markenzeichen des Künstlers. Inwieweit Auftraggeber verschiedene Darstellungen wünschten, konnte nicht ermittelt werden, da wenig Quellenmaterial erhalten geblieben ist. Lediglich bei den verschiedenen Bauaufgaben kristallisieren sich Favoriten in der Darstellung heraus. Hier kommt es teilweise zu leichten Bedeutungsverschiebungen.

Es hat sich gezeigt, dass Köppen die Attribute seiner Götterfiguren nicht immer ikonographisch korrekt verwendete und verschiedenen Figuren die gleichen Attribute zuordnete. Dadurch zeigt sich, dass es dem Künstler manchmal nur darum ging, Antikenrezeption zu zeigen, und dass die Darstellungen rein dekorative und keine inhaltliche Bedeutung haben.

7. Die Materialikonographie spielt eine bedeutende Rolle in der Kunst der Jahrhundertwende. Die Techniken der Wandmalerei waren durch Experimente einem großen Wandel unterzogen worden, das Mosaik wurde wiederentdeckt und auch die Glasmalerei erneuert. Repräsentation und Exklusivität waren für Auftraggeber von Interesse.

Nur ein Bruchteil der Glasmalereien, Fresken und Mosaiken, die die Repräsentationsbauten geschmückt haben, ist erhalten geblieben. Spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg ist die historistische Ausstattung gemäß dem vorherrschenden Zeitgeschmack aus den Gebäuden entfernt worden, und somit auch die Monumentalmalerei, die nicht den erheblichen Kriegszerstörungen zum Opfer gefallen war.<sup>693</sup> Will man die historischen Zustände rekonstruieren, so ist man auf Werkstudien wie diese angewiesen. Ohne derartige Arbeiten sind Rekonstruktionen, vor allem wenn kein zeitgenössisches

---

<sup>693</sup> „Mit reiner Architektur sollte reinere Wirkung erzielt werden.“ (Steiner 1984, S. 73.)



Bildmaterial vorhanden ist, unumgänglich. Diese Arbeit soll somit auch einen Beitrag zum Erhalt der Arbeiten Wilhelm Köppens leisten. Für das Werk des Künstlers ist es nun weitgehend gelungen, die Monumentalmalereien zu sammeln. Um eine umfassende Darstellung der Gattung zu erhalten, müssen noch weitere Analysen von Künstlern der Zeit vorgenommen werden. Erst dann kann die Wechselwirkung zwischen Historismus und Jugendstil vollständig erfasst werden.

## Literaturverzeichnis

### Archivmaterial

Akademie der Bildenden Künste München: Immatrikulationsbücher.

Architekturmuseum Technische Universität München (TUM): Nachlass Wilhelm Köppen, Typoskript „Nachruf Wilhelm Köppen“ von Hugo Wach, Nachlass German Bestelmeyer.

Archiv des Landkreises Cuxhaven: Nachlass Hermann Allmers (NHA)

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: Akte Simon Theodor Rauecker (MK 18466).

Berlinische Galerie, Archiv Puhl&Wagner (P&W): zu Wilhelm Köppen siehe Ordner 58, Ordner 34, Fotoarchiv, Auftragsbuch M2.

Erzbischöfliches Bauamt Heidelberg: Katholische St. Josef im Linderhof (Teil I: Jahr 1897-1908, Teil II: Jahr 1909-1941).

Hochbaureferat der Stadt München, Plansammlung: Akte Maria-Theresia-Str. 22.

Landesdenkmalamt Stuttgart: Akte Grabmal Merkel in Esslingen.

Maximiliansgymnasium München: Immatrikulationsakten.

Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv: Akten zur Landesausstellung Oldenburg 1905 (Bestand 2292 ff.); Bauleitung für das Landtagsgebäude Oldenburg (Bestand 137)

Privatarchiv Peter Pinnau: Fotografien, Gesprächsnotizen, Notizen zu Archivalien.

Privatbesitz: Korrespondenz Ulfert Janssen zum mit Eugen Merkel.

Privatbesitz: Typoskript Margarete Bestelmeyer über Wilhelm Köppen.

Stadtarchiv Darmstadt: Schriftlicher Nachlass von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein.

Stadtarchiv Düsseldorf: Akten zum Wettbewerb Bismarck-Nationaldenkmal in Bingen-Bingerbrück (Bestand III 895, III 9324, XVIII 2138-2142).

Stadtarchiv Hannover: Akten zum Bau der Stadthalle Hannover (Akte 34).

Stadtarchiv München: Polizeimeldebogen.

Stadtarchiv Regensburg: Archiv der Dörnbergstiftung (Deposita).

### Lexika

Angermann, Norbert u.a. (Hrsg.): Lexikon des Mittelalters. Bd. 1-9. München 1980-1998. Lexikon des Mittelalters, CD-Rom Ausgabe. Stuttgart 2002.

Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.), (ab Bd. 5: hrsg. v. Wolfgang Braunfels): Lexikon der christlichen Ikonographie. B. 1-8. Rom/Freiburg i. Brsg., Basel, Wien 1968-1976.

Ludwig, Horst u.a. (Hrsg.): Münchener Maler im 19. Jahrhundert. Bd. 1-4. München 1981-1983.

Lücke, Hans-K. / Lücke, Susanne: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Reinbeck 1999.

Lücke, Hans-K. / Lücke, Susanne: Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Reinbeck 2002.

Lurker, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. (Kröners Taschenausgabe; Bd. 464). Stuttgart 5 1991.

Meißner, Günter u.a. (Hrsg.): Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd.1-35. München u.a. 1992-2002.

Meißner, Günter u.a. (Hrsg.): Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Bio-bibliographischer Index A-Z. Bd. 1-10. München u.a. 1999-2000.

Meyers Konversationslexikon, 4. Aufl. 1888: Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien, Vierte Auflage, 1888-1890: <http://susi.e-technik.uni-ulm.de:8080/Meyers2/stoebem/werk/meyers/meyers.html>

Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. 1-7. Leipzig 1987-1994.

Pethes, Nicolas / Ruchatz, Jens: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbeck 2001.

Thieme, Ulrich / Becker, Felix (Hrsg.) (ab Bd. 16 hrsg. v. Hans Vollmer): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1-37. Leipzig 1907-1950.

Vollmer, Hans: Kunstgeschichtliches Wörterbuch. Leipzig 1928.

### **Aufsätze und Schriften**

A., G.: Das Café Fürstenhof in München. In: Moderne Bauformen, 11, 1912, S. 319-328.

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900. Berlin <sup>2</sup>1956.

Andrews, Keith: Die Nazarener. München 1974.

Anonym: 75 Jahre Solbad Raffelberg 1909-1984. Der Gesundbrunnen in Mülheim/Ruhr. O.O. o.J.

Anonym: Das Bismarck-Nationaldenkmal bei Bingerbrück Elisenhöhe. In: Bauzeitung für Württemberg, Baden, Hessen, Elsass-Lothringen, 8, 1911, S. 345.

Anonym: Das Kurhaus Wiesbaden. Wiesbaden 1988.

Anonym: Der Erweiterungsbau der Ludwig-Maximilians-Universität München. In: Neudeutsche Bauzeitung, 6, 1910, S. 101-124.

Anonym: Der Erweiterungsbau der Ludwig-Maximilians-Universität. In: Der Baumeister, 8, 1910, H. 3, S. 25-33.

Anonym: Der Wettbewerb für die Pfarrkirche in Milbertshofen. In: Die christliche Kunst, 2, H. 7, Beilage; 1906, o.S.

Anonym: Der Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück. In: Deutsche Bauzeitung, 45, Nr. 14, 1911, S. 122-123.

Anonym: Der Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück. In: Deutsche Bauzeitung, 45, Nr. 15, 1911, S. 128.

Anonym: Der Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück. In: Deutsche Bauzeitung, 45, Nr. 21, 1911, S. 179.

Anonym: Die Ausstellung des Jahres 1911 in Rom (Kunsthalle für das Deutsche Reich). In: Neudeutsche Bauzeitung, 7, Nr. 45, 1911, S. 623-633.

Anonym: Die Ausstellung des Jahres 1911 in Rom (Kunsthalle für das Deutsche Reich). In: Neudeutsche Bauzeitung, 7, Nr. 46, 1911, S. 639-642.

Anonym: Die Bayerische Gewerbeschau München. In: Kunst und Handwerk, 62, 1912, S. 286.

Anonym: Die III. Oberbayerische Heil- und Pflegeanstalt Haar. In: Süddeutsche Bauzeitung, 23, 1913, Nr. 10, S. 73-76.

Anonym: Die III. Oberbayerische Heil- und Pflegeanstalt Haar. Katholische Kirche. In: Süddeutsche Bauzeitung, 23, 1913, Nr. 11, S. 81-86.

Anonym: Die Weihe der St. Josefskirche im Linderhof. In: Neues Mannheimer Volksblatt, Nr. 330, 8.12.1907, S. 1.

Anonym: Die wirtschaftlichen Grundlagen des modernen Kunstgewerbes. In: Kunst und Handwerk, 63, 1912/13, S. 305-320.

Anonym: Internationale Kunstausstellung in Rom 1911. Kunsthalle für das Deutsche Reich. In: Architektonische Rundschau, 27, 1911, H. 11, T. 101-102.

Anonym: Neuere Münchner Monumentalbauten: Erweiterungsbau der Ludwig-Maximilians-Universität. In: Der Baumeister, 8, 1909, H. 3, S. 25-34.

Anonym: Orpheus-Mosaik. In: Die Christliche Kunst, 6, 1909/10, S. 358.

Anonym: Paul Thiersch. In: Der Baumeister, 7, 1909, Tafel 31.

Anonym: Personal- und Ateliernachrichten. In: Die Kunst, 16, 1901, H. 3, S. 578.

Anonym: Personalmeldungen. In: Die Kunst für alle, 32, 1916/17, S. 280.

Anonym: Raub der Proserpina. In: Berliner Architekturwelt, 14, 1911, Tafel 11.

Anonym: Universität in München. In: Der Profanbau, 6, 1910, H. 5, S. 135-140.

Anonym: Universität in München. In: Moderne Bauformen, 9, 1910, S. 199-209.

Anonym: Universität in München. In: Wasmuth's Monatshefte für Baukunst, 1, 1914/15, S. 16-17.

Answers.com: Sol invictus.

<http://images.google.de/imgres?imgurl=http://content.answers.com/main/content/wp/en-commons/thumb/b/be/180px->

[Christus\\_Sol\\_Invictus.jpeg&imgrefurl=http://www.answers.com/topic/tomb-of-the-julii&h=266&w=180&sz=19&hl=de&start=2&um=1&tbnid=83X05WxfOWNTrM:&tbnh=113&tbnw=76&prev=/images%3Fq%3Dsol%2Binvictus%2Banswers%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN](http://www.answers.com/topic/tomb-of-the-julii&h=266&w=180&sz=19&hl=de&start=2&um=1&tbnid=83X05WxfOWNTrM:&tbnh=113&tbnw=76&prev=/images%3Fq%3Dsol%2Binvictus%2Banswers%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN)

Anwander-Heise, Eva: Glasmalerei in München im 19. Jahrhundert. (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München Bd.161) München 1992 (vgl. Diss. München 1991).

Apell-Kölmel, Doris: Die Stadthalle Hannover. Ein Bau von Paul Bonatz und Friedrich Eugen Scholer. Hannover 1989 (vgl. Diss. Göttingen 1987).

Apell-Kölmel, Doris: Ein Pantheon für Hannover: die Stadthalle von Paul Bonatz und Friedrich Eugen Scholer, 1910/14 . In: Kaldewei, Gerhard (Hrsg.): Paul Bonatz (1877 - 1956): Bauten und Projekte im Norden. (Schriften der "Museen der Stadt Delmenhorst": Stadtmuseum Bd. 7) Delmenhorst 2005, S. 40-58.

Auffarth, Sid: Bonatz und der Neuaufbau von Hannover 1949/54. In: Kaldewei, Gerhard (Hrsg.): Paul Bonatz (1877 - 1956): Bauten und Projekte im Norden. (Schriften der "Museen der Stadt Delmenhorst": Stadtmuseum Bd. 7) Delmenhorst 2005, S.126-137.

Aurnhammer, Achim / Pittrof, Thomas (Hrsg.): „Mehr Dionysos als Apoll“. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900. (Das Abendland-Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens, Neue Folge 30) Frankfurt/Main 2002.

Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909 (Katalog zur Ausstellung Dresden, 15.5.-3.10.1909). Düsseldorf<sup>2</sup>1909.

B., G.: Das Deutsche Kunstausstellungsgebäude auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom 1911. In: Architektonische Rundschau, 11, 1911, T. 101-102.

Badstübner, Ernst: Baugestalt und Bildfunktion. Texte zur Architektur- und Kunstgeschichte (hrsg. v. Kunz, Tobias / Schumann, Dirk). Berlin 2006.

Badstübner, Ernst: Kunstgeschichtsbild und Bauen in historischen Stilen – Ein Versuch über die Wechselbeziehungen zwischen kunstgeschichtlichem Verständnis, Denkmalpflege und historischer Baupraxis im 19. Jahrhundert. In: Klingenburg, Karl-

Heinz (Hrsg.): Historismus. Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985, S. 30-49.

Bandmann, Günther: Wandel der Materialikonographie der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, 1, 1971, S. 129-160.

Bantle, Hermann Anton: Die Erneuerung der Freskomalerei. In: Kölnische Volkszeitung, Nr. 749, 22.9.1918.

Bassermann-Jordan, Ernst von: Studien zur dekorativen Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe. München 1900 (zgl. Diss. München 1899).

Bauer, Helmut: Schwabing: Kunst und Leben um 1900. München 1998.

Bauer, Reinhard: Schwabing leuchtet – Geschichte, Kultur und Wirtschaft. München 2004.

Bauer-Spandl, Bettina: Der evangelische Zentralfriedhof in Regensburg: Ein herausragendes Beispiel der Friedhofskultur des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Regensburg 1998.

Baumbach, Manuel (Hrsg.): Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike. (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Reihe 2, Bd. 106) Heidelberg 2000.

Bayerischer Architekten- und Ingenieurverband e.V. (Hrsg.): München und seine Bauten nach 1912. München 1984.

Bayerischer Architekten- und Ingenieurverband e.V. (Hrsg.): München und seine Bauten. München 1912.

Bayerischer Architekten- und Ingenieurverein (Hrsg.): München und seine Bauten. München 1912.

Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft. München 1944.

Beenken, Hermann: Der Historismus in der Baukunst. In: Historische Zeitschrift, 157, 1938, S. 27-68.

Behrens, Peter: „Was ist monumentale Kunst?“ 1908. In: Magnago Lampugnani, Vittorio / Hanisch, Ruth / Maximilian Schumann, Ulrich u.a. (Hrsg.): Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste. Ostfildern 2004, S. 48-50.

Bestelmeyer, German: Die Grabmalkunst auf der Ausstellung in München 1908. In: Die Raumkunst, 1, 1908, H. 4-5, S. 62-66.

Beyer, Andreas / Burdorf, Dieter (Hrsg.): Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900. (Jenaer Germanistische Forschungen, Neue Folge, Bd. 7) Heidelberg 1999.

Biller, Josef H. / Rasp, Hans-Peter: München – Kunst & Kultur. Lexikon, Stadtführer, Handbuch, Stadtgeschichte, Architektur, Museen. München 2003.

Bl.: Stadt- und Land-Wohnbauten. Architekt H. C. C. Wach, Berlin. III.  
Landhausumbau in Oberlößnitz bei Dresden. In: Deutsche Bauzeitung, 59, 1925, Nr. 87, S. 685-692.

Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts (Katalog zur Ausstellung im Palais des Beaux Arts Brüssel, 8.3.-20.5.2007). Ostfildern 2007.

Blößner, August: Der Erweiterungsbau der Ludwigs-Maximilians-Universität in München. In: Kunst und Handwerk, 60, 1909/10, S. 1-14.

Blümel, Anne: Zur Idee des Wandmosaiks in deutschen Kirchen um die Jahrhundertwende. In: Wände aus farbigem Glas. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff (Katalog zur Ausstellung Martin-Gropius-Bau Berlin, 8.12.1989-21.1.1990). Berlin 1989, S. 175-190.

Boehlke, Hans-Kurt (Hrsg.): Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungsprozesse zwischen 1750 - 1850 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur Bd. 1). Mainz 1979.

Bohne, Anke: Überlegungen zu zwei Einzelbeispielen der Rezeption des Pergamonaltars im deutschen Bürgertum am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Baumbach, Manuel (Hrsg.): Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike. (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Reihe 2, Bd. 106) Heidelberg 2000, S. 441-458.

Borgmeyer, Anke / Hubel, Achim / Tillmann, Andreas / Wellnhofer, Angelika: Stadt Regensburg. Ensembles-Baudenkmäler-Archäologisches Denkmal. (Denkmäler in Bayern Bd. III.37) München <sup>2</sup>1997.

Bott, Gerhard: Der Neubau der Kur- und Badeanlagen in Bad Nauheim und die Darmstädter Künstlerkolonie. In: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, 1, 1970, S. 145-168.

Bovini, Giuseppe: Il Cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna. Vatikanstadt 1950.

Bovini, Giuseppe: Principale Biografia Su Ravenna Antica E Suoi Piu Importanti Monumenti. Ravenna 1957.

Bovini, Giuseppe: Saggio Di Bibliografia Su Ravenna Antica. Bologna 1968.

Brandhuber, Margot Th.: Villa Stuck. München 2005.

Braungart, Richard: Julius Diez. In: Die Kunst, 29, 1914, S. 73-96.

Bredt, E. W.: Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst“ München 1905. In: Die Kunst, 12, 1905, S. 469-508.

Bredt, E. W.: Neun Jahrzehnte Bayerische Kunstpolitik. Prinzregent Luitpold als Freund der Künste. In: Kunst und Handwerk, 63, 1912/13, S. 101-110.

Bringmann, Michael: Gedanken zur Wiederaufnahme staufischer Bauformen im späten 19. Jahrhundert. In: Die Zeit der Stauer. Geschichte-Kunst-Kultur. Band V Supplement: Vorträge und Forschungen, hrsg. v. Reiner Hausscherr und Herbert W. Rott (Katalog zur Ausstellung Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, 26.3.-25.6.1977). Stuttgart 1979, S. 580-620.

Brix, Michael / Steinhauser, Monika (Hrsg.): „Geschichte allein ist zeitgemäß“. Historismus in Deutschland. Gießen 1978.

Brix, Michael / Steinhauser, Monika: Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland. In: Brix, Michael / Steinhauser, Monika (Hrsg.): „Geschichte allein ist zeitgemäß“. Historismus in Deutschland. Gießen 1978, S. 199-328.

Brode, Bazon: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Frankfurt/Main 1983.

Bronner, Karl: Ravenna - Seine Kunstdenkmäler und deren Stellung in der deutschen Kunstgeschichte. Mainz 1897.

Brönnner, Wolfgang: Farbige Kirchenräume im Historismus. In: Krutisch, Petra / Großmann, Ulrich G. (Hrsg.): Historismus in Lippe (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland Bd. 9) Marburg 1994, S. 69-84.

Büttner, Frank: Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. In: Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. hrsg. v. Reinhold Baumstark und Frank Büttner (Katalog zur Ausstellung Neue Pinakothek München, 4.4.-27.7. 2003). München, Köln 2003, S. 22-68.

Büttner, Frank: Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte. Wiesbaden 1980. (über Kartons)

Bullen, J. B.: Byzantium rediscovered. The Byzantine Revival in Europe and America. London 2003.

Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985.

Busch, Werner: Klassizismus, Romantik und Historismus. Eine Einführung. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 1, 2005, S. 41-50.

Chevally, Denis A. /Wenski, Timm: Landeshauptstadt München. Südwest, Bd. 2. (Denkmäler in Bayern Bd. I.2) München 2004.

Coböken, J. M.: Die Dresdner Kunstgewerbeausstellung 1906. In: Die Christliche Kunst, 3, 1906/07, Beilagen Dezember 1906 bis Juli 1907.

Danzker, Jo-Anne Birnie (Hrsg.): Villa Stuck. Ostfildern 2006.

Deichmann, Friedrich Wilhelm: Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna. Baden-Baden 1958.



Deichmann, Friedrich Wilhelm: Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Bd. 1: Geschichte und Monumente. Wiesbaden 1969.

Deichmann, Friedrich Wilhelm: Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar, 2. Teil. Wiesbaden 1976.

Deichmann, Friedrich Wilhelm: Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Bd.2: Plananhang. Wiesbaden 1979.

Denkmal-Ausschüsse (Hrsg.): Hundert Entwürfe aus dem Wettbewerb für das Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück-Bingen. Düsseldorf 1911.

Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa (Katalog zur Ausstellung Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste Wien, 13.9.1996-6.1.1997). Wien, München 1996.

Desens, Rainer: Villeroy & Boch. Ein Vierteljahrtausend europäische Industriegeschichte 1748–1998. Mettlach 1998.

Dessoir, Max / Muthesius, Hermann: Das Bismarck-Nationaldenkmal. Eine Erörterung des Wettbewerbs. Jena 1912.

Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, hrsg. v. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann und Klaus Wolbert (Katalog zur Ausstellung Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 21.10.2001-24.2.2002), 2 Bde. Darmstadt 2001.

Die Meister des Münchner Jugendstils, hrsg. v. Kathryn Bloom Hiesinger (Katalog zur Ausstellung Stadtmuseum München, 23.6.-20.8. 1989). München 1988.

Die Nazarener in Rom: Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, hrsg. v. Klas Gallwitz (Katalog zur Ausstellung Galeria d'Arte Moderna Rom, 22.1.-22.3.1981). München 1981.

Die Prinzregentenzeit, hrsg. v. Norbert Götz (Katalog zur Ausstellung Stadtmuseum München, 15.12.1988-16.4.1989). München 1988.

Die Zeit der Stauer. Geschichte-Kunst-Kultur. Band V Supplement: Vorträge und Forschungen, hrsg. v. Reiner Hauss herr und Herbert W. Rott (Katalog zur Ausstellung Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, 26.3.-25.6.1977). Stuttgart 1979.

Doehlemann, Karl: Über dekorative Malerei. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 9, 1914, S. 387-391.

Döhmer, Klaus: „In welchem Style sollen wir bauen?“. Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 36) München 1976.

Dolgnier, Dieter: Historismus. Deutsche Baukunst 1815-1900. Leipzig 1993.

Domm, Anne S.: Der „klassische“ Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts. (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München Bd. 146) München 1989 (zgl. Diss. Frankfurt/Main 1989).

Dorrmann, Michael: Das Bismarck-Nationaldenkmal am Rhein. Ein Beitrag zur Geschichtskultur des Deutschen Reiches. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 1996, H. 12, S. 1061-1087.

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906 (Katalog zur Ausstellung Dresden, 12.5.-31.10.1906). München <sup>4</sup>1906.

Droste, Magdalena: Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert. (Kunstgeschichte: Form und Interesse Bd. 2) Münster 1980 (zgl. Diss. Marburg 1977).

Drude, Christian: Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen Werk Max Klingers. Mainz 2005 (zgl. Diss. Köln 2001).

Dülberg, Franz: Die Münchner Ausstellung für angewandte Kunst.: In: Kunstgewerbeblatt, Neue Folge, 17, 1906, H. 1, S. 5-15.

Düll, Siegrid / Neumaier, Otto / Zecha, Gerhard (Hrsg.): Das Spiel mit der Antike. Zwischen Antikensehnsucht und Alltagsgestalt. (Arianna Bd. 1) Mönsee 2000.

Ebmeyer, Otto von: Denkschrift. Das neue Kurhaus zu Wiesbaden. Wiesbaden 1907.

Eder, Christiane: Die Jugendstilmosaiken des Julius Diez (1870-1957) (zgl. Magisterarbeit München 1991, unveröffentlicht).

Elis, C.: Handbuch der Mosaik- und Glasmalerei. Leipzig 1891.

Engels, Eduard: Münchens Niedergang als Kunststadt. München 1902.

Escherich, Mela: Das Kurhaus zu Wiesbaden und Münchens Anteil daran. In: Kunst und Handwerk, 59, 1908/09, S. 249-265.

Esposizione Internazionale Delle Belle Arti-Roma 1911. Germania (Katalog zur Ausstellung des deutschen Pavillons mit einem Vorwort von H. Rosenhagen). Berlin 1911.

Essential-architecture.com: Santa Costanza.

<http://images.google.de/imgres?imgurl=http://www.essential-architecture.com/ROME/023B.jpg&imgrefurl=http://www.essential-architecture.com/ROME/RO-023.htm&h=409&w=630&sz=87&hl=de&start=1&um=1&tbnid=ACoWw27hfoMHiM:&tbnh=89&tbnw=137&prev=/images%3Fq%3D%2Bessential%2Bcostanza%2B%26um%3D1%26hl%3Dde> (15.3.2008).

Evers, Hans Gerhard: Historismus. In: Pevsner, Nikolaus u.a. (Hrsg.): Historismus und bildende Kunst. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 1) München 1965, S. 25-42.

Evers, Hans Gerhard: Zur Anordnung der Stile. In: Hager, Werner / Knopp, Norbert (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 38) München 1977, S. 20-28.

Fahrner, Rudolf (Hrsg.): Paul Thiersch. Leben und Werk. Berlin 1970.

Falke, Jakob von: Wandmalerei und Wanddekoration in der Kirche. In: Falke, Jakob von: Aus dem weiten Reiche des Kunst. Ausgewählte Aufsätze. Berlin <sup>2</sup>1889, S. 335-387.

Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters-Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts. (Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 86) München/Berlin 2000 (zgl. Diss. Kiel 1998).

Fastert, Sabine: Wandmalerei der Romanik und des Historismus. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 6, 2005, S. 33-44.

Feldegg, F. von: Monumentalität und moderne Baukunst. In: Der Architekt, 1903, S. 27-29.

Feldmann, Christian: Regensburger Köpfe: Stadtgeschichte in Portraits; der Sozialfond des Grafen Sonderling und Menschenfreund mit tragischem Schicksal: Ernst Graf von Dörnberg. In: Donaustrudl, 1999, S. 36-37.

Feulner, Adolf: Mosaiken und Glasmalerei. In: Die christliche Kunst, 18, 1921, S. 1-18.

Fischer, Joseph Ludwig: Antikes in der Glasmalerei. In: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, 1913, S. 61-64.

Fischer, Joseph Ludwig: Das architektonische Problem der Glasmalerei. In: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, 1914, S. 61-64, 100-101, 143-148.

Fischer, Joseph Ludwig: Das Porträt in Glasmalerei und Mosaik. In: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, 1913, S. 13-17.

Fischer, Joseph Ludwig: Der neue Stil. In: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, 1913, S. 125-129.

Fischer, Joseph Ludwig: Deutsches Mosaik und seine geschichtlichen Quellen. Leipzig 1939.

Fischer, Joseph Ludwig: Die Dekorativen Aufgaben des Mosaiks. In: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, 1913, S. 67-69, 82-83, 138-143.

Fischer, Joseph Ludwig: Die Entwicklung der Glasmalerei und ihre modernen Verwendungsmöglichkeiten. In: Kunst und Handwerk, 63, 1912/13, S. 293-304.

Fischer, Joseph Ludwig: Glasgemälde und Mosaikschmuck in den Neubauten der Münchner Universität. In: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, 1913, S. 24-33.

Fischer, Joseph Ludwig: Modernes Ausstellungswesen und das dekorative Kunstgewerbe, insbesondere die Glasmalerei. In: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, 1914, S. 81-85.

- Fischer, Joseph Ludwig: Stilharmonie. In: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, 1912, S. 134-136.
- Fischer, Peter: Das Mosaik. Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien, München 1969.
- Forstner, Leopold: Mosaik, Glasmalerei und Mosaikverglasung. Gedanken eines Praktikers. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 14, 1904/05, S. 383.
- Franz Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen, hrsg. Horst Ludwig (Katalog zur Ausstellung Villa Stuck München, 7.6.-3.9.1989). München 1989.
- Friedensengel. Bausteine zum Verständnis eines Denkmals der Prinzregentenzeit, hrsg. v. Norbert Götz (Katalog zur Ausstellung Stadtmuseum München, 17.12.1999-26.3.2000). München 1999.
- Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus. 1852-1921, hrsg. v. Winfried Nerdinger (Katalog zur Ausstellung Stadtmuseum und Architekturmuseum der TU München 1977). München 1977.
- Friedrich, Annegret: Das Urteil des Paris: ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende. Marburg 1997 (zgl. Diss. Tübingen 1993).
- Fromm, Hans / Harms, Wolfgang / Ruberg, Uwe: Verbum et signum. (Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung Bd. 1) München 1975.
- Frühjahrsausstellung Secession 1912 (Katalog zur Ausstellung Kgl. Kunstaussstellungsgebäude am Königsplatz München, 2.3.-20.4.1912). München 1912.
- Fuchs, Ludwig F.: Grabmäler aus dem Münchener Waldfriedhof. München 1914.
- Fulda, Daniel: Historismus in allen Gestalten. Zu einigen kulturwissenschaftlichen Problemgeschichten der Moderne. In: Rechtshistorisches Journal, 16, 1997, S. 188-220.
- G., L.: Die Ausstellung München 1908. In: Kunst und Handwerk, 58, 1908, H. 10, S. 289-307.
- G.: Das Franziska-Andrassy-Mausoleum in Kraszna-Horka-Varalja. In: Kunst und Handwerk, 55, 1904/05, S. 113-118.
- Gebhardt, Volker: Das Deutsche in der Deutschen Kunst. Köln 2004.
- Geiger, Franz: Die Universität München. Ihre Anstalten, Institute und Kliniken. Düsseldorf 1928.
- Geisert, Helmut: Wände aus farbigem Glas. In: Wände aus farbigem Glas. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff (Katalog zur Ausstellung Martin-Gropius-Bau Berlin, 8.12.1989-21.1.1990). Berlin 1989, S. 9-16.
- Gerber, Manfred: Das Kurhaus Wiesbaden. Kaleidoskop eines Jahrhunderts. Bonn 2007.

- Gessner: Baustoff und Farbe (Universität München, Eingangshalle). In: Zeitschrift für Bauwesen, 64, 1914, S. 49-54.
- Gmelin, L.: Ausstellung für angewandte Kunst München 1905. In: Kunst und Handwerk, 56, 1905/06, S. 8-56.
- Gmelin, L.: Die Jubiläumsfeier des Bayerischen Kunstgewerbevereins. In: Kunst und Handwerk, 51, 1900/01, S. 303-362.
- Goesch, Andrea: Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.-19. Jahrhundert. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 253) Frankfurt/Main u.a. 1996 (zgl. Diss. Mainz 1995).
- Görres, Joseph von: Gesammelte Briefe, Bd. 2: Freundesbriefe, hrsg. v. Franz Binder. München 1974.
- Götz, Ernst u.a.: Dehio-Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: Oberbayern. München 2006.
- Götz, Wolfgang: Die Reaktivierung des Historismus. Betrachtungen zum Wandel der Wertschätzung der Baukunst des späten 19. Jahrhunderts. In: Schadendorf, Wulf (Hrsg.): Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1975, S. 37-61.
- Götz, Wolfgang: Historismus. Ein Versuch einer Definition des Begriffs. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 24, 1970. S. 196-212.
- Götz, Wolfgang: Rekonstruktion und Kopie um 1800. Ein ästhetisches, politisches, moralisches Problem, oder - eine Selbstverständlichkeit? In: Kultusministerium Rheinland-Pfalz (Hrsg.): Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz 1982-83. Kopie, Rekonstruktion, Historisierende Erneuerung. Worms 1984, S. 58-73.
- Götz, Wolfgang: Stileinheit oder Stilreinheit? Alternativen zur Stilbildung in der Baukunst des mittleren 19. Jahrhunderts. In: Hager, Werner / Knopp, Norbert (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 38) München 1977, S. 49-57.
- Grävell: Moderne Monumentalmalerei. In: Pädagogisches Archiv, 49, 1907, Heft 10, S. 587-593.
- Groppe, Carola: Diskursivierung der Antikenrezeption im Bildungssystem des deutschen Kaiserreiches. In: Aurnhammer, Achim / Pittrof, Thomas (Hrsg.): „Mehr Dionysos als Apoll“. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900. (Das Abendland-Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens, Neue Folge 30) Frankfurt/Main 2002, S. 21-44.
- Gross, Friedrich: Wandmalerei der Romantik und des Historismus. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 12, 2001, S. 21-32.
- Grosse Berliner Kunstausstellung 1911 (Katalog zur Ausstellung Berlin, 29.4.-1.10.1911). Berlin, Stuttgart, Leipzig 1911.

Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. hrsg. v. Reinhold Baumstark und Frank Büttner (Katalog zur Ausstellung Neue Pinakothek München, 4.4.-27.7. 2003). München, Köln 2003.

H., A.: Neuere Münchner Monumentalbauten. In: Der Baumeister, 8, 1909, H. 3, S. 25-36.

H., W.: Mannheim - Pfarrkirche St. Josef, Innenrenovation und liturgische Neugestaltung In: Das Münster, Sonderheft, 57, 2004, S. 292-294.

Haas, Walter: Zur Problematik von Kopie und Rekonstruktion an Beispielen aus der Baugeschichte. In: Kultusministerium Rheinland-Pfalz (Hrsg.): Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz 1982-83. Kopie, Rekonstruktion, Historisierende Erneuerung. Worms 1984, S. 45-57.

Habel, Heinrich: Späte Phasen und Nachwirken des Historismus. In: Bauen in München 1890-1950. Eine Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 7) München 1980, S. 26-40.

Habich, Georg: Julius Diez. In: Kunst und Handwerk, 57, 1906/07, H. 8, S. 225-255.

Habich, Georg: Villa Stuck. In: Kunst und Handwerk 49, 1899, H. 7, S. 185-207

Hagen, Bernt von / Wegener-Hüssen, Angelika: Stadt Augsburg. Ensembles-Baudenkmäler-Archäologisches Denkmal. (Denkmäler in Bayern, Bd.VII.83) München 1994.

Hager, Werner / Knopp, Norbert (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 38) München 1977.

Hager, Werner: Zur Villa Stuck. In: Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf (Hrsg.): Franz von Stuck. Persönlichkeit und Werk. München <sup>2</sup>1984, S. 42-48.

Halm, Th. M.: Zwei Friedensdenkmäler. In: Kunst und Handwerk, 50, 1899-1900, H. 9, S. 289-299.

Hamann, Richard / Hermand, Jost: Stilkunst um 1900 (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus Band 4) Berlin 1967.

Hamann, Richard: Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Berlin 1925.

Hamann, Richard: Über das Wesen der Monumentalkunst. In: Logos, 6, 1916/17, S. 142-160.

Hamm, Sara / Kübler, Sabine (Hrsg.): Bauen für ein neues Leben – Die Entstehung der Bad Nauheimer Jugendstilanlagen fotografiert von Albert Schmidt 1905-1911. (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen 11) Stuttgart 2007.

Hammerschmidt, Valentin W.: Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860-1914). (Europäische Hochschulschriften, Reihe 37, Bd. 3) Frankfurt/Main u.a. 1985.

- Hansen, Hans Jürgen: Das pompöse Zeitalter zwischen Biedermeier und Jugendstil, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Oldenburg, Hamburg 1970.
- Hartwig, Wolfgang: Geschichtsinteresse, Geschichtsbilder und politische Symbole in der Reichsgründungsära und im Kaiserreich. In: Mai, Ekkard/ Waetzold, Stephan (Hrsg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Berlin 1982, S. 47-74.
- Heckes, Pia: Studien zu den Kirchendekorationen Hermann Schepers (1853-1911) mit einem Gesamtkatalog seines künstlerischen Werkes. Microfich 1990 (zgl. Diss. Berlin 1986).
- Heckmann, Uwe: Die Sammlung Boissereé: Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827. München 2003 (zgl. Diss. Marburg 1996).
- Heilmann, Christoph: Kronprinz Ludwig von Bayern und die Nazarener Bewegung. In: Die Nazarener in Rom: Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, hrsg. v. Klaus Gallwitz (Katalog zur Ausstellung Galeria d'Arte Moderna Rom, 22.1.-22.3.1981). München 1981, S. 58-61.
- Heilmeyer, Alexander: Dekorative Kunst von Julius Diez und ihre Beziehungen zu Architektur und Kunstgewerbe. In: Kunst und Handwerk, 64, 1913/14, S. 33-37.
- Heilmeyer, Alexander: Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung München 1908. In: Die Christliche Kunst, 5, 1909, H. 7, S. 193-202.
- Heilmeyer, Alexander: Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung München 1908. In: Die Christliche Kunst, 5, 1909, H. 4, S. 294-310.
- Heilmeyer, Alexander: Münchner Kunstschau. In: Die Plastik, 7, 1917, S. 53-58.
- Heilmeyer, Alexander: Neuere Münchener Grabmäler. In: Kunst und Handwerk, 56, 1905/06, H. 2, S. 93-111.
- Heinersdorff, Gottfried: Die Glasmalerei. Ihre Technik und ihre Geschichte. Berlin 1914.
- Heinig, Anne: Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert. Regensburg 2004 (zgl. Diss. Kiel 2003).
- Heinig, Anne: Strukturwandel und Krise der Kirchenmalerei des Späthistorismus. Die Sakraldekoration 1870-1914 und die Historismuskritik in den zeitgenössischen kirchlichen Kunstzeitschriften. In: Das Münster, 1, 2004, S. 59-68.
- Heißerer, Dirk: Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Boheme um 1900. München 1993.
- Hellwag, Fritz: Das Bismarck-Nationaldenkmal am Rhein. In: Kunstgewerbeblatt, Neue Folge, 22, 1911, H. 6, S. 109-113.
- Hellwag, Fritz: Das Protokoll des Preisgerichts. In: Kunstgewerbeblatt, Neue Folge, 22, 1911, H.7, S. 135-136.

- Herman, Jost (Hrsg.): Jugendstil. (Wege der Forschung, Bd. 110) Darmstadt 1971.
- Herman, Jost: Neuordnung oder Restauration? Zur Beurteilung der ‚faschistischen Kunstdiktatur‘ in der unmittelbaren Nachkriegszeit. In: Kritische Berichte, 12, 1984, H. 1, S. 78. Heft 2 S. 69-79.
- Herman, Jost: Neuordnung oder Restauration? Zur Beurteilung der ‚faschistischen Kunstdiktatur‘ in der unmittelbaren Nachkriegszeit. In: Kritische Berichte, 12, 1984, H. 2, S. 69-79.
- Hess, Günter: Allegorie und Historismus. Zum „Bildgedächtnis“ des späten 19. Jahrhunderts. In: Fromm, Hans / Harms, Wolfgang / Ruberg, Uwe: Verbum et signum. (Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung Bd. 1) München 1975, S. 555-591.
- Hildebrandt, Hans: Die Aula der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität. In: Neudeutsche Bauzeitung, 7, 1911, S. 217-223.
- Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. (Handbuch der Kunstwissenschaft) Potsdam 1924.
- Hildebrandt, Hans: Innenräume der Stadthalle zu Hannover. In: Moderne Bauformen, 14, 1915, S. 27-48.
- Hildebrandt, Hans: Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Stuttgart, Berlin 1920.
- Hildebrandt, Hans: Wandmalerei. Ihre Auflösung im 19., ihre Neubelebung im 20. Jahrhundert. In: Das Kunstwerk, 8, 1954/55, H. 5, S. 3-6.
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: Theorie der Gartenkunst. 5 Bände in 2 Bänden. Hildesheim, New York 1973 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1779-1785).
- Historismus in Nordwestdeutschland (Katalog zur Ausstellung Museumsdorf Cloppenburg/Niedersächsisches Freilichtmuseum, 24.6.-9.9.2001). Oldenburg 2001.
- Hoffmann, Anja: Das Neue Mausoleum des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein auf der Rosenhöhe in Darmstadt (zgl. unveröffentlichte Magisterarbeit Bonn 2003).
- Hofmann, Werner: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München<sup>3</sup>1991.
- Hofmann, Werner: Von der Nachahmung zur Wirklichkeit: Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917. Köln 1970.
- Hofstätter, Hans H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf. Köln<sup>4</sup>1972.
- Hofstätter, Hans H.: Zur heutigen Beurteilung von Werk und Wirkung Franz von Stucks. In: Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf (Hrsg.): Franz von Stuck. Persönlichkeit und Werk. München<sup>2</sup>1984, S. 74-101.
- Hojer, Sabine: München, Stadt des Herkules. In: Richter, Dieter/Wamser, Ludwig: Vorbild Herculaneum: Römisches Bayern und Antikenrezeption im Norden.



(Schriftenreihe der Archäologischen Staatssammlungen Bd. 4) München 2006, S. 178-185.

Hölzinger, Hiltrud A. M. / Uslular-Thiele, Christina: Jugendstil in Bad Nauheim. Königstein/Taunus 2005.

Höpfel, Karl: Die Neubauten des Kgl. Maximilians- und Realgymnasiums. Erbaut 1911–1912. München ca. 1913.

Hub, Berthold: Römische Überlegungen zu Aufstieg und Niedergang des musivischen Raumes. In: Das Münster, 3, 2005, S. 271-283.

Internationale Kunstausstellung der Münchner Secession (Katalog zur Ausstellung München 18.5.-31.10. 1910) München <sup>2</sup>1910.

Internationale Kunstausstellung der Münchner Secession (Katalog zur Ausstellung München, 1910) München 1911.

Ipsen, Dorothea: Der verstellte Blick: Man sieht nur, was man weiß. Antikenwahrnehmung in Reiseberichten über Griechenland um 1900. In: Baumbach, Manuel (Hrsg.): Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike. (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Reihe 2, Bd. 106) Heidelberg 2000, S. 459-471.

Jaumann, Anton: Die Gesetze des Mosaiks. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 14, 1904/05, S. 508-515.

Jenzen, Igor A.: Jugendstil - Zur historischen Begrifflichkeit. In: Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne (Katalog zur Ausstellung Staatliche Kunstsammlungen Kunstgewerbemuseum Dresden, 18.9.-5.12.1999) Dresden 1999, S. 198-202.

Jesberg, Paulgerd: Krematorium am Südfriedhof. In: Neues Bauen in Wiesbaden 1900-1914 (Katalog zur Ausstellung im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden, 18.11.-30.12.1984). Wiesbaden 1984, S. 147-156.

Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne (Katalog zur Ausstellung Staatliche Kunstsammlungen Kunstgewerbemuseum Dresden, 18.9.-5.12.1999) Dresden 1999.

Kaldewei, Gerhard (Hrsg.): Paul Bonatz (1877 - 1956): Bauten und Projekte im Norden. (Schriften der "Museen der Stadt Delmenhorst": Stadtmuseum Bd. 7) Delmenhorst 2005.

Kaldewei, Gerhard: Paul Bonatz (1877 - 1956) : Bauen und Leben in einem "Zeitalter der Übergänge. In: Kaldewei, Gerhard (Hrsg.): Paul Bonatz (1877 - 1956): Bauten und Projekte im Norden. (Schriften der "Museen der Stadt Delmenhorst": Stadtmuseum Bd. 7) Delmenhorst 2005, S. 10-40.

Kalkschmidt, Eugen: Neue Baukunst in München. In: Wasmuth's Monatshefte für Baukunst, 1, 1914-15, S. 273-280.

Kamm, Stefanie: Wilhelm von Diez 1839-1907. Ein Künstler zwischen Historismus und Jugendstil. (tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte Bd. 43) München 1991 (zgl. Diss. Frankfurt/Main 1990).

Karentzos, Alexandra: Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen. Marburg 2005 (zgl. Diss. Bochum 2002).

Keith Andrews: Die Nazarener. München 1974.

Kennst du das Land. Italienbilder der Goethezeit, hrsg. v. Frank Büttner und Herbert W. Rott (Katalog zur Ausstellung Neue Pinakothek München, 4.5.-31.7.2005). München 2005.

Kick, Karl G.: Die Geschichte der Gräfllich Dörnberg'schen Waisenfondsstiftung. In: Museen und Archiv der Stadt Regensburg (Hrsg.): Die Grafen von Dörnberg und ihre Stiftungen. (Studien und Quellen zur Geschichte Regensburgs Bd. 6) Regensburg 1991, S. 51-99.

Kiener, Hans: Das Gräfllich Dörnbergsche Mausoleum von German Bestelmeyer. In: Kunst und Handwerk, 1926, S. 88-90.

Kiesow, Gottfried: Architekturführer Wiesbaden. Die Stadt des Historismus. Bonn 2006.

Kiesow, Gottfried: Das verkannte Jahrhundert. Der Historismus am Beispiel Wiesbaden. Bonn 2005.

Kleffner, Marion: Die historistische Innenausstattung von St. Aposteln, Köln (zgl. Diss. Bonn 2007, unveröffentlicht).

Klein, Bruno / Boerner, Bruno (Hrsg.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters - Eine Einführung. Berlin 2006.

Klingenburg, Karl-Heinz (Hrsg.): Historismus. Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985.

Klingenburg, Karl-Heinz (hrsg.): Historismus: Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985.

Klotz, Heinrich. Geschichte der Deutschen Kunst 3: Aufklärung und Moderne 1750-2000. München 1998.

Knodt, Manfred: Ernst Ludwig. Großherzog von Hessen und bei Rhein - Sein Leben und seine Zeit. Darmstadt <sup>3</sup>1997.

Knoepfli, Albert / Emmenegger, Oskar: Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters. In: Knopfli, Albert / Emmenegger, Oskar / Koller, Manfred / Meyer, André: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2: Wandmalerei, Mosaik. Stuttgart 1990, S. 7 – 212.

Knopfli, Albert / Emmenegger, Oskar / Koller, Manfred / Meyer, André: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2: Wandmalerei, Mosaik. Stuttgart 1990.

Koch, Florian: German Bestelmeyer (1874-1942) - Architekt - Tradition als Illusion der Permanenz- Der süddeutsche Kirchenbau. Romantisch-retrospektiver Traditionalismus im Sakralbau der zwanziger und dreißiger Jahre. München 2001 (zgl. Diss. München 1999).

Koch, Georg Friedrich: Die Kunstausstellung: ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1967.

Koller, Manfred: Wandmalerei der Neuzeit. In: Knopfli, Albert / Emmenegger, Oskar / Koller, Manfred / Meyer, André: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2: Wandmalerei, Mosaik. Stuttgart 1990, S. 213 – 398.

Kollmann Theodor: Der Neubau der königlichen Universitätsfrauenklinik und Hebammenschule in München. In: Zeitschrift für Krankenanstalten, 14, 1918, S. 253-28.

Kollmann Theodor: Der Neubau der königlichen Universitätsfrauenklinik und Hebammenschule in München. In: Süddeutsche Bauzeitung, 30, 1920, S. 97-109.

Kollwitz, Johannes / Herdejürgen, Helga: Die Ravennatischen Sarkophage. (Die antiken Sarkophagreliefs Band 8. Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum 2. Teil). Berlin 1979.

Krabbe, Wolfgang R.: Die Lebensreformbewegung. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1, hrsg. v. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann und Klaus Wolbert (Katalog zur Ausstellung Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 21.10.2001-24.2.2002). Darmstadt 2001, S. 25-30.

Krautheimer, Richard: Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur. In: Richard Krautheimer. Ausgewählte Schriften zur Europäischen Kunstgeschichte. Köln 1988. S. 142-198.

Kreis, Wilhelm: Meine Gedanken zum Bismarck Nationaldenkmal. In: Kunstgewerbeblatt, Neue Folge, 22, 1911, S. 133-135.

Kreitmaier, Josef: Monumentalmalerei. In: Zeitschrift für christliche Kunst, 25, 1912, S. 81-89.

Krins, Hubert: Die Kunst der Beuroner Schule. „Wie ein Lichtblick vom Himmel“. Beuron 1998.

Krutisch, Petra / Großmann, Ulrich G. (Hrsg.): Historismus in Lippe (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland Bd. 9) Marburg 1994.

Kuehl, Karen A.: Das Faber-Castellsche Schloß in Stein bei Nürnberg (erb. 1903-06). Frankfurt/Main 1986 (zgl. Diss. Frankfurt/Main 1985).

Kühn, H.: Bucheinbände moderner Art - Einige Worte über das Ergebnis des Preisausschreibens der Buchbinderei A.-G., vormals Gust-Fritzsche, Leipzig, zur Erlangung von Entwürfen zu modernen Buch-Einband-Deckeln. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 11, 1902/03, S. 193-208.

Kultusministerium Rheinland-Pfalz (Hrsg.): Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz 1982-83. Kopie, Rekonstruktion, Historisierende Erneuerung. Worms 1984.

Kunstausstellung der Münchner Secession (Katalog zur Ausstellung Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz München, 15.5.-31.10.1912) München<sup>2</sup>1912.

Kunst-Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik Alter und Neuer Meister, Landkarten, Veduten, Dekorative Graphik. (Auktionskatalog Karl&Faber, Auktion 180, 28./29. November 1990).

Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (Hrsg.), bearbeitet von Hans Hurth: Die Kunstdenkmäler in Baden Württemberg, Stadtkreis Mannheim, Bd. 1. München, Berlin 1982.

Landeshauptstadt Stuttgart (Hrsg.): Paul Bonatz: 1877-1956. (Stuttgarter Beiträge Bd. 13) Stuttgart 1977.

Lang, Claudia: Die Goldschmiedekunst der Beuroner Schule. Rückgriff und Aufbruch. In: Das Münster, 4, 2006, S. 266-279.

Lang, Claudia: Die Goldschmiedekunst der Beuroner Schule: das Kunstschaffen des Benediktinerordens unter Rückgriff auf archaische Stilelemente und gleichzeitigem Aufbruch in die Moderne. Regensburg 2007 (zgl Diss. München 2006).

Laudel, Heidrun / Wenzel, Cornelia: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Bad Muskau 1997.

Lehmann, Doris: Kopie. In: Enzyklopädie der Neuzeit, im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hrsg. von Friedrich Jaeger, Bd. 7. Stuttgart 2007, Sp.33-37.

Lenbach - Sonnenbilder und Porträts, hrsg. v. Reinhold Baumstark (Katalog Neue Pinakothek und Schack-Galerie München, 6.5.-8.8.2004). München 2004.

Lenz, Desiderius: Zur Ästhetik der Beuroner Schule. Wien 1898.

Ley, Andreas: Die Villa als Burg. Ein Beitrag zur Architektur des Historismus im südlichen Bayern 1842-1968. München 1981.

Lieb, Norbert / Sauermost, Heinz Jürgen: Münchens Kirchen. Mit einem chronologischen Verzeichnis der bestehenden Kirchenbauten. München 1973.

Lieb, Stefanie: Der Rezeptionsprozeß in der neuromanischen Architektur. Studien zur Rezeption von Einzelformen in restaurierter romanischer und in neuromanischer Architektur (Kölner Architekturstudien Bd. 82) Köln 2005.

Lieb, Stefanie: Was ist Jugendstil? Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1980-1910. Darmstadt 2000.

Looft-Gaude, Ulrike: Glasmalerei um 1900. Musivische Verglasungen im deutschsprachigen Raum zwischen 1895 und 1918. (Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 14) München 1987.

Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne, hrsg. v. Annette Wagner und Klaus Wolbert (Katalog zur Ausstellung Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 18.12.2005-19.3.2006), Darmstadt 2005.

Ludwig, Horst: Franz Stuck als Lehrer an der Akademie von 1895-1928 und das breite Spektrum seiner Schüler. In: Franz Stuck und seine Schüler. Gemälde und

Zeichnungen, hrsg. Horst Ludwig (Katalog zur Ausstellung Villa Stuck München, 7.6.-3.9.1989). München 1989, S. 22-26.

Lützwow, Carl Friedrich Adolf von (Hrsg.): Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873. Leipzig 1875.

M.: Die Jubiläumsfeier des Bayerischen Kunstgewerbevereins, III. Der Kunst- und Kunstgewerbemarkt. In: Kunst und Handwerk, 51, 1900/01, 309-324.

Maaz, Bernhard: das Land der Bildung – Griechenland. In: Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts (Katalog zur Ausstellung im Palais des Beaux Arts Brüssel, 8.3.-20.5.2007). Ostfildern 2007, S. 93-110.

Magnago Lampugnani, Vittorio / Hanisch, Ruth / Maximilian Schumann, Ulrich u.a. (Hrsg.): Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste. Ostfildern 2004.

Mai, Ekkard / Waetzold, Stephan (Hrsg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Berlin 1982.

Mai, Ekkehard: Akademie, Sezession und Avantgarde - München um 1900. In: Zacharias, Thomas (Hrsg.): Tradition und Widerspruch: 175 Jahre Kunstakademie München. München 1985, S. 144-177.

Mai, Ekkehard: Expositionen: Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München 1986.

Markowitz, Irene: Die Düsseldorfer Malerschule. Düsseldorf<sup>2</sup>1977.

Markowitz, Irene: Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule. In: 200 Jahre Kunstakademie Düsseldorf. Düsseldorf 1973, S. 47-84.

Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus, 1852-1921. (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 30) München 1982 (zgl. Diss. München 1982).

Matsche-von Wicht, Betka: Das Grabmal im Landschaftsgarten. In: Boehlke, Hans-Kurt (Hrsg.): Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungsprozesse zwischen 1750 - 1850 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur Bd. 1). Mainz 1979, S. 45-56.

Mayr, Vincent: Das Mausoleum in Rügland von German Bestelmeyer. In: Arx. Burgen und Schlösser in Bayern, Österreich und Südtirol, 7, 1985, S. 81-84.

Meine-Schawe, Monika: „... alles zu leisten, was man in Kunstsachen nur verlangen kann“. Die Münchner Akademie der bildenden Künste vor 1808. In: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/bildende\\_kunst/meine-schawe\\_akademie.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/bildende_kunst/meine-schawe_akademie.pdf) (7.3.2008).

Mendgen, Eva: Franz von Stuck 1863-1928. „Ein Fürst im Reiche der Kunst“. Köln 1994.

Mengers, Hans-Rudolf: Das Altarbild in der Stollhammer Kirche. Vortrag in Stollhamm 1996: <http://www.mengers.de/Altarbild.htm> (25.8.2008).

Mensch sein und den Menschen nützen. Hermann Allmers und seine Künstlerfreunde, hrsg. v. Axel Behne und Oliver Gradel (Katalog zur Ausstellung Allmers-Haus Rechtenfleth). Ottendorf 2002.

Meyer, André: Mosaik. In: Knopfli, Albert / Emmenegger, Oskar / Koller, Manfred / Meyer, André: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2: Wandmalerei, Mosaik. Stuttgart 1990, S. 399 – 498.

Michaelis, Adolf: Die archäologischen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1906.

Mieth, Katja Margarethe: Im Dienste der Architektur - Dekorative Malerei in Dresden. In: Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne (Katalog zur Ausstellung Staatliche Kunstsammlungen Kunstgewerbemuseum Dresden, 18.9.-5.12.1999) Dresden 1999, S. 155-162.

Moisel, F.: Die neuen Universitätsbauten Münchens. In: Allgemeine Bauzeitung, 74, 1909, S. 20-21.

Mosaiken aus Ravenna, hrsg. v. Giuseppe Bovini ( Katalog der Ausstellung von Mosaikreproduktionen). Faenza 1967.

Müller, Dorothea: Bunte Würfel der Macht. Ein Überblick über die Geschichte und Bedeutung des Mosaiks in Deutschland zur Zeit des Historismus. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 222) Frankfurt/Main u.a. 1995 (zgl. Diss. Saarbrücken 1994).

Müller-Tamm, Pia: Nazarenische Zeichenkunst, hrsg. v. Pia Müller-Tamm (Katalog zur Ausstellung Städtische Kunsthalle Mannheim, 17.7.-19.9.1993). Mannheim 1993.

München leuchtete. Karl Casper und die Erneuerung der christlichen Kunst in München um 1900 (Katalog zur Ausstellung Haus der Kunst München, 8.6.-22.7.1984). München 1984.

Münchner Kunst-Ausstellung (Katalog zur Ausstellung Kgl. Glaspalast München, 1.7.-30.9. 1917). München <sup>2</sup>1917.

Murken, Axel Hinrich: Die neuen Bade- und Kuranlagen in Bad Nauheim zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Göttingen <sup>2</sup>1987.

Museen und Archiv der Stadt Regensburg (Hrsg.): Die Grafen von Dörnberg und ihre Stiftungen. (Studien und Quellen zur Geschichte Regensburgs Bd. 6) Regensburg 1991.

Muther, Richard: Studien, hrsg. v. Hans Rosenhagen. Berlin 1925.

Muthesius, Hermann: Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur und der gewerblichen Künste im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt. Mühlheim-Ruhr <sup>2</sup>1903.

Naredi-Rainer, Paul von: Architektur und Harmonie: Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst. Köln 1982.

Nerdinger Winfried: Neue Strömungen und Reformen zwischen Jugendstil und Neuem Bauen. In: Bauen in München 1890-1950. Eine Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 7) München 1980, S. 41-64.

Nerdinger, Winfried: Das Kurhaus Wiesbaden - Ein wilhelminisches Gesamtkunstwerk. In: Neues Bauen in Wiesbaden 1900-1914 (Katalog zur Ausstellung im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden, 18.11.-30.12.1984). Wiesbaden 1984, S. 73-87.

Neues Bauen in Wiesbaden 1900-1914 (Katalog zur Ausstellung im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden, 18.11.-30.12.1984). Wiesbaden 1984.

Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1866-1918, I. Band: Arbeitswelt und Bürgergeist. München 1990.

Nordwestdeutsche Kunstausstellung Oldenburg 1905 (Katalog zur Ausstellung Oldenburg, 1905). Darmstadt 1905.

Oexle, Gerhard Otto (Hrsg.): Krise des Historismus-Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880-1932. (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte Bd. 228) Göttingen 2007.

Oexle, Otto Gerhard / Rüsen, Jörn (Hrsg.): Historismus in den Kulturwissenschaften. Geschichtskonzepte, historische Einschätzungen, Grundlagenprobleme. (Beiträge zur Geschichtskultur, Bd. 12) Köln u.a. 1996.

Oidtman, H.: Die Glasmalerei - I. Teil: Die Technik der Glasmalerei. Köln 1892.

Osborn, Max: Die Wiederentdeckung des Wandbildes. Zur Ausstellung der Berliner Sezession. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 44, 1919, S. 161-174.

Ostini, Fritz von: Franz Stuck. In: Die Kunst, 19, 1904, H. 9, S. 1-7 und 33-40.

Ottomeyer, Hans: Am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896-1914, hrsg. v. Hans Ottomeyer (Katalog der Ausstellung in Verona und Kassel, 5.7.-2.11.1996). München, Berlin 1997, S. 77-99.

Ottomeyer, Hans: Rückkehr zum Klassizismus. In: Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896-1914, hrsg. v. Hans Ottomeyer (Katalog der Ausstellung in Verona und Kassel, 5.7.-2.11.1996). München, Berlin 1997, S. 280-297.

Ottomeyer, Hans: Wege in die Moderne. Der Münchner Jugendstil 1896-1914. In: Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896-1914, hrsg. v. Hans Ottomeyer (Katalog der Ausstellung in Verona und Kassel, 5.7.-2.11.1996). München, Berlin 1997, S. 9-11.

Paletschek, Franz: Mit Thiersch für Thiersch. Zur Kurhaus-Renovierung 1982-1984. In: Neues Bauen in Wiesbaden 1900-1914 (Katalog zur Ausstellung im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden, 18.11.-30.12.1984). Wiesbaden 1984, S. 89-96.

Paul Bonatz: Leben und Bauen. Stuttgart 1950.

- Paul, Bruno: Über Dekorationsmalerei (Zu den Arbeiten von E.R. Weiß). In: Wasmuth's Monatshefte für Baukunst, 1, 1914/15, S. 27-30.
- Paula, Georg / Weski, Timm: Landkreis München. Ensembles-Baudenkmäler-Archäologisches Denkmal (Denkmäler in Bayern, Bd. I.17) München 1998.
- Peter Bernhard Steiner: Malerei im Kirchenraum-München 1890-1940. In: München leuchtete. Karl Casper und die Erneuerung der christlichen Kunst in München um 1900. (Katalog zur Ausstellung Haus der Kunst München, 8.6.-22.7.1984) München 1984, S. 73-91.
- Peters, Elisabeth: Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920-1940. Ein Beitrag zur Geschichte des Kölner Instituts für religiöse Kunst. Rheinbach 1996 (zgl. Diss. Bonn 1994).
- Petzold-Herrmann, Jutta: Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. In: Katalog Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne (Katalog zur Ausstellung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, 18.9.-5.12.1999) Dresden 1999, S. 65-79.
- Pevsner, Nikolaus u.a. (Hrsg.): Historismus und bildende Kunst. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 1) München 1965.
- Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986.
- Pinnau, Peter: Eleganz und Utopie. Hermann Finsterlin und der Stuck-Schüler Wilhelm Köppen. In: Franz Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen. (Katalog zur Ausstellung Villa Stuck München, 7.6.-3.9.1989). München 1989, S. 293-333.
- Pinnau, Peter: Gruft, Mausoleum, Grabkapelle. Studien zur Sepulkralarchitektur des 19. und des 20. Jahrhunderts mit besonderer Hinsicht auf Adolf von Hildebrand. München 1992 (zgl. Diss. München 1987).
- Pollak, Oskar: Die internationale Kunstausstellung in Rom 1911 (Deutsches Haus). In: Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, 21, 1911, S. 286-290.
- Posterconnection.com: Julius Diez.  
[http://www.posterconnection.com/auctions/pc/auction\\_21/jpg\\_1/021\\_168.jpg](http://www.posterconnection.com/auctions/pc/auction_21/jpg_1/021_168.jpg)  
 (15.3.2008).
- Prinz, Regina: Frauenklinik Maistraße. In: Architekturführer München, Berlin 1994, S. 101.
- Rämisch-Sommer, Petra: Die Personifikation in der Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule (zgl. Diss. masch. Münster 1987).
- Rauecker, Simon Theodor: Kunstwerkstätte für monumentale musivische Arbeiten mit Glaspasten. Firmenschrift 1904.
- Rée, Paul Johannes: Der Wartesaal im Nürnberger Bahnhof. In: Die Kunst, 10, 1907, S. 1-4.



Rees, Joachim: Lust und Last des Reisens. Kunst- und reisesoziologische Anmerkungen zu Italienaufenthalten deutscher Maler 1770-1830. In: Kennst du das Land. Italienbilder der Goethezeit, hrsg. v. Frank Büttner und Herbert W. Rott (Katalog zur Ausstellung Neue Pinakothek München, 4.5.-31.7.2005). München 2005, S. 55-79.

Reichensperger, August: Über monumentale Malerei: Vortrag, gehalten zu Köln in der Wolkenburg am 16. März 1876. In: Kölnische Volkszeitung 1876, S. 21.

Reidel, Hermann: Die Bauten der Grafen von Dörnberg in Regensburg. In: Museen und Archiv der Stadt Regensburg (Hrsg.): Die Grafen von Dörnberg und ihre Stiftungen. (Studien und Quellen zur Geschichte Regensburgs Bd. 6) Regensburg 1991, S. 165-189.

Reinbold, Michael: „Echt oder nur beinahe echt?“ Historisieren, Reproduzieren, Fälschen: das Bedürfnis nach repräsentativer Kultur im Zeitalter des Historismus. In Historismus in Nordwestdeutschland (Katalog zur Ausstellung Museumsdorf Cloppenburg/Niedersächsisches Freilichtmuseum, 24.6.-9.9.2001). Oldenburg 2001, S. 18-29.

Reiß, Anke: Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus. (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur Bd. 13) Dettelbach 2008 (zgl. Diss. Erlangen 2006).

Reitzenstein, Wolf-Arnim Freiherr von (Hrsg.): Bayern und die Antike. 150 Jahre Maximilians-Gymnasium München. München 1999.

Remmert, Erhard: Originale Fensterentwürfe des Jugendstils: Ein gesammeltes Vorlagenwerk. Weingarten 1991.

Richter, Dieter / Wamser, Ludwig: Vorbild Herculaneum: Römisches Bayern und Antikenrezeption im Norden. (Schriftenreihe der Archäologischen Staatssammlungen Bd. 4) München 2006.

Riezler, Walter: Kirche und Friedhof auf der Ausstellung „München 1908“. In: Die Kunst, 12, 1909, S. 130-140.

Rippel, Philipp: Bad Nauheim. Das Jugendstilbad am Taunus. Regensburg<sup>3</sup>2000.

Roberts, Contessa: Auf der Suche "nach dem entschwebten Land der Griechen" : der Maler und Graphiker Ludwig von Hofmann ; ein Überblick über sein Oeuvre mit besonderem Schwerpunkt auf Zeichnungen und Druckgraphik: URL: <http://freidok.ub.uni-freiburg.de/volltexte/1270/> (24.1.2007).

Roma 1911, hrsg. v. Gianna Piantoni. (Katalog Zur Ausstellung Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, 4.6.-15.7.1980). Rom 1980.

Rott, Herbert W.: Alte Meister. Lenbachs Kopien für Adolf Friedrich von Schack. In: Lenbach - Sonnenbilder und Porträts, hrsg. v. Reinhold Baumstark (Katalog Neue Pinakothek und Schack-Galerie München, 6.5.-8.8.2004). München 2004, S. 55-76.

Rott, Herbert W.: Sehnsucht nach dem Süden – Italien. In: Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts (Katalog zur Ausstellung im Palais des Beaux Arts Brüssel, 8.3.-20.5.2007). Ostfildern 2007, S. 111-145.

Ruppert, Wolfgang: Der Moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main <sup>2</sup>2000.

Schadendorf, Wulf (Hrsg.): Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1975.

Scheffler, Karl: Einleitung. In: Heinersdorff, Gottfried: Die Glasmalerei. Ihre Technik und ihre Geschichte. Berlin 1914.

Schiedermeier, Werner: Rechtliche und gesetzliche Grundlagen für Kopie und Rekonstruktion in der Baudenkmalpflege. In: Kultusministerium Rheinland-Pfalz (Hrsg.): Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz 1982-83. Kopie, Rekonstruktion, Historisierende Erneuerung. Worms 1984, S. 32-44.

Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Regensburg 1982.

Schindler, Herbert: Nazarer. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Regensburg 1982.

Schlagintweit, Felix: Ein verliebtes Leben. Erinnerungen eines Münchner Arztes. München 1951.

Schmid, Max: Ausstellung für Christliche Kunst Düsseldorf 1909. In: Die Kunst, 21,1910, S. 73-82.

Schmid, Max: Baukunst und Innendekoration auf der Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909. In: Moderne Bauformen, 1909, S. 385-398.

Schmid, Max: Führer durch die Ausstellung 1911 zum Bismarcknationaldenkmal im Kunstpalast. Düsseldorf 1911.

Schmid, Max: Vom Wettbewerb für das Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück-Bingen. In: Zentralblatt der Bauverwaltung, 31, 1911, S. 190-192.

Schmid, Michael Andreas: Raumfarbigkeit und Licht in süddeutschen Kirchenbauten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In: Das Münster, 3,2005, S. 292-298.

Schmidkunz, Hans: Musivische Kunst. I. In: Kunst und Handwerk, 55, 1904/05, S. 289-301.

Schmidt, Alois (Hrsg.): Die Herrscher Bayerns. 25 historische Porträts von Tassilo III. bis Ludwig III. München 2001.

Schmidt, Wolfgang: Zur Geschichte der Grafen von Dörnberg in Regensburg 1817 bis 1897. In: Museen und Archiv der Stadt Regensburg (Hrsg.): Die Grafen von Dörnberg und ihre Stiftungen. (Studien und Quellen zur Geschichte Regensburgs Bd. 6) Regensburg 1991, S. 9-49.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf (Hrsg.): Franz von Stuck. Persönlichkeit und Werk. München <sup>2</sup>1984.

- Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Idee und Gestalt der Villa Stuck. In: Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf (Hrsg.): Franz von Stuck. Persönlichkeit und Werk. München <sup>2</sup>1984, S. 10-22.
- Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Villa Stuck. Franz von Stuck – Persönlichkeit und Werk. München <sup>2</sup>1977.
- Schmoll-Hofmann, Helga: Das Dekorations- und Raumprogramm der Villa Stuck. In: Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf (Hrsg.): Franz von Stuck. Persönlichkeit und Werk. München <sup>2</sup>1984, S. 23-41.
- Schoenbeck-Densing, Gudrun von: Studien zum Werk des Bildhauers Ulfert Janssen (1878-1956) (zgl. Magisterarbeit Bonn 1985, unveröffentlicht).
- Scholtz, Gunter: Historismus am Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin 1997.
- Schröder, Nele: Meeresfabelwesen „à la grecque“. Hellenistische Vorbilder und neoklassizistische Rezeptionsformen herculaneisch-pompejanischer Bildmotive. In: Richter, Dieter/Wamser, Ludwig: Vorbild Herculanum: Römisches Bayern und Antikenrezeption im Norden. (Schriftenreihe der Archäologischen Staatssammlungen Bd. 4) München 2006, S. 225-230.
- Schumann, Paul: Die Monumental-Dekorative Malerei auf der großen Kunstausstellung in Dresden. In: Die Kunst, 27, 1912/13, S. 25-48.
- Schur, Ernst: Die Gruppe München auf der Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. In: Kunst und Handwerk, 57, 1906/07, S. 30-37.
- Schwabing: Kunst und Leben um 1900. Essays, hrsg. v. Helmut Bauer, Elisabeth Tworek (Katalog zur Ausstellung Stadtmuseum München, 21.5.-27.9.1998). München 1998.
- Seib, Gerhard: Adels- und Fürstenmausoleen. In: Boehlke, Hans-Kurt (Hrsg.). Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungsprozesse zwischen 1750 - 1850 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur Bd. 1). Mainz 1979, S. 75-84.
- Seidlitz, Woldemar von: Die Entwicklung der modernen Malerei. In: Kierchow, Rudolf (Hrsg.): Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, XII. Serie, Heft 265-288. Hamburg 1989, S. 1-41.
- Seidlitz, Woldemar von: Monumentalmalerei: ein Einführung in die grosse Kunstausstellung Dresden 1912. Dresden 1912.
- Sembach, Klaus Jürgen: Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung. Köln 2002.
- Siebenmorgen, Harald: Die Anfänge der „Beuroner Kunstschule“. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne. (Bodensee-Bibliothek Bd. 27) Sigmaringen 1983. (zgl. Diss. Freiburg 1979).
- Spiess, Reinhard: Werkkartons und Probemosaike. Beispiele einer Verwendung. In: Wände aus farbigem Glas. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff (Katalog zur Ausstellung Martin-Gropius-Bau Berlin, 8.12.1989-21.1.1990). Berlin 1989, S. 115-119.

Spranger: Jugendstil in Bad Nauheim. Die neuen Bade- und Kuranlagen und ihr Architekt Wilhelm Jost. (Quellen und Forschungen zur Hessischen Geschichte Bd. 48) Darmstadt, Marburg <sup>2</sup>1983 (zgl. Diss. Mainz 1982).

Springer, Peter: Modernisierung einer alten Kunst- Anmerkungen zum Verhältnis von Mosaik, Zeit und Avantgarde. In: Wände aus farbigem Glas. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff (Katalog zur Ausstellung Martin-Gropius-Bau Berlin, 8.12.1989-21.1.1990). Berlin 1989, S. 95-114.

Springer, Peter: Mosaik als Metapher. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie (Wien), 29, 1985, H. 73, S. 11-71.

Springer, Peter: Von Berlin nach Ravenna. In: Berlinische Notizen, 4, 1987, S. 72-78.

St.: Das Solbad Raffelberg bei Mülheim a.d.Ruhr. In: Neudeutsche Bauzeitung 6, 1910, S. 18-24.

Stadt Augsburg, Referat 6, Bauordnungsamt/Untere Denkmalschutzbehörde (Hrsg.): Rasen, Rosen und Rabatten. Historische Gärten und Parks. (Broschüre zum tag des offenen Denkmals) Augsburg 2006.

Stahl, Fritz: German Bestelmeyer. In: Wasmuth's Monatshefte für Baukunst, 3, 1918/19, S. 1-5.

Starz, Ingo: „...die weiteste und herrlichste Weise, Schönheit zu gestalten“. Ludwig von Hofmann, die Literaten und der Stildiskurs um 1900. In: Beyer, Andreas / Burdorf, Dieter (Hrsg.): Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900. (Jenaer Germanistische Forschungen, Neue Folge, Bd. 7) Heidelberg 1999, S. 157-177.

Stather, Martin: Die Kunstpolitik Wilhelms II. Konstanz 1994 (zgl. Diss. Heidelberg 1988).

Steinlein, G.: Der Neubau der K. Universitäts-Frauenklinik und Hebammenschule in München. In: Süddeutsche Bauzeitung, 1920, S. 97-109.

Sternberger, Dolf: Das Reich der Schönheit - Über Franz von Stuck. In: Schmall gen. Eisenwerth, Josef Adolf (Hrsg.): Franz von Stuck. Persönlichkeit und Werk. München <sup>2</sup>1984, S. 71-73.

Sternberger, Dolf: Über Jugendstil. Frankfurt/Main <sup>2</sup>1977.

Stummel, Friedrich: Über alte und neue Mosaiktechnik. In: Zeitschrift für christliche Kunst, 8, 1895, H. 7, S. 209-222.

Sünderhauf, Esther Sophia: Griechenlandsehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945. Berlin 2004 (zgl. Diss. Berlin 2002).

Teichlein, Anton: Zur Charakteristik Wilhelm von Kaulbach's. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 11, 1876, S. 257-265.

Teubrich, Hans-Christian / Leuthäuser, Gabriele / Tschoeke, Jutta / Franzke, Jürgen:  
Das Bleistiftschloß. Faber-Castell in Stein. Familie und Unternehmen. München 1986.

Thiersch, Friedrich von: Das Kurhaus zu Wiesbaden. Berlin 1908.

Thiersch, Friedrich von: Denkschrift über den Ausbau des neuen Kurhauses zu  
Wiesbaden. München 1907.

Thiersch, Friedrich von: Neues über Freskotechnik. In: Kunst und Handwerk, 47. Jg.,  
1897-98, S. 345-346.

Thiersch, Heinz: German Bestelmeyer. München 1961.

Thiersch, Heinz: German Bestelmeyer. Sein Leben und Wirken für die Baukunst.  
München 1961.

Thomas, Therese: Die Rolle der beiden Familien Boch und Villeroy im 18. Und 19.  
Jahrhundert. Die Entstehung des Unternehmens Villeroy & Boch. Saarbrücken 1974  
(zgl. Diss. Lüttich 1971).

Treack, Peter van: Mosaiken in München. Die Wiederentdeckung eines vergessenen  
Kunstzweiges. In: Weltkunst, 53, 1983, H. 13, S. 1784-1787.

Ule, Carl: Musivische Kunst. II. In: Kunst und Handwerk, 55, 1904/05, S. 302-308.

Ullrich, Uta Barbara: Peter Cornelius. Die Götter Griechenlands. Kommentiertes  
Verzeichnis der Kartons und Fresken der Glyptothek in München aus der  
Nationalgalerie und dem Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Berlin 2005.

Ulmer, Renate: Jugendstil in Darmstadt. Darmstadt 1997.

Vaassen, Elgin: Die Glasgemälde des 19. Jahrhunderts im Dom zu Regensburg.  
Stiftungen König Ludwigs I. von Bayern 1827-1857. Regensburg 2007.

Vasari, Giorgio: Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister, dt.  
Ausgabe v. Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu hrsg. v. Julian Kliemann, Bd. II/2.  
Worms 1983 (Nachdruck der Ausgabe Stuttgart, Tübingen 1893).

Villeroy & Boch Dresden – Zur Geschichte der Steingutfabrik von 1856 bis 1945  
(Katalog zur Ausstellung Stadtmuseum Dresden, Keramikmuseum Mettlach, Staatliche  
Kunstsammlung Dresden, Kunstgewerbemuseum 1992).Merzig 1992.

Voss, Heinrich: Franz von Stuck 1863-1918. Werkkatalog der Gemälde mit einer  
Einführung in seinen Symbolismus. (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd.1)  
München 1973.

W.: Württembergischer Verein für Baukunde zu Stuttgart, Sitzung vom 8.2.1913,  
Mitteilungen von einem Vortrag von F.E. Scholer. In: Deutsche Bauzeitung, 47, 1913,  
S. 202-203.

Waetzoldt, Stefan: Bibliografie zur Architektur des 19. Jahrhunderts. Die Aufsätze in  
deutschsprachigen Architekturaufsätzen 1789-1918. Lichtenstein 1977.

- Wagner, Erna Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum: Genese, Inhalt, Hintergründe ; ein Beitrag zum Münchner Historismus. (Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 81) München 2004 (zgl. Diss. München 2003).
- Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära. (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte Bd. 9) Tübingen 1989.
- Wagner, Richard: Gesammelte Briefe und Schriften, Bd. 10: Grundlegende theoretische Schriften, hrsg. v. Julius Kapp. Leipzig 1914.
- Waibel, Jürgen: Situation der Stadt München um die Jahrhundertwende. In: Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896-1914, hrsg. v. Hans Ottomeyer (Katalog der Ausstellung in Verona und Kassel, 5.7.-2.11.1996). München, Berlin 1997, S. 17-22.
- Wamser, Ludwig: Auf der Suche nach einem deutschen Herculaneum. Ludwig I. als Sammler, Ausgräber, Bewahrer und Vermittler „römisch-vaterländischer“ Kunst und Kultur im Königreich Bayern. In: Richter, Dieter/Wamser, Ludwig: Vorbild Herculaneum: Römisches Bayern und Antikenrezeption im Norden. (Schriftenreihe der Archäologischen Staatssammlungen Bd. 4) München 2006, S. 91-172.
- Wände aus farbigem Glas. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff (Katalog zur Ausstellung Martin-Gropius-Bau Berlin, 8.12.1989-21.1.1990). Berlin 1989.
- Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896-1914, hrsg. v. Hans Ottomeyer (Katalog der Ausstellung in Verona und Kassel, 5.7.-2.11.1996). München, Berlin 1997.
- Wehle, Winfrid / Warning, Rainer (Hrsg.): Fin de siècle. (Romanistisches Kolloquium 10) München 2002.
- Wehling, Ulrike: Die Mosaiken im Aachener Münster und ihre Vorstufen. (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 46) Köln 1995 (zgl. Diss. Bonn 1995).
- Weiß, Gustav / Denninger, Edgar / Stratmann-Döhler, Rosemarie / Sträßer, Edith M. H. / Gall, Günter: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 3: Glas, Keramik und Porzellan, Möbel, Intarsien und Rahmen, Lackkunst, Leder. Stuttgart 1986.
- Weiß, Gustav: Glas. In: Weiß, Gustav / Denninger, Edgar / Stratmann-Döhler, Rosemarie / Sträßer, Edith M. H. / Gall, Günter: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 3: Glas, Keramik und Porzellan, Möbel, Intarsien und Rahmen, Lackkunst, Leder. Stuttgart 1986, S. 7 – 68.
- Werner, H.: Der neue Stuttgarter Hauptbahnhof. In: Süddeutsche Bauzeitung, 33, 1913, S. 264-267.
- Wilhelm, Karin: Der Wettbewerb zum Bismarck-Nationaldenkmal in Bingerbrück (1909-1912). Ein Beitrag zum Problem mit der Monumentalität. In: Kritische Berichte, 2, 1987, S. 32-47.

Winter-Ausstellung 1913/14- Zeichnungen-Graphik-Aquarelle-Pastelle (Katalog zur Ausstellung Kgl. Kunstaussstellungsgebäude am Königsplatz München, 2.12.1913-1.2.1914). München 1913.

Witte, Fritz: Wilhelm Pütz/Köln. Ein Wort zur modernen Glasmalerei. In: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, 1914, S. 18-31.

Wolf: Das Gebäude der Lebensversicherungsbank Arminia in München. In: Dekorative Kunst, 22, 1919, S. 345-360.

Zacharias, Thomas (Hrsg.): Tradition und Widerspruch: 175 Jahre Kunstakademie München. München 1985.

Zacharias, Thomas: Akademie zur Prinzregentenzeit. In: Franz Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen, hrsg. v. Horst Ludwig (Katalog zur Ausstellung Villa Stuck, München 7.6.-3.9.1989). München 1989, S. 9-22.

Ziffer, Alfred: Impulse-München und Dresden. In: Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne (Katalog zur Ausstellung, Staatliche Kunstsammlungen Kunstgewerbemuseum Dresden, 18.9.-5.12.1999) Dresden 1999, S. 179-187.

Zils, Wilhelm (Hrsg.): Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien: mit einem Anhang "Münchener Verleger und Presse". München 1913.

## Abbildungsverzeichnis

Nachfolgend genannte Abbildungen befinden sich im Abbildungsband.

- Abb. 1 Wilhelm Köppen (rechts) und Paul Bonatz, zeitgenössische Fotografie, um 1914, Privatbesitz. Quelle: Pinnau 1989, S. 304.
- Abb. 2 Ulfert Janssen: Wandgrabmal, zeitgenössische Fotografie. Quelle: Katalog zur Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909.
- Abb. 3 Doppelporträt Griechisches Mädchen / Sarkophag, Zeichnung in 2 Blätter zerschnitten, auf grauem Passepartout, gesamt 27,8 x 30,6 cm: antiker Frauenkopf 17,1 x 29 cm und Sarkophag 17,8 x 29 cm, bez. „12“, 1901. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 23+24.
- Abb. 4 Karikatur KVNSTHALLE ZUR GOLDENEN TIO. BEI EINKAUFEN VON 10 000M UND DARUEBER WERDEN 6 PAAR FRISCHE WEISSWUERSTE ZU-GEGEBEN, bez. re. u. „WILHELM KÖPPEN“, 1901. Quelle: M. 1901, S. 310.
- Abb. 5 Bucheinband Goethe, Entwurf, zeitgenössische Fotografie, Verbleib unbekannt. Quelle: Kühn 1902/03, S. 201.
- Abb. 6 Venezianische Motive, folio 3, „großes Skizzenbuch“, Tempera und Feder, 15 x 23,5 cm, 1901. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42A/1 39.
- Abb. 7 Sta. Helena, folio 6, „großes Skizzenbuch“, Tempera und Feder, 15 x 23,5 cm, 1901. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42A/1 39.
- Abb. 8 Galla Placidia, folio 21, „kleines Skizzenbuch“, Federzeichnung, 11,9 x 14,5 cm, 1901. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42A/1 41.
- Abb. 9 Vasen und Skulpturen, folio 14, „kleines Skizzenbuch“, Federzeichnung, 11,9 x 14,5 cm, 1901. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42A/1 41.
- Abb. 10 Markusbibliothek, Skizze, Bleistift, Feder, laviert weiße Tempera auf hellbraunem Papier 21,7 x 27,7 cm, bez. „Markusbibliothek“, 1901. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42A/2 18.
- Abb. 11 Mosaikkuppel, Mausoleum Käß-Tattenbach, Alter Friedhof Augsburg-Haunstetten, 1904. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 12 „Vera Icon“, Mosaik, Mausoleum Crailsheim, Rügland, 1909. Quelle: Archiv Pinnau.
- Abb. 13 German Bestelmeyer: Innenraum, Skizze, Mausoleum Crailsheim, 1909. Quelle: Architekturmuseum TUM, ohne Signatur.
- Abb. 14 „Vera Icon“, Mosaik, zeitgenössische Fotografie, 1909. Quelle: Archiv P&W.



- Abb. 15 German Bestelmeyer: Innenraum, Skizze, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, 1905, Aufbewahrungsort Stadtarchiv Regensburg. Quelle: Reidel 1991, S. 180.
- Abb. 16 Innenraum, Skizze, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, Glasnegativ, 1913. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur FS 30/10 3.
- Abb. 17 Wandaufriß, Skizze, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, Glasnegativ, 1913. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur FS 30/10 3.
- Abb. 18 Innenraum, zeitgenössische Fotografie, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, 1913. Quelle: Stahl 1918/19, Abb. 1.
- Abb. 19 Innenraum, Skizze, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, Glasnegativ, 1913. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur FS 30/10 3.
- Abb. 20 Säule, Mosaik, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 21 Pieta, Wandmalerei, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 22 Christus segnet die Kinder, Wandmalerei, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 23 St. Martin, Wandmalerei, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 24 Kuppel, Deckenmalerei, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 25 Fußboden, Entwurf, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, Glasnegativ, 1913. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur FS 30/10 3.
- Abb. 26 Fußboden, Mosaik, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 27 Apsis, Mosaik, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 28 Krypta, Entwurf, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, Glasnegativ, 1913. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur FS 30/10 3.
- Abb. 29 Krypta, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 30 Arkadengang, Dörnberg-Mausoleum, Regensburg, 1913. Quelle: Archiv Pinnau.
- Abb. 31 Grabmal Otto Schnarz, Waldfriedhof München, 1908, zerstört. Quelle: Fuchs 1914, S. 86.
- Abb. 32 Grabmal Merkel, Esslingen, 1915. Quelle: Thomas Zink, Friedhofsverwaltung Ebershalden-Friedhof.

- Abb. 33 Grabmal Brückmann, Hauptfriedhof Braunschweig, 1916. Quelle: Foto vor Ort
- Abb. 34 Mosaik, Skizze, Denkmal Familie Brückmann, 1916. Quelle: Archiv P&W, Ordner 34.
- Abb. 35 Ave Maria, Mosaik, zeitgenössische Fotografie, um 1916. Quelle: Archiv P&W.
- Abb. 36 Christus mit Pfauen, Entwurf für ein Grabmal, um 1913, Glasnegativ. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur FS 30/10 3.1.
- Abb. 37 Urnengrab und Grabzeichen, zeitgenössische Fotografie, Ausstellung für angewandte Kunst in München 1905. Quelle: Bredt 1905, S. 478-479.
- Abb. 38 Fassadenmosaik, St. Josef, Mannheim, 1904. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 39 Apsis, Schloss Faber-Castell, Stein, 1905/06. Quelle: Rüder Hunke, Vermögensverwaltung Schloss Faber-Castell.
- Abb. 40 Maiestas Domini, Probemosaik für die Apsiskapelle, Schloss Faber-Castell, Stein, 1905/06. Quelle: Archiv Puhl&Wagner.
- Abb. 41 Verkündigung, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 42 Christus vor Pilatus, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 43 Kreuzaufnahme, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 44 Christus fällt zum ersten Mal, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 45 Christus und Maria, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 46 Simon trägt das Kreuz, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 47 Das Schweiß Tuch der Veronika, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 48 Christus fällt zum zweiten Mal, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 49 Christus segnet die Kinder, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 50 Christus fällt zum dritten Mal, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.

- Abb. 51 Kleiderberaubung, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 52 Kreuznagelung, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 53 Kreuzigung, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 54 Kreuzabnahme, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 55 Grablegung, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 56 Wandgestaltung mit Joseph, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 57 Wandgestaltung mit Johannes, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 58 Apsis, Wandmalerei, Mariä-Sieben-Schmerzen, Haar, 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 59 Protestantischer Betsaal, zeitgenössische Fotografie, Bezirkskrankenhaus Haar, 1912. Quelle: Anonym (Süddeutsche Bauzeitung) 1913, S. 81.
- Abb. 60 Aufbahrungssaal, zeitgenössische Fotografie, Bezirkskrankenhaus Haar, 1912. Quelle: Anonym (Süddeutsche Bauzeitung) 1913, S. 83.
- Abb. 61 Guter Hirte, zeitgenössische Fotografie, Ausstellung für angewandte Kunst in München 1908. Quelle: Riezler 1909, S. 131.
- Abb. 62 Bodenmosaik Ephesia Vestibül, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 63 Bodenmosaik Greif Vestibül, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 64 German Bestelmeyer: Lichthof, Zeichnung, Universität München, 1909. Quelle: Thiersch 1961, S. 13.
- Abb. 65 Bodenmosaik Lichthof, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 66 Bronzegitter (Bär), Lichthof, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 67 Julius Diez: Göttin der Wissenschaft, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 68 Wandbrunnen Personifikation der Zeit, Mosaik, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.

- Abb. 69 Wandbrunnen Detail Brunnenbecken, Mosaik, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 70 Wandbrunnen Detail Personifikation der Zeit, Mosaik, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 71 Wandbrunnen Triton und Nereide, Mosaik, Universität München, 1909/10. Quelle: Blößner 1909, S. 26.
- Abb. 72 Herkules und die Tötung der Lenäischen Schlange, Mosaik, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 73 Apsismosaik, zeitgenössische Fotografie, Universität München, 1909/10. Quelle: Hildebrandt 1911, S. 219.
- Abb. 74 Relief Babylon, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 75 Relief Memphis, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 76 Relief Knossos, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 77 Relief Tyrus, Aula Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 78 Relief Ephesos, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 79 Relief Athen, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 80 Relief Korinth, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 81 Relief Syrakus, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 82 Relief Tarent, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 83 Relief Alexandria, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 84 Relief Rom, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 85 Relief Byzanz, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 86 Relief Schlange, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 87 Heizungsgitter, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 88 Fakultäten Relief Rechtswissenschaft, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 89 Fakultäten Relief Ökonomie, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 90 Fakultäten Relief Medizin, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.

- Abb. 91 Fakultäten Relief Philosophie, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 92 Sphinx, Deckenrelief, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 93 Pelikan, Relief, Aula, Universität München, 1909/10, zerstört. Quelle: Hildebrandt 1911, S. 217.
- Abb. 94 Glasfenster, Entwurf, Aula, Universität München, 1909/10. Quelle: Heilmeyer 1917, Tafel 62.
- Abb. 95 Senatszimmer, zeitgenössische Ansichtskarte, Universität München, 1909/10, Aufbewahrungsort TUM. Quelle: Pinnau 1989, S. 317.
- Abb. 96 Herkules am Scheideweg, Mosaik, zeitgenössische Fotografie, Senatszimmer, Universität München, 1909/10. Quelle: Archiv Puhl&Wagner.
- Abb. 97 Hygiea, Mosaiksupraporte, Frauenklinik, München, um 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 98 Asklepios, Mosaiksupraporte, Frauenklinik, München, um 1913. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 99 Lichtgöttin, zeitgenössische Fotografie, Stadthalle Hannover, 1914. Quelle: Anonym (Der Baumeister) 1914, Tafel.169a.
- Abb. 100 Westlicher Gesellschaftssaal, zeitgenössische Fotografie, Stadthalle Hannover, 1914. Quelle: Hildebrandt 1915, S. 27.
- Abb. 101 Westlicher Gesellschaftssaal, zeitgenössische Fotografie, Stadthalle Hannover, 1914. Quelle: Hildebrandt 1915, Abb. 5.
- Abb. 102 Östlicher Gesellschaftssaal, zeitgenössische Fotografie, Stadthalle Hannover, 1914. Quelle: Hildebrandt 1915, Abb. 6.
- Abb. 103 Vier Tänzerinnen, Entwurf, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07, Kohle auf Papier, 38,2 x 74,2 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM, ohne Signatur.
- Abb. 104 Wandaufriß, Entwurf, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto aus Archiv Peter Pinnau.
- Abb. 105 Silenmaske, Karton im Maßstab 1:1, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07, Tempera auf grauem Packpapier, später auf Leinwand gezogen, 106,5 x 213,5 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM, ohne Signatur.
- Abb. 106 Dionysosmaske, Karton im Maßstab 1:1, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07, Tempera auf grauem Packpapier, später auf Leinwand gezogen, 107,5 x 214,5 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM, ohne Signatur.
- Abb. 107 Mänade, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.

- Abb. 108 Apoll / Orpheus, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 109 Persephone, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/06. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 110 Weibliche Figur mit Schwan, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 111 Aulet, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 112 Weibliche Figur mit Füllhorn, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 113 Diana, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 114 Ares, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 190/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 115 Hebe, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 116 Weibliche Figur, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 117 Athene, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 118 Flora, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 119 Demeter, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 120 Männliche Figur mit Cymbel, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 121 Aphrodite, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 122 Mainas, Fliesen, Kurhaus Wiesbaden, 1906/07. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 123 Fürstenzelle, Bad Nauheim, 1907/08. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 124 Detail, Mosaikfenster, Bad Nauheim, 1907/08. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 125 Wandaufriss mit Fenster, Entwurf, Fürstenzelle Bad Nauheim, 1907/08, Karton farbig aquarelliert, 22,1 x 27,2 cm, bezeichnet rückseitig „Marmor 20“. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/1 4.3.
- Abb. 126 Wandaufriss mit Venus Anadyomene, Entwurf, Fürstenzelle Bad Nauheim, 1907/08, Tempera auf Zeichenkarton, 22,4 x 27,2 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/1 4.4.
- Abb. 127 Zwei Wandaufnisse, Vorstudie für die Fürstenzelle in Bad Nauheim, 1908, Bleistift, farbig aquarelliert, Tempera auf Zeichenkarton, graues Passepartout, 27 x 43,8 cm, bez. re. u. „W:KÖPPEN 1908“. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/1 4.1.
- Abb. 128 Kuppelbad, Entwurf, Innenraumperspektive, vermutlich Vorstudie für die Fürstenzelle in Bad Nauheim, 1907/08, Tempera auf Zeichenkarton,

Holzrahmen, 61,2 x 70,7 cm, unleserliche Inschrift. Quelle:  
Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/1 5.

- Abb. 129 Venus und Mars, Entwurf für den Fußboden für das Kuppelbad, vermutlich Vorstudie für die Fürstenzelle in Bad Nauheim, 1907/08, Aufbewahrungsort unbekannt. Quelle: Anonym (Berlinische Architekturwelt) 1912, S. 332, Abb. 443.
- Abb. 130 Bodenentwurf Kuppelbad mit Venus und Mars, vermutlich Vorstudie für die Fürstenzelle in Bad Nauheim, 1907/08, Karton farbig aquarelliert, 29 x 44,6 cm, bez. Vorderseite „Mosaikausschmückung eines Bades M. 1=25“.Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/1 4.2 (Vorderseite).
- Abb. 131 Wandaufriss mit Triton und Nereide, vermutlich Vorstudie für die Fürstenzelle in Bad Nauheim, 1907/08, Karton farbig aquarelliert, 29 x 44,6 cm, Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/1 4.2 (Rückseite).
- Abb. 132 Brunnenbecken, Mosaik, Solbad Raffelberg, Mülheim/Ruhr, 1908. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 133 Hygiea, Mosaik, Solbad Raffelberg, Mülheim/Ruhr, 1908. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 134 Demeter und Flora/Persephone, Mosaik, Solbad Raffelberg, Mülheim/Ruhr, 1908. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 135 Dionysos und Mainas, Mosaik, Solbad Raffelberg, Mülheim/Ruhr, 1908. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 136 Apoll und Amphorenträgerin, Mosaik, Solbad Raffelberg, Mülheim/Ruhr, 1908. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 137 Zeus, Mosaik, Solbad Raffelberg, Mülheim/Ruhr, 1908. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 138 Athene und Artemis, Mosaik, Solbad Raffelberg, Mülheim/Ruhr, 1908. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 139 Aphrodite und Hera, Mosaik, Solbad Raffelberg, Mülheim/Ruhr, 1908. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 140 Weiblichen Figuren mit Schellentrommel und Pflanzenschale Mosaik, Solbad Raffelberg, Mülheim/Ruhr, 1908. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 141 „AEGORATORVM“ (Demeter und Flora/Persephone), Entwurf, Solbad Raffelberg, Tempera und Bleistift auf hell grundiertem Karton, 50 x 33 cm, bez. li.u. „FARBENSZITZE 1:5“, re.u. „W.KÖPPEN“, 1909. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 29.
- Abb. 142 Fassade mit Sphingen, Mosaik, Villa Bassermann-Jordan, München-Bogenhausen (Maria-Theresia-Straße 22), 1906. Quelle: Foto vor Ort.

- Abb. 143 Erker, Mosaik, Villa Bassermann-Jordan, München-Bogenhausen (Maria-Theresia-Straße 22), 1906. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 144 Orpheus, Karton für ein Marmormosaik, Wohnhaus Staatsminister Wehner in München, 1910, Aufbewahrungsort unbekannt. Quelle: Anonym 1909/10, S. 358.
- Abb. 145 Götterzyklus, Café Fürstenhof, zeitgenössische Fotografie, München (Neuhauser Straße 21), 1911. Quelle: A. 1911, S. 323.
- Abb. 146 Treppenpodest mit Mosaikuhr, Café Fürstenhof, zeitgenössische Fotografie, München (Neuhauser Straße 21), 1911. Quelle: zeitgenössische Postkarte
- Abb. 147 Apoll, Götterzyklus Café Fürstenhof, zeitgenössische Fotografie, München (Neuhauser Straße 21), 1911. Quelle: A. 1911, S. 321.
- Abb. 148 Artemis, Götterzyklus Café Fürstenhof, zeitgenössische Fotografie, München (Neuhauser Straße 21), 1911. Quelle: A. 1911, S. 321.
- Abb. 149 Bacchus, Götterzyklus Café Fürstenhof, zeitgenössische Fotografie, München (Neuhauser Straße 21), 1911. Quelle: A. 1911, S. 321.
- Abb. 150 Athene, Götterzyklus Café Fürstenhof, München (Neuhauser Straße 21), Entwurf, Gouache und Goldfarben, 38 x 19cm, 1911. Quelle: Heilmeyer 1917, Tafel 63.
- Abb. 151 Ephesia, Fußboden Bankhaus Arminia, München, Entwurf, unter Glasplatte, 13 x 18cm, bez. u. li. „M.1.10.“. Quelle: Architekturmuseum TUM Signatur FS 30/10 3.3.
- Abb. 152 Ephesia, Detail Fußboden Bankhaus Arminia, München, Entwurf, unter Glasplatte, 13 x 18cm, bez. „W.K.“. Quelle: Architekturmuseum TUM Signatur FS 30/10 3.4.
- Abb. 153 Villa Wach-Innenraum, zeitgenössische Fotografie, Radebeul, 1914. Quelle: Bl. 1925, S. 689.
- Abb. 154 Villa Wach-Seitenwand, zeitgenössische Fotografie, Radebeul, 1914. Quelle: Bl. 1925, S. 689.
- Abb. 155 Europa auf dem Stier reitend, Entwurf, Villa Wach, Radebeul, Maßstab 1:1, Tempera auf Packpapier später auf Leinwand aufgezogen, 149 x 112cm, 1914. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur S 42.
- Abb. 156 Orpheus auf einem Delphin reitend, Entwurf, Villa Wach, Radebeul, Maßstab 1:1, Tempera auf Packpapier später auf Leinwand aufgezogen, 113 x 150,5 cm, 1914. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur S 36.
- Abb. 157 Apoll, Entwurf Villa Wach, Radebeul, zeitgenössische Fotografie des Entwurfs, 1914. Quelle: Archiv P&W.



- Abb. 158 Triton, Entwurf, Villa Wach, Radebeul, Maßstab 1:1, Tempera auf Packpapier später auf Leinwand aufgezogen, 112,5 x 150,5 cm, 1914. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur S 35.
- Abb. 159 Nereide, Entwurf, Villa Wach, Radebeul, Maßstab 1:1, Tempera auf Packpapier später auf Leinwand aufgezogen, 112,5 x 123 cm, 1914. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur S 39.
- Abb. 160 Wandaufriß mit Tür, Entwurf, Villa Wach, Radebeul, Maßstab 1:1, Tempera auf Packpapier später auf Leinwand aufgezogen, 79,2 x 59,2 cm, 1914. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 28.
- Abb. 161 Wandaufriß, Entwurf, Villa Wach, Radebeul, Tempera auf Karton, 70 x 6 cm, 1914. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 29.
- Abb. 162 Ornamentfüllung mit stilisierten Blütenranken, Entwurf, Villa Wach, Radebeul, Maßstab 1:1, Tempera und Bleistift, 36,5 x 114cm, 1914. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur S 31+ S 32.
- Abb. 163 Tür, Entwurf, Villa Wach in Radebeul, Maßstab 1:1, Tempera auf Packpapier später auf Leinwand aufgezogen, 15,7 x 28 cm, 1914. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 23.
- Abb. 164 Ganymed, zeitgenössische Fotografie, Entwurf für die Decke Villa Wach, Radebeul, 1914. Quelle: Archiv Puhl&Wagner.
- Abb. 165 Wandaufriß IXΘΥΣ, Entwurf, Pfarrkirche Milbertshofen, Tempera und Bleistift auf dickem Papier, 124 x 80 cm, bez. li. u. „W.KÖPPEN“, re. u. ; „IXΘΥΣ“, 1905. Quelle: Architekturmuseum TUM, ohne Signatur.
- Abb. 166 Kircheninnenraum, Entwurf, zeitgenössische Fotografie, vermutlich für Milbertshofen, 1905. Quelle: Schmid 1909, S. 354.
- Abb. 167 Bismarck-Nationaldenkmal in Bingerbrück mit Ulfert Janssen, Entwurf, zeitgenössische Fotografie. Quelle: Denkmals-Ausschüsse 1911, Zuordnungsnummer 182, Abb. 54.
- Abb. 168 Athene, Entwurf für das Kasino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen, Tempera auf hell grundiertem Aquarellkarton, unter Glas, 30 x 47,5 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM. Signatur 42 A/1 10.
- Abb. 169 Apoll, Entwurf für das Kasino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen, Tempera auf hell grundiertem Aquarellkarton, unter Glas, 29,7 x 47,1 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM. Signatur 42 A/1 13.
- Abb. 170 Dionysos, Entwurf für das Kasino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen, Tempera auf hell grundiertem Aquarellkarton, unter Glas, 30 x 47,6 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM. Signatur 42 A/1 12.
- Abb. 171 Demeter, Entwurf für das Kasino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen, Tempera auf hell grundiertem Aquarellkarton, unter Glas, 30 x 47,4 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM. Signatur 42 A/1 11.

- Abb. 172 Ares, Entwurf für das Kasino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen, Tempera auf hell grundiertem Aquarellkarton, unter Glas, 30 x 47,5 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM. Signatur 42 A/1 6.
- Abb. 173 Aphrodite, Entwurf für das Kasino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen, Tempera auf hell grundiertem Aquarellkarton, unter Glas, 29,8 x 47,3 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM. Signatur 42 A/1 8.
- Abb. 174 Hermes, Entwurf für das Kasino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen, Tempera auf hell grundiertem Aquarellkarton, unter Glas, 29,5 x 47,4 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM. Signatur 42 A/1 9.
- Abb. 175 Bajarde, Entwurf für das Kasino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen, Tempera auf hell grundiertem Aquarellkarton, unter Glas, 29,7 x 47,5 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM. Signatur 42 A/1 7.
- Abb. 176 Empfangshalle Bahnhof Stuttgart, Entwurf, unbekannter Aufbewahrungsort. Quelle: Hildebrandt 1915, Tafel 4.
- Abb. 177 Badezimmer, Entwurf Innenraum, Tempera und Bleistift auf dickem Papier, 35,7 x 31 cm, bez. il. u. „BADEZIMMER“, re. u. „W.KÖPPEN.1900.“, re. o. „A“, 1900. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/1 1.
- Abb. 178 Badezimmer-Wandabschnitt, Entwurf, Tempera und Bleistift auf dickem Papier, 120 x 70 cm, bez. re. o. „W.KÖPPEN 1900“ und „A.“, 1900. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/1 2.
- Abb. 179 Raub der Persephone, Gouache auf Papier, 58 x 88 cm, bez. li. u. „W. KÖPPEN 1909“. Quelle: Heilmeyer 1917, Tafel 64.
- Abb. 180 Raub der Persephone, Privatbesitz, ursprünglich im Besitz von German Bestelmeyer, Tempera und Goldbronze mit Bleistift auf Pappe, 76 x 76 cm, bez. im Bildfeld u. r. „W.K.“, um 1910. Quelle: Foto Archiv Peter Pinnau.
- Abb. 181 Apoll auf dem Sonnenwagen, Entwurf, Verbleib unbekannt, um 1910. Quelle: Heilmeyer 1917, Tafel 64.
- Abb. 182 Lünetten, Entwurf, Privatbesitz, ursprünglich im Besitz von Ulfert Janssen, Tempera auf Pappe, 38 x 82 cm, Maßstab 1:5, bez. u. r. „W.KÖPPEN“ ergänzt mit Bleistift „1908“, in der Mitte bez. „abwechselnd Köpfe m. Pflanzen“. Quelle: Foto vor Ort.
- Abb. 183 Architekturzeichnungen, Rückseite Lünetten-Entwurf, Bleistift auf Pappe, 38 x 82 cm, 1908, Privatbesitz. Quelle: Privatbesitz.
- Abb. 184 Urteil des Paris, Privatbesitz, ursprünglich im Besitz von Paul Bonatz, Tempera auf Karton, 125,5 x 44 cm, rückseitig mit Zettel „Leipziger Kunstverein 3983“. Quelle: Archiv Peter Pinnau.
- Abb. 185 Athene übergibt einen Siegeskranz, Entwurf, Öl auf Karton, 33,5 x 29,5 cm bez. o. li. „ATHNH“, o. re. unleserlich,. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 19.

- Abb. 186 Mythologische Szene, Privatbesitz, ursprünglich im Besitz von Paul Bonatz, Tempera auf Karton, 25 x 45 cm. Quelle: Foto Archiv Peter Pinnau.
- Abb. 187 Wanddekoration (Pflanzenranken) Tempera auf Papier, 47,5 x 145,5 cm, bez. u. re. „W. K.“ und „Maßstab 1:1“, Wanddekoration (Caesar) Tempera auf Papier, 57 x 177,5 cm, bez. u. re. „Maßstab 1:1“. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur S 43 und S 44.
- Abb. 188 Wissen/Handel (Pirchheimer und Tucher), Entwurf für Lünetten vermutlich im Zusammenhang für die Bayerische Jubiläums-Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung Nürnberg 1906 entstanden, 1906, Tempera auf Packpapier, 78,8 x 41,9 cm, bez. u. li. „W“, u. re. „K“. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 21.
- Abb. 189 Skulptur/Malerei (Dürer und P. Vischer), Entwurf für Lünetten vermutlich im Zusammenhang für die Bayerische Jubiläums-Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung Nürnberg 1906 entstanden, 1906, Tempera auf Zeichenkarton in gerundetem Holzrahmen, 78,2 x 41,4 cm (Karton), 82,5 x 45 cm (Rahmen), bez. u. li. „W“, u. re. „K“ und „Maßstab 1:5“. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 22.
- Abb. 190 Großer Hörsaal TUM, zeitgenössische Fotografie. Quelle: Marschall 1982, Abb. 61.
- Abb. 191 Treppenpodest mit Paul Thiersch, zeitgenössische Fotografie, Ausstellung für angewandte Kunst in München 1905. Quelle: Bredt 1905, S. 499.
- Abb. 192 Altar, zeitgenössische Fotografie, III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906. Quelle: Katalog Dresden 1906, S. 73.
- Abb. 193 Maria Orans, zeitgenössische Fotografie, Ausstellung für angewandte Kunst in München 1908. Quelle: Riezler 1909, S. 131.
- Abb. 194 Guter Hirte, zeitgenössische Fotografie, Ausstellung für angewandte Kunst in München 1908. Quelle: Archiv Puhl & Wagner.
- Abb. 195 Guter Hirte, Entwurf, Ausstellung für angewandte Kunst in München 1908, Tempera auf Zeichenkarton, 20,6 x 23,3 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 20.
- Abb. 196 Arkadengang, zeitgenössische Fotografie, Ausstellung für angewandte Kunst in München 1908. Quelle: Riezler 1909, S. 131.
- Abb. 197 Detail Sündenfall, Arkadengang, zeitgenössische Fotografie, Ausstellung für angewandte Kunst in München 1908. Quelle: Riezler 1909, S. 130.
- Abb. 198 Kunsthalle des Deutschen Reiches-Blick vom Vestibül in die Kuppelhalle (Architekt German Bestelmeyer), zeitgenössische Fotografie, Internationale Kunstausstellung in Rom 1911. Quelle: Anonym (Neudeutsche Bauzeitung) 1911, S. 631.

- Abb. 199 Kunsthalle des Deutschen Reiches (Architekt German Bestelmeyer), zeitgenössische Fotografie, Internationale Kunstausstellung in Rom 1911. Quelle: Anonym (Neudeutsche Bauzeitung) 1911, S. 629.
- Abb. 200 Glasfenster Athene, Ausstellungsraum auf der Bayerischen Gewerbeschau 1912, ausgeführt Firma J. Kreuzer. Quelle: Anonym (Kunst und Handwerk) 1912, S. 286.
- Abb. 201 Glasfenster Athene, Maximiliansgymnasium München, zerstört. Quelle: Fischer 1913, S. 64.
- Abb. 202 Glasfenster Christus Salvator, protestantische Taufkapelle Frauenklinik München, zerstört. Quelle: Geiger 1928, S. 43.
- Abb. 203 Lindwurm, Zeichnung, Tempera auf Pappe, 31 x 41 cm, bez. re. u. „W.KÖPPEN“, Aufbewahrungsort: Niedersächsisches Landesmuseum Oldenburg. Quelle: Pinnau 1989, S. 319.
- Abb. 204 Titelbild „Die Kapitolinische Wölfin“ Geburtstagsmappe Hermann Allmers, Aquarell, bez. „Unserm hochverehrten Freund Hermann Allmers 1892“, NHA, 1892. Quelle: NHA.
- Abb. 205 Brief der Familie Köppen an Hermann Allmers, Landschaftszeichnung Aquarell, bez. li. „W.Köppen“, NHA 1892. Quelle: NHA.
- Abb. 206 Kleopatra aus der Geburtstagsmappe Hermann Allmers, Aquarell, bez. mittig „Kleopatra“ und u. re. „Wilhelm Köppen“, NHA, 1892. Quelle: NHA.
- Abb. 207 Die Nacht, Bleistift und Tusche, bez. mittig „Die Nacht“ und u. re. „W. Köppen“, NHA, 1892. Quelle: NHA.
- Abb. 208 Capri, Kreidezeichnung auf Pappe, Privatbesitz, 1907, 20,5 x 33,5 cm. Quelle: Archiv Pinnau.
- Abb. 209 Nillandschaft, Kreidezeichnung auf Pappe, Privatbesitz, 1913, 46,2 x 29 cm, Rückseite mit englischer Reklame. Quelle: Archiv Pinnau.
- Abb. 210 „Himmlische und irdische Liebe“, Kopie nach Tizian, Öl auf Leinwand, Goldrahmen, Hochzeitsgeschenk für German und Margarete Bestelmeyer, vermutlich 1908, Privatbesitz. Quelle: Archiv Peter Pinnau.
- Abb. 211 Gemäldestudie, teils Öl, teils Stifte auf Karton, 61,6 x 60,9 cm, bez. „Wach gekauft für 20,- M bei Linden“. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 27.
- Abb. 212 Jonglierender Jüngling, Rückseite Gemäldestudie, teils Öl, teils Stifte auf Karton, 61,6 x 60,9 cm. Quelle: Architekturmuseum TUM, Signatur 42 A/2 27.
- Abb. 213 Heiliger Joseph, Karton, St. Josef, Mannheim, zeitgenössische Fotografie, 1904. Quelle: Archiv P&W.

Abb. 214 Medusa, Karton, Solbad Raffelberg, Mülheim/Ruhr, Deck- und Wasserfarben mit Gold und Bleistift, 92,5 x 87 cm, bez. „W.KÖPPEN“.  
Quelle: Auktionskatalog Karl&Faber 1990, Tafel 120.

**Alle Vergleichsabbildungen stammen aus dem aus dem Bildarchiv des  
Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn:**

Abb.215 Franz von Stuck: Plakat der I. Internationalen Kunstausstellung des Vereins Bildender Künstler (Secession), 1893, Lithographie auf Papier, 61,5 x 36,5 cm, Aufbewahrungsort München, Stadtmuseum: Graphiksammlung (A 1/45).

Abb. 216 Julius Diez: Plakat für die Internationale Kunstausstellung München 1901, Lithographie, 1901, 86 x 83 cm. Quelle: posterconnection.com (15.3.2008).

Abb. 217 Mosaikkuppel, Detail, Baptisterium der Arianer, Ravenna, 5. Jahrhundert.

Abb. 218 Sol invictus, Mosaik, Mausoleum der Julier, Katakomben, St. Peter, Rom, 3./4. Jahrhundert.

Abb. 219 Tänzerin, Fresko, Villa der Mysterien, Pompeji, 60/50 v. Chr.

Abb. 220 Venus Genetrix, Marmorstatue, Aufbewahrungsort: Musée du Louvre, Paris.

Abb. 221 Medusa Rondanini, Skulptur, 5. Jahrhundert v. Chr., Aufbewahrungsort: Glyptothek, München.

Abb. 222 Idolino, Gipsabguss, Aufbewahrungsort: Villa Stuck, München.

Abb. 223 Thiasos, Relief, Aufbewahrungsort: Villa Stuck, München.

Abb. 224 Peter Cornelius: Zeus im Kampf mit den Giganten, Relief, Göttersaal, Glyptothek, München, 1820/21.

Abb. 225 Peter Cornelius: Der Morgen – Der Wagen des Apoll, Karton, Kohle auf Papier, 169 x 215 cm, 1819, Aufbewahrungsort: Alte Nationalgalerie, Berlin.

Abb. 226 Nymphäum, Mosaik, Herculaneum.

Abb. 227 Mosaikdecke, Santa Costanza, Rom, 330.

Abb. 228 Baptisterium der Orthodoxen, Ravenna, 451-475.

## Anhang 1 Lebensdaten Wilhelm Köppen

<b>Jahr</b>	<b>Ereignis</b>	<b>Quellen</b>
8.8.1876	Geburt in München	AKL Bio-Bibliographischer Index, Bd. 5, S. 624
	Protestant	Einschreibeunterlagen Akademie
13.10.1877	Geburt Max Köppen	Infos zu Bruder Thieme-Becker
1886-93	Lateinklasse Maximiliansgymnasium	Archiv Maximiliansgymnasium
15.10.1894	Einschreibung an Akademie der Bildenden Künste München, Malschule Lindenschmit, Nummer 1285	Einschreibeunterlagen Akademie
1895-97	Malklasse Stuck	Schmoll gen. Eisenwerth, 1977
bis 1901	Studium bei Stuck Meisterklasse	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lexikon der Münchner Maler, dort Quelle nicht bekannt</li> <li>• Pinnau 1989: PMB München sagt, 1901 noch als Akademiestudent eingeschrieben</li> </ul>
1896-1903	Max Köppen Student in der Malklasse Stuck, auch Meisterschüler	
1901	Stipendium im Wert von 2400 Mark: Studienreise nach Italien	Die Kunst, 3. Bd., 1901, 16. Jg.
1901	Tod der Mutter	
1903	Tod Theodor Köppen (1828-1903)	Infos zu Vater Thieme-Becker
1905	wohnhaft Arcis Str. 41/IV, München	Anmeldebogen für die Ausstellung in Oldenburg 1905, Quelle: Niedersächs. Staatsarchiv Nr. 2414
1907	Italienreise	Pinnau 1989
ca. 1909	Italienreise mit German Bestelmeyer und Hermann Hahn	Magarethe Bestelmeyer, Thiersch 1961, S. 16.

1911	ab 1911 ist Köppen in den Katalogen der Secession (Ausstellung Glaspalast) im Mitgliederverzeichnis des Vereins bildender Künstler München (A.V.) „Secession“ genannt, spätestens ab 1915 ist kein Mitgliederverzeichnis mehr in den Katalogen enthalten	Katalog Secession 1911, S. 59
1911	wohnhaft in dieser Zeit Pettenkoferstr. 26/2, München	Katalog Secession 1911, S. 59
1912	wohnhaft in dieser Zeit Leopoldstr. 53/0 GG, München	Katalog Secession 1912
1913	Ägyptenreise mit Hugo Wach und Paul Bonatz	Bonatz 1950, S. 66.
1916	Aufenthalt in einem Badischen Sanatorium	Bonatz 1950, S. 67.
1916-17	wohnhaft Kronenstr. 1a, Stuttgart	Archiv P&W
13.2.1917	Selbstmord Stuttgart	<ul style="list-style-type: none"> <li>• AKL Bio-Bibliographischer Index, Bd. 5, S. 624</li> <li>• Die Kunst für alle, 32. Jg. 1916/17</li> <li>• Nachruf Wach (TUM)</li> </ul>

## Anhang 2 Chronologisches Werkverzeichnis

<b>Datierung</b>	<b>Objekt</b>	<b>Quelle</b>
Um 1892	„Die Nacht“	NHA
1892	Geburtstagsmappe f. Hermann Allmers m. Max und Käthe Köppen: Gedicht mit Morrlandschaft, Kleopatra	NHA
1900	Entwurf Badezimmer, Innenraum, Halle mit Flachtonne	sign./dat.
1900	Entwurf Badezimmer „Ephesia“	sign./dat.
um 1900	Verfolgungsszene	
um 1900	Lindwurm	
1901	Skizzenbücher der italienischen Studienreise und Zeichnungen	
1901	Jubiläumsfeier des Bayerischen Kunstgewerbevereins: Karikatur Wurstreklame	Gmelin 1900/01
1902	Entwurf Bucheinband Goethe, Wettbewerb	Kühn 1902/03 (Dt. Kunst u. Dekoration)
1904	Mausoleum Käß-Tattenbach, Augsburg-Haunstetten: Mosaikkuppel	Heilmeyer 1905/06
1905	Ausstellung für angewandte Kunst, München: Treppenpodest m. Paul Thiersch, Friedhofskunst (Urnengrab freskiert m. 3 Wandbildern, 3 Grabmale in Stein mit Steinmetz Rödl, Grab mit Mosaik m. Rauecker, bemaltes Holzgrabkreuz)	Bredt 1905
1905	Entwurf Grabmal „In Parentum Memoriam“	
1905-07	St. Joseph, Mannheim: Fassadenmosaik	Anonym 1907
1905	„Konkurrenzentwurf zum Plakat der IX. internationalen Kunstausstellung in München“	Kat. Oldenburg 1905
1905	3 Wettbewerbsentwürfe kath. Kirche München-Milbertshofen	Brief Paul Thiersch 1905, Kat. Oldenburg 1905, TUM, Schmid 1909 (Moderne Bauformen)



1905	4 Architekturentwürfe gezeichnet von Paul Thiersch „gemeinsam mit Wilh. Köppen“: Ausstellungshaus Nürnberg, Schule Michelau, prot. Kirche Innsbruck, kath. Kirche München-Milbertshofen	Baumeister 1909
1905/06	Schlosskapelle Schloss Faber-Castell, Stein bei Nürnberg: Apsismosaik	Kuehl 1985
1906	Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden:Altar	Katalog Dresden 1906
1906	2 Lünettenentwürfe „Sculptur-Malerei“, „Wissen- Handel“, vermutlich Ausstellung Nürnberg 1906	
1906	Wiesbaden, Kurhaus: Majolikafliesen Ostfassade	Thiersch 1906
1906	Kartons und Skizzen Wiesbaden Kurhaus	
1907	Capri	
ca. 1907	Villa Bassermann-Jordan, München, Mosaikdekoration am Außenbau	Pinnau 1989
um 1908	Kopie von Tizians „Himmlischer und irdischer Liebe“	Hochzeit Bestelmeyer
1908	Sprudelhof, Bad Nauheim; Mosaik Fürstenbad	
1908	Entwürfe Bad Nauheim: Innenansicht, Wandaufrisse, Fußboden, Detail	sig./dat.
1908	Gewerbeschau, München: Arkadenausmalung, Maria orans, Guter Hirte Friedhof	G. 1908
1908	Entwurf Guter Hirte für die Ausstellung	
1908	Entwurfskarton Lünetten	sign./dat.
1908	Grabmal Otto Schnartz, München Waldfriedhof	Fuchs 1914
1909	Entwurf Solbad Raffelberg	
1909	Solbad Raffelberg, Mülheim/Ruhr: Brunnenhalle, Wand- und Bodenmosaik m. U. Janssen	St. 1910
1909	Mausoleum Crailsheim, Rügland: Vera Icon-Mosaik	Mayr 1985
1909-10	Universität, München: Fußboden Vestibül und Lichthof, Bronzegitter, Wandbrunnen, Senatszimmer, Aula m. Glasfenstern, Mosaiken, Reliefs	Anonym 1910, Blößner 1909/10, Fischer 1913
1909-10	Entwürfe Glasfenster Universität München	Heilmeyer 1917, Fischer 1912

1910	Wohnhaus Minister Wehner, München: Orpheusmosaik	Ausstellung Secession 1910, Frühjahr 1912, Anonym 1909/10 (Christliche Kunst)
1909	Entwurf Raub der Proserpina mit Amor	sign./dat., Heilmeyer 1917
um 1909	Karton zum Entwurf Raub der Prosperina	
um 1909	Entwurf Apollo auf dem Sonnenwagen	
um 1909	Entwurf Athene übergibt eine Siegeskranz	
1911	Internationale Kunstausstellung Rom: Kunsthalle des Deutschen Reiches Ausmalung Kuppel und Bodenmosaik m. Bestelemyer	Anonym 1911
1911	Entwurfsmodell „In trinitate robur“: Wettbewerb Bismarkdenkmal, Bingerbrück m. Janssen	Denkmals- Ausschüsse 1911
1912	Anstalt Haar II, München-Haar: Ausmalungen der Kirche, des Theatersaales, des protestantischen Beetsaales und des Aufbahrungsraumes	Anonym 1913
1912	Café Fürstenhof, München: Mosaik, Sonnenuhr	A. 1912
1912	Gewerbeschau, München: Glasfenster Athene	Anonym 1912
um 1913	Entwürfe Wanddekoration u.a. mit Caesar	
um 1913	Entwurf m. Christus-Medaillon	
1913	Maximilians-Gymnasium, München-Schwabing: Glasfenster Athene	Fischer 1913
1913	Dörnberg-Mausoleum, Regensburg: Innenausstattung Mosaik und Wachsmalerei	Brief Bestelmeyer (Archiv Dörnbergstiftung)
1913	Nillandschaft, Pastell	
1913-16	Frauenklinik, München: Mosaiksupraporten	Geiger 1928
um 1913	Mosaik „Ave Maria“	
um 1914	Urteil des Paris	
1914	Stadthalle, Hannover: Ausmalung in Wachstechnik, Stuckrelief Lichtgöttin, Mosaikfußboden	Hildenbrandt 1915
1914	Entwürfe Hochzeitszug f. Villa Wach (unausgeführt)	Bl. 1925
1914	Entwürfe „Meeresleben“, Tür, Wandaufrisse und Pflanzenranken f. Villa Wach	TUM, P&W

1914	Villa Wach, Radebeul: Mosaik und Tür	Bl. 1925
1914-15	Entwürfe für Technische Hochschule, München (unausgeführt)	Anonym 1916/17 (Die Kunst für alle), Marschall 1982
1914-16	Bankhaus Arminia, München: Mosaikboden	Wolf 1919
1915	Grabmal Merkel, Esslingen. Mosaik m. Janssen	Briefe Privatbesitz
1915	Entwurf Empfangsraum Bahnhof, Stuttgart	Hildenbrandt 1915
um 1916	Entwurf Jongleure (Rückseite Porträtskizzen)	
1916	Entwurf „Frieden“ für Landtagsgebäude Oldenburg	Apell-Kölmel 1989
1916	Entwurf Denkmal Brückmann, Braunschweig	Archiv P&W
1916	Grabmal Brückmann, Braunschweig: Mosaik	Archiv P&W
ca. 1916	Entwürfe Casino Zeppelinwerke, Friedrichshafen (unausgeführt)	Anonym 1916/17 (Die Kunst für alle)

## Anhang 3 Präsentation von Entwürfen auf Kunstausstellungen

<b>Objekt</b>	<b>Ausstellung</b>
Ausstellungsplakat, Entwurf	Nordwestdeutsche Kunstausstellung Oldenburg 1905
Kirchenausmalung (3 Rahmen), Entwurf	Nordwestdeutsche Kunstausstellung Oldenburg 1905
a) Studie Innenraum	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909</li> <li>• Münchener Kunstausstellung 1917</li> </ul>
b) Wandaufriß	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909</li> <li>• Münchener Kunstausstellung 1917</li> </ul>
Herkules am Scheideweg, Marmormosaik	Kunstausstellung der Münchener Secession 1910
Senat der Münchener Universität, Karton	
Orpheus, Marmormosaik im Haus Wehner	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kunstausstellung der Münchener Secession 1910</li> <li>• Münchener Kunstausstellung 1917</li> </ul>
Apsis der Münchener Universitätsaula, Entwurf	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Große Berliner Kunstausstellung 1911</li> <li>• Münchener Kunstausstellung 1917</li> </ul>
Aphrodite und Ares, Detailentwurf	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Große Berliner Kunstausstellung 1911</li> <li>• Münchener Kunstausstellung 1917</li> </ul>
Raub der Proserpina, Mosaikkarton	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kunstausstellung der Münchener Secession 1912</li> <li>• Große Berliner Kunstausstellung 1911</li> </ul>
Glasfenster der Münchener Universitätsaula (3 Stück), Detailentwurf	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frühjahrs-Ausstellung Secession München 1912</li> <li>• Münchener Kunstausstellung 1917</li> </ul>
Ausschmückung der Ausstellungshalle Rom 1911, Entwurf	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frühjahrs-Ausstellung Secession München 1912</li> <li>• Münchener Kunstausstellung 1917</li> </ul>
Guter Hirt, Entwurf	Winter-Ausstellung Secession München 1913/14
Ausmalung eines Mausoleums, Entwurf	Winter-Ausstellung Secession München 1913/14
Aphrodite, Skizze	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Winter-Ausstellung Secession München 1913/14</li> <li>• Münchener Kunstausstellung 1917 ?</li> </ul>
Artemis, Skizze	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Winter-Ausstellung Secession München 1913/14</li> <li>• Münchener Kunstausstellung 1917 ?</li> </ul>
Bacchus, Fürstenhof, Originalkarton	Münchener Kunstausstellung 1917
Venus, Fürstenhof, Originalkarton	Münchener Kunstausstellung 1917
Apollo, Fürstenhof, Originalkarton	Münchener Kunstausstellung 1917
Artemis, Fürstenhof, Originalkarton	Münchener Kunstausstellung 1917
Athene, Fürstenhof, Originalkarton	Münchener Kunstausstellung 1917
2 Frauengestalten mit Pfau, Originalkarton	Münchener Kunstausstellung 1917
1 Kopf, 2 Frauen, Originalkarton	Münchener Kunstausstellung 1917

Aphrodite Paphia, Originalkarton	Münchener Kunstausstellung 1917
Apoll auf dem Sonnenwagen, Skizze	Münchener Kunstausstellung 1917
Europa, Skizze	Münchener Kunstausstellung 1917
Apoll auf dem Sonnenwagen, Skizze	Münchener Kunstausstellung 1917
Friedrichshafen, 8 Skizzen	Münchener Kunstausstellung 1917
Dekoratives Relief, Originalabguss	Münchener Kunstausstellung 1917
Der kleine Herkules	Münchener Kunstausstellung 1917
Griechische Hochzeit	Münchener Kunstausstellung 1917
Perspektivischer Entwurf für ein Badezimmer	Münchener Kunstausstellung 1917
Ausmalung Empfangszimmer, Entwurf	Münchener Kunstausstellung 1917
2 Frauenfiguren mit Kranz und Lyra	Münchener Kunstausstellung 1917
Helios	Münchener Kunstausstellung 1917
Wiesbaden, 4 Skizzen	Münchener Kunstausstellung 1917
Innenraum Perspektive, Skizze	Münchener Kunstausstellung 1917
Stehende Engelfigur, Karton	Münchener Kunstausstellung 1917
Europa, Skizze	Münchener Kunstausstellung 1917
Glasfenster, 2 Entwürfe	Münchener Kunstausstellung 1917
Hermes und Venus, Skizze	Münchener Kunstausstellung 1917

## Lebenslauf

Name: Anja Hoffmann

Geburtstag: 27. November 1977

Geburtsort: Freiburg im Breisgau

Vater: Joachim Hoffmann, geb. 26. April 1953, Grund- und Hauptschullehrer

Mutter: Petra Königs, geborene Dörr, geb. 13. Nov. 1953, selbständig

Geschwister: ein Bruder und eine Schwester

### Schulbildung:

1984 – 1985	Brüder Grimm Grundschule in Darmstadt
1985 – 1986	Grundschule Benediktbeuern
1986 – 1987	Brüder Grimm Grundschule in Darmstadt
1987 – 1988	Frankensteinschule in Darmstadt
1988 – 1997	Lichtenberg-Gymnasium in Darmstadt
Juni 1997	Abitur

### Studium:

WS 1997/98 - WS 2000/2001	Studium der Anglistik, Germanistik, Kunst- und Medienwissenschaften an der Universität Konstanz
Sep. 1999 - April 2000	Auslandsaufenthalt (Erasmus) am UCC Cork, Irland
SS 2001 - WS 2003/04	Studium der Kunstgeschichte, Anglistik und Germanistik an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Seit SS 2004	Promotion an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

### Beschäftigungen:

Juli 2000 - März 2001	studentische Mitarbeiterin im Auktionshaus Karrenbauer, Konstanz
WS 2002/03 und SS 2004	Tutorin zum Propädeutikum „Bildkünste“ (Prof. Kanz) am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn
SS 2003 - WS 2003/04	Hilfskraft in der Diathek am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn
Mai - September 2004	Kunstvermittlerin bei der Ausstellung „Privatgrün in Köln“
September 2004 - März 2006	studentische Mitarbeiterin im Auktionshaus Venator&Hanstein, Köln
Seit September 2004	wissenschaftliche Angestellte bei der Deutschen Stiftung Denkmalschutz: Monumente Publikationen, Bonn

### Praktikum:

März/April 2002	Museum Künstlerkolonie am Institut Mathildenhöhe in Darmstadt
April 2004	Auktionshaus Scholz, Köln
August/September 2004	Schloss Drachenburg, Königswinter
Mai 2005	Kunsthistorikertag Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn