

# Inhaltsverzeichnis

---

## Impressum

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG Wort

Gedruckt mit Unterstützung des Fördervereins der Freunde  
des Kunsthistorischen Instituts der Universität Stuttgart e.V.

Gefördert durch die Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth

Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 176

## D93

Cover: Blick in das ehemalige Stone Carving Studio von Barbara Hepworth  
im *Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden* in Cornwall, 2011.

Foto: Photo © Tate / Marcus Leith & Andrew Dunkley

© 2020

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG  
Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg  
Tel.: 0661/2919166-0, Fax: 0661/2919166-9  
www.imhof-verlag.de, info@imhof-verlag.de

## Reproduktion und Gestaltung

Anna Wess, Michael Imhof Verlag

## Druck

Druckerei Rindt GmbH & Co. KG, Fulda

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-0829-6

Dank .....	6
<b>I. Metamorphose Atelier .....</b>	<b>8</b>
I.1 Einleitung .....	8
I.2 Methode .....	10
I.3 Forschungsüberblick .....	13
<b>II. Denkmal Atelier .....</b>	<b>19</b>
II.1 Die Sakralisierung des Künstlerateliers im 19. Jahrhundert .....	19
II.2 Die Genese des Atelermuseums im 19. Jahrhundert .....	27
II.2.a Stollenschrank und Wunderkammer: Die rekonstruierten Ateliers alter Meister .....	27
II.2.b Gobelins und Palmenwedel: Musealisierung der Ateliers von zeitgenössischen Künstlern im 19. Jahrhundert .....	35
II.2.c Pinsel und Paletten: Die verzögerte Musealisierung von Studios aus dem 19. Jahrhundert .....	55
II.3 Zusammenfassung 19. Jahrhundert .....	66
<b>III. Lebensraum Atelier Die unterschiedlichen Entwicklungslinien des Ateliers im 19. und 20. Jahrhundert .....</b>	<b>69</b>
<b>IV. Museum Atelier Zur Musealisierung des Ateliers im 20. und 21. Jahrhundert .....</b>	<b>84</b>
IV.1 Atelier als Museum – Konservierung <i>in situ</i> .....	84
IV.1.a Obst und Krüge: Das Atelier von Paul Cézanne in Aix-en-Provence (1954) .....	84
IV.1.b Konservierung <i>in situ</i> – nicht immer original .....	102
IV.1.c Von Rodin bis de Chirico .....	106
IV.2 Das Atelier im Museum – Translozierung und Rekonstruktion im musealen Kontext .....	110
IV.2.a Holz, Marmor und Bronze: Constantin Brancusi Atelier in Paris (1962/1977/1997) ..	110
IV.2.b Translozierung und Rekonstruktion im Museum – Das Atelier als Exponat .....	130
IV.2.c Von Schwitters bis Paik .....	135
IV.3 Atelier-Museum <i>in situ</i> – Rückbau und Rekonstruktion vor Ort .....	139
IV.3.a Farben und Freiheit: Jackson Pollocks Barn in East Hampton (1988) .....	139
IV.3.b Rückbau oder Rekonstruktion <i>in situ</i> – Versuch einer Wiederbelebung .....	153
IV.3.c Von Barlach bis Klimt .....	157
<b>V. Der inszenierte Mythos und das Atelier als Quelle .....</b>	<b>161</b>
<b>VI. Atelier und Museum – Zusammenfassung und Ausblick .....</b>	<b>166</b>
<b>VII. Katalog .....</b>	<b>171</b>
Anmerkungen .....	258
Abkürzungsverzeichnis .....	291
Bibliographie .....	292
Abbildungsnachweis .....	318
Künstlerregister .....	320

# I. Metamorphose Atelier

## I.1 Einleitung

**F**ast dreißig Jahre lang nutzte Giorgio Morandi ein spartanisch eingerichtetes Zimmer in der Altstadt von Bologna als Atelier. Die Intensität, mit der sich der italienische Künstler seiner Malerei verschrieb, spiegelte sich in der Affinität zu diesem Studio in der Via Fondazza, das er von 1935 bis zu seinem Tod im Jahr 1964 innerhalb einer bescheidenen Wohnung zu seinem Arbeits- und Lebensmittelpunkt machte.

In dem Atelier schuf der Maler ideale Bedingungen für seine Kunstausübung. Mit einer ihm eigenen Ordnung arrangierte er sämtliche Gegenstände und Möbel so, dass sie ihm nicht nur für die Arbeit an der Leinwand Modell standen, sondern ihn auch zu neuen Lösungen inspirierten. In dem hermetischen, aber sich permanent verändernden Ambiente des Studios spielten vor allem kompositorische Fragen an den Bildraum eine Rolle, für die der Künstler bei seinen Arrangements im konkreten Raum Antworten suchte.<sup>1</sup>

Mit seiner Festlegung auf ein bestimmtes Atelier war Morandi unter seinen Zeitgenossen nicht allein. Auch Constantin Brancusi, Alberto Giacometti oder Francis Bacon banden sich an ganz spezifische Arbeitsräume. Sie verwirklichten ihre künstlerischen Ideen oft über Jahrzehnte hinweg in eigentlich ungeeigneten und häufig nur gemieteten Studios.<sup>2</sup> Wie ihr italienischer Kollege kreierten auch Brancusi, Giacometti und Bacon in ihren Ateliers eigenwillige Voraussetzungen, die für den Arbeitsablauf essentiell waren. Sie prägten ihre Studios auf so individuelle Art und bezogen sie so stark in den künstlerischen Prozess mit ein, dass diese außergewöhnlichen Wirkungsräume später transloziert und dauerhaft in einem musealen Kontext rekonstruiert wurden.<sup>3</sup>

In ihrer Magisterarbeit *Alberto Giacomettis Atelier in Paris. Die Karriere eines Raumes* hat die Verfasserin das seit 1972 nicht mehr in seiner ursprünglichen Form existierende Studio Alberto Giacomettis als literarisch, fotografisch und filmisch überlieferte Quelle genutzt und mithilfe eines strukturalistischen Ansatzes die komplexen räumlichen Bedingungen untersucht, unter denen der Schweizer Bildhauer von 1927 bis 1965 – mit Unterbrechungen – in seinem kleinen Atelier in Montparnasse Zeichnungen, Skulpturen und Gemälde schuf.<sup>4</sup> Die Idee, Rückschlüsse von der Kunst auf den Raum und umgekehrt vom Raum auf die Kunst zu ziehen, brachte zuvor allein Ekkehard Mai in seinem Essay *Künstlerateliers als Kunstprogramm – Werkstatt heute* von 1984 zum Ausdruck.<sup>5</sup> In ihre Analyse schloss die Verfasserin die Entwürfe an den Wänden des Ateliers mit ein, die damit zum ersten Mal zum Werk in Bezug gesetzt wurden.<sup>6</sup> Sie wies nach, dass der Künstler nicht nur sämtliche mobilen und immobilen Bestandteile des Studios seiner schöpferischen Produktion unterwarf – die Zeichnungen an den Wänden lasen sich wie ein riesiges Skizzenbuch – sondern dass gleichzeitig auch das Atelier durch seine Proportionen und seine Lichtführung für die künstlerische Entwicklung Giacomettis von Bedeutung war.<sup>7</sup>

Die Idee, das Atelier und seinen Inhalt als wissenschaftlich wertvolle Ressource zu betrachten, führte zu der hier vorliegenden Arbeit: Der Beschäftigung mit der Musealisierung des Künstlerateliers im 20. und 21. Jahrhundert.<sup>8</sup> Dabei sollten ursprünglich der konkret vorhandene oder als Rekonstruktion überkommene Raum und sein Inhalt als Material für die Untersuchung der darin entstandenen Kunst dienen. Es ging nicht darum, dem Ursprung des kreativen Prozesses auf die Spur zu kommen, sondern die allgemeine Quellsituation um das erhaltene Atelier zu erweitern.

Die intensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen des musealisierten Studios und der Besuch zahlreicher Häuser und Ausstellungen führten in der vorliegenden Arbeit schließlich zu einem breiteren Ansatz. Bei der Suche nach aufschlussreichen und möglichst objektiven Atelier-Parametern mussten Fragen nach der Trans-

formation des Studios berücksichtigt werden: Fragen nach der Funktion des Ateliers vor und nach der Metamorphose, der Verwandlung in einen öffentlich zugänglichen Raum und Fragen nach konservatorischen und kuratorischen Eingriffen, die mit einer Musealisierung einhergehen.<sup>9</sup> Unter Einbeziehung der ersten Tendenzen im 19. Jahrhundert kristallisierte sich aus der Untersuchung nicht zuletzt auch die historische Entwicklung des Atelier-Museums heraus.

Grundsätzlich entzieht sich das Atelier des Künstlers<sup>10</sup> – sowohl zu Lebzeiten als auch posthum – einer wissenschaftlichen Fixierung. Als Gehäuse individueller Entfaltung und Selbstdarstellung sperrt es sich gegen jede Form der Kategorisierung. Selbst wenn sich der Habitus eines Künstlers an gewissen Diskursen orientiert und das Image – oft als das eines Antipoden – vielleicht sogar bestimmte Mythen bedient,<sup>11</sup> bleibt das Studio aufgrund der bildkünstlerischen Produktion ein Ausnahmeort.<sup>12</sup> Sein häufig provisorischer Charakter, mit dem es sich jeder auch noch so behelfsmäßigen architektonischen Form anpassen kann, macht auch eine bautypologische Einordnung schwer.<sup>13</sup> Und nachdem sich das Atelier in der Post-Studio-Ära in den 1960er Jahren – zumindest theoretisch – in Luft aufgelöst hat, scheint es in noch größerem Variantenreichtum, zum Beispiel als Büro oder kollektiver Thinktank, zurückgekehrt zu sein.<sup>14</sup>

Doch selbst wenn es sich um ein traditionelles Maler- oder Bildhauer-Studio handelt, entzieht sich das Atelier grundsätzlich auf der technischen Ebene der Kunstproduktion. Ohne eigene künstlerische Ausbildung oder praktische Kenntnisse der einzelnen Techniken ist es für Außenstehende – Kunsthistoriker eingeschlossen – sehr aufwendig, den Inhalt zu dechiffrieren. Dabei spielt es kaum eine Rolle, ob es sich um ein real genutztes oder musealisiertes Atelier handelt. Kann man im Idealfall der Genese eines Werks beiwohnen, gibt auch dieser Einblick immer nur einen Bruchteil der im Raum stattfindenden Arbeitsabläufe und Gedankengänge wieder. Die Diskrepanz zwischen künstlerischer Tätigkeit und theoretischer Annäherung wird angesichts des Ateliers als Ort der Entstehung von Kunst besonders deutlich!<sup>15</sup>

Auch in dieser Arbeit werden – in Bezug auf die Museumsform des Ateliers – weder Pinsel noch Palette naturwissenschaftlich, sprich restauratorisch genau, mit dem Werk abgeglichen. Stattdessen wird ein Augenmerk auf die grundlegende Struktur der im Atelier befindlichen Kunstwerke und Dinge gelegt, auf ihren formalen und inhaltlichen Wert sowie auf ihre Ordnung und Anordnung im Raum. Darüber hinaus spielen auch die Proportionen, die Lichtverhältnisse und die unmittelbare Umgebung des Ateliers eine Rolle.

Zu der Undurchdringlichkeit des kreativen Schaffens kommt die zum Teil ungeheuer lange zeitliche Spanne, die den Gebrauch eines Studios – wie bei Morandi – umfassen kann. Dass sich dadurch mehrere Werkphasen im Raum abbilden, beschreibt Brassaï angesichts des (nicht musealisierten) Ateliers von Germaine Richier: „Those earlier ‘classical’ busts and statues, relegated to the dim corners and shelves of her studio as though she had turned her back on them, still stood as witnesses to her accomplished craft, her great savoir faire. However, she had followed other paths.“<sup>16</sup>

Analog zu den produktionsbedingten Veränderungen, die das Atelier eines Künstlers betreffen, ist auch die musealisierte Form des Studios keine unverrückbare Angelegenheit. Nur dass die Eingriffe nicht – oder nur im seltensten Fall – von Künstlerseite, sondern von Erben, Konservatoren, Architekten oder Kuratoren vorgenommen werden. Dabei unterliegen die Umstrukturierungen, Renovierungen und Neubauten architektonisch und museologisch oft den neusten Standards. Gleichzeitig sind die Geburts- oder Sterbedaten des jeweiligen Künstlers – und damit verbundene Feierlichkeiten – häufig Impulsgeber für solche Innovationen.

Auch die zeitliche Dehnung im Transformationsprozess des musealisierten Ateliers ist interessant. Manchmal dauert es Jahrzehnte, bis die ehemaligen Arbeitsräume berühmter Maler und Bildhauer allgemein zugänglich gemacht werden. Dabei schadet ein langer „Dornröschenschlaf“ dem originalen Bestand meist weniger als eine Zwischennutzung. Im Falle einer Translozierung kann es dagegen mehrere räumliche Wechsel geben, bis sich ein geeigneter Standort für das Atelier gefunden hat.<sup>17</sup> Wieder andere Studios – wie das Atelier-Konglomerat von Paolozzi in den *National Galleries of Scotland* in Edinburgh – werden vom Künstler selbst für museumsreif erklärt und noch zu Lebzeiten eröffnet.<sup>18</sup> In diesem Fall hat das Atelier oft mehr von einem installativen Kunstwerk als von einem historisch überlieferten, begehbarer Zeitzeugnis. Der Grat zwischen diesen beiden Funktionen ist gerade im Bereich der musealen Rekonstruktion ziemlich schmal.<sup>19</sup>

von einer posthumen Heiligenverehrung erfasste wurde wie kein zweiter.<sup>210</sup> Da der Maler das Haus nur bis zu seinem 14. Lebensjahr bewohnt hatte, handelt es sich bei dem Museum vor allem um die Darstellung des Wohnsitzes der Familie Santi, wobei in der „Bottega“, der ehemaligen Werkstatt von Raffaels Vater Giovanni, Wechselausstellungen gezeigt wurden und werden.<sup>211</sup>

Auch im Rembrandthaus, das die Stadt Amsterdam 1906 zu Rembrandts 300. Geburtstag erwarb, verwandelte sich die ehemalige Werkstatt des Künstlers zunächst in einen Ausstellungsraum. Ähnlich wie beim *Dürer-Haus* fand erst nach einer umfassenden Renovierung 1998/99 eine assoziative Ausstattung des großen Malersaales im 1. Stock statt (Abb. 11–12).<sup>212</sup> Allerdings war dessen räumliche Position innerhalb der Architektur historisch gesichert. Anhand einer 1656 erstellten Inventarliste von Rembrandts Besitz konnten sämtliche Räume im Haus identifiziert und die beeindruckende Wunderkammer und die Gemälde Sammlung des Künstlers rekonstruiert werden. Die museale Einrichtung des Ateliers von Rembrandt orientierte sich ebenfalls an dieser Inventaraufstellung und an der Zeichnung *Das Atelier des Künstlers* von 1659 (Abb. 13).<sup>213</sup>

1639 hatte Rembrandt van Rijn (1606–1669) das Haus in der Jodenbreestraat 4 in Amsterdam gekauft, musste es aber 1658 wegen Zahlungsunfähigkeit wieder veräußern. Nachdem es die Stadt Amsterdam erstanden hatte, übergab sie es 1907 der *Stichting Rembrandthuis* (Stiftung Rembrandthaus).

Im Vorfeld der Eröffnung im Jahr 1911 gingen die Meinungen zur Ausgestaltung und Funktion des lange zwischen genutzten Hauses weit auseinander. Die Stiftung beauftragte den Reformarchitekten K.P.C. de Basel, der sich zwar für eine Rückführung der architektonischen Aufteilung ins 17. Jahrhundert entschied, für die Innenausstattung jedoch eine reduzierte, moderne Lösung mit geometrisierenden Elementen und weißen Wänden

Abb. 10  
Dürers nachempfundene Werkstatt  
im Albrecht-Dürer-Haus in Nürnberg,  
2013. Foto: Helmut Meyer zur  
Capellen



wählte. Das ehemalige Atelier Rembrandts machte er zu einem neutralen Ausstellungssaal für die Radierungen und Zeichnungen des Künstlers (Abb. 14). Dabei fiel nicht nur die schlichte Ausgestaltung, sondern auch die ungewöhnlich zurückhaltende Präsentation der Arbeiten in einreihiger Hängung ins Auge. Im ersten Führer des Rembrandthauses hieß es dazu: „Was man durch erzwungenes Zurückführen auf den ehemaligen Zustand erreicht hätte, wäre nicht mehr als eine Einbildungsmaske geworden: ein quasi-historisches Dokument, das in Wirklichkeit eine Fälschung wäre. Und das einzige wonach man suchte, etwas von Rembrandts eigenem Geist, wäre sicher weit weggeblieben.“<sup>214</sup> Doch nicht alle waren glücklich mit der Lösung: Zwei Vereinsmitglieder hatten vor der Eröffnung ein paar Stühle und einen Schrank aus Rembrandts Zeiten erstanden und im Haus platziert.<sup>215</sup>

Die Kontroverse in Amsterdam war symptomatisch für die Ende des 19. Jahrhunderts erstarkenden Reformen in Kunst und Architektur, die – vom englischen „Arts- and Crafts-Movement“ ausgehend – in die Secessionsbewegungen mündeten. Ihre Vertreter hatten sich, anders als viele Zeitgenossen, vom Diktum des Historismus gelöst.<sup>216</sup>

Auch im Bereich der Präsentation von Kunst gab es damals neue Tendenzen, die für die Musealisierung des Ateliers wichtig wurden: Eine der ersten Ausstellungen, die sich im 19. Jahrhundert von der wandfüllenden Darbietung des Pariser Salons abhob, war die 1874 von den Impressionisten organisierte Gemeinschaftsschau mit zweireihiger Hängung im Fotoatelier von Nadar. Davon angeregt, zeigte die Münchner Secession 1893 ihre Werke in der ersten Jahresausstellung in einem kurzfristig errichteten Glasbau in einreihiger Hängung. Auch die erste Jahresausstellung der Berliner Secession im Jahr 1899 hob sich mit ihrer Konzentration auf einzelne Werke von der überladenen Petersburger Hängung kunsthistorischer Museen ab.<sup>217</sup> Besonders zukunftsweisend waren die Ausstellungen der Wiener Secession, die ihre Werke zum ersten Mal bei der Weltausstellung in Paris von 1900 vor weißen, allerdings im oberen Bereich ornamental verzierten Wänden zeigte. Im Laufe weiterer Ausstellungen reduzierte die Gruppe die Gemäldepräsentation so weit, dass sie ihre 18. Schau (mit Gustav Klimt) 1903 in komplett weißen Räumen verortete, in denen die Bilder in weiten Abständen voneinander gehängt wurden. Nachdem Peter Behrens zur *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst* im 3. Stock der Berliner Nationalgalerie im Jahr 1906 ebenfalls eine weiße Wandbespannung gewählt hatte, wurde diese von Hugo von Tschudi, dem damaligen Direktor des Museums, übernommen. Es waren die ersten weißen Wände in einem kunsthistorischen Museum in Deutschland.<sup>218</sup>



◀ Abb. 11  
Die rekonstruierte Werkstatt  
im Rembrandthaus, 2006.  
Foto: Sjaak Henselmans

Abb. 12  
Die rekonstruierte Werkstatt  
im Rembrandthaus, 2010.  
Foto: Julia Behrens



Abb. 27

Das musealisierte Atelier im Jan-Matejko-Haus in Krakau, 2009.  
Foto: Aufnahmestudio Nationalmuseum Krakau

Kaiser Wilhelm I. ließ sich mehrfach von dem Bildhauer porträtieren und war dementsprechend häufig in dessen Atelier zu Gast, was zahlreiche Aufträge aus adligen und großbürgerlichen Kreisen nach sich zog. Der Künstler aber war sich der Flüchtigkeit seines eigenen Erfolgs bewusst: „Diese meine Lieblingswerkstätte würde, das sah ich vor mir, der Zerstörung anheimfallen, wenn meine Zeit abgelaufen sein würde; denn auch Baden-Baden hat seine Zeit, und andre Zeiten. [...] Mein Wunsch war daher natürlich, daß mein Atelier so bleiben solle, wie ich es geschaffen.“<sup>260</sup> Mithilfe zweier Verträge von 1893 und 1894 schenkte der Künstler dem Großherzog von Baden das Atelier zurück und vermachte ihm dessen gesamten Inhalt. Bedingung: Das *Atelier Kopf* sollte „für alle Zeiten“ im Originalzustand erhalten und an drei Tagen in der Woche als Museum geöffnet werden.<sup>261</sup> Der Bildhauer durfte das Atelier außerdem weiter nutzen. Tatsächlich war Kopfs Atelier damit das einzige im 19. Jahrhundert, das schon zu Lebzeiten eines Künstlers von offizieller Seite musealisiert wurde. Allerdings hatte auch Kopf zuvor reguläre Besuchszeiten angeboten.<sup>262</sup>

Nach dem Tod des Künstlers im Jahr 1903 ließ das Interesse an dessen Werkstatt merklich nach. 1924 wurde das Atelier-Museum endgültig geschlossen und das Inventar wanderte in ein Depot des Neuen Schlosses in Baden-Baden.<sup>263</sup> Kopfs Marmorarbeiten und Gipse lagerten dort so lange, bis Markgraf Maximilian 1983 darum bat, sie in das *Badische Landesmuseum* in Karlsruhe überführen zu lassen.<sup>264</sup> Seit 2001 wird das *Atelier Kopf* dort in einem separaten Raum im Ausstellungsbereich *Baden und Europa von 1789 bis 1918* gezeigt, wobei es sich nicht um eine Rekonstruktion, sondern um eine neu kuratierte Zusammenstellung der Exponate handelt (Abb. 31).<sup>265</sup>

Weil es nur als Modellierwerkstatt fungierte, konnte Kopf das repräsentative Gebäude in Baden-Baden beim Einzug 1875 im Salonstil einrichten und seine schon vollendeten Werke, die er aus Rom hatte kommen lassen, dort ausstellen: „Meine Bildhauerwerke bestanden ausschließlich in Marmorarbeiten, einzelnen Gruppen, Figuren und Porträts, die in der halben Welt zerstreut und oft recht ungünstig aufgestellt waren und kaum zur

rechten Geltung kommen konnten. In meinem Atelier in Baden, in dem ich viele geschaffen, standen sie aber trefflich beisammen.“<sup>266</sup>

In der offensichtlich sorgfältigen Komposition der Werke im Raum und in der Tatsache, dass diese Zusammenstellung nach der Schenkung bewahrt bleiben sollte, klingt eine gewisse Ernsthaftigkeit und Sensibilität an. Das „treffliche“, das ästhetische und vielleicht auch inhaltliche Zusammenspiel der einzelnen Arbeiten an ihrem Entstehungsort, die Wechselbezüge zwischen den unterschiedlichen, künstlerischen Lösungen, scheint bei Kopf weit über den kommerziellen Wert des Arrangements hinaus gegangen zu sein. Er wollte einen Zustand konservieren, in dem seine Werke in idealer Weise miteinander korrespondierten. Auch wenn es sich dabei eher um ein Arrangement als um eine Installation handelte, war diese Affinität des Künstlers zu seinem Atelier zukunftsweisend für das 20. Jahrhundert.

Gleichzeitig war der Musentempel des Bildhauers in Baden-Baden ein Paradebeispiel für die große Öffentlichkeit, mit der erfolgreiche Künstler ihre Ateliers in der zweiten Hälfte, vor allem aber im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, betrieben. Es gingen nicht nur prominente Auftraggeber, Fachleute, Freunde und Familienmitglieder darin ein und aus. Auch ein kunstinteressiertes Publikum hatte an bestimmten Tagen Zutritt zu den heiligen Hallen der Maler und Bildhauer. Die Präsentation des Werks im Atelier bot immerhin die Möglichkeit zu einer Art Einzelausstellung.<sup>267</sup>

Reguläre Öffnungszeiten – bei renommierten Künstlern – und Verzeichnisse mit Adressen interessanter Schau-Ateliers wurden in Kunstzeitschriften, Tageszeitungen und Reiseführern annonciert. Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) legte schon in den 1840er Jahren für sein erstes Atelier in der Münchner St.-Anna-Vorstadt Besuchszeiten fest und regulierte auf diese Weise später die international geprägten Publikumsströme, die durch seine Werkstatt an der Münchner Kunstakademie wogen.<sup>268</sup> Der Künstler war 1849 zum Direktor der Akademie ernannt worden und seine Arbeitsräume wurden wie später



Abb. 28

Ehemaliges Atelier Kopf, Baden-Baden, o. J., Stadtarchiv Baden-Baden.  
Foto: unbekannt



Abb. 29

Ehemaliges Atelier Kopf, Baden-Baden, um 1882, Stadtarchiv Baden-Baden.  
Foto: unbekannt



Abb. 30

Ehemaliges Atelier Kopf, Baden-Baden, um 1882, Stadtarchiv Baden-Baden.  
Foto: unbekannt



die Landschaft, die auch einen von Church angelegten großen See, den Fluss und die Catskill Mountains im Hintergrund einschließt. Der erfolgreiche Maler hatte seinen stattlichen Wohnsitz 1870 in Zusammenarbeit mit dem Architekten Calvert Vaux erbauen lassen.<sup>347</sup> Erst 1888 ließ er das von außen und innen phantastisch gestaltete Herrenhaus um einen Ateliertrakt erweitern, für den er sämtliche Baupläne selbst zeichnete (Abb. 60).<sup>348</sup> Tatsächlich aber hatte sich Church wegen einer rheumatischen Erkrankung schon Anfang der 1880er Jahre von der Malerei abgewandt. Lieber verschmolz er das Haus über die Jahre mit einem ausgeklügelten Dekorationsprogramm, eigenen Werken und zahlreichen Sammlungsstücken und nicht zuletzt mit den Ausblicken auf die Landschaft zu dem Gesamtkunstwerk *Olana*.<sup>349</sup> Nach dem Tod des Künstlers erbte sein jüngster Sohn Louis das Haus, der es für mehrere Jahrzehnte zusammen mit seiner Frau Sarah bewohnte und es, so weit möglich, in seinem ursprünglichen Zustand beließ. Nach Sarahs Tod 1964 plante ihr Neffe und Erbe Charles Lark, die Möbel des Hauses zu versteigern. Mit großem Engagement setzte sich der Kunsthistoriker David Huntington für die Rettung des Inventars ein. Er gründete die Organisation *Olana Preservation Inc.*, sammelte eine hohe Summe an Spendengeldern und konnte schließlich erwirken, dass der New York State Haus und Einrichtung 1966 erwarb und im Juni des darauffolgenden Jahres – ohne weitere Eingriffe in Bezug auf das Interieur – eröffnete.<sup>350</sup> Auch wenn das in den 1880er Jahren entstandene Atelier für die eigentliche künstlerische Tätigkeit des Malers kaum eine Bedeutung hat, so ist es doch eines der wenigen, nahezu original erhaltenen Studios aus dem 19. Jahrhundert in Amerika (Abb. 61).<sup>351</sup> Darüber hinaus ist die gesamte Anlage am Hudson River Valley bemerkenswert. Denn kein anderer Künstler hat jemals ein größeres Areal zum Motiv umgestaltet als Church.<sup>352</sup> Die komplett durchkomponierte Landschaft entsprach seinem künstlerischen Konzept und diente ihrerseits als Inspiration.

Für die hoch dotierte Tiermalerin Rosa Bonheur (1822–1899) spielte die Umgebung vor allem im Hinblick auf ihre Modelle eine Rolle. Auf dem Gelände ihres Château de By bei Fontainebleau besaß sie Stallungen für einheimische Tiere und einen Käfig mit zwei Löwen.

Die immer in Männerkleidung auftretende Malerin hatte schon als junge Frau im Pariser Salon Erfolg und zählte zu den berühmtesten Künstlerinnen ihrer Zeit. In der zweiten Jahrhunderthälfte verkaufte sie ihre Gemälde nicht nur in Frankreich, sondern auch nach England und Amerika. 1859 erwarb sie das aus dem 15. Jahrhundert stammende Schlösschen By und erweiterte es im Stil des Hauses um ein beeindruckend großes Atelier, in dem sie insgesamt 40 Jahre lang tätig war (Abb. 62–63). Zum Entsetzen ihrer Verwandten vermachte



Abb. 63  
Das ehemalige Atelier von Rosa Bonheur, Außenansicht, Tomery, 2016.  
Foto: Julia Behrens

Abb. 62 ◀◀  
Das erhaltene Atelier der Tiermalerin Rosa Bonheur im Château de Rosa Bonheur, 2019. Foto: Julia Behrens



Abb. 67

Kersting, Georg Friedrich: *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1811, Öl auf Leinwand, 54 x 42 cm, Hamburger Kunsthalle

[...] In den Ecken saßen oder hockten Gliederpuppen von verschiedenen Größen. [...] Er fühlte sich aber behaglich in solcher Anhäufung und behauptete, daß bei leeren Wänden und in aufgekramten Zimmern jede Phantasie verkümmern müsse.<sup>377</sup>

Die ehemalige Wohnung der Familie Kügelgen ist heute Teil des *Kügelgenhauses – Museum der Dresdner Romantik*. Gerhard von Kügelgen hatte im Jahr 1808 mit seiner Familie die zweite Etage des sog. Berlingschen Hauses in der Hauptstraße 13 in Dresden bezogen (Baujahr 1699). Der Maler besaß vier Arbeitszimmer zur Hofseite hin. In einem dieser nach Westen gelegenen Wohnräume richtete er sich das Atelier ein, das anlässlich der Eröffnung des Museums im Jahr 1981 – nach einem umfangreichen Rückbau des Hauses – anhand der Darstellung von Kersting mit einer authentischen, aber nicht ursprünglichen Ausstattung rekonstruiert und mit zahlreichen originalen Gemälden und Skizzen versehen wurde (Abb. 69).<sup>378</sup>

Tatsächlich scheint das Durcheinander der auch auf eine akademische Ausbildung verweisenden Atelierrequisen bei Kügelgen – wie Langer postuliert – ein Vorläufer für die überladene Atmosphäre der Pracht-Ateliers etablierter Salonkünstler gewesen zu sein.<sup>379</sup> Und sicherlich ließe sich sagen, dass Friedrichs karge Klausur grundsätzlich Pate stand für die radikal schmucklose Arbeitsumgebung eines Künstlers wie Böcklin, der seine Inspi-

Brigitte Langer verweist in ihrer Untersuchung *Das Münchener Künstleratelier des Historismus* darauf, dass die nebeneinander verlaufenden Entwicklungslinien des schlichten, unprätentiösen und des opulent angereicherten Ateliers schon in der Romantik sichtbar wurden.<sup>374</sup> Deutlich umreißt sie, wie stark die zwei diametral entgegengesetzten Arten des Malerateliers mit der Herausbildung zweier unterschiedlicher Künstlertypen korrespondierten.<sup>375</sup>

Sie bezieht sich dabei auf Wilhelm von Kügelgens niedergeschriebene *Lebenserinnerungen eines alten Mannes* von 1870 und auf Georg Friedrich Kerstings berühmte Gemälde von 1811, die Caspar David Friedrich (1774–1840) und dessen Kollegen Gerhard von Kügelgen (1772–1820) – den Vater des Autoren – in ihren Ateliers zeigen (Abb. 67–68).<sup>376</sup> Kerstings Bild von Friedrichs kahlem, nur mit dem Nötigsten ausgestatteten Atelier galt als Paradigma für die schon in Kapitel II.1 hervorgehobene romantische Innerlichkeit. Gerhard von Kügelgens Arbeitsreich entpuppte sich – in der Beschreibung des Sohnes noch stärker als auf Kerstings Bild – als das genaue Gegenteil: „Das eigentliche Arbeitszimmer meines Vaters, das jedoch fremden Besuchern, die er im Vorzimmer unter seinen fertigen Bildern zu empfangen pflegte, verschlossen blieb, enthielt eine Welt der verschiedenartigsten Gegenstände. Die Wände waren hageldicht bedeckt mit Gipsen, mit Studien und allerlei künstlerischen Kuriositäten, mit seltenen Kupferstichen, Handzeichnungen berühmter Meister [...]. Desgleichen fielen die vielen Waffen auf, für die mein Vater große Liebhaberei hatte.

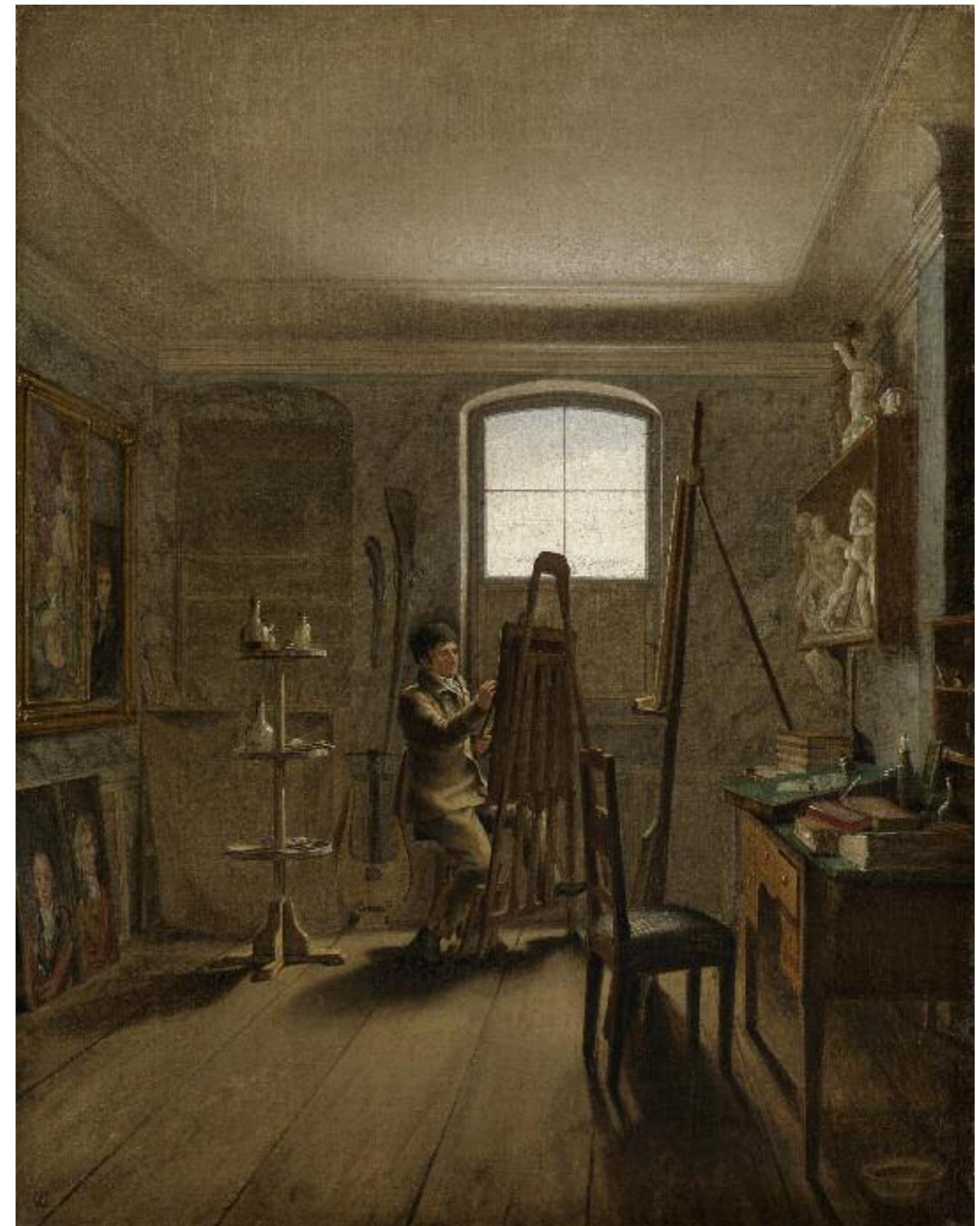


Abb. 68 ►►

Kersting, Georg Friedrich: *Der Maler Gerhard von Kügelgen in seinem Atelier*, 1811, Öl auf Leinwand, 53,5 x 42 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Für seine Darstellung brauchte er echtes Obst, was allerdings Probleme verursachte, weil die Lebensdauer der verderblichen Motive nicht mit dem langsamen Entstehungsprozess eines Bildes mithalten konnte.<sup>524</sup> Über Cézannes Abhängigkeit vom Sujet urteilte Bernard sehr direkt: „[...] s'il avait eu l'imagination créative, il eût pu se dispenser d'aller au paysage ou de poser de la nature morte devant lui; [...].“<sup>525</sup>

Aufgrund der künstlerischen Komposition der Objekte im Atelier und deren intensiver Wahrnehmung durch Cézanne bei der „réalisation“ auf der Leinwand entstand eine enge Korrelation zwischen den real vorhandenen Sujets und dem Werk, wobei die Inspiration sicher gleichermaßen von der im Atelier inszenierten Bildidee und von der Anmutung der Dinge ausging. Cézannes Art der visuellen Aneignung band die Gegenstände unmittelbar in das Werk mit ein, was bei der Musealisierung – wie sich später noch zeigen wird – wiederum eine Kontextualisierung des erhaltenen Interieurs ermöglichte.<sup>526</sup> Allerdings schuf Cézanne im Atelier des Lauves nur noch einige wenige Stillleben, wie zum Beispiel *Nature morte aux pommes et aux pêches*, wobei er für die Gemälde den schon in *Trois crânes* benutzten, blumengemusterten Teppich oder einen ebenfalls floral gestalteten Vorhang einsetzte (Abb. 86).<sup>527</sup>

Besonders viel Konzentration lenkte der alternde Maler in seinen letzten Lebensjahren auf die Portraits, die er von dem Gärtner Vallier anfertigte. Vallier kümmerte sich um das Areal des Atelierhauses und besaß einen Schuppen auf der Westseite des Gebäudes. Cézanne malte und aquarellierte ihn sowohl im Studio als auch auf der Terrasse vor dem Haus.<sup>528</sup> Während die Darstellungen des Gärtners im Freien sehr hell und leicht wirken, erscheinen die im Atelier eingefangenen Porträts eher kompakt und schwer. Auf den im Innenraum entstandenen Gemälden sieht es so aus, als sei Vallier in dunkler Weste und Jacke wärmer bekleidet als in den Plein-air-Darstellungen, was vermuten lässt, dass Cézanne sie vielleicht im Herbst oder Winter begonnen hatte. Dafür spricht auch der dunkle Grundton dieser Werke, der auf andere Lichtverhältnisse schließen lässt. Das Atelier ist jeweils anhand der realen Wandstruktur – mit einem dunklen Sockelbereich – erkennbar, wobei der Künstler für den Hintergrund oft ein kräftiges Grün wählte (Abb. 87).

Die wohl größte Herausforderung in seinem neuen Atelier stellte für Cézanne die Arbeit an den *Grandes Baigneuses* dar.<sup>529</sup> Hier hatte der Künstler vor allem das Problem, dass er ohne weibliche Aktmodelle auskommen musste. Gegenüber Bernard äußerte der Maler, dass er die Arbeit mit ihnen in seinem Alter für unangebracht hielt.<sup>530</sup> Im April 1906 machte der Künstler dann im Gespräch mit dem Hagener Kunstsammler Karl Ernst Osthaus die rätselhafte Bemerkung, dass ihm lediglich ein alter Invalid für die *Baigneuses* Modell gestanden hätte.<sup>531</sup> Tatsächlich fanden sich im Atelier zur Zeit von Marcel Provence noch mit Kreide an die Westwand gemalte Notizen zu Modellsitzungen, so dass die Aussage Cézannes durchaus der Realität entsprochen haben könnte.<sup>532</sup> Darüber hinaus griff er auf Zeichnungen zurück, die er in seinen Studienjahren im Atelier Suisse angefertigt hatte.<sup>533</sup>

Man nimmt an, dass Cézanne in seinem letzten Lebensjahr abwechselnd an den drei großen Varianten in seinem Atelier gearbeitet hat, sie also alle im Raum versammelte, wobei das Bild der Barnes Collection – dasjenige, das den Künstler zum Bau des Atelierhauses veranlasst hatte – die Grundlage für die zwei anderen Versionen aus Philadelphia und London bildete (Abb. 88–90).<sup>534</sup> Wenn das der Fall war, bezog der Maler gerade aus dem unmittelbaren Vergleich der Bilder – vermutlich ergänzt durch kleinere Versionen, Zeichnungen und Aquarelle zum gleichen Thema – neue Impulse (Abb. 91).<sup>535</sup> Diese Form der Interaktion zwischen dem Künstler und seinen Bildern war tatsächlich nur in einem großen Raum – wie dem Atelier des Lauves – möglich. Das Zusammenspiel und die Wechselwirkung der Werke im Atelier waren für Cézanne offensichtlich da von Bedeutung, wo er nicht direkt „sur le motif“ arbeiten konnte und den „Augenschein“ anders generieren musste.<sup>536</sup> Insgesamt spielte die visuelle Stimulation im Raum eine große Rolle, sei es durch die vorhandenen Gegenstände, Vorlagen oder eigenen Werke. Bei dem Atelier von Cézanne handelte es sich um einen ganz auf den Prozess des Malens ausgerichteten Schaffensort, in dem Künstler, seine Kunst und der Raum eine enge Symbiose eingingen.

Abb. 87 ►►

Cézanne, Paul: *Portrait du Jardinier Vallier*, 1906, Öl auf Leinwand, 107,4 x 74,5 cm, Schenkung Eugène und Agnes E. Meyer, National Gallery of Art, Washington

Heute sind in Cézannes ehemaligem Arbeitsraum bis auf zwei Fragmente keine Originale mehr vorhanden. Nach dem Tod des Künstlers am 22. Oktober 1906 hatten Cézannes Frau und Sohn innerhalb von fünf Wochen sämtliche Werke aus dem Atelier des Lauves entfernt und wohl in kürzester Zeit für einen Gesamterlös von 24.500 Francs verkauft.<sup>537</sup> Ein Inventar hatten sie dabei nicht erstellt. Stattdessen aber wurden am 28. November



in den Raum eingreifen. Besonders markant war dabei eine Skulptur in Form eines großen, grünen Kreises mit orangefarbenem Rand, die an der Westseite über dem dafür leergeräumten Regal montiert war.

Zu der Intervention mit aktuellen Arbeiten schrieb der Direktor des *Atelier Cézanne*, Michel Fraisset, 2010: "Certains vont crier au scandale, souhaitant que l'atelier de Cézanne ne soit qu'un lieu de mémoire. Pourtant sa vocation est d'être un lieu de vie et de création. [...] Aujourd'hui, plus d'un siècle après, le rôle du musée-atelier, voire son devoir, est de faire en sorte qu'un public peu familier avec l'art contemporain apprenne à franchir la barrière entre l'art actuel et celui d'hier."<sup>604</sup>

Für die Ausstellungen zeitgenössischer Kunst haben mittlerweile auch eine Schauwand und Hänge-Vorrichtungen an der Ostseite des Ateliers Einzug gehalten (Abb. 105).<sup>605</sup> Außerdem wurden die Möbel und Objekte an der Westseite seit 2013 durch eine niedrige Abspernung vom Besucher getrennt. Den größten Eingriff in den Raum stellte im gleichen Jahr ein grau verschalter Bildschirm dar, der sich heute unter der Leiter befindet und der in relativ schneller Abfolge Werke und Fotografien von Cézanne zeigt (Abb. 106). Dieser dient in erster Linie den Mitarbeitern des Ateliers dazu, ihre Führungen mit Hinweisen auf die Werke des Malers zu ergänzen, stört den Raumeindruck allerdings empfindlich.<sup>606</sup>

Bei den Führungen wird klar darauf verwiesen, dass einige Objekte im Raum nicht zur ursprünglichen Ausstattung des Ateliers gehören.<sup>607</sup> Wie behutsam man allerdings bis heute mit dem Originalbestand der Architektur umgeht, zeigt die Tatsache, dass die Wände nie übermalt wurden und dass es in Cézannes ehemaliger Werkstatt keine baulichen Eingriffe zur Klimatisierung oder zur Überwachung (Kameras) des Raums gibt.<sup>608</sup> In diesem Bereich widersteht das Atelier Cézanne bis dato einer generellen musealen Entwicklung.

#### IV.1.b Konservierung *in situ* – nicht immer original

Die Geschichte der Transformation von Cézannes Atelier zum Museum enthält – in Bezug auf die Musealisierung des Ateliers und die hier thematisierte Konservierung *in situ* – eine Reihe interessanter Aspekte, die im Folgenden vertieft dargestellt werden sollen.

Cézanne hatte sich mit seinem Atelier des Lauves einen ausgesprochen individuellen Arbeitsraum geschaffen, einen Hybrid aus einem traditionellen Werkstatt-Typus und einem, auf die eigenen Bedürfnisse zugeschnittenen Atelier der Moderne. Als solches korrespondierte das Studio mit Cézannes Funktion als Wegbereiter für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Und in dieser Hinsicht hatte der Raum Ähnlichkeit mit dem bereits erwähnten, allerdings später entstandenen Seerosen-Atelier von Monet, das den neuen künstlerischen Anforderungen des Impressionisten ebenfalls auf genaue Weise entsprach.<sup>609</sup>

Mit einem von hohem Anspruch und enormer Selbstdisziplin gekennzeichneten Arbeitsrhythmus widmete sich Cézanne in seinen letzten Lebensjahren in Aix-en-Provence ausschließlich seiner künstlerischen Aufgabe. Auch in dieser Rolle des „Künstlers als Arbeiter“ war er ein Vorreiter. In Bezug auf Cézanne, Rodin und Degas schreibt Reinhard Steiner: „Der ‚Künstler als Arbeiter‘, [...], ist in letzter Instanz Metapher einer im 20. Jahrhundert volle Wirkung entfaltenden Vorstellung, die dem Einfall, der Inspiration, letztlich sogar dem Genie eine Absage erteilt.“<sup>610</sup>

Aus dem 20. Jahrhundert sind auffällig viele Ateliers von Malern und Bildhauern erhalten, die wie Morandi, Miró oder Moore ebenfalls einen strikten Tagesablauf mit großem Arbeitspensum einhielten und sich ihrer oft mit erheblichem, handwerklichem Aufwand verbundenen Tätigkeit verschrieben.

Nach dem Tod Cézannes hing das Fortbestehen seines einmaligen Wirkungsortes immer wieder vom Engagement einzelner ab, die das Haus zugänglich machten und verwalteten, indem sie selbst darin lebten. Die hellen Wohnräume im Untergeschoss schufen die Voraussetzungen dafür, dass dieser einzigartige Ursprungsort für die letzten Kunstwerke Cézannes durch die persönliche Fürsorge des jeweiligen Besitzers oder Kurators erhalten blieb.

Während der knappen 30 Jahre, in denen Marcel Provence den *Pavillon Cézanne* als Erinnerungsort für ein interessiertes Publikum zugänglich machte, gab es kleine gestalterische Eingriffe und einen geringen Zuwachs an Einrichtungsgegenständen. Für Provence und die im Atelier tätigen Maler fungierte der Ort als Denkmal

Abb. 105 ►►  
Das erhaltene Atelier Cézannes mit weißer Ausstellfläche an der Ostwand, 2015. Foto: Julia Behrens

Abb. 106 ►►  
Das erhaltene Atelier Cézannes mit Abspernung vor der Westwand, 2015. Foto: Julia Behrens



Die Integration des rekonstruierten Atelierkomplexes in eine größere Museumsarchitektur hatte den Vorteil, dass jetzt ausreichend Platz für die Besichtigung vorhanden war. Außerdem entstand in der Nord-West-Ecke des Museums, in dem Bereich, wo die Atelierarchitektur zurücksprang, ein offener Dokumentationsraum.<sup>834</sup> Nach Abschluss der Bauarbeiten Ende 1996 wurde das Interieur der Ateliers zum dritten Mal rekonstruiert. Wie bereits erwähnt, war Marielle Tabart nach 20 Jahren wieder daran beteiligt. Die exakt nachempfundenen Proportionen der weiß gehaltenen Räume erlaubten eine relativ genaue Wiederherstellung der von Brancusi vorgenommenen Anordnung, ohne dass die Kuratorinnen diesmal – wie 1977 – auf Besucherpfade und Absper rungen achten mussten. Dabei war Tabart einmal mehr von der Exaktheit fasziniert, die der Künstler bei der Komposition seiner Skulpturen und Möbel in der Impasse Ronsin an den Tag gelegt hatte: „Bei der Rekonstruktion haben wir erneut Fotos gemacht, um unsere Arbeit zu kontrollieren, und es war absolut faszinierend, wie am Ende die vertikalen und horizontalen Linien auf dem Foto sichtbar wurden.“<sup>835</sup> (Abb. 127–130). Auch der musikalischen Dimension in Brancusis Schaffenskosmos wollte man diesmal Rechnung tragen und unterlegte die Präsentation mit der akustischen Wiedergabe von Stücken, die der Künstler zu Lebzeiten gehört hatte.<sup>836</sup> Begleitet wurde das Ganze von einer professionell und objektiv aufgearbeiteten Geschichte der Ateliers und ihrer Musealisierung im Dokumentationsabschnitt sowie von zwei Publikationen.<sup>837</sup>

Am 28. Januar 1997 – 20 Jahre nach der Eröffnung des *Centre Pompidou* – erlebte das neue *Atelier Brancusi* seine feierliche Einweihung. Doch mit seiner klaren, zeitgenössischen Architektur, der hochmodernen Verglasung und sterilen Atmosphäre, die sich deutlich von einer Kopie der ursprünglichen Baracke absetzte, rief es viele Skeptiker auf den Plan. Der Brancusi-Experte Eric Shanes monierte, dass die Skulpturen durch die optische Brechung des Glases plötzlich flach erschienen und ihre dreidimensionale Wirkung verlören. Er hoffte, dass Besucher doch noch Zutritt zu dem „[...] culturally disastrous fish-tank [...]“ erhalten würden.<sup>838</sup> Selbst Peter Buchanan vom *Renzo Piano Building Workshop* gab zu: „[...] the glass as usual betrays the promise of its transparency and seems to distance the artwork as much as render them visible.“<sup>839</sup>



Abb. 131  
Blick von Osten in das rekonstruierte  
Atelier Brancusi, Paris, 2013.  
Foto: Julia Behrens



Abb. 132 ►  
Blick von Süden in das rekonstruierte  
Atelier Brancusi, Paris, 2013.  
Foto: Julia Behrens



Abb. 133  
Werkstatt mit Empore, Atelier Brancusi, Paris, 2013. Foto: Julia Behrens

Dagegen lobte der Kunsthistoriker und Brancusi-Kenner Jon Wood das Museum später als „[...] stunning and beautiful solution to a challenging curatorial and museological problem and one which liftet the studio at once into a large scale vitrine and white cube.“<sup>840</sup>

Die überdimensionale „Vitrine“, in der sich die Studios des Bildhauers jetzt befanden, veränderte den Raum eindruck auf elementare Weise – das war auch die Erfahrung der Verfasserin, als sie das Atelier Brancusi 1998 zum ersten Mal besuchte. Dadurch, dass der unmittelbare Bezug zum Ursprungsort fehlte und man das Zusammenspiel von Skulpturen, Möbeln und Architektur nicht so wahrnehmen konnte wie der Künstler und seine ehemaligen Bewunderer, spielte sich die Rezeption auf einer rein kognitiven Ebene ab. Die Ateliers waren nicht mehr körperlich, sondern nur noch visuell und bedingt akustisch erfahrbar, sie traten in ihrer Erscheinung hinter dem Glas vollkommen zurück (Abb. 131–133).

Die museale Implementierung in eine übergeordnete Architektur machte das Gesamtkunstwerk Brancusis tatsächlich zum reinen Exponat.<sup>841</sup> Auf diese Weise ging nur von den Werken eine – wenn auch durch die transparente Trennung etwas gedämpfte – Faszination aus, nicht aber von der sie umgebenden Hülle, den Ateliers. Auf der anderen Seite wurde in dieser von den Mitarbeitern des *Musée National d'Art Moderne* und dem *Renzo Piano Building Workshop* gleichermaßen entwickelten Lösung nicht der Versuch gemacht, falsche Authentizität zu generieren. Dazu sagte Renzo Piano: „Je pense en effet qu'il y aurait danger à vouloir reproduire l'atelier fidèlement, comme le ferait un ethnologue.“<sup>842</sup>

Als Besucher nahm und nimmt man an der heute noch existierenden Variante von 1997 deutlich wahr, dass durch die Präsentation und die Vermittlung ehrlich mit dem Verlust des Originalschauplatzes umgegangen wurde und dass hier im Grunde nicht die „Rekonstruktion“, sondern die Konstruktion einer neuen, vor allem aus musealer Sicht vertretbaren Atliersituation entstanden ist. Darüber hinaus ist das *Atelier Brancusi* durch

ums engagieren zu können, spendeten die *Stony Brook Foundation* und Kunsthändler Thaw mit seinem *Eugene V. and Clare E. Thaw Charitable Trust* jeweils 25.000 Dollar. Im August wurde die Kuratorin Meg Perlman als Leiterin des zukünftigen *Pollock-Krasner House* verpflichtet, die sich in der zweiten Hälfte des Jahres 1987 damit befasste, das Inventar des Hauses und des Ateliers zu sichten und eine Dokumentation des Ortes zu erarbeiten. Darüber hinaus kam ihr die Aufgabe zu, Geldspenden für den zukünftigen Betrieb des Museums zu akquirieren.<sup>1016</sup>

Ein Hinweis von Pollocks Zeitgenossen Ossorio, der häufig bei Pollock in Springs zu Besuch war, führte dazu, dass Perlman auf die Renovierung von 1953 aufmerksam wurde. Anhand von Fotos konnte sie nachvollziehen, dass sich der Fußboden im Atelier von den 1946 von Pollock verlegten Holzdielen unterschied. Sie entdeckte den ursprünglichen Boden unter den 1953 installierten Pressspanplatten und ließ diesen von einem Expertenteam der *New York Conservation Associates Ltd.* im Winter 1987/1988 unter großem Aufwand wieder freilegen (Abb. 151).<sup>1017</sup> Die drei Restauratoren, Rustin Levenson, Harriet Irgang und Rufus Zogbaum, hatten vor allem damit zu tun, den originalen Fußboden von den Resten der Teerpappe zu säubern, die sich zwischen der alten und der neuen Bodenfläche befand. „The careful peeling was punctuated by exclamations of delight as traces of orange, green, yellow, brown and pink appeared intact beneath the pliable blanket.“<sup>1018</sup> Dabei entdeckte Irgang einen olivgrünen Farnton, den sie direkt Pollocks Bild Nr. 27, 1950 zuordnen konnte, weil sie kurz zuvor daran gearbeitet hatte.<sup>1019</sup>

Da das Atelier durch die testamentarische Verfügung von Lee Krasner keine Kunstwerke mehr enthielt – sie waren alle in den Besitz der *Pollock-Krasner Foundation* übergegangen – gab es abgesehen von den zugegeben beeindruckenden Malspuren, ein paar alten Farbdosen Pollocks, Pinseln und Farben Krasners sowie ein paar persönlichen Gegenständen nichts mehr, was dort gezeigt werden konnte.<sup>1020</sup> Perlman entschied sich, das weiße Studio, das ohnehin schon wie ein White Cube wirkte, lediglich mit ein paar in einer Vitrine ausgestellten, verkrusteten Dosen mit Lacken oder Anstrichfarben, die der Maler benutzt hatte, sowie mit einer Foto- und Textdokumentation an den Wänden zu bespielen (Abb. 152).<sup>1021</sup> Dieser ausgesprochen kluge Überblick führte das Atelier – in intendiert nüchtern Weise – als ehemaligen Wirkungsort des Malerpaars vor Augen. Dabei wurde Lee Krasner von Anfang an mit zahlreichen Fotos und Texten gewürdigt und als wichtige, eigenständige



Abb. 152  
Musealisiertes Atelier im  
Pollock-Krasner House and  
Study Center, East Hampton,  
2008. Foto: John Griffin

Künstlerin gezeigt.<sup>1022</sup> Ihre Dokumentation fand sich in der Osthälfte des Ateliers, während Pollock die Westseite vorbehalten war. Krasners Arbeitsmaterialien installierte man in einem verglasten Regal im Vorraum des Ateliers. Dazu merkte Carol A. Jones kritisch an: „Krasner's historical marginalization is here literalized in her presentation as a footnote to Pollock's studio shrine (quite literally, as the outer room is lower than the inner sanctum, and one must step down to see the Krasner materials).“<sup>1023</sup> Mit diesem Urteil wird Jones der Würdigung, die das *Pollock-Krasner House and Study Center* seiner ehemaligen Besitzerin sowohl im Atelier als auch in Führungen, Ausstellungen und zahlreichen Veranstaltungen zuteil werden lässt, nicht gerecht. Auf die Spuren ihrer Malerei an der Wand wurde ebenso hingewiesen wie auf Pollocks Farbgeflecht auf dem Fußboden. Und an dieser Präsentation hält man bis heute fest.

Ganz im Sinne von Lee Krasners Testament hatten sich im Haus wesentlich mehr originale Bestandteile erhalten als im Atelier: „Not that the property is unchanged since Pollock's day. Krasner continued to live and work there for 28 years [...]. But she made no structural changes to the house or studio, and they remain much as she left them when she died in 1984, with many of the furnishings, books, recordings, art materials and other personal possessions that she and Pollock accumulated.“<sup>1024</sup> Haus und Atelier wurden mit neuen Sicherheitsstandards versehen und anschließend – ohne Absperrungen oder andere Eingriffe in die Substanz – mit der Einweihung am 25. Juni 1988 öffentlich zugänglich gemacht.<sup>1025</sup> Beides konnte jetzt im Rahmen einer Führung besichtigt werden.

Die Bedeutung der Institution als erstes musealisiertes Haus eines berühmten, amerikanischen Künstlers aus dem 20. Jahrhundert wurde dabei nicht übersehen: „Opening Pollock's home to visitors equates him to famous European artists. Europe has the houses of Cézanne and of Monet. We have Pollock, [...]“, schwärzte Stephen Polcari, Assistant Professor der *Stony Brook University*.<sup>1026</sup>

Einen Schwerpunkt legte die Leitung des Museums darauf, für Kunststudenten und Kunsthistoriker das schon im Titel des Hauses verankerte Study Center einzurichten.<sup>1027</sup> Zu diesem Zweck wurde unter anderem Lee Krasners Art Reference Library weiter aufgestockt und eine Oral History Collection angelegt, außerdem kooperierte man von Anfang an mit dem Art Department von *Stony Brook*.<sup>1028</sup> Mit wissenschaftlichem Pragmatismus zielten Meg Perlman und ihre Nachfolgerin Helen Harrison auf eine sachliche, unemotionale Auseinandersetzung mit dem Ort ab. Auch der gleich zu Anfang etablierte „Round Table Talk“ mit Zeitzeugen räumte mit einigen Mythen auf.<sup>1029</sup> Zu dieser Ausrichtung passte, dass weder im Atelier noch im Haus Reproduktionen oder Kopien von Kunstwerken gezeigt wurden (Abb. 156).<sup>1030</sup>

Stattdessen boten seit 1990 zwei meist kleine, im Wohnhaus installierte Ausstellungen pro Jahr neue Perspektiven auf das Schaffen von Pollock und Krasner sowie auf das von Kollegen und jüngeren Künstlern aus East Hampton. Im Jubiläumsjahr 1995, das den Einzug des Paares in Springs 50 Jahre zuvor markierte, zeigte das Museum zum einen neu entdeckte Siebdrucke von Pollock und zum anderen Zeichnungen von Lee Krasner. Anlässlich des 50. Todestages des Künstlers war 2006 eine Schau mit seinen kleinformatigen Drip-Paintings zu



Abb. 153  
Freigelegter Fußboden im Atelier  
des Pollock-Krasner House and  
Study Center, East Hampton, 1998.  
Foto: Jeff Heatley



Abb. 175  
Ernst Barlach an seiner Holzskulptur „Mutter und Kind“ (1935), 1935,  
Ernst Barlach Stiftung, Güstrow.  
Foto: Berthold Kegebein



Abb. 176  
Großes Atelier von Ernst Barlach mit Werken „entarteter Kunst“, nach 1939, Ernst Barlach Stiftung, Güstrow. Foto: Paul Schurek



Abb. 177  
Musealisiertes, großes Atelier von Barlach in der Ernst-Barlach-Gedenkstätte der DDR, o. J. Foto: unbekannt

### BARLACH, ERNST (1870–1938)

Ernst Barlach Stiftung, Güstrow

Von Ernst Barlach existieren so viele Personalmuseen wie von keinem anderen deutschen Künstler.<sup>1154</sup> Die große und kleine Werkstatt in seinem Haus am Heidberg in Güstrow sind jedoch die einzigen Räume, in denen die Kunst des Bildhauers seit 1978 öffentlich in einem ehemaligen Arbeitsumfeld gezeigt wird. Barlach hatte sich 1930 von dem Architekten Adolf Kegebein ein Atelierhaus in einem lichten Waldgrundstück zwischen Inselsee und Heidberg bei Güstrow erbauen lassen (Abb. 181). Es enthielt eine große, helle, über zwei Geschosse reichende Werkstatt mit verglasten Türen und Oberlicht an der Ostseite sowie einer hoch ansetzenden Fensterreihe an der Süd- und Westwand. Außerdem ein kleineres Atelier, das mit einer die gesamte Länge des Raums einnehmenden Front aus ebenfalls mit Glas versehenen Türen zum See ausgerichtet war. Trotz einiger Elemente, die dem Neuen Bauen verpflichtet waren, wirkte die Architektur mit Walm- und Satteldach traditioneller als die ebenfalls aus Backstein erbauten Künstlerhäuser von Kolbe in Berlin (1929) oder Nolde in Seebüll (1935).<sup>1155</sup>

Weil der Bildhauer im Mai 1931 in seinem neuen Haus lediglich die beiden Arbeitsräume im Erdgeschoss für seine Kunst in Betrieb nahm (Abb. 175), zog sein Mitarbeiter, Sekretär und Kunsthändler Bernhard A. Böhmer 1933 mit Frau und Sohn in den großzügigen Bau ein. Barlach lebte schon seit 1927 mit Böhmers erster Frau Marga, die ihm ebenfalls bei der Ausführung seiner Arbeiten half, in dem in unmittelbarer Nachbarschaft gelegenen „Böhmerhaus“ zusammen.

Zwar besaß der Künstler mit 61 Jahren nun zum ersten Mal einen seiner Arbeit angemessenen Raum, doch Barlach litt zunehmend unter den Repressionen der Nationalsozialisten, die mit der Störung von Aufträgen, mit der Entfernung seiner Denkmäler aus Kirchen und einem Arbeitsverbot einhergingen. Gipfel der Diffamierung war die Wanderausstellung *Entartete Kunst*, mit der Hitler 1937 Künstler wie Barlach unter anderem des „Kunstbolschewismus“ bezichtigte.<sup>1156</sup>

Nach dem Tod des Bildhauers im Oktober 1938 übertrug Barlachs Sohn Nikolaus als Alleinerbe einem Gremium, das vor allem aus Familienmitgliedern und treuen Weggefährten bestand, die „Verwaltung des Kunsterbes Ernst Barlach“.<sup>1157</sup> Bernhard Böhmer lebte weiterhin in dem Haus und kümmerte sich um Barlachs Nachlass im großen Atelier.<sup>1158</sup> Als erfolgreicher Kunsthändler des Regimes gelang es ihm, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmten Werke des Künstlers zurückzukaufen und sie in der Werkstatt in Güstrow zu sichern.<sup>1159</sup>

Bis zu seinem Freitod kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs lagerte Böhmer dort außerdem zahlreiche Arbeiten anderer, im Dritten Reich verfolgter Maler und Bildhauer ein und veränderte auf diese Weise die vom Künstler zurückgelassene Ordnung nachhaltig (Abb. 176).<sup>1160</sup> Als die Rote Armee das große Atelier im Mai 1945 räumen ließ, um es als Autowerkstatt zu nutzen, rettete Barlachs langjähriger Freund Friedrich Schult zusammen mit Marga Böhmer den achtlos neben dem Haus aufgestapelten Inhalt des Ateliers.<sup>1161</sup> 1947 fand der Nachlass Barlachs ins Atelierhaus am Heidberg zurück, Schult zog ein und übernahm die Betreuung bis zu seinem Tod im Jahr 1978.



Abb. 178  
Musealisiertes, großes Atelier in der Ernst Barlach Stiftung in Güstrow, 2015. Foto: Julia Behrens

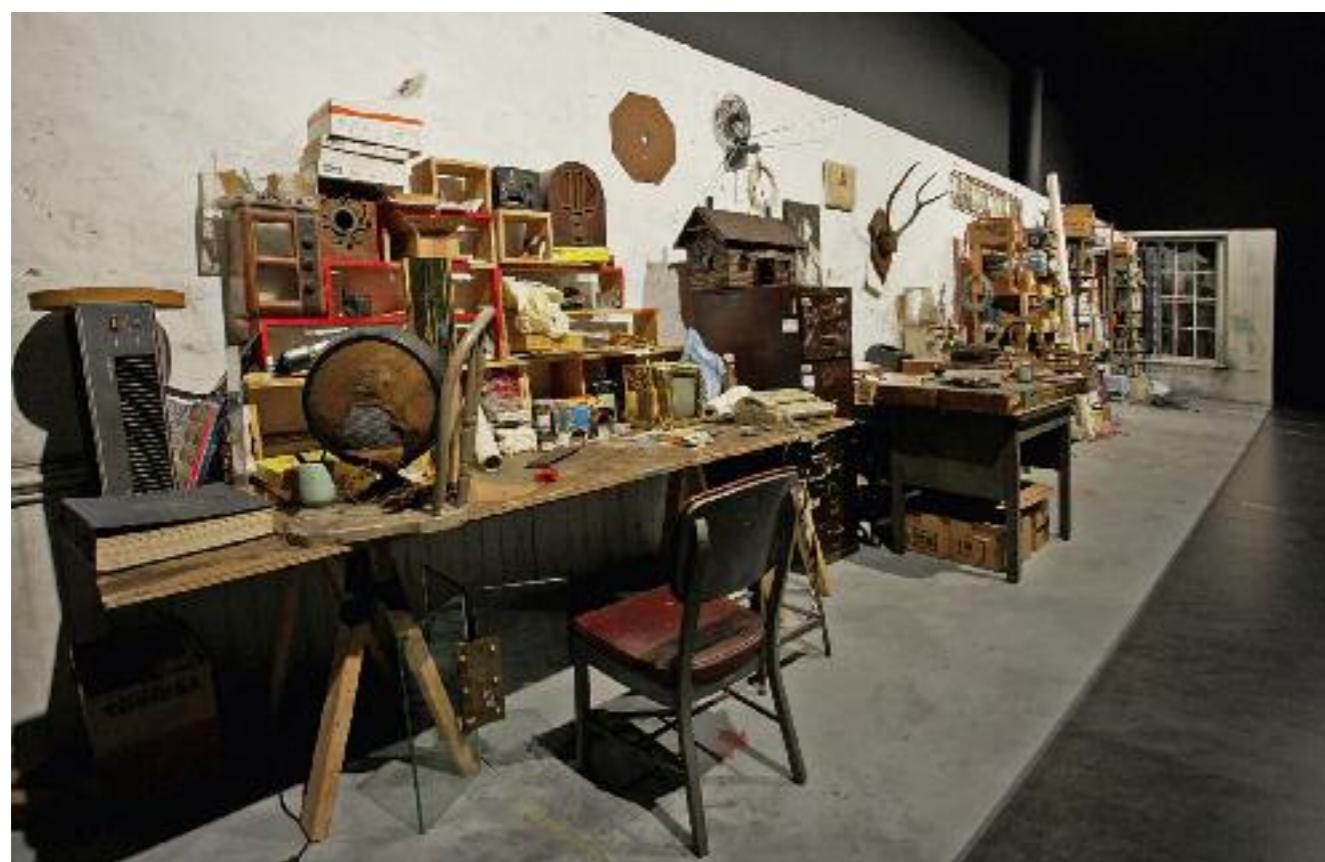


Abb. 281 ▲  
Rekonstruktion von Nam June Paiks Broome Street Studio  
im Nam June Paik Art Center, 2009. Foto: unbekannt



Abb. 282 ▼  
Rekonstruktion von Nam June Paiks Broome Street Studio  
im Nam June Paik Art Center, 2009. Foto: unbekannt

### PAIK, NAM JUNE (1932–2006)

Nam June Paik Art Center, Yongin/Südkorea

**N**am June Paik gilt als einer der wichtigsten Künstler Südkoreas. Aus diesem Grund wurde ihm dort bereits zu Lebzeiten ein kostspieliges Museum gewidmet. Mit dem ambitionierten Bauvorhaben hatte man das Berliner Architekturbüro Schemel beauftragt.<sup>1315</sup> Das *Nam June Paik Art Center* in der nur 40 km von Seoul entfernten Stadt Yongin war gerade in Planung, als Paik im Januar 2006 starb. Doch schon 2002 hatte der Künstler – im Zuge der Museumsgründung – den Inhalt seines New Yorker Ateliers aus der Broome Street in Soho an das zukünftige Kulturzentrum verkauft.<sup>1316</sup>

Man entsandte Archivare aus Yongin, die das Studio in New York gründlich dokumentierten, nach Südkorea verschiffen ließen und bis ins Detail im Februar 2009 – einige Monate nach Eröffnung des Museums im Jahr 2008 – wieder aufzubauen.<sup>1317</sup> Wie bei Bacon hatte man sich dafür entschieden, auch einen Teil der von Paik mit persönlichen Notizen versehenen Wände und den Fußboden zu translozieren.

Das musealisierte Studio wurde als länglicher Raum hinter einer brusthohen, eine Wand des Ateliers ersetzen Glasfront so präsentiert, dass man als erwachsener Besucher einen freien Blick auf eine auf Tischen und Regalen balancierende Anhäufung von alten Video-Monitoren, Elektronik, Kabeln und Werkzeugen sowie von Schriftstücken und Katalogen hatte (Abb. 281–282, 285). Wie die vollgekramten Höhlen von Pao-lozzi waren die New Yorker Studios von Paik keine klassischen Ateliers mehr, sie glichen eher Werkstätten als künstlerischen Arbeitsräumen. Und doch wurde das Studio aus der Broome Street als ein Ort traditionellen Kunstgeschehens musealisiert. Eine deutliche Kritik an der Praxis, Atelierräume als statische Gebilde in Museen zu verpflanzen, formulierte dann Christian Jankowski mit seiner Reinigungsaktion *Cleaning up the studio* von 2010, in der er das translozierte Studio von Paik in Südkorea aufräumen und putzen ließ (Abb. 283–285).<sup>1318</sup>

Der Inhalt der anderen New Yorker Ateliers des Künstlers ging als Schenkung des *Nam June Paik Estate* 2009 in das gleichzeitig gegründete *Nam June Paik Archive* des *Smithsonian American Art Museum* in Washington D.C. über und ist seitdem – gründlich katalogisiert – Experten und Wissenschaftlern zugänglich.<sup>1319</sup>

LITERATUR: Stech 2009; Hanhardt/Hakuta/Paik 2012; Rosenberg 2013a; Gorzadek/Jankowski 2014

INTERNETQUELLE: Davidts/Jankowski/Ursprung u.a. 2012



Abb. 283  
Jankowski, Christian:  
„Cleaning up the Studio“,  
2010, Video, 9:33 min PAL,  
Farbe, Ton (Videostill), Studio  
Christian Jankowski, Berlin

Abb. 284  
Jankowski, Christian:  
„Cleaning up the Studio“,  
2010, Video, 9:33 min PAL,  
Farbe, Ton (Videostill), Studio  
Christian Jankowski, Berlin

Abb. 285  
Jankowski, Christian:  
„Cleaning up the Studio“,  
2010, Video, 9:33 min PAL,  
Farbe, Ton (Videostill), Studio  
Christian Jankowski, Berlin

**SCHWITTERS, KURT (1887–1948)**

Rekonstruktion des Merzbau, Sprengel Museum Hannover

**I**m Jahr 1923 hatte sich Kurt Schwitters in der großbürgerlichen Wohnung seiner Eltern in Hannover ein Atelier eingerichtet, das sich zu einem der spektakulärsten Räume des 20. Jahrhunderts entwickelte. Denn in diesem neuen Arbeitsbereich kreierte der Künstler, der mit seiner Familie im gleichen Haus wohnte, den ersten und „eigentlichen Merzbau“<sup>1370</sup>: Er erweiterte darin das Prinzip seiner Merz-Collagen und -Assemblagen, die er aus Fundstücken von der Straße, Zeitungsausschnitten und Schriftstücken fertigte.<sup>1371</sup> In seinem Atelier schuf er zunehmend raumgreifende Plastiken, „Säulen“, die – von zahlreichen „Grotten“ durchbrochen – ins Atelier auswucherten und sich dann sukzessive zu einer konstruktivistischen „Kathedrale“ verdichteten: „Das Ganze ist übergossen mit einem System von Kuben strengster geometrischer Form, über verbogene oder aufgelöste Formen, bis zur völligen Auflösung“, schrieb Schwitters 1931.<sup>1372</sup> Bis zu seiner Emigration im Jahr 1937 hatte er den Merzbau durch die Zimmerdecke in den darüber liegenden Raum, auf den Balkon und ins Nachbarzimmer wachsen lassen. Auch andere, ihm zur Verfügung stehende Areale des Hauses hatte er auf diese Weise künstlerisch besetzt (Abb. 316).<sup>1373</sup>

Abb. 316  
„Merzbau“ von Kurt Schwitters,  
„Blaues Fenster“ (Teilansicht),  
1933, Sprengel Museum Hannover.  
Foto: Wilhelm Redemann

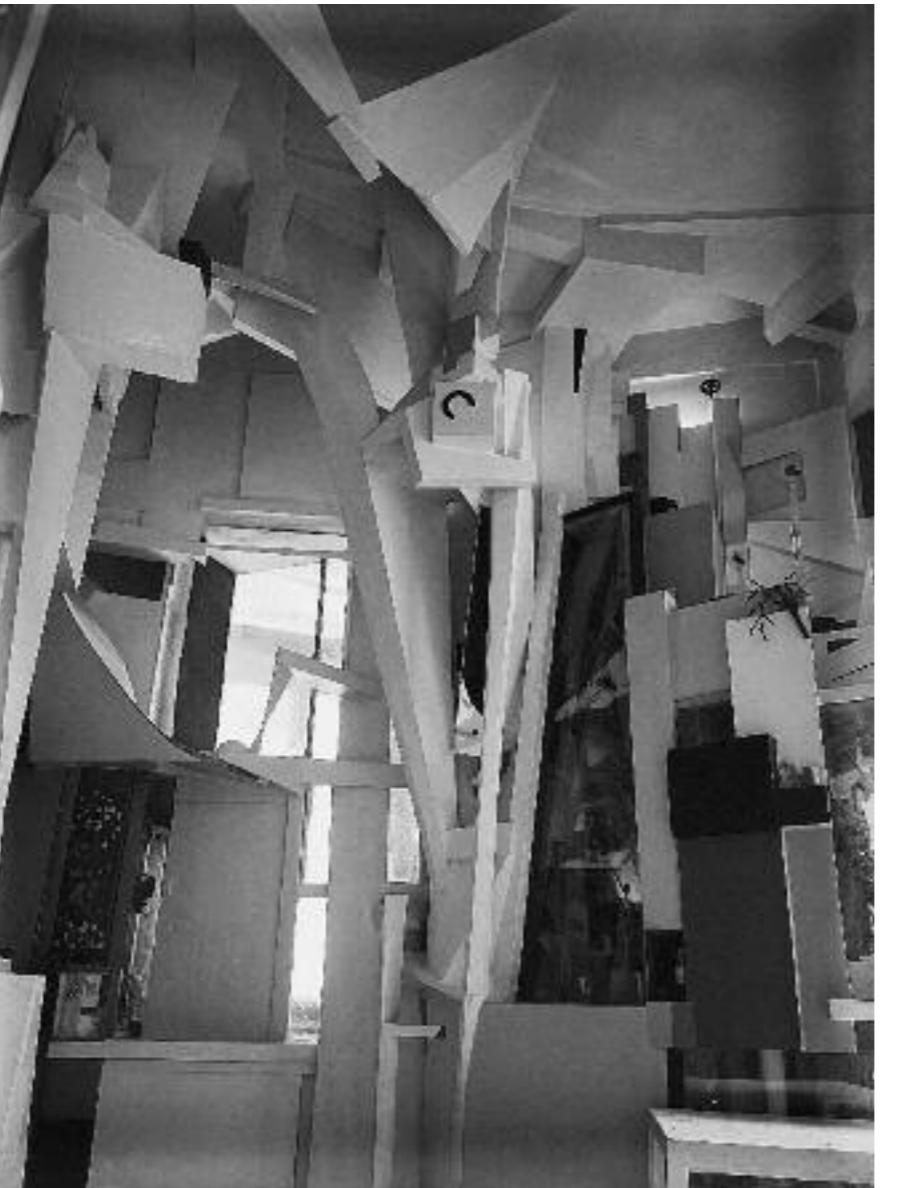


Abb. 317 ►►  
Bissegger, Peter: Rekonstruktion  
des „Merzbau“ von Kurt Schwitters  
(Nachbau im Sprengel Museum  
Hannover und Replik als Reisever-  
sion), Holz, Gips, Farbe, Fotorepro-  
duktionen, Glas, elektrische Beleuch-  
tung 393 x 580 x 460 cm, 1980–83,  
Sprengel Museum Hannover

