

**B o d o P l a c h t a** K Ü N S T L E R H Ä U S E R



**B o d o P l a c h t a**

K Ü N S T L E R H Ä U S E R

Ateliers und Lebensräume berühmter  
Maler und Bildhauer

Fotografien Achim Bednorz

Reclam

## **INHALT**

### **Einleitung 6**

#### **Architektonische Selbstporträts – Die Entdeckung des Künstlerhauses 14**

- Eine *casa di nobili* für die Kunst – Andrea Mantegna in Mantua 16
- Kunstgeschichte am Bau – Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz 19
- Trennung von Wohnung und Atelier – Federico Zuccari in Florenz und Rom 26
- Zum ewigen Ruhm des Künstlers – Die Casa Buonarroti in Florenz 31
- Wohnen und Arbeiten in der Stube – Albrecht Dürer in Nürnberg 35
- Der Künstler als Immobilienbesitzer – Lucas Cranach d. Ä. in Wittenberg 39
- Ein Palazzo in Flandern – Peter Paul Rubens in Antwerpen 45
- Kunst und Handel – Rembrandt in Amsterdam 54
- Stadtflucht – Das Landhaus von Giambattista und Giandomenico Tiepolo in Zianigo 61

#### **Von der Wohnung zur Residenz, zum Museum und Denkmal – Künstlervillen 64**

- Die Künstlerwohnung als Begegnungsort – Gerhard von Kügelgen in Dresden 66
- »man fühlt sich fern von Paris« – Eugène Delacroix in Paris 72
- Ein Refugium der Götter – Gustave Moreau in Paris 76
- Im Reich der Tiere – Rosa Bonheur in Thomery 82
- »Arts & Crafts« – William Morris in Red House und Kelmscott Manor 87
- »eine Armee von Arbeit« – Auguste Rodin in Meudon 93
- Wohn- und Atelierhaus als Kunstwerk – Franz von Lenbach in München 97
- Raumkunst – Franz von Stuck in München 104
- Ein »Schloß« am See« – Max Liebermann am Wannsee in Berlin 112

#### **An Ort und Stelle – Das Atelier im Freien 118**

- Das Atelier im Garten – Claude Monet in Giverny 120
- Leere Räume – Vincent van Gogh in Saint-Rémy-de-Provence und Auvers-sur-Oise 130
- Rückkehr in die Provence – Paul Cézanne in Aix-en-Provence 137
- Im »Paradies der Götter« – Pierre-Auguste Renoir in Cagnes-sur-Mer 144
- Das Atelier im Hochgebirge – Giovanni Segantini in Maloja 150

## **Leben, Wohnen und Arbeiten in der Kolonie – Künstlerhäuser als Manifeste** 154

»Teilnahme an der Natur« – Die Künstlerkolonie in Worpswede 156

Architektur, Kunsthandwerk und Design als Kulturpolitik – Die Mathildenhöhe in Darmstadt 161

»Baukasten im Großen« – Die Bauhaus-Meisterhäuser in Dessau 169

Die Kunst des Unkonventionellen – Der Bloomsbury-Kreis in Charleston 176

## **Bürgerliche Lebens-Kunst – Künstlerhäuser als Orte des Privaten** 182

»Ruhe und Gleichmäßigkeit des Lebens« – Max Klingers Weinberghaus bei Naumburg-Großjena 183

Schutz vor Abgründen – Alfred Kubin in Zwickledt 188

Ein »deutsches Åsgårdstrand« – Edvard Munchs Sommerfrische in Warnemünde 194

Das Archiv des »Blauen Reiters« – Gabriele Münter und Wassily Kandinsky in Murnau 199

»die Atelierfrage!« – August Macke in Bonn 205

## **Im Visier der Diktatur – Künstlerhäuser als Orte der Zuflucht oder der inneren Emigration** 210

Im Grenzland – Emil Nolde in Seebüll 212

Haus und Scholle – Franz Radziwill in Dangast 217

»Neues Bauen und Plastik« – Georg Kolbe in Berlin 222

»Erdrosseln des Atems« – Ernst Barlach in Güstrow 227

»dieses Sich-Ducken und ängstlich Um-sich-Sehen« – Otto Dix in Hemmenhofen 232

»So etwas von Stille um mich« – Käthe Kollwitz in Moritzburg 238

## **Laboratorium und Lebensform Atelier** 242

»ein einfaches Stück Raum« – Alberto Giacometti in Stampa und Paris 244

Das ist keine Wohnung – René Magritte in Jette-Brüssel 250

Sehnsucht nach dem Klassischen – Giorgio de Chirico in Rom 254

Der Traum vom großen Atelier – Joan Miró auf Mallorca 261

Das Atelier im Museum – Piet Mondrian in Amersfoort, Constantin Brancusi in Paris und Francis Bacon in Dublin 268

Anmerkungen 276

Hinweise | Anschriften 284

Literaturhinweise 286

## AN ORT UND STELLE – DAS ATELIER IM FREIEN

Während viele Künstler ihrem sozialen und materiellen Erfolg mit prachtvollen Wohnsitzen Ausdruck verliehen, lebten zur gleichen Zeit ebenso viele Künstler, die wir heute beschönigend als Bohemiens bezeichnen, in weitaus bescheideneren Verhältnissen. Seit den 1860er Jahren stellte eine Reihe von gleichgesinnten Künstlern in Paris die Weichen für eine neue Kunstbewegung: den Impressionismus. Doch das bedeutete nicht automatisch eine Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse. Die Zeiten in Paris und Frankreich waren damals hart, die Folgen des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71, der politische Aufruhr der Commune, die gravierende Umgestaltung der Pariser Stadtstruktur sowie der Einfluss von Kunstmarkt und Kunstkritik gingen an der Kunstszene nicht folgenlos vorüber. Die junge Künstlergeneration reagierte auf diese Zeitumstände, indem sie bewusst und nicht selten provozierend andere Umgangsformen pflegte, an deren Unkonventionalität sich die Elite in Gesellschaft und Kunstbetrieb wiederum stieß. Man traf sich in Cafés und Bistros, besuchte sich gegenseitig in den Ateliers, organisierte eigene Ausstellungen und knüpfte kontinuierlich Kontakte zu Schriftstellern, Musikern, Schauspielern und dem Neuen aufgeschlossenen Sammlern, Händlern und Journalisten. Obwohl keine homogene Gruppe, waren die Impressionisten bald nicht mehr zu übersehen und ihr Erfolg durchschlagend. Die Abkehr vom Gewohnten, wie es in den Kunstakademien gelehrt und von der Auswahljury des »Salon« eingefordert wurde, und die Bereitschaft zum künstlerischen Experiment verbanden Maler wie Édouard Manet, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Paul Cézanne, Edgar Degas oder Armand Guillaumin. Sie alle verabschiedeten sich von der reinen Ateliermalerei und erprobten das Malen unter freiem Himmel: *en plein air*. Die Erfindung der Ölfarbe in Tuben und ihr Verkauf ab etwa 1850 erleichterte es, im Freien zu malen, und das neue Verkehrsmittel Eisenbahn brachte die Maler bequem zu den Orten auf dem Lande, wo man immer häufiger auch gemeinsam malte. Ein Nebeneffekt der Pleinairmalerei war die Entdeckung neuer Landschaften als Malmotive, zum Beispiel der Wald von Fontainebleau bei Barbizon, die ländlichen Pariser Vororte, die normannische und bretonische Küste, die Provence, die Côte d'Azur oder das Hochgebirge. Angezogen von der Topografie, dem Licht und der Farbigkeit dieser Landschaften, hielten neue Themen, Sehweisen und Techniken Einzug in die Malerei des Augenblicks, wie sie genannt wurde. Die Impressionisten widmeten sich den wirklichen Lebensverhältnissen, waren dabei temperamentvoll und vital, befolgten keine Dogmen und Routinen und überraschten das Publikum mit neuen visuellen Eindrücken.

Als sich der Erfolg der Impressionisten auch materiell niederschlug, wurden viele von ihnen sesshaft und pflegten eine bürgerliche Lebensweise. Bislang hatten viele in lockeren Beziehungen gelebt, nun heirateten sie. Immer wieder hatten zahlreiche Künstler je nach wirtschaftlicher Lage Ateliers und Wohnungen gewechselt oder waren in die Viertel von

← Das Atelier- und Wohnhaus  
von Pierre-Auguste Renoir in  
Cagnes-sur-Mer mit Blick auf  
die Fenster des Ateliers

Paris umgezogen, die nicht nur wegen ihrer pittoresken Atmosphäre ›angesagt‹ waren, sondern weil sie etwa im damals noch ländlichen Montmartre erschwingliche Unterkünfte boten und die Lebenshaltungskosten geringer waren als im Stadtzentrum.

Die ansehnlichen Häuser, die Monet, Cézanne und Renoir nun fernab von Paris kauften oder bauten, entsprachen dieser Tendenz zur Verbürgerlichung. Alle drei Maler blieben zwar in ihren neuen Refugien der impressionistischen Malerei weitgehend treu, aber sowohl in Giverny als auch in Aix-en-Provence und Cagnes-sur-Mer errichteten sie sich aus unterschiedlichen, meist persönlichen Motiven Alterssitze, wo ihnen großartige Spätwerke gelangen. Anders dagegen sah die Situation eines Malers wie Vincent van Gogh aus, der nicht nur abseits des Kunstbetriebs arbeitete und ein karges Leben führte, sondern seine Malerei ohne Rücksicht auf sein persönliches Wohlergehen betrieb und damit immer häufiger in physische und psychische Grenzsituationen geriet, die sich in den Aufenthaltsorten seiner letzten Lebensjahre spiegeln. Aber auch diese Orte, ob nun Heilanstalt oder schäbiges Mansardenzimmer in einem Gasthof, markieren künstlerische Höhepunkte. Giovanni Segantini schließlich, ein weiterer, allerdings gefeierter Außenseiter, befand sich auf einer Wanderschaft, die ihn auf der künstlerischen Suche nach authentischer Naturerfahrung immer höher ins Gebirge führte, wo er tragisch beim Malen in 2.700 Metern Höhe den Tod fand. Segantini hinterließ in Maloja einen Wohnsitz, der exemplarisch für ein Künstlerleben steht, das Grenzüberschreitungen suchte.

#### ► **Das Atelier im Garten – Claude Monet in Giverny**

Im Frühling des Jahres 1883 entdeckte Claude Monet (1840–1926) auf einer Zugfahrt Giverny, das für mehr als vierzig Jahre sein Wohn- und Arbeitsort wurde. Das nur 55 Kilometer von Paris entfernte Dorf lag zwar abseits in der Provinz, war aber von der Bahnstation der kleinen Nachbarstadt Vernon aus gut zu erreichen. Monet konnte daher mit dem Kunstbetrieb der Hauptstadt und seinen Künstlerfreunden ohne übermäßigen Aufwand in Kontakt bleiben. Giverny, das auf der Grenze zwischen Île-de-France und Normandie liegt, entsprach Monets großer Vorliebe für die Landschaft am Unterlauf der Seine, die er gut kannte und in der er sich bevorzugt aufhielt. Die Entscheidung, sich in Giverny niederzulassen, hatte einen persönlichen Hintergrund: Der seit 1879 verwitwete Monet war auf der Suche nach einer Bleibe sowohl für sich und seine beiden Söhne Jean und Michel als auch für seine neue Lebensgefährtin Alice Hoschedé und deren sechs Kinder. Alice Hoschedé hatte ihren Ehemann, den großzügigen, aber über seine Verhältnisse lebenden Kunstmäzen Ernest Hoschedé, verlassen, nachdem dieser 1877 bankrott gegangen und seitdem vor seinen Gläubigern auf der Flucht war. Auch in künstlerischer Hinsicht war diese Zeit für Monet turbulent. Obwohl er zu den Protagonisten des Impressionismus gehörte, mit beeindruckenden Bildern Beachtung fand und der neuen Kunstbewegung mit seinem Gemälde *Impression – Sonnenaufgang* (Paris, Musée Marmottan Monet) unbeabsichtigt den Namen gegeben hatte, befand er sich in finanziellen Schwierigkeiten, denn die Nachfrage nach impressionistischen Bildern war abgeflaut. Die komplizierten familiären und die prekären finanziellen Verhältnisse machten die Suche nach einem neuen Wohnort dringlich, zumal die gegenwärtige Unterkunft in Poissy wegen Mietrückständen gekündigt worden war und die Großfamilie über kurz oder lang auf der Straße gestanden hätte. Wenn Monet im Mai 1883 an den Pariser Kunsthändler Paul Durand-Ruel schrieb:





Die Gartenfront von Claude Monets Haus in Giverny, seit 1883 Lebens- und Arbeitsmittelpunkt des Malers



»Ich bin begeistert! Giverny ist für mich eine herrliche Gegend«,<sup>1</sup> dann resultierte diese Begeisterung auch daher, dass Monet mit Giverny einen Ort und eine von zahlreichen kleinen Flussläufen durchzogene Landschaft gefunden hatte, die ihn zum Malen inspirierten. Giverny wurde nicht nur zu einem Wendepunkt in seinem Leben, sondern hier sollte in den nächsten Jahrzehnten ein (Spät-)Werk entstehen, das weit über Monets impressionistische Bilder hinausreichte und mit einer unglaublichen Spannweite seine Suche nach der malerischen Darstellung von Landschafts- und Naturerfahrungen zu einem imposanten Höhepunkt führte. Das Anwesen, das im Dorf »Le Pressoir« (»Die Kelter«) genannt wurde, verfügte neben einem großen Wohnhaus über einen »Clos normand«, einen für die Region typischen Obst- und Gemüsegarten. Monet mietete das Anwesen anfangs nur, 1890 kaufte er es für 22.000 Francs von dem Großgrundbesitzer Louis-Joseph Singeot. Danach renovierte er es über Jahre hinweg und erweiterte es um eine Garten- und Teichlandschaft. »Le Pressoir« wurde nicht nur zum Refugium des Künstlers, sondern war bereits zu seinen Lebzeiten ein legendärer Ort der Kunst, der eng mit vielen Gemälden, die Haus und Garten als Motive zeigen, verknüpft ist. Unternahm Monet anfangs noch ausgedehnte Malreisen, wurde der Garten gegen Ende des Jahrhunderts zum Lieblings-, ja sogar zum permanenten Motiv und beinahe zum ausschließlichen Lieferanten für Malideen. Die berühmten Serien von über 250 Seerosenbildern, insbesondere die *Décoration des Nymphéas* im Pariser Musée de l'Orangerie, locken das Publikum weltweit in die Museen. Diese Gemälde haben die Auffassung bekräftigt, dass Monets Garten »zu seinen Werken gezählt werden« muss, da er hier »den Zauber einer Anpassung der Natur an die Arbeiten des Lichtmalers verwirklichte«, wie der französische Premierminister und enge Freund Monets Georges Clemenceau 1926, im Todesjahr des Malers, feststellte.<sup>2</sup> Mit dem Anwesen ist eine ausgesprochen individuelle, opulente und für das französische Bürgertum typische Lebensweise verbunden, doch in weitaus größerem Maße sind hier ein Ort und ein Kunstschaffen eine unverwechselbare Verbindung eingegangen. Giverny ist zum Synonym für Monet und sein Werk geworden. Nach Monets Tod verfielen Haus und Garten, weil eine ständige Pflege fehlte. 1966 gelangten das Anwesen und seine wertvollen Sammlungen nach dem Unfalltod von Monets Sohn Michel in den Besitz des Institut de France. Das Haus wurde restauriert und die Gartenanlagen wiederhergestellt. 1980 wurde »Monets Giverny« der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und empfängt jährlich über 400.000 Besucher.

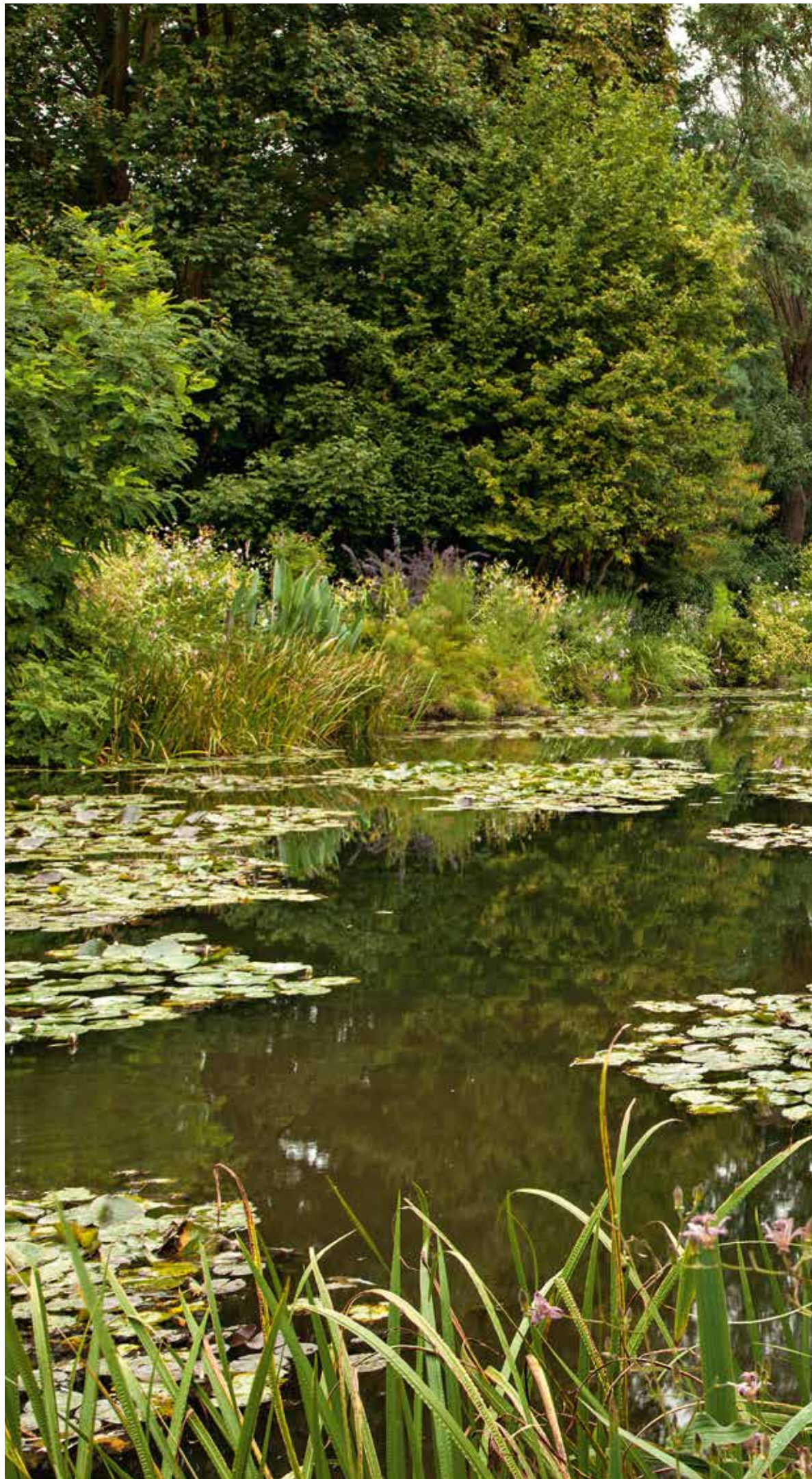
Das mit rosa Rauputz, grünen Fenster- und Türläden sowie einer vorgelagerten, ebenfalls grün gestrichenen Holzterrasse kontrastreich geschmückte Haus, dem sein Vorbesitzer einen Hauch von Kolonialstil gegeben hatte, bot ausreichend Platz für die zehnköpfige Patchworkfamilie. Man verfügte im Erdgeschoss wie im ersten Stock über jeweils vier Zimmer, unter dem Dach gab es zwei Mansardenzimmer für das Dienstpersonal. In einem Seitenanbau richtete Monet ein Atelier ein, das er später in einen Salon umwandelte, in dem er Besucher empfing und ihnen seine Bilder zeigte, die in mehreren Reihen übereinander an den Wänden hingen. Ende April 1883 bezog die Familie in Etappen das Haus. Den Umzug bewerkstelligte man auf dem Wasserweg über die Seine mit Monets Hausboot, das auch als Atelier diente. Das Einrichten, erste Umbauten und Renovierungen dauerten noch eine Zeitlang. Nachdem Monets Bilder Mitte der 1890er Jahre wieder finanziellen Ertrag brachten, begann er Haus und Garten nach seinen Vorstellungen umzugestalten. Durch das Hinzukaufen von Land vergrößerte er das Anwesen beträchtlich. Da Monet





Monets Ateliersalon, in dem er ursprünglich malte, später aber Gäste empfing und seine Bilder präsentierte

Der Wassergarten mit Seerosenteich und gewölbter Holzbrücke orientiert sich an japanischen Vorbildern und ist Ausdruck von Monets Gartenleidenschaft







Die Küche mit den weißblauen Fayence-Fliesen aus Rouen

an allen seinen bisherigen Wohnorten Gärten angelegt hatte, galt der Gartengestaltung auch in Giverny sein besonderes Augenmerk. »Außer zum Malen und Gärtnern bin ich zu nichts zu gebrauchen«, äußert er 1904 gegenüber Maurice Kahn.<sup>3</sup> Zunächst aber wurde das Haus in mehreren Phasen umgestaltet. Das Atelier im Seitenanbau wurde durch eine Treppe mit dem Haupthaus verbunden, und die Privaträume wurden in einem schlichten Landhausstil gestaltet und eingerichtet. Trotz seiner großbürgerlichen Lebensweise orientierte Monet die Wohnräume nicht an der überladenen Dekoration der Belle-Époque-Salons, sondern schuf helle Räume, die farbharmonisch aufeinander abgestimmt waren. Alice Hoschedé erhielt einen »blauen« Salon, die Schlafräume sind in Pastelltönen gehalten, während das Esszimmer und seine Möbel leuchtend gelb gestrichen sind und die Küche mit weißblauen Fliesen aus Rouen geschmückt ist. Dazu entwarf Monet ein gelbes Geschirr mit blauem Rand, das in Limoges hergestellt und bei besonderen Anlässen aufgedeckt wurde, während man sonst ein blaues, mit japanischen Motiven geschmücktes der Manufaktur von Creil benutzte. Die Möblierung der Räume war schlicht, nur einige wenige Antiquitäten – wie Monets Schreibtisch aus dem 18. Jahrhundert und einige wertvolle Stücke aus der Toskana – stechen hervor. Von heute unschätzbarem Wert waren dagegen die zahlreichen Bilder von befreundeten Künstlern wie Pissarro, Sisley, Caillebotte, Cézanne, Renoir, Degas oder Berthe Morisot, die die Wände schmückten, sowie die umfangreiche



Das gelbe Esszimmer mit japanischen Farbholzschnitten an den Wänden

Sammlung von teilweise seltenen japanischen Farbholzschnitten, die im gelben Esszimmer aufgehängt wurden. Diese Sammlung, die Monet ständig durch Kauf oder Tausch erweiterte, entsprach der damaligen, seit 1860 in Frankreich weit verbreiteten Japanmode, die auch bei Künstlern und Literaten sehr populär war und vielfach Eingang in ihre Werke fand. Mit der exotischen Bild- und Geschmackswelt Japans wurde ein neues Spektrum an künstlerischen Ausdrucksmitteln übernommen, die im Falle Monets zur Entwicklung eines völlig neuen Farbempfindens führten. Diese Japanmode schlug sich auch darin nieder, dass Monet 1895 seinen Wassergarten mit einer gewölbten Holzbrücke versah, die den Seerosenteich überspannte und sich an japanischen Vorbildern orientierte. Sosehr die »japanische« Brücke und ein kleiner Bambuswald sowie andere exotische Gewächse asiatische Gartenkultur zitieren, Monet wollte keinen traditionellen japanischen Garten mit entsprechender kontemplativ-meditativer Aura schaffen, ihm ging es um die Evozierung von Bildmotiven. Die Vielfalt der Kontraste, die sich aus der Kombination der üppig blühenden Pflanzenpracht mit der farbigen Nuancierung durch Gehölze und Bäume ergab, zielte auf die Stimulierung der sinnlichen Wahrnehmung. Auch die anderen Bereiche der Gartenanlage folgten keiner einheitlichen Konzeption. Weder die Prinzipien eines botanischen Gartens noch die ordnenden Aspekte historischer Gartenkunst bestimmten die Gestaltung. Monet orientierte sich bei der Bepflanzung vielmehr an der Vielfalt der Farben und ihrer



Das Schlafzimmer von Alice Monet-Hoschedé mit japanischen Farbholzschnitten an den Wänden

schier unerschöpflichen Kombination und bewies dabei das sichere Gespür eines Malers. Im Laufe der Zeit hatte er mit Hilfe von einschlägiger Literatur, befreundeten Gartenliebhabern und professionellen Gärtnern fundierte botanische Kenntnisse erworben, so dass er genau wusste, was wann und wie gepflanzt werden musste, um von Frühling bis Herbst eine sich ablösende Blütenpracht mit den gewünschten Farbeffekten zu erzielen, die er als Motive zum Malen benötigte. Gegenüber Alice Hoschedé bezeichnete Monet seine Gartenleidenschaft als »spleen de Giverny«<sup>4</sup>, und böse Zungen haben die eigenwillige Anlage der Beete als »Malkastenbeete« verspottet.<sup>5</sup> Gustave Geffroy, Freund Monets und dessen erster Biograf, schreibt 1922 über diese farbenprächtige Kunstwelt: »Kaum hat man die kleine Eingangspforte geöffnet, [...] so glaubt man – und das zu fast jeder Jahreszeit – ein Paradies zu betreten. Es ist ein farbenprächtiges und duftendes Blumenreich. Jeder Monat hat seine Blumen – vom Flieder und der Iris bis zu den Chrysanthemen und der Kapuzinerkresse. Azaleen, Hortensien, Fingerhut, Stockrosen, Vergissmeinnicht, Veilchen – prachtvolle und bescheidene Blumen blühen durcheinander und nacheinander auf diesem Gelände, das unter dem unbestechlichen Blick des Meisters von tüchtigen Gärtnern auf bewunderungswürdige Weise gehegt und gepflegt wird.«<sup>6</sup>

Der Garten war allmählich zum Atelier geworden, und die Atelierräume im Haus benutzte Monet nur noch, um die Bilder zu bearbeiten oder um Stilleben und Porträts zu malen.



Die riesigen Seerosenbilder jedoch entstanden nicht *plein air*, sondern in einem 1916 eigens für ihre Produktion errichteten Atelier. Monet unterschied schon längst nicht mehr zwischen dem realen Garten und dessen Umsetzung in gemalte Bilder, beide waren eine Einheit eingegangen und spiegelten sich in seinen gemalten Visionen: »Während Sie philosophisch das Ding an sich suchen«, bekennt er gegenüber Clemenceau, »richte ich mein Bestreben einfach auf ein Maximum von Scheinbarem in enger Wechselbeziehung mit den unbekanntem Wirklichkeiten. Wenn man sich im Gebiet der harmonierenden Scheinbarkeiten bewegt, kann man nicht weit von der Wirklichkeit entfernt sein, oder höchstens von dem, was wir von ihr erkennen können. Ich habe weiter nichts getan als das anzusehen, was die Welt mir gezeigt hat, um mit meinem Pinsel davon Zeugnis abzulegen.«<sup>7</sup> Monets Garten ist zweifellos eine Perfektion anstrebende Idylle, doch sie blieb vor Schicksalsschlägen wie dem Tod von Ehefrau (1911) und Sohn Jean (1914) ebenso wenig verschont wie von Altersgebrechen, die Monet in den letzten zwanzig Lebensjahren heimsuchten. Auf das dramatisch nachlassende Sehvermögen reagierte er immer öfter mit Niedergeschlagenheit. Bis zu seinem Tod malte er jedoch unbeirrbar weiter an seinem ›Farbgarten‹, der – so Marcel Proust im Juni 1907 in der literarischen Beilage des *Figaro* – durch die »gekonnt umgesetzte Intention des Malers gewissermaßen alles in Nichts auflöst, das nicht Farbe ist«.<sup>8</sup>

Das Schlafzimmer von Claude Monet, möbliert mit alten Kommoden und einem Schreibbureau aus dem 18. Jahrhundert





Das Meisterhaus Muche-Schlemmer war wie alle anderen Häuser als Doppelhaus konzipiert, das sich jeweils zwei Künstler teilten



z. B. das Haus Christiansen, wurden komplett zerstört und nicht wiederaufgebaut. Andere Häuser wurden nach Kriegsende instandgesetzt, ohne dass der ehemalige Originalzustand erreicht worden wäre. Mit der Wiederentdeckung des Jugendstils in den 1970er Jahren wurde die Mathildenhöhe aus ihrem Dornröschenschlaf geweckt,<sup>25</sup> umfassend saniert und restauriert, so dass das Ensemble heute äußerlich fast wiederhergestellt ist. Viele Objekte der Inneneinrichtungen waren jedoch verloren. Im Ernst-Ludwig-Haus befindet sich heute ein Museum, das die vielfältigen Arbeitsergebnisse, vor allem die erhaltenen Möbel und kunstvollen Alltagsgegenstände, der Künstlerkolonie zeigt und ihren Beitrag zur künstlerischen Reformbewegung der Jahrhundertwende würdigt.

### ► **»Baukasten im Großen« – Die Bauhaus-Meisterhäuser in Dessau**

Als Walter Gropius (1883–1969) im April 1919 zum Leiter der in »Staatliches Bauhaus in Weimar« umbenannten ehemaligen großherzoglichen Kunstgewerbeschule berufen wurde, begann die Erfolgsgeschichte einer künstlerischen Ausbildungsstätte, die wie keine andere nicht nur in Deutschland, sondern bald auch länderüberschreitend Kultur, Architektur, Design, Kunst und Medien des 20. Jahrhunderts beeinflusste. Berühmte Namen wie Josef Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Gunta Stölzl, Hannes Meyer oder Ludwig Mies van der Rohe stehen für diese Bauhaus-Gemeinschaft, von der Klee im Dezember 1921 sagte, dass die »verschieden gerichteten Kräfte« im »Kampf dieser Kräfte gegeneinander« zwar Reibung, doch auch »Leistung« von außerordentlicher Qualität produzierten.<sup>26</sup> Im Bauhaus bündelten sich unterschiedlichste Reformideen, deren gemeinsames Anliegen es war, die Dynamisierungsprozesse der modernen Industriegesellschaft gerade in Krisenzeiten mit Mitteln der Gestaltung zu hinterfragen und so einen Beitrag zu deren Beherrschung oder sozialen Abfederung zu liefern. Die Tragweite dieses kulturellen Entwurfs, die Wucht des avantgardistischen Denkens und die experimentelle Breite der Projekte machten das Bauhaus zu einem Schlüsselbegriff der künstlerischen Moderne, provozierten von Anfang an aber auch politischen Widerstand. Obwohl Künstlerkollegen, Industrievertreter und Presse im In- und Ausland aufgeschlossen, ja sogar enthusiastisch auf dieses Laboratorium der Moderne reagierten, war die breite Öffentlichkeit in der Weimarer Republik von der Programmatik des Bauhauses überfordert. Dementsprechend konnte sie von konservativ-nationalistischen Kreisen gegen das Experiment aufgebracht werden, indem man das Bauhaus als dogmatisch, ideologisch und schließlich als »bolschewistisch« abkanzelte. Mehrfach geriet das Bauhaus zwischen die politischen Fronten. Im April 1925 wechselte man vom Gründungsort Weimar in die anhaltinische Industriestadt Dessau, weil in Thüringen keine politische und finanzielle Unterstützung mehr zu erwarten war. Dass das Bauhaus während der politischen Radikalisierung der späten Weimarer Republik zerrieben werde, 1933 auf Druck der Nationalsozialisten seine Ausbildungstätigkeit endgültig einstellen musste und viele Mitarbeiter aus Deutschland emigrierten, macht es zu einem Paradigma der politischen Geschichte. Während Bauhaus und Bauhausstil nach 1945 in der Bundesrepublik Kultstatus zu genießen begannen und Breuer-Stühle und Wagenfeld-Lampen Verbreitung fanden, stand die DDR dem Bauhaus gleichgültig gegenüber. Das Bauhaus-Erbe in Weimar und Dessau geriet in Vergessenheit, und die spektakulären Gebäude waren dem Verfall preisgegeben oder wurden nur allmählich wieder instandgesetzt. Dies änderte sich erst 1996, als die Bau-



Das Meisterhaus Muche-Schlemmer, im Vordergrund die Haushälfte, in der Georg Muche wohnte und arbeitete

hausstätten zum UNESCO-Weltkulturerbe erklärt wurden. Stadt und Land investierten nun in die Sanierung und Restaurierung der Gebäude, rekonstruierten die verwahrlosten Meisterhäuser und belebten die Ausbildungsstätten in Weimar und Dessau als Universität bzw. Kunsthochschule neu.

Als Walter Gropius 1919 im Bauhaus-Manifest postulierte: »Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!«,<sup>27</sup> verstand er »Bauen« als etwas Umfassendes und Übergreifendes. Er wollte zum einen die Unterschiede zwischen den einzelnen künstlerischen Fertigkeiten in einem multidisziplinären Miteinander und zum anderen die Kluft zwischen Kunstschaffenden und Bevölkerung überwinden, indem er neue Möglichkeiten des Wohnens aufzeigte und die Entwicklung innovativer Alltagsprodukte vorantrieb. Der Umzug des Bauhauses nach Dessau sollte dieses Programm noch einmal befeuern. Die von Gropius propagierte Hinwendung zur industriellen Produktion und Formgebung bedeutete keineswegs die Distanzierung von individuellen Gestaltungs- und Lebensentwürfen, wie sie durch die einzelnen Bauhaus-Künstler repräsentiert wurden. Gropius forderte aber auch die Zusammenarbeit aller Künste am Bau, die sich in den Dienst eines neuen Wohnens und



Lebens stellen sollten, wobei er Klarheit, Funktionalität, Material und Form als Schlüsselbegriffe im schöpferischen Prozess von Entwurf und Ausführung nannte. Gropius' Feststellung »bauen bedeutet gestalten von lebensvorgängen«<sup>28</sup> umschreibt das Bauhaus-Konzept prägnant. Sichtbares Zeichen dafür waren die Gebäude, die in Dessau errichtet wurden. 1925/26 baute Gropius das zentrale Bauhaus-Gebäude, das die Werkstätten, Unterrichtsräume, Aula, Bibliothek, Verwaltung, Studentenunterkünfte und Mensa beherbergte. Parallel dazu wurde die Meisterhaussiedlung errichtet, die nicht nur als Meilenstein modernen Bauens, sondern auch als reinste Realisierung des Bauhauskonzeptes angesehen wird, weil es Gropius gelang, eine Balance zwischen Kunst-, Gestaltungs- und Lebenskonzepten herzustellen. Die Meisterhäuser, die den in leitenden Funktionen tätigen Bauhaus-Künstlern als Wohn- und Arbeitsort dienten, gehörten von Anfang an zum Dessauer Bauhaus-Konzept. Bereits während der Verhandlungen über die Ansiedlung des Bauhauses in Dessau hatte Gropius die Zusage zum Bau einer Reihe von Wohnhäusern für die Bauhausmeister und den Direktor der Schule erhalten. Bei einem gemeinsamen Spaziergang fanden das Ehepaar Gropius sowie der Dessauer Oberbürgermeister Fritz Hesse im März 1925 in der



Ehemaliges Atelier von  
Wassily Kandinsky

damaligen Burgkühnauer Allee (heute: Ebertallee) geeignete Bauplätze, die nur wenige Gehminuten vom Bauhausgebäude entfernt in einem kleinen Kiefernwäldchen lagen. Die Stadt stellte die Grundstücke zur Verfügung, finanzierte den Bau, den das Baubüro von Gropius ausführte, und vermietete die Häuser später an die Bauhausmeister. Baubeginn war im September 1925, das Richtfest fand im Oktober statt, und im Juli 1926 waren die Häuser bezugsfertig. Im Direktorenhaus, das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde und inzwischen rekonstruiert worden ist, wohnten Walter Gropius und seine Nachfolger Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe. Die Erstmietler der drei Doppelhäuser waren László Moholy-Nagy und Lyonel Feininger, Georg Muche und Oskar Schlemmer sowie Wassily Kandinsky und Paul Klee. Die Häuser werden heute nach ihren Erstmietern benannt. Die Bewohner reagierten überwiegend positiv auf ihre neuen Häuser und die hervorragenden Arbeitsmöglichkeiten. In den großen, etwa 45 Quadratmeter großen Ateliers entstanden innerhalb weniger Jahre bedeutende Kunstwerke insbesondere der malenden und zeichnenden Bauhausmeister Kandinsky, Feininger, Klee und Schlemmer. Klee bezeichnete sein Atelier sogar als »Clou« des ganzen Hauses.<sup>29</sup> Auch die Fotografie erlebte künstlerische Höhepunkte etwa durch Arbeiten von Lucia Moholy. Es gab auch skeptische Stimmen, die das soziale Anliegen des Bauhaus-Konzepts in Frage stellten. Oskar Schlemmer schrieb 1925 an seine Frau: »Ich bin erschrocken, wie ich die Häuser, das erste ist hoch, gesehen

habe! Hatte die Vorstellung, hier stehen eines Tages die Wohnungslosen, während sich die Herren Künstler auf dem Dach ihrer Villa sonnen.«<sup>30</sup> Die Miete war aufgrund der Hausgröße und der modernen Innenausstattung beträchtlich, sie betrug für eine Doppelhaushälfte 1.500 bzw. 1.650 Reichsmark pro Jahr und lag 60 bis 100 Prozent über dem gesetzlich festgelegten Betrag für Dienstwohnungen. Paul Klee beschwerte sich später über die hohen Heizkosten (ca. 1.000 Reichsmark pro Heizperiode), und gemeinsam mit Kandinsky stellte er bei der Stadt Dessau einen Antrag auf Mietzuschuss. Die Stadt akzeptierte sogar Gemälde als Zahlung für ausstehende Mieten.

Walter Gropius hatte drei Doppelhäuser mit Ateliers für die Bauhausmeister und ein Einzelhaus ohne Atelier als Direktorendomizil entworfen, die von ihrer Form her gesehen zwischen Landhaus und Villa angesiedelt waren. Die Häuser waren unterschiedlich groß, je nachdem ob hier Familien mit oder ohne Kinder wohnten. Mit diesem Ensemble schuf Gropius den Prototyp von Gebäuden, der seinen architektonischen Vorstellungen entsprach. Außerdem entwickelte er einen mustergültigen technischen Ablauf von der Planung über die Bauausführung der Häuser bis zur Inneneinrichtung und schuf so die Voraussetzung für die »Typisierung und Normierung eines industriellen Bauens«.<sup>31</sup> Ihn bestimmten dabei eine Reihe von Prinzipien, die er konsequent umsetzte. Das Konzept der geometrisch klaren, scharfkantigen, ineinander verschränkten und gestaffelten, sich wiederholenden und gespiegelten, weiß verputzten Kuben entsprach dem Grundsatz »vereinfachung durch multiplizierung«,<sup>32</sup> der den Bauprozess beschleunigen und die Baukosten reduzieren sollte. Doch Gropius ging es nicht allein um technisch-formale Aspekte. Obwohl die großzügigen und hellen Ateliers Zentrum der Meisterhäuser waren, sollte jedes Haus ein attraktives Klima für ein Privat- und Familienleben schaffen. Seine Bewohner erhielten die Chance für ein besseres, gesünderes und rationelles Leben, weil die Häuser jede Form von »leerlauf und unruhe« zu vermeiden beabsichtigten,<sup>33</sup> auf Balkonen oder Dachterrassen sogar Aufenthalte an der frischen Luft ermöglichten. Zusammenfassend hält Gropius fest: »der organismus eines Hauses ergibt sich aus dem ablauf der vorgänge, die sich in ihm abspielen. in einem wohnhaus sind es die funktionen des wohnens, schlafens, badens, kochens, essens, die dem gesamten hausgebilde zwangsläufig die gestalt verleihen. [...] die baugestalt ist nicht um ihrer selbst willen da, sie entspringt allein aus dem wesen des baus, aus seiner funktion, die er erfüllen soll.«<sup>34</sup>

Gropius demonstrierte so seine Konzeption des »Baukasten im Großen«,<sup>35</sup> die mit dem Mittel der »Addition, der Durchdringung und Überlagerung« dem »Prinzip des wachsenden Hauses« entsprach.<sup>36</sup> Wiederkehrende Gestaltungsmerkmale der Fassaden sind die Türöffnungen und rahmenlosen Fenster, die entweder wie in die monochromen Fassaden hineingeschnitten oder wie bei den großen Fensterflächen der Ateliers und Treppenhäuser wie Reliefs aufgesetzt erscheinen. Ähnliche Effekte erzielen die Geländer aus Stahlrohr oder die filigran wirkenden Dachrinnen und Fallrohre, die ebenso wie die farblich unterschiedlich gefassten Fenster- und Türleibungen oder die gelb oder orange gestrichenen Unterseiten der Balkone trotz aller Sachlichkeit einen Eindruck von Uniformität vermeiden. Der polnische Lyriker und Literaturkritiker Tadeusz Peiper notierte nach einem Besuch der Meisterhäuser im Jahr 1927 seine Eindrücke so: »Sie liegen in einer abgeschiedenen Allee, abseits der Schulgebäude, durch ein großes Stadtgebiet von ihnen getrennt. Ihre Wände sind ein weißes Leuchten, umgeben vom grünen Leuchten der Rasenflächen und Bäume.



Treppenaufgänge in den  
Meisterhäusern Feininger,  
Kandinsky, Klee und  
Muche

Flache Dächer – eine horizontale Linie – drücken sie fröhlich an die Erde. Die Fenster suchen das Licht dort, wo sie es finden können. Vorsprünge fangen den Schatten ein. Auf den Plattformen und Terrassen dienen Luft und Wärme. Zum ersten Mal sah ich die neue Architektur nicht als Illustration, sondern in ihrer begeisternden materiellen Existenz.«<sup>37</sup> Die Innenausstattung der Häuser trug ebenfalls die Handschrift von Walter Gropius und folgte wiederum dem Prinzip der Standardisierung. Die Häuser verfügten über neueste Heizungs- und Installationstechnik. Neu waren auch die funktionalen, in die Wände eingelassenen Kleider- und Küchenschränke. Möbel (etwa die Stahlrohrsessel von Marcel Breuer), Lampen (von Marianne Brandt) und Kücheneinrichtungen wurden in den Bauhaus-Werkstätten hergestellt. Vorausschauend hatte Gropius festgestellt: »heute wirkt noch vieles als luxus, was übermorgen zur norm wird!«<sup>38</sup> Auch die Farbgestaltung, die besonders sichtbar in den Treppenhäusern ist, blieb nicht dem Zufall überlassen und entsprach der »Bauhauslinie«. Allerdings waren hier die Bewohner in die Planung eingebunden, und man scheute nicht vor Experimenten zurück: Auf Vorschlag von Marcel Breuer wurde etwa das Schlafzimmer des Ehepaars Georg und El Muche schwarz angestrichen, obwohl Georg Muche eigentlich blaue Wände favorisierte. Auch Paul Klee konnte seine farblichen Vorstellungen realisieren. Die zahlreichen Besucher der Meisterhäuser zeigten sich über-



wiegend begeistert von der neuen Architektur und Wohnkultur, waren aber auch irritiert von deren Kühle, Puristik und sachlich-rationeller Technik. Der russische Schriftsteller Ilja Ehrenburg spricht von den Meisterhäusern als einem »Paradies der rotierenden Teller«, erinnert sich an gut funktionierende »Schalter und Hebel« und daran, dass die Wäsche im Direktorenhaus »wie Rohrpost durch Kanäle saust«. Zusammenfassend bemerkt er kritisch, der Architekt habe »Räume für einen von Träumen gesäuberten Schlaf« geschaffen.<sup>39</sup> Über Kandinskys Wohnung notiert Fanina W. Halle 1929, wobei sie insgesamt die »Verschiedenheit der Welten« betont, die die Häuser und ihre Innenausstattungen zum Ausdruck bringen: »An einem kühl zurückhaltenden Raum in Blassrosa vorbei, dessen eine abgeteilte Wand vergoldet ist, an einem anderen in reinem Schwarz, das aber durch ein farbig weithin leuchtendes Bild und eine glänzend-weiße, große runde Tischplatte wie durch zwei Sonnen aufgehellte ist, besteigt man einen schmalen Treppenaufgang und wird sogar durch dessen Anblick, auf dem bloßen Wege in das Atelier des Künstlers, darauf hingeleitet, dass er die reinen kalten Farben liebt und dass hier jede Form sowie jeder Farbton einen Sinn für sich und einen Sinn in der Verbindung hat.«<sup>40</sup> Die Meisterhäuser sind zweifellos selbstständige Kunstwerke von hohem ästhetischen Rang, doch standen sie weder der künstlerischen Produktivität oder der Unterrichtung von Studenten noch einem lebhaften



Familienleben mit Kinderlärm, Festen, Begegnungen mit Gästen und Hauskonzerten im Wege, stimulierten all dies vielmehr.

Das Bauhausgebäude und die Meisterhäuser markieren den Höhepunkt im architektonischen Schaffen von Walter Gropius und demonstrieren auch die ästhetischen Ziele des Bauhauses. Die Neuartigkeit der Meisterhäuser ist das Ergebnis der sich seit 1900 beschleunigenden architektonischen Umbrüche. Deshalb sind die Meisterhäuser »gebaute Manifeste«<sup>41</sup> und haben Signalwirkung für die moderne Architektur, für deren Anerkennung sie werben.

### ► **Die Kunst des Unkonventionellen – Der Bloomsbury-Kreis in Charleston**

Im Herbst 1916 wurde ein Bauernhaus in der südenglischen Grafschaft Sussex, rund 25 Kilometer nordöstlich vom Seebad Brighton entfernt, das ländliche Zentrum eines Kreises von Künstlern, Literaten und Intellektuellen, der sich seit 1905 im Londoner Stadtteil Bloomsbury zusammengefunden und bald auch verschiedene Dependancen auf dem Land hatte. Die Malerin Vanessa Bell (1879–1961), Schwester der Schriftstellerin Virginia Woolf, und ihr Lebensgefährte Duncan Grant (1885–1978) – ebenfalls Maler – gestalteten Charleston Manor zu einem anziehenden Ort der Kunst, der Kreativität, des anregenden Gesprächs, der spontanen Partys und des in jeder Hinsicht unkonventionellen Zusammenlebens. Das abgelegene, von einem großen Garten mit Teich umgebene Haus in der typischen Bauweise der Gegend stammt vermutlich aus dem 17. oder 18. Jahrhundert; bei Renovierungsarbeiten ist man auf Fachwerk aus elisabethanischer Zeit gestoßen, so dass Quentin Bell meinte, das Haus sei »so alt wie Hamlet«.<sup>42</sup> Virginia Woolf hatte ihre Schwester im Mai 1916 auf das Haus aufmerksam gemacht: »Leonard war drüben und meint, dass es ein entzückendes Haus ist, das er dir wärmstens zu mieten empfiehlt. Es liegt etwa eine Meile entfernt von Firlie an dem kleinen Feldweg, der unterhalb der Downs entlangführt. Es hat einen reizenden Garten, mit einem Teich, Obstbäumen und Gemüsebeeten, und obgleich im Augenblick alles ziemlich verwildert wirkt, ließe sich etwas Schönes daraus machen. Das Haus ist sehr hübsch, mit geräumigen Zimmern und einem Raum mit großen Fenstern, der wie geschaffen ist als Atelier. [...] Das Haus müsste aufgefrischt werden – und die Tapeten sind scheußlich. Aber insgesamt scheint es ein verlockender Ort zu sein – und vier Meilen von uns entfernt, sodass wir Dich nicht andauernd plagen würden.«<sup>43</sup> Vanessa Bell mietete Charleston trotz vieler Bedenken. Obwohl es anfangs keine Heizung, kein fließendes Wasser und kein elektrisches Licht gab, machte sie es zur berühmtesten Adresse des Bloomsbury-Kreises außerhalb Londons. Charleston ist heute Symbol für einen künstlerischen und intellektuellen Aufbruch aus dem viktorianischen England mit seinen einengenden Konventionen und dem beklemmenden Moralkodex. Die Namen der Personen, die sich teilweise länger oder nur als Wochenend- oder Sommergäste in Charleston bei Vanessa Bell und Duncan Grant aufhielten, lesen sich wie das »Who is Who« einer Elite, die der Moderne in England den Boden bereitete und die der sich allmählich liberalisierenden Gesellschaft in einflussreichen Funktionen diente. Virginia und Leonard Woolf, die Schriftsteller Lytton Strachey und David Garnett, der Kunstkritiker, Ausstellungsmacher und Maler Roger Fry, die Malerin Dora Carrington oder der Volkswirtschaftler John Maynard Keynes sollen nur stellvertretend genannt werden. Alle haben im Bloomsbury-Kreis und damit auch in Charleston ihre Spuren hinterlassen. Aber: »Was war Bloomsbury?«,<sup>44</sup> fragte selbst einer der Protagonisten des Kreises, der Kunstkritiker Clive Bell und Ehemann





Charleston Manor,  
seit Herbst 1916 Treffpunkt  
des Bloomsbury-Kreises  
auf dem Land

von Vanessa, rückblickend in seinem Buch *Old Friends*. Bloomsbury war in erster Linie der Beweis dafür, wie erfolgreich die verschiedenen Künste unter modernen, avantgardistischen Vorzeichen zusammenfinden, sich befruchten und zu erstaunlichen Ergebnissen kommen können. Man berief sich auf den französischen Impressionismus, betrachtete Maler wie Cézanne und Matisse als Vorbilder und sah in neuen künstlerischen Ausdrucksformen die Chance, Ethik und Ästhetik zusammenzuführen. Aber die Ideale und Ziele des Bloomsbury-Kreises waren nicht nur künstlerischer Natur, man suchte auch Formen für neue Lebensweisen. Themen wie Frauenemanzipation, sexuelle Freiheit oder die Neugestaltung familiärer Beziehungen standen regelmäßig auf der Tagesordnung. Häufig waren die Debatten von Tabubrüchen begleitet, manchmal weiteten sie sich sogar zu Skandalen aus, weil fast alle Mitglieder des Kreises angesehenen englischen Familien entstammten, allerdings teilweise auf finanzielle Mittel zurückgreifen konnten, die so manche Kühnheit

Alle Rechte vorbehalten

© 2014 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Gesamtgestaltung: Gabriele Burde, Berlin

Umschlagabbildung: Atelier von de Chirico in Rom

Bildnachweis: Die Fotos in diesem Buch wurden ausnahmslos von Achim Bednorz  
eigens für dieses Buch aufgenommen.

Die Fotos, auf denen u. a. Werke der porträtierten Künstler zu sehen sind, wurden  
freundlicherweise von der VG Bild-Kunst in Bonn für den Abdruck genehmigt.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2014, S. 200–204, 218–221 223–227, 235, 237, 241, 242, 253,  
258/259, 261, 274/275.

© Eberhard Spangenberg / VG Bild-Kunst, Bonn 2014, S. 190, 193.

© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2014, S. 264, 266/267.

Repro: ctrl-s prepress GmbH, Stuttgart

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Firmengruppe appl,  
aprinta druck GmbH, Wemding

Printed in Germany

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-010942-7

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)