

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2003)

Heft: 10

Artikel: Künstlerhäuser und Ateliers : ein Überblick nebst Abschweifung

Autor: Schmitt, Lothar

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-918845>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Künstlerhäuser und Ateliers

Ein Überblick nebst Abschweifung



Abb.1: Eine mittelalterliche Künstlerwerkstatt als Kulisse einer Heiligenlegende – Meister des Bileam, *Hl. Eligius in der Werkstatt*, Kupferstich, Rijksmuseum Amsterdam

Seit etwa zwei Jahrzehnten werden Künstlerhäuser und Ateliers mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht. Das ist verständlich, denn dort, wo Maler, Bildhauer oder Architekten ihr eigenes Ambiente selbst planten, reflektieren diese Behausungen immer auch das Selbstverständnis der Künstler. Seit der Renaissance haben sie mit der Gestaltung ihrer Häuser versucht, neuen künstlerischen und gesellschaftlichen Ansprüchen Geltung zu verschaffen. Das Aufspüren der Absichten solch steinerne Manifeste hat daher auch den Blick auf die Sozialgeschichte der Kunst um neue Facetten bereichert.

Natürlich haben die besonderen Bedürfnisse der Arbeit von Malern und Bildhauern immer die funktionale Ausrichtung ihrer Bauten bestimmt. Seit dem Wiederaufleben der Städte im Hochmittelalter siedelten sich Künstler vorwiegend dort an. So wahrten sie die Nähe zu ihrer Klientel, stellten die Beschaffung von Werkstoffen sicher und profitierten von gewährten Privilegien. Das durch die Zünfte geförderte Bestreben nach wirtschaftlicher Reglementierung im Interesse der gesellschaftlichen Gleichstellung ihrer Mitglieder förderte tendenziell typische Wohn- und Werkstätten (Abb.1) mit einer festgeschriebenen Zahl von Mitarbeitern, die oft auch im Haus des Meisters lebten. Im zünftischen und städtischen Umfeld hatten die bildenden Künste den Status von Handwerken und unterschieden sich daher nicht von anderen Berufszweigen. Auf die Wohnbauten der Künstler dürfte sich das ebenfalls nivellierend ausgewirkt haben.

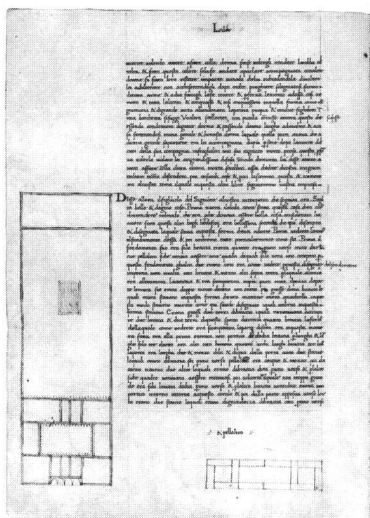


Abb.2: Filaretos Grundriss für das Haus des Architekten in Sforzinda - Bibliotheca Nazionale, Centrale Florenz, Codex Magliabechianus, fol 150 verso

Erst die veränderten Funktionen, die den Künsten in der Renaissance zugewiesen wurden, machen die Künstlerhäuser unter den genannten Vorzeichen zu aussagekräftigen Studienobjekten. Vor allem die in dieser Zeit errungene Sonderstellung von Künstlern an Fürstenhöfen forcierte eine Neuausrichtung des beruflichen Selbstverständnisses. An die Stelle des ökonomischen Erfolgs, der in Form von mehr oder minder grossem Reichtum einen klar bestimmbar Unterschied zwischen Künstlerkollegen festsetzte, in der reglementierten städtischen Öffentlichkeit aber kaum zur Schau gestellt werden konnte, trat die soziale Distinktion der Nähe oder Distanz zum Fürsten als Oberhaupt einer höfischen familia. Ausdruck dieser in stetem Fluss befindlichen Rangfolge war das repräsentative Gebaren der Mitglieder des Hofes. Hier bot sich die Gelegenheit, auch durch die gewählte Form des Wohnens den gesellschaftlichen Status zu dokumentieren. Nicht selten sind deshalb die Bereitstellung von Wohnhäusern und Ateliers oder die Zuteilung von Grundstücken an Künstler Zeichen herrscherlichen Wohlgefallens. Die grosse Aufgabe, die Kunst vom Odium des Handwerklichen zu befreien, um ihr eine nobilitierende Sphäre zuzuweisen, gab der Disposition und Ausgestaltung von Künstlerhäusern eine Wendung, die bis ins 19. Jahrhundert zu zahlreichen Variationen des Grundthemas einer neuen Bauaufgabe führte.

Wie überzeugend dies gelang, illustriert Goethes Diktum: „Bildende Künstler müssen wohnen wie Könige und Götter“.

Wenn man diese Voraussetzungen bedenkt, wundert es nicht, dass die erste markante Formulierung des neuen Typs eines Künstlerhauses Bestandteil einer panegyrisch zu verstehenden städtischen Utopie ist. Antonio Averlino, genannt Filarete (um 1400-1469) entwarf im Rahmen seines „*Trattato d'architettura*“ den Plan einer Idealstadt „Sforzinda“, benannt nach dem Mailänder Herzog Francesco Sforza, dem Filarete den Traktat zunächst widmete. In Sforzinda figuriert an prominenter Stelle, nahe dem Tempel der Tugend, das Haus des fiktiven Architekten „Onitoan Noliaver“, dessen Name sich gleichwohl unschwer als anagraphische Umbildung aus „Antonio Averlino“ ableiten lässt (Abb.2). Das prächtige, als halböffentliche Einrichtung zu verstehende Haus beherbergte in Gestalt von Bildnissen eine Ahnengalerie der bedeutendsten Künstler. Die funktionale räumliche Zuordnung von Bereichen des otium, also der tugendhaften Musse, greift Vorstellungen von der Lebensweise antiker Philosophen auf, wie sie die Humanisten seit den Zeiten Petrarca propagierten. Ein erster bedeutender Versuch, sich solch ein Künstlerhaus tatsächlich zu errichten, unternahm Andrea Mantegna (1431-1506), Hofmaler der Gonzaga in Mantua. Ausserhalb des Stadtzentrums entstand auf regelmässigem, fast quadratischem Grundriss ein ehrgeiziger Baukomplex mit rundem Innenhof (Abb.3). Der Unterhalt eines so aufwendigen Anwesens überstieg aber wohl die finanziellen Kräfte des Künstlers, denn das Haus war auch nach etwa dreissigjähriger Bauzeit noch nicht vollendet und Mantegna musste es wenige Jahre vor seinem Tod an die Gonzaga verkaufen. Mit den nicht mehr erhaltenen Fassadenmalereien gab er aber zumindest eine gangbare Route vor, auf der sich seine Nachfolger der Aufwertung der Künste im Dienste des eigenen Prestiges mit preiswerteren Mitteln zuwenden konnten.

Solche Versuche, die Würde der Kunst theoretisch zu fundieren, um das soziale Renommee des Künstlers zu unterstreichen, machten Giorgio Vasari (1511-1574) und Federico Zuccari (1540-1609) nicht nur zu wichtigen frühen Kunstschriftstellern. Denn die Überlegungen, die in ihre Texte einflossen, leiteten sie auch bei ihren Unternehmungen als Bauherren in eigener Sache. Die nun schon vertrauten Intentionen prägten ihre Häuser in Arezzo (Abb.4), Florenz und Rom (Abb.5) durch unterschiedliche Gestaltungselemente wie die Anordnung von getrennten Wohn- und Arbeitsbereichen um einen Garten oder die Ausmalung von Räumen mit komplexen Freskenprogrammen, die Motive der Apotheose von Kunst und Künstlern als Topoi der Gelehrsamkeit und Tugend eindrücklich vor Augen stellen. Sie flossen auch in den Bau des repräsentativsten frühen Künstlerhauses nördlich der Alpen ein, das sich Peter Paul Rubens (1577-1640) nach seiner Rückkehr aus Italien in Antwerpen

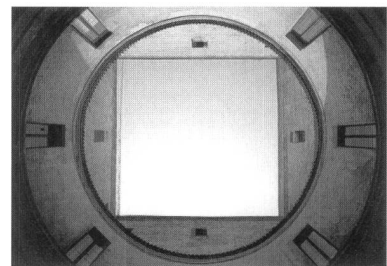


Abb.3: Blick in den Innenhof des Hauses von Andrea Mantegna



Abb.4: Grosser Saal in Vasaris Haus in Arezzo



Abb.5: Federico Zuccaris römischer Palazzo



Abb.6: Der Künstler im Garten – Peter Paul Rubens, *Rubens und seine zweite Frau im Garten*, 1631, Alte Pinakothek München

erbauen liess. Frisch verheiratet, erfolgreich und durch den Rang eines Hofmalers der spanischen Statthalter gesellschaftlich etabliert, konnte er sich ein Palais leisten, dessen Pracht zur Stadt hin zwar geflissentlich verborgen, auf der Gartenseite aber umso üppiger zur Schau gestellt wurde. Erneut schenkte auch Rubens nicht nur der mit antiken Historien und Bildnissen komponierten Fassadendekoration der Hofseite und der Aufstellung seiner Sammlung, sondern auch dem weitläufigen Garten (Abb.6) als Ort gelehrter Kontemplation sein besonderes Augenmerk.

Noch dreihundert Jahre später konnte die im Rubenshuis gewählte topische Konstellation die wichtigste Anregung für einen Künstler sein, der mit dem Bau eines Wohnhauses seinen Status als Malerfürst unterstreichen wollte. Ein architektonisches Vokabular, das diesem Anspruch naheifert, äussert sich, um nur ein prominentes Beispiel zu erwähnen, in der Villa, die sich Franz von Lenbach (1836-1904) zusammen mit seinem Freund Gabriel von Seidl erdachte, um standesgemäss in München zu residieren. Seine eigentliche Bestimmung fand das Lenbachhaus als Kulisse für die angemessene Selbstdarstellung des Künstlers im arrivierten Milieu seiner Auftraggeberschicht. Nichts könnte dies besser zeigen als der sorgsam inszenierte Besuch, den Otto Fürst Bismarck 1892 dem Künstler und seinem „Palast“ abstattete (Abb.7). Die von Lenbach arrangierte Inneneinrichtung war dagegen dem Zeitgeschmack geschuldet und folgte dem Vorbild des von Hans Makart in seinem Wiener Atelier verwirklichten, opulent-ephemereren Dekorationsstils, den Maximilian Harden treffend charakterisierte:

„Rechts vom Haus der schöne Brunnen, den er irgendwo entdeckt hatte, kleine Säulen. Alles so altmodisch wie möglich; man merkte: Hier soll nichts an den Alltag, ans Zeitgemässe erinnern.“

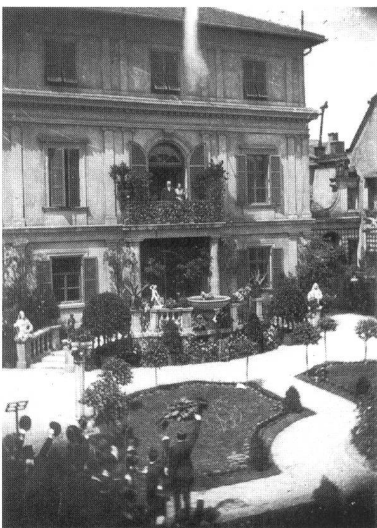


Abb.7: Bismarcks Besuch im Lenbach-Haus, 1892

Eine solche Wohnform war für fortschrittlich gesonnene Künstler damals tatsächlich bereits unzeitgemäss. Mit einem neuerlichen Wandel des Kunstverständnisses im 19. Jahrhundert kam die seit Filaretos Zeiten andauernde Entwicklung zum Abschluss. Nun stand nicht mehr die bauliche Nobilitierung im Umfeld eines aristokratischen Gesellschaftsmodells im Vordergrund; denn in dem Masse wie die Gesellschaft bürgerlich wurde, wurde es auch der Wirkungskreis der gesellschaftskonform arbeitenden Künstler. Zwischen sie und ihren Kundenkreis drängten sich zunehmend Händler, die den würdigen Rahmen für die Präsentation der Ware Kunst bereitstellten. Innovative Ansätze zur Gestaltung von Wohnhäusern und Ateliers für Bildhauer und Maler gab es dagegen nur noch selten. Symptomatisch sind das Schicksal des Hauses von Gustave Moreau (1826-1898), das er noch zu Lebzeiten in ein Museum umwandelte (1896/1902), und der ambivalente Charakter der Stuck-Villa in München, die zunächst als repräsentativer Prunkbau (1897-1898) entstand,

mit dem späteren Anbau eines Ateliers (1913-1914) aber zum Rückzugsort des hochgeachteten, aber aus der Mode gekommenen Malers wurde. Sieht man von Sonderformen wie den Meisterhäusern des Dessauer Bauhauses von Walter Gropius ab, dann sind herausragende Beispiele wie Le Corbusiers Pariser „Maison-atelier Ozenfant“ dünn gesät. Eine der seltenen Reaktionen auf das Bedürfnis, dem Leben und Arbeiten des Künstlers auch später noch eine zeitgemässe Form zu geben und diese in der Öffentlichkeit zu inszenieren, war das kongeniale Konzept der „Factory“ Andy Warhols (1928-1987). In der Zwischenzeit hatten aber Architekten die Führungsrolle übernommen: mit ihren selbsterbauten Häusern erprobten sie oft neue Konzepte für Wohn- und Arbeitsumgebungen, die gleichzeitig als Schaufenster ihres Könnens dienten und manchmal – man denke an Frank Lloyd Wrights „Home and Studio“ von 1889 – sogar stilbildend wirken konnten.

Für die bildenden Künstler der Moderne bot sich eine ganz andere Situation. Der historische Wandel von einer Künstlerwerkstatt mit mehreren Mitarbeitern zum Atelier, in dem ein einzelner Maler arbeitete, hatte sich im 19. Jahrhundert vollzogen und parallel zur Auffassung der Romantik durchgesetzt, die der individuellen Leistung des Künstlers huldigte. Unter dem Leitbegriff „Avantgarde“, der sich in dieser Zeit durchzusetzen begann, formierte sich dann vor allem in Frankreich ein Kunstverständnis, das in Schriften wie Charles Baudelaires Essay „*Le peintre de la vie moderne*“ (1863) oder Emile Zolas Roman „*L'Œuvre*“ (1886) propagiert wurde. Vor allem die Maler der jüngeren Generation schöpften aus dem Gedanken des „l'art pour l'art“ Anreize für ihre sich in rascher Folge abwechselnden stilistischen Richtungen, programmatischen Bewegungen und kollektiven Gruppierungen. Die grossen Kunstzentren zogen Scharen von Künstlern an, die dort oft in nüchternen Atelierkomplexen oder kargen Mietwohnungen ihr Dasein fristeten und darauf hofften, irgendwann Karriere zu machen. Die progressivsten unter ihnen verband das Bemühen, die Kunst aus ihren überkommenen Bindungen zu lösen, auch wenn sie dafür Unverständnis und Ablehnung in Kauf nehmen mussten. Massstäbe setzten die Impressionisten, die sich auf solch bescheidene Arbeitsumgebungen beschränkten. Während die Ateliers der erfolgreichen Künstler oft als Salon gedient hatten, nutzten sie ihre Werkstätten als lebendige Diskussionsforen. Der reduzierte Stellenwert des Ateliers war nicht zuletzt mit der Entwicklung vorgefertigter Malutensilien einhergegangen, die zuvor selbst hergestellt werden mussten. Gemalt wurde nun zunehmend im Freien (Abb.8).

Mit der mangelnden Anerkennung gestaltete sich das alltägliche Auskommen der später als kanonisch geltenden Heroen der Avantgarde äusserst karg. Das trübt auch unsere Wahrnehmung, denn in der Regel sind sie zugleich diejenigen, die keinen Einstieg in eine wohlgestaltete bürgerliche Existenz fanden. Dies



Abb.8: Arbeit im Freien – Edouard Manet, *Monet malt auf seinem Boot in Argenteuil*, 1874, Neue Pinakothek München



Abb.9: Der Brand des Bateau Lavoir, 1970

fürte zu einer – meist unfreiwilligen – avantgardistischen Subkultur, die erst im Rückblick zum Nährboden für die Kunst des 20. Jahrhunderts stilisiert werden konnte. Ob Picasso (1881-1973) die Künstlerbaracke des „Bateau Lavoir“ an der Rue Ravignan (Abb.9), in der er während seiner frühen Pariser Jahre hauste, leichten Herzens verliess, ist kaum zu sagen, aber immerhin verliess er sie, sobald er sich das leisten konnte, um in ein hübsches Atelier in Montrouge einzuziehen, das er mit schweren Eichenmöbeln ausstattete. Die Möbelpacker, über den Kontrast zwischen alter und neuer Wohnung erstaunt, vermuteten, er habe sicher das grosse Los gezogen. Etwa gleichzeitig richtete sich der Dichter Guillaume Apollinaire (1880-1918) seine Wohnung zu einer kleinbürgerlichen Idylle her, in der Gäste streng darauf zu achten hatten, nichts in Unordnung zu bringen, weil so ein Vorkommnis den Hausherrn stets verdrisslich stimmte.

Das Ende der skizzierten traditionellen Bauaufgabe „Künstlerhaus“ zieht einen Wechsel der Betrachtungsweise nach sich, denn die Frage nach den architektonischen Gestaltungen verliert ihren Sinn. An ihre Stelle tritt nun die Rekonstruktion des Lebensumfeldes. Dies birgt jedoch Gefahren, denn die historischen Künstlerhäuser sind meist in Museen oder Gedenkstätten umgewandelt worden. Die Konsequenzen dieser Entwicklung wurden bereits des öfteren skeptisch gesehen. Insbesondere die Gefahr der Inszenierung einer ebenso vagen wie gefühlslastigen Atmosphäre, die den einstigen Bewohnern entsprechen soll, hat solchen Einrichtungen eine nicht immer wohlmeinende Presse beschert. Der Versuch, die Lebenswelt von Künstlern erfahrbar zu machen, gewinnt vor allem dann einen unangenehmen Beigeschmack, wenn die Beweggründe kommerzieller Natur sind. Solche Versuche reichen vom Lifestyle-Kochbuch, das im Künstler-Milieu angesiedelt wird, bis hin zu verfilmten Künstlerbiographien aus der Traumfabrik Hollywood, die sich schon immer darauf verstand, die Bedürfnisse ihrer zahlenden Kundschaft seismographisch zu erkunden.

So floss das Schicksal der amerikanischen „Expatriates“ vom Schlege eines Ernest Hemingway mit allergrösster Selbstverständlichkeit in Vincente Minellis Verfilmung des Gershwin-Musicals „An American in Paris“ ein, wo Gene Kelly in der Rolle des verarmten Malers Jerry Mulligan durch die pittoresk-französischen Kulissen der MGM-Studios steppt (Abb.10). In dramatisierter Zuspitzung malten sich später Charlton Heston als Michelangelo durch „The Agony and the Ecstasy“ oder Kirk Douglas im Gewand Vincent van Goghs durch das Spektakel „Lust for Life“; die Halbwelt des Impressionismus inszenierte John Huston als umbekümmerten Technicolor-Farbenrausch: „Moulin Rouge“ mit José Ferrer als Henri de Toulouse Lautrec an der Seite von Zsa Zsa Gabor, inspirierte noch vor zwei Jahren Baz Luhrmann zu einer



Abb.10: Filmplakat zu Vincente Minellis »An American in Paris« von 1951

Variante, die – im wahrsten 80er-Jahre Sinn des Wortes – so „schrill“ ausfiel, dass der alte Titel um ein Ausrufezeichen ergänzt werden musste. Neben John Leguizamo als Toulouse Lautrec agierte diesmal eine auf Hawaii geborene Australierin, die dafür bezahlt wurde, Pariser gaieté zu versprühen.

Die gastronomisch-cineastische Abschweifung sei mir gestattet, denn sie hat einen tieferen Sinn. Kochbuch und Kino haben nämlich gemeinsam, dass sie Stimmungen vermitteln, die Authentizität und Wirklichkeitsnähe nur suggerieren. In *„Zu Gast bei Cézanne. Der grosse Künstler als Gourmet“* warnt ein Nachfahr des grossen Künstlers zwar im Vorwort, dass „die Einfachheit von Cézannes Leben und die Bescheidenheit seiner Mahlzeiten“ es kaum zulassen, den Maler zum Gourmet zu stilisieren. Auch wird nicht verschwiegen, dass er ein schwieriger Charakter war, der in geselliger Runde „aufbrausend und zänkisch“ sein konnte und einigen Gästen wegen seiner unerfreulichen Tischsitten im Gedächtnis haften blieb. Die inszenierten Fotoillustrationen (Abb.11) sprechen aber eine andere Sprache und wenn die Autoren zur Sache kommen, dann versagen sie es sich nicht, zum Beispiel über den jungen Cézanne zu schreiben:

„Ein unermüdlicher Maler, der Stunden an der Arbeit bleibt und, seine Malutensilien auf dem Rücken, ausgedehnte Spaziergänge auf dem Land unternimmt. Abends bringt er dann grossen Appetit mit und spricht den Speisen, die seine Mutter für ihn bereitet, kräftig zu. Noch liegt eine lange Wegstrecke vor ihm, bis er der grosse Maler ist, der er eines Tages sein wird.“

Den Stoff für solche Auswüchse haben die Mitstreiter der Avantgarde aber oft selbst geliefert. Kiki de Montparnasse (1901-1953) – gefragtes Modell der Ära zwischen den beiden Weltkriegen – gab in ihren Tagebüchern ebenso markant-stimmungreiche Impressionen wie etwa Fernande Olivier (1881-1965) in ihren Erinnerungen an die frühen Jahre mit Picasso. Und auch Walter Mehring (1896-1981), der jahrelang zur Pariser Bohème gehörte, lenkte mit dem Lokalkolorit seiner Berichte die Pilgerströme zur Wiege moderner Kunst. Dennoch darf man Mehrings Wehmut glauben:

„Nun soll auch der Montparnasse verfilmt werden. Und es soll ein Kostümfilm werden. O Gott, wie erschreckend rasch doch alles historisch wird!“

Bevor ich es vergesse: Das alte „Bateau lavoir“ ist übrigens abgebrannt...



Abb.11: Kochbuch-Impressionen – Tischdekoration in Cezannes Wohnhaus, Rue Boulegon in Aix