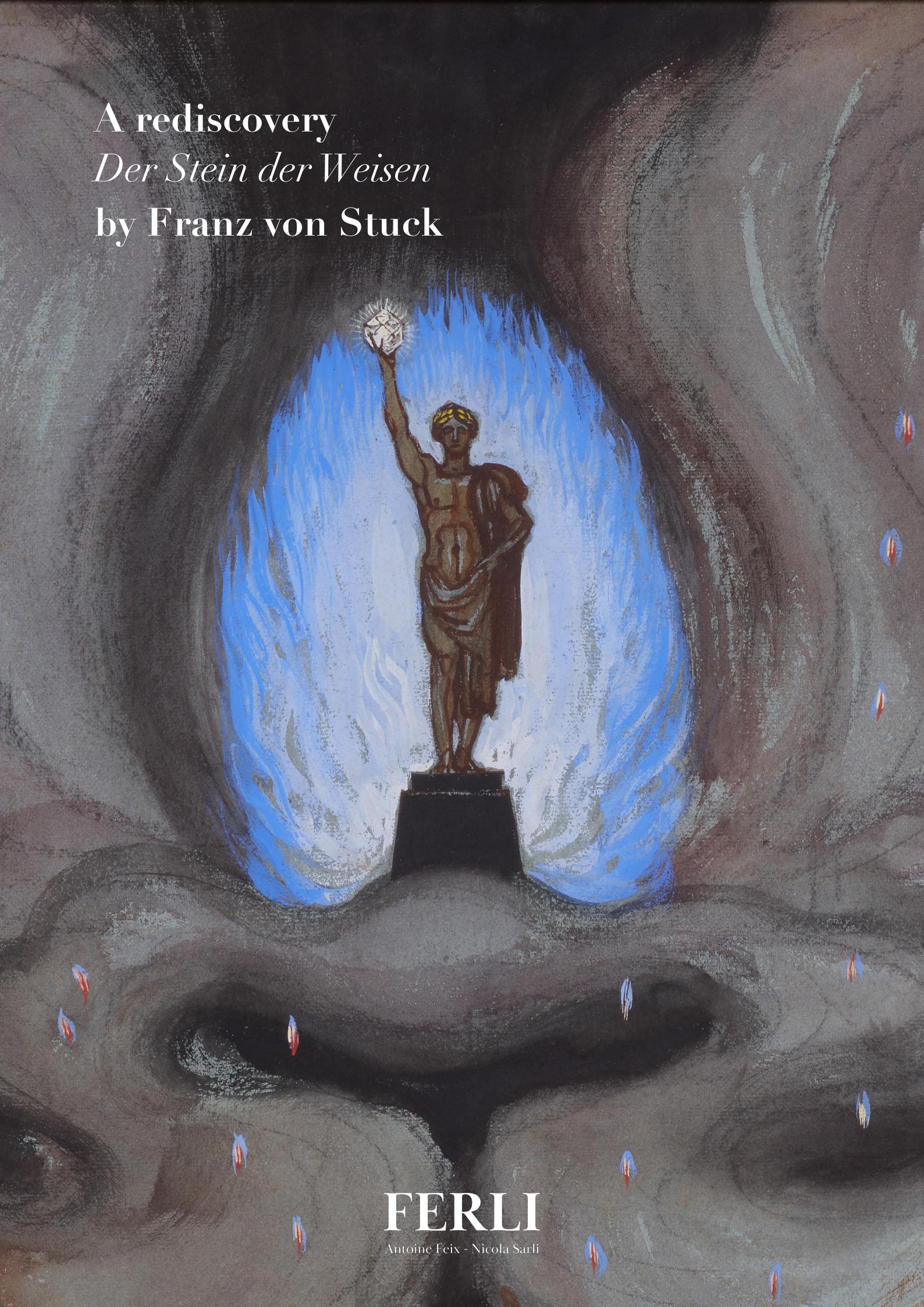


A rediscovery
Der Stein der Weisen
by Franz von Stuck



FERLI

Antoine Feix - Nicola Sarli

A REDISCOVERY:
FRANZ VON STUCK
DER STEIN DER WEISEN



Franz von Stuck, *Der Stein der Weisen*,
gouache and ink on paper mounted on cardboard,
c. 1896

H. 47,6 cm; W. 61,7 cm (18 7/8 ; 24 3/8),

‘Signed lower right: « STUCK »

Provenance: Munich, Collection Max et Theodor Klopfer (1908)

Bibliography: VOSS H., Franz von Stuck, 1863-1928. Werkkatalog der Gemälde,
München, Prestel, 1973, p. 130 et p. 276



PREFACE

When we first encountered this gouache, we were not entirely certain that it was truly a work by Franz von Stuck – an artist we have always admired, whose images, from *Die Sünde* onward, are etched into our imagination. Even before its attribution could be confirmed, the sheet had already struck us with its sheer intensity. Whether it had been made by Stuck, by a lesser-known artist, or by an anonymous hand at the end of the nineteenth century made little difference: that figure, wrapped in blue flames, spoke to us. When our research in the library finally confirmed the attribution, the power of the image did not suddenly grow; it simply became clearer. Its voice had always been the same. In the end – as ever – it is quality that speaks first in an artwork. Franz von Stuck was, above all, a great inventor of images. He gave the symbols of culture – Salome, Lucifer, Medusa, Eve – new meanings, new emotions and new impulses, and he shaped these impulses into forms supported by symbols strong enough to contain them. With the rediscovery of *Der Stein der Weisen*, the work returns at last to the corpus of Stuck's oeuvre after having been lost to sight since 1908, enriching our understanding of the painter and of the most symbolist vein of his production. It resurfaces like a spark from the past unexpected, luminous, and still capable of speaking to us.

Lorsque nous avons rencontré pour la première fois cette gouache, nous n'étions pas tout à fait certains qu'il s'agissait véritablement d'une œuvre de Franz von Stuck – un artiste que nous avons toujours admiré, dont les images, depuis *Die Sünde*, se sont gravées dans notre imaginaire. Avant même que son attribution ne soit confirmée, la feuille nous avait déjà frappés par son intensité. Qu'elle ait été réalisée par Stuck, par un artiste moins connu ou par une main anonyme de la fin du XIX^e siècle importait peu : cette figure, enveloppée de flammes bleues, nous parlait. Lorsque nos recherches en bibliothèque ont finalement confirmé l'attribution, la puissance de l'image n'a pas soudainement augmenté ; elle est simplement devenue plus évidente. Sa voix avait toujours été la même. En définitive – comme toujours – c'est la qualité qui parle d'abord dans une œuvre d'art.

Franz von Stuck fut avant tout un grand inventeur d'images. Il a donné aux symboles de la culture – Salomé, Lucifer, Méduse, Ève – de nouvelles significations, de nouvelles émotions et de nouveaux élan, et il a façonné ces élan en des formes soutenues par des symboles suffisamment forts pour les contenir. Avec la redécouverte de *Der Stein der Weisen*, l'œuvre rejoint enfin le corpus de Stuck après avoir été perdue de vue depuis 1908, enrichissant notre compréhension du peintre et de la veine la plus symboliste de sa production. Elle resurgit comme une étincelle venue du passé inattendue, lumineuse et encore capable de nous parler.

INDEX

Provenance	p. 5
Attribution and provenance	p. 8
Iconography and the symbolic dimension	p. 10
Franz von Stuck: an artist's biography	p. 13



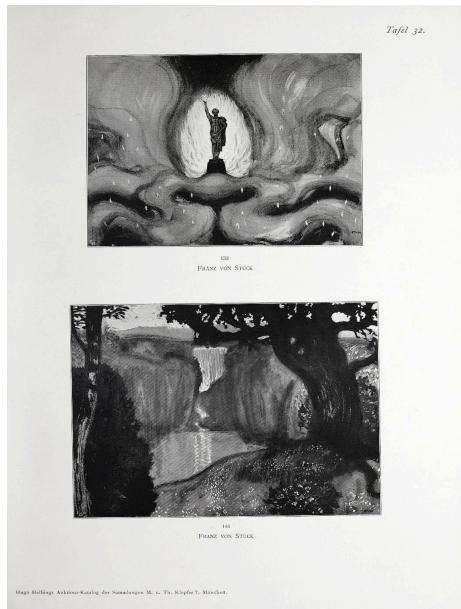
ATTRIBUTION AND PROVENANCE

This gouache by Franz von Stuck, datable to 1896, belongs to the artist's most inventive and Symbolist phase, at the moment when he was establishing himself as one of the leading figures of the Munich Secession. The work, whose whereabouts had remained unknown until now, can be identified with

precision thanks to a photograph preserved in the archives of the Nationalgalerie in Berlin. The image comes from the catalogue of the Helbing auction (Munich, 24 November 1908), where it appeared as lot no. 139 in the sale of the Klopfer Collection (fig.1). The exact correspondence of the dimensions (48 × 62 cm), the technique (gouache and ink on paper), and a flaw in the support – a tear in the upper right corner, visible in the early reproduction – makes it possible to establish the identity of the work with certainty. This solid provenance, further strengthened by the presence of four other works by Stuck in the same sale, secures the fully authenticated status of this composition. The work is recorded in the catalogue raisonné compiled by Heinrich Voss in 1973, under a tentative entry titled « *Gralshüter?* (c.1896) », but the description in the Helbing catalogue dispels any ambiguity: the subject is explicitly identified as « *Der Stein der Weisen* ».



■ FIG.1-2 Catalogue of the Helbing sale, Collection of Max and Theodor Klopfer, Munich, 24 November 1908



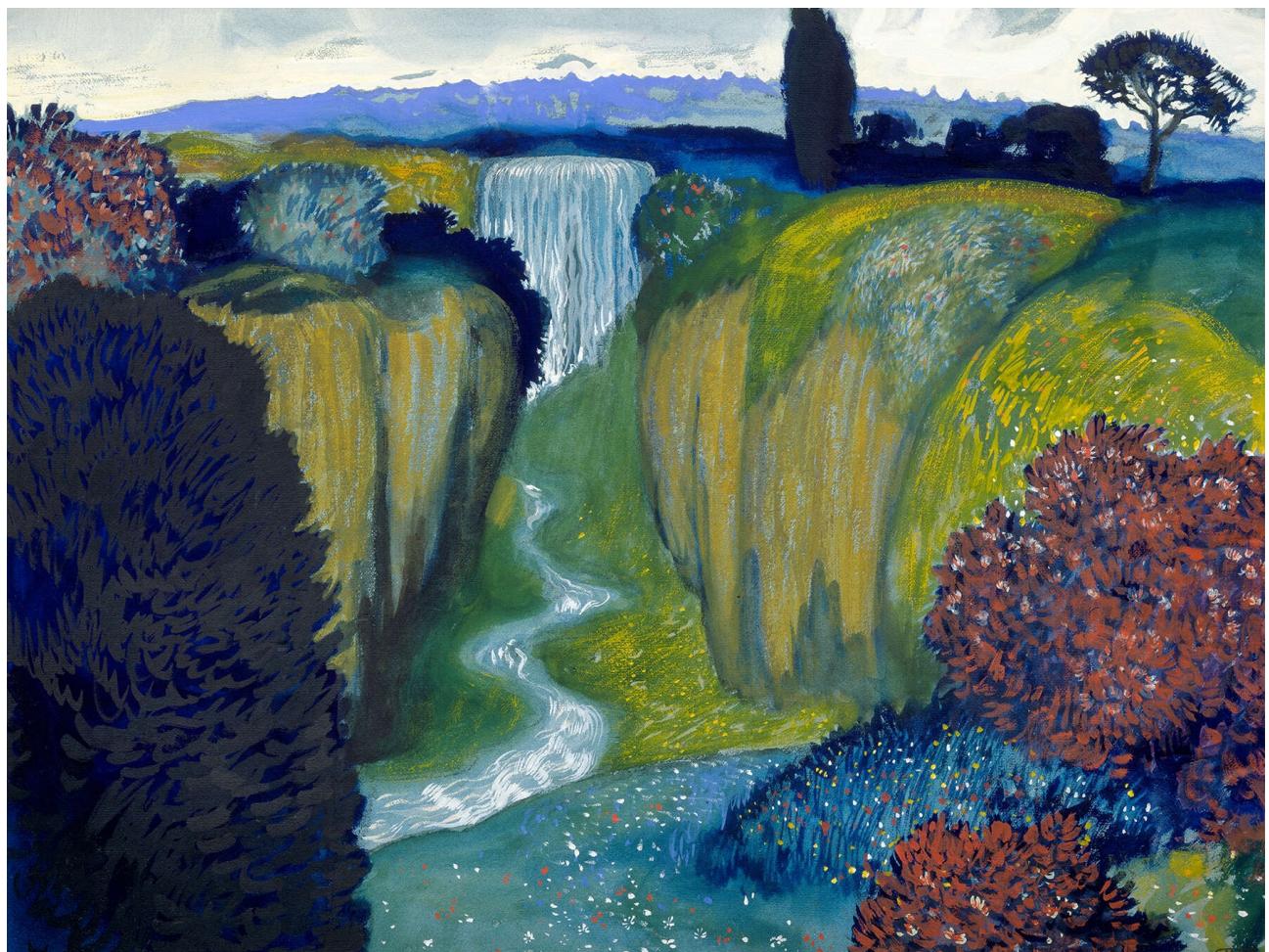
Hugo Helbling, Auktions-Katalog der Sammlungen M. u. Th. Klopfer I, München.

■ FIG.2

Cette gouache de Franz von Stuck, datable de 1896, appartient à la phase la plus inventive et la plus symboliste de l'artiste, au moment où il s'imposait comme l'une des figures majeures de la Sécession munichoise. L'œuvre, dont la localisation était restée inconnue jusqu'à aujourd'hui, peut être identifiée avec précision grâce à une photographie conservée dans les archives de la Nationalgalerie de Berlin. L'image provient du catalogue de la vente Helbing (Munich, 24 novembre 1908), où elle figurait sous le numéro 139 dans la vente de la collection Klopfer (fig. 1). La correspondance exacte des dimensions (48 × 62 cm), de la technique (gouache et encre sur papier) et d'un défaut du support – une déchirure dans l'angle supérieur droit, visible dans l'ancienne reproduction – permet d'établir avec certitude l'identité de l'œuvre. Cette provenance solide, renforcée par la présence de quatre autres œuvres de Stuck dans la même vente, assure le statut pleinement authentifié de cette composition. L'œuvre est répertoriée dans le catalogue raisonné établi par Heinrich Voss en 1973, sous une entrée provisoire intitulée « *Gralshüter?* (vers 1896) », mais la description donnée dans le catalogue Helbing dissipe toute ambiguïté : le sujet y est explicitement identifié comme « *Der Stein der Weisen* ».

The dating proposed by Voss, around 1896, fully accords with the stylistic analysis: angular drawing, almost sculpted contours, a vigorous use of gouache applied in broad strokes, and a blue-black and intense white chromatic range. These features appear in several of Stuck's works on paper from around 1895-1896, notably the landscape *Landschaft mit Wasserfall* [fig.3], whose format is strikingly close to that of the present gouache. The abbreviated signature « STUCK » is typical of works on paper executed before the artist's ennoblement in 1905, after which he most often signs *Franz von Stuck*.

La datation proposée par Voss, vers 1896, s'accorde pleinement avec l'analyse stylistique : un dessin anguleux, aux contours presque sculptés, un usage vigoureux de la gouache appliquée en larges touches, ainsi qu'une gamme chromatique bleu-noir et blanc intense. Ces caractéristiques apparaissent dans plusieurs œuvres sur papier de Stuck datant des années 1895-1896, notamment le *Paysage Landschaft mit Wasserfall* [fig. 3], dont le format est remarquablement proche de celui de la présente gouache. La signature abrégée « STUCK » est typique des œuvres sur papier exécutées avant l'anoblissement de l'artiste en 1905, après lequel il signe le plus souvent *Franz von Stuck*.



■ FIG. 3 Franz von Stuck, *Landschaft mit Wasserfall*, tempera on paper, 1896, 48 × 62 cm, Munich, formerly Bayerische Staatsgemäldesammlungen, now location unknown

ICONOGRAPHY AND THE SYMBOLIC DIMENSION

The catalogue of the Klopfer sale describes the scene in precise detail: « 139. The Philosopher's Stone. On a black pedestal rising from grey vapours shot through with will-o'-the-wisps stands a figure of antique appearance, crowned with a gold laurel wreath, who, with the right arm raised forcefully, holds a large sparkling diamond. Behind this figure rise white-blue flames, against which it stands out clearly.

Lower right: Stuck. Gouache and ink on paper. Height 48 cm, width 62 cm. Gilt frame. See the reproduction on plate 32. ». The figure, treated as a living statue, dominates the space in a solemn silence. The choice of the diamond, rendered as an autonomous source of light, replaces the traditional alchemical imagery laboratory, athanor, scholar at work with an allegorical vision purified of all anecdote, in which the Philosopher's Stone is no longer an object of research but an epiphany.

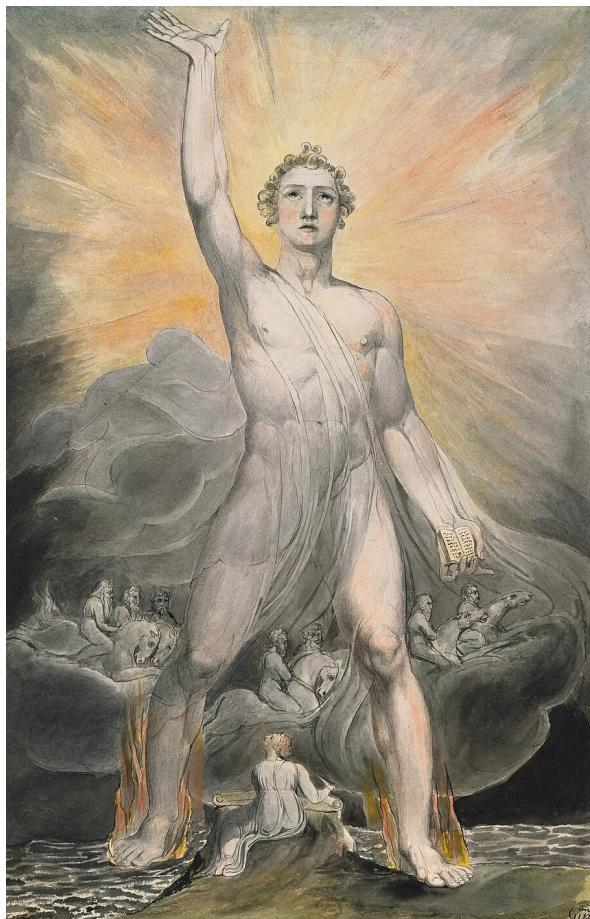
Although the title refers to alchemy, the staging evokes broader iconographic registers. The dramatic use of blue fire and the isolated silhouette set within a vertical halo explicitly recall the scenography of the third act of *Siegfried*, in which the hero crosses Loge's circle of flames. Stuck, well acquainted with the Wagnerian aesthetic then dominant in Munich, transposes this dramaturgy of fire into a hermetic context.

Le catalogue de la vente Klopfer décrit la scène avec une précision minutieuse : « 139. La Pierre philosophale. Sur un piédestal noir surgissant de vapeurs grises traversées de feux follets se dresse une figure d'apparence antique, couronnée d'une couronne de laurier en or, qui, le bras droit levé avec force, tient un grand diamant étincelant. Derrière cette figure s'élèvent des flammes blanc-bleu, contre lesquelles elle se détache nettement.

En bas à droite : Stuck. Gouache et encre sur papier. Hauteur 48 cm, largeur 62 cm. Cadre doré. Voir la reproduction à la planche 32. » La figure, traitée comme une statue vivante, domine l'espace dans un silence solennel. Le choix du diamant, représenté comme une source lumineuse autonome, remplace l'imagerie alchimique traditionnelle laboratoire, athanor, savant à l'œuvre par une vision allégorique purifiée de tout élément anecdotique, où la Pierre philosophale n'est plus un objet de recherche, mais une épiphanie.

Bien que le titre renvoie à l'alchimie, la mise en scène évoque des registres iconographiques plus vastes. L'usage dramatique du feu bleu et la silhouette isolée placée dans un halo vertical rappellent explicitement la scénographie du troisième acte de *Siegfried*, dans lequel le héros traverse le cercle de flammes de Loge. Stuck, parfaitement familier de l'esthétique wagnérienne alors dominante à Munich, transpose cette dramaturgie du feu dans un contexte hermétique.

The Stone, identified with a sovereign diamond, alludes to the imaginary realm of the Nibelungen's magical treasures – the *Hort*, the *Rheingold* – often depicted as luminous substances endowed with spiritual power. Stuck seems to draw from these narratives a mode of supernatural luminosity, detached from any realistic materiality. In the Bible, the “white stone” mentioned in the Book of Revelation (2:17) carries a powerful symbolic charge: it represents the transcendence of the material condition, divine absolution, spiritual election, and access to a state of beatitude promised to the faithful. In exegetical tradition, this stone borne as a sign of a new identity, inscribed with a name known only to God – marks the culmination of the spiritual journey, a symbol of inner regeneration. In certain respects, this function as an ultimate seal is reminiscent of the value attributed, in Western hermeticism, to the Philosopher's Stone, conceived as a metaphor for the passage from an impure state to an accomplished one.



■ FIG. 5 William Blake, *Angel of the Revelation*, c. 1803, watercolor, pen and black ink, brush and wash over traces of graphite, New York, The Metropolitan Museum of Art



■ FIG. 4 Franz von Stuck, *Feinde Ringsum (Siegfried)*, 1916, bronze patinated, 71,5 cm, Munich, Villa Stuck

La Pierre, identifiée à un diamant souverain, renvoie au domaine imaginaire des trésors magiques des Nibelungen – le *Hort*, l'*Or du Rhin* – souvent représentés comme des substances lumineuses dotées d'un pouvoir spirituel. Stuck semble puiser dans ces récits un mode de luminosité surnaturelle, détachée de toute matérialité réaliste. Dans la Bible, la « pierre blanche » mentionnée dans l'*Apocalypse* (2,17) porte une charge symbolique puissante : elle représente la transcendance de la condition matérielle, l'*absolution divine*, l'*élection spirituelle* et l'accès à un état de *béatitude* promis aux fidèles. Dans la tradition exégétique, cette pierre portée comme signe d'une nouvelle identité, inscrite d'un nom connu de Dieu seul – marque l'aboutissement du parcours spirituel, symbole de régénération intérieure. À certains égards, cette fonction de sceau ultime rappelle la valeur attribuée, dans l'hermétisme occidental, à la Pierre philosophale, conçue comme une métaphore du passage d'un état impur à un état accompli.

In the continuation of this symbolism, it is worth recalling William Blake's decisive interest in apocalyptic visions. In his *Angel of the Revelation* [FIG. 4], the artist depicts a colossal messenger, bearer of salvation, emerging from a cloud of fire. Immersed in an environment of flames and light, Blake's figure

whose verticality and monumentality are heightened by the iridescent glow of the background offers a pertinent iconographic parallel to the heroic silhouette devised by Stuck: in both cases, the body isolated at the centre of an incandescent radiance becomes the vehicle of an apparition, a liminal presence between the human and the supernatural. Taken together, these elements form a distinctly Symbolist vision, in which ancient culture, spiritual alchemy, Wagnerian theatre, and Germanic mythology converge.

A Possible Pendant

The 1908 Helbing sale records, as lot 140, a now-lost painting showing an aquatic ordeal: a giant female figure (likely a Nixe or Rhine maiden) bathed in green light guards a sparkling diamond lying in the water. A priest and a naked young man, poised to enter the pool to seize the stone, stand before her in a rocky, grotto-like setting filled with vapours.

This composition was probably conceived as a pendant to *Der Stein der Weisen*, depicting the trial required to reach the treasure. By contrast, the surviving work would show the fulfilment: the fiery revelation of the Stone. Together, they would form a conceptual diptych built on the opposition of water and fire, trial and illumination, depth and ascent – entirely consistent with Symbolist thought.

Dans la continuité de cette symbolique, il convient de rappeler l'intérêt décisif de William Blake pour les visions apocalyptiques. Dans son **Angel of the Revelation** [fig. 4], l'artiste représente un messager colossal, porteur de salut, surgissant d'une nuée de feu. Immérgeée dans un environnement de flammes et de lumière, la figure de Blake dont la verticalité et la monumentalité sont renforcées par l'éclat irisé de l'arrière-plan offre un parallèle iconographique pertinent avec la silhouette héroïque conçue par Stuck : dans les deux cas, le corps isolé au centre d'une radiance incandescente devient le vecteur d'une apparition, présence liminaire entre l'humain et le surnaturel. L'ensemble de ces éléments compose une vision proprement symboliste, où convergent culture antique, alchimie spirituelle, théâtre wagnérien et mythologie germanique.

Un Pendant possible

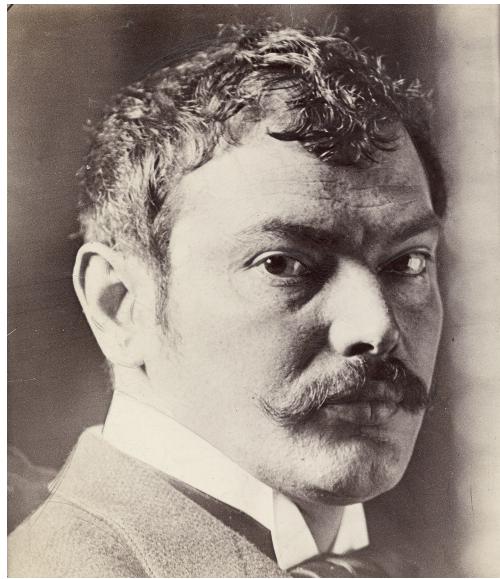
La vente Helbing de 1908 mentionne, au lot 140, un tableau aujourd'hui perdu représentant une épreuve aquatique : une gigantesque figure féminine (probablement une Nixe ou une fille du Rhin), baignée d'une lumière verdâtre, garde un diamant étincelant posé dans l'eau. Devant elle, un prêtre et un jeune homme nu, prêts à entrer dans le bassin pour saisir la pierre, se tiennent dans un décor rocheux évoquant une grotte, enveloppé de vapeurs.

Cette composition était probablement conçue comme un pendant au *Stein der Weisen*, figurant l'épreuve nécessaire pour atteindre le trésor. À l'inverse, l'œuvre conservée montrerait l'accomplissement : la révélation enflammée de la Pierre. Ensemble, les deux images formeraient un diptyque conceptuel fondé sur l'opposition entre eau et feu, épreuve et illumination, parfaitement conforme à la pensée symboliste.

FRANZ VON STUCK: AN ARTIST'S BIOGRAPHY

Franz von Stuck (1863–1928) occupies a singular position in the artistic landscape of fin-de-siècle Munich, where he emerged as one of the defining figures of Symbolism and of the city's cultural identity around 1900. Born in Tettenweis in Lower Bavaria to a family of millers, Stuck demonstrated exceptional graphic talent from childhood, a gift encouraged by his mother and developed in the schools of Passau before his formal training at the Royal Academy of Fine Arts in Munich.

Between 1881 and 1885 he studied under Wilhelm Lindenschmit and Ludwig Löfftz, while earning his living through decorative and graphic commissions in the prevailing Neo-Renaissance and Neo-Baroque idioms. His early work for illustrated publications such as *Fliegende Blätter*, *Allegorien und Embleme*, and *Die zwölf Monate* sharpened his skill in linear invention, clarity of form, and rhythmic composition, foundations that would persist throughout his mature career. Stuck made his public debut as a painter at the 1889 Munich *Jahresausstellung* in the Glaspalast, exhibiting *The Guardian of Paradise*, *Innocentia*, and *Fighting Fauns*. *The Guardian of Paradise* earned a gold medal and brought the twenty-six-year-old immediate visibility.



■ FIG. 6 Franz von Stuck in 1896,
Munich, Villa Stuck

Franz von Stuck (1863–1928) occupe une place singulière dans le paysage artistique de la Munich fin-de-siècle, où il s'imposa comme l'une des figures majeures du Symbolisme et de l'identité culturelle de la ville autour de 1900. Né à Tettenweis, en Basse-Bavière, dans une famille de meuniers, Stuck manifesta dès l'enfance un talent graphique exceptionnel, encouragé par sa mère et développé dans les écoles de Passau avant sa formation à l'Académie royale des beaux-arts de Munich.

Entre 1881 et 1885, il étudia sous la direction de Wilhelm Lindenschmit et Ludwig Löfftz, tout en gagnant sa vie grâce à des commandes décoratives et graphiques dans les idiomes néo-Renaissance et néo-Baroque alors en vogue. Ses premiers travaux pour des publications illustrées telles que *Fliegende Blätter*, *Allegorien und Embleme* et *Die zwölf Monate* affinèrent son sens de l'invention linéaire, de la clarté formelle et du rythme compositionnel – des fondements qui demeureront constants tout au long de sa carrière mûre. Stuck fit ses débuts publics en tant que peintre à la *Jahresausstellung* de Munich de 1889, au Glaspalast, où il exposa *The Guardian of Paradise*, *Innocentia* et *Fighting Fauns*. *The Guardian of Paradise* remporta une médaille d'or et offrit au jeune artiste de vingt-six ans une visibilité immédiate.

At the time, Munich was the preeminent German art capital, marked by a strong academic tradition, the lingering authority of Piloty's coloristic historicism, the progressive plein-air tendencies of Liebermann and Uhde, and the growing popularity of Böcklin's imaginative mythological painting. Stuck's early oils reflect this heterogeneous environment, oscillating between naturalistic *plein-air* technique and an increasingly symbolic content whose dreamlike intensity exceeded the logic of direct observation. By 1891 he had abandoned *plein-air* idioms entirely, turning instead to highly stylised figuration, reduced chromatic ranges, and a sculptural modelling of form that gave his mythological and biblical subjects the clarity of allegorical emblems. His rise was rapid. He participated in the foundation of the Munich Secession in 1892, was appointed professor at the Academy in 1895, and became a central figure in the city's artistic life. His painting developed along several axes: an classicising phase (*Edipo*, *Orpheus*, *Pallas Athene*), the so-called "monumental dark style" of the mid-1890s (*The Kiss of the Sphinx*, *War*, *Crucifixion*), and, after 1895, a lighter, more sensuous palette inspired by Rubens and the Venetian sixteenth century.

Throughout, his compositions remained highly controlled, governed by marked contrasts, axial hierarchies, planar separation, and decorative unity. Stuck designed the frames of his paintings with the same care as the images themselves, reflecting a broader late-nineteenth-century aspiration to dissolve the boundaries between fine and applied arts and to create a total aesthetic environment. His own Villa Stuck, built from 1897 to 1898 and conceived as a *Gesamtkunstwerk*, stands as the clearest embodiment of this ideal. Stuck's thematic interests were equally characteristic. Three quarters of his oeuvre, aside from portraits, concerns erotic subjects treated through mythological or biblical motifs. Rather than retelling mythological episodes, he used their formal shells to express modern fantasies and conflicts.

À cette époque, Munich était la principale capitale artistique allemande, marquée par une forte tradition académique, l'autorité persistante de l'historicisme coloriste de Piloty, les tendances progressistes du plein air chez Liebermann et Uhde, ainsi que la popularité croissante de la peinture mythologique imaginative de Böcklin. Les premières peintures à l'huile de Stuck reflètent cet environnement hétérogène : elles oscillent entre une technique naturaliste de plein air et un contenu de plus en plus symbolique, dont l'intensité onirique dépasse la logique de l'observation directe. Dès 1891, il abandonna complètement les idiomes du plein air pour se tourner vers une figuration fortement stylisée, des gammes chromatiques réduites et un modelé sculptural qui conférait à ses sujets mythologiques et bibliques la clarté d'emblèmes allégoriques. Son ascension fut rapide : il participa à la fondation de la Sécession de Munich en 1892, fut nommé professeur à l'Académie en 1895 et devint une figure centrale de la vie artistique de la ville.

Sa peinture se développa selon plusieurs axes : une phase classicisante (Edipe, Orphée, Pallas Athéna), le « style monumental sombre » du milieu des années 1890 (Le Baiser du Sphinx, Guerre, Crucifixion), puis, après 1895, une palette plus claire et sensuelle inspirée de Rubens et du XVI^e siècle vénitien. Dans l'ensemble, ses compositions demeuraient rigoureusement maîtrisées, gouvernées par de forts contrastes, des hiérarchies axiales, une séparation nette des plans et une unité décorative. Stuck concevait les cadres de ses tableaux avec le même soin que les images elles-mêmes, reflétant une aspiration plus large de la fin du XIX^e siècle à abolir les frontières entre arts majeurs et arts appliqués et à créer un environnement esthétique total. Sa propre Villa Stuck, construite entre 1897 et 1898 et pensée comme un *Gesamtkunstwerk*, en constitue l'incarnation la plus aboutie. Les centres d'intérêt thématiques de Stuck étaient tout aussi caractéristiques. Les trois quarts de son œuvre, en dehors des portraits, concernent des sujets érotiques traités à travers des motifs mythologiques ou bibliques. Plutôt que de raconter à nouveau les épisodes mythologiques, il utilisa leurs enveloppes formelles pour exprimer des fantasmes et des conflits modernes.

Pan, nymphs, centaurs, and bacchantes served as vehicles for an erotic utopia freed from bourgeois constraint, while certain biblical heroines Judith, Salome, Susanna, or the various forms of Eve were stripped of their religious/historical context and transformed into archetypes of seduction, danger, and instinct.

Stuck's vision of human sexuality is grounded in instinctual compulsion, untempered by moral categories. His male figures strive, combat, or submit to desire; his female figures oscillate between innocence and fatal power. In images such as *The Sin, Vice, or Sensuality*, woman and serpent fuse into a single emblem of irresistible sexuality. This symbolic economy reflects the climate of late nineteenth-century thought, informed by contemporary psychology and a general scepticism toward the coherence of bourgeois morality. Christian subjects in his oeuvre are scarce and largely secularised. Works such as *Pietà* or *Crucifixion* address pain, pathos, and formal tension rather than doctrinal content. Landscape remained a minor genre, mostly confined to the years before 1896, while portraiture constitutes a substantial portion of his output. His portraits emphasise decorative elegance and simplified physiognomy over psychological depth, often adopting Renaissance-inspired profiles or classical framing devices.

After 1905, as the art market grew less favourable to his symbolist imagery, Stuck increasingly accepted portrait commissions to sustain the lifestyle associated with his status as Munich's "prince of artists".

Pan, les nymphes, les centaures et les bacchantes devinrent pour Stuck des vecteurs d'une utopie érotique affranchie des contraintes bourgeoises, tandis que certaines héroïnes bibliques Judith, Salomé, Suzanne ou les diverses figures d'Ève étaient dépouillées de leur contexte religieux ou historique et transformées en archétypes de séduction, de danger et d'instinct.

La vision de la sexualité humaine chez Stuck repose sur une compulsion instinctive, non tempérée par des catégories morales. Ses figures masculines luttent, combattent ou se soumettent au désir ; ses figures féminines oscillent entre innocence et puissance fatale. Dans des images telles que *The Sin, Vice* ou *Sensuality*, la femme et le serpent se fondent en un seul emblème d'une sexualité irrésistible. Cette économie symbolique reflète le climat intellectuel de la fin du XIXe siècle, influencé par la psychologie contemporaine et un scepticisme général quant à la cohérence de la morale bourgeoise. Les sujets chrétiens sont rares dans son œuvre et largement sécularisés. Des œuvres comme *Pietà* ou *Crucifixion* abordent la douleur, le pathos et la tension formelle plutôt que le contenu doctrinal. Le paysage demeura un genre mineur, essentiellement limité aux années précédant 1896, tandis que le portrait constitue une part importante de sa production. Ses portraits privilégièrent l'élégance décorative et une phisyonomie simplifiée plutôt que la profondeur psychologique, adoptant souvent des profils d'inspiration renaissante ou des dispositifs de cadrage classiques.

Après 1905, alors que le marché de l'art se montrait moins favorable à son imagerie symboliste, Stuck accepta de plus en plus de commandes de portraits pour maintenir le style de vie associé à son statut de "prince des artistes" de Munich.

As a teacher at the Munich Academy, Stuck played a decisive role. His class was highly selective, oriented toward compositional strength rather than academic draftsmanship. Among his students were future innovators of modern art, including Wassily Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers, and Hans Purrmann. For many of them, Stuck's studio offered not a stylistic model but a discipline of looking, constructing and refining form; an approach that left a lasting imprint on their development. Kandinsky himself recalled his experience in Stuck's class with particular clarity, emphasising both the rigour and the subtlety of his teacher's guidance: « Stuck always spoke very little and sometimes not very clearly. I often had to reflect for a long time after his critiques

but later I almost always found them sound. My serious affliction – the inability to finish a painting – he remedied with a single remark. He told me that I worked too nervously, that I snatched at what was interesting in the first moment and ruined this interesting element through the part of the work that came too late and was too dry: 'I awoke with the thought: today I may do this or that.' This 'may I' revealed to me not only Stuck's deep love for art and his profound respect for it, but also the secret of earnest labour. And at home I completed my first painting. ».

En tant que professeur à l'Académie de Munich, Stuck joua un rôle déterminant. Sa classe, très sélective, privilégiait la force de la composition plutôt que le dessin académique. Parmi ses élèves figuraient de futurs innovateurs de l'art moderne, dont Wassily Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers et Hans Purrmann. Pour beaucoup d'entre eux, l'atelier de Stuck offrait moins un modèle stylistique qu'une discipline du regard, de la construction et du raffinement de la forme; une approche qui laissa une empreinte durable sur leur développement.

Kandinsky lui-même évoqua son expérience dans la classe de Stuck avec une clarté particulière, soulignant à la fois la rigueur et la subtilité des conseils de son maître : « Stuck parlait toujours très peu et parfois pas très clairement. Je devais souvent réfléchir longtemps après ses critiques – mais ensuite je les trouvais presque toujours justes. Mon mal sérieux l'incapacité à terminer un tableau – il le guérit par une seule remarque. Il me dit que je travaillais trop nerveusement, que j'arrachais ce qui était intéressant dans le premier moment et que je ruinais cet élément intéressant par la partie du travail qui venait trop tard et trop sèche : 'Je m'éveille en pensant : aujourd'hui je puis faire ceci ou cela.' Ce 'je puis' me révéla non seulement l'amour profond de Stuck pour l'art et son respect profond pour lui, mais aussi le secret d'un travail sérieux. Et chez moi, j'ai achevé ma première peinture. ».



■ FIG. 7 Franz von Stuck, *Der Wächter des paradies* (detail), 1889, oil on canvas, Munich, Villa Stuck



■ FIG. 8 Wassily Kandinsky, *Sans titre* (detail), 1913, graphite, India ink and watercolour on paper, Paris, Centre Pompidou

From the mid-1900s onward, critical opinion shifted. The growing prestige of Impressionism and the doctrine of l'art pour l'art, together with Julius Meier-Graefe's polemical histories of modern art, cast Stuck's symbolic and decorative compositions as provincial, theatrical, or superficially grand. His adherence to subject matter and emotional effect ran counter to the modernist valorisation of pure pictoriality. Meanwhile, his later work suffered from repetition and a decline in invention, as he increasingly produced serial variations of earlier successes. After the First World War, his reputation waned significantly; by the 1920s he was largely ignored by avant-garde circles. Stuck died in 1932.

À partir du milieu des années 1900, l'opinion critique évolua. Le prestige croissant de l'impressionnisme et la doctrine de l'art pour l'art, associés aux récits polémiques de l'histoire de l'art moderne formulés par Julius Meier-Graefe, reléguèrent les compositions symboliques et décoratives de Stuck au rang d'œuvres provinciales, théâtrales ou faussement grandioses. Son attachement au sujet et à l'effet émotionnel allait à l'encontre de la valorisation moderniste de la pure pictorialité. Parallèlement, son œuvre tardive souffrit de répétition et d'un déclin de l'invention, l'artiste produisant de plus en plus de variations sérielles de ses succès antérieurs. Après la Première Guerre mondiale, sa réputation déclina fortement ; dans les années 1920, il était en grande partie ignoré des cercles d'avant-garde. Stuck mourut en 1932.



Villa Stuck in Munich

www.ferlifineart.com
contact@ferlifineart.com

FERLI

Antoine Feix & Nicola Sarli



