

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 53 (2002)

Heft: 3: Atelierhäuser = Ateliers d'artistes = Case-atelier

Artikel: Atelierhäuser im 19. Jahrhundert : von der Künstlervilla zum funktionalen Schuppen

Autor: Köhler, Bettina / Rucki, Isabelle

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394216>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 29.06.2025

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

Atelierhäuser im 19. Jahrhundert

Von der Künstlervilla zum funktionalen Schuppen

In den europäischen Kunstmetropolen mit monarchisch-höfischer Tradition manifestierte sich eine erfolgreiche Künstlerlaufbahn im 19. Jahrhundert häufig in einem prunkvollen Künstlerhaus, das Wohn- und Arbeitsort zugleich war. Für die Entstehung des Atelierhauses waren die gesellschaftliche Position der Künstler, ihre finanzielle Potenz und nicht zuletzt die Entwicklung eines sich vom höfischen Mäzenatentum emanzipierenden bürgerlichen Kunstmarktes von zentraler Bedeutung.¹ Immer wieder zitierte Beispiele sind die Häuser Hans Makarts in Wien, Franz von Lenbachs sowie dasjenige von Franz von Stuck in München. Diese Bauten erfüllten gleichermaßen funktionale wie gesellschaftlich-repräsentative Zwecke im Dienste des Künstlers und der Öffentlichkeit. Das Atelierhaus wurde in verschiedenen Formen realisiert: Villa oder Palast konnten Pate stehen, und gegebenenfalls übernahm es auch museale Funktionen. Die in der Schweiz realisierten Bauten demonstrieren ihre Abhängigkeit von gesellschaftlich-ökonomischen Strukturen gleichfalls. Hier standen – mit Ausnahme der Villa von Vincenzo Vela – schlichtere Bilder wie Schuppen, Manufaktur oder Bauernhaus im Vordergrund.

I Ateliergebäude in den Kunstmetropolen Europas

Das deutlich als Wohn- und Arbeitsort eines Künstlers erkennbare Atelierhaus entstand im 19. Jahrhundert.² Sein Merkmal waren die zumeist unter dem Dach gelegenen grossen Fensterflächen, mithin die Formulierung einer «Atelierfassade», zunächst noch eingebunden in ein historistisches Formenvokabular (Abb. 1).³ Die architektonische Herausforderung bestand nicht zuletzt in der Verbindung der Atelierfunktionen, ablesbar in der Position und Behandlung der grossen Glasflächen des Aufrisses, mit denen des Wohnhauses. Ludwig Klasen veröffentlichte dementsprechend 1887 in seinen *Grundriss-Vorbildern* nur solche Beispiele, bei denen das Atelier integraler Bestandteil des Wohnhauses war.⁴ Der Heraus-

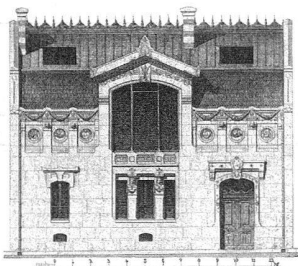
geber kam damit wohl den Bedürfnissen des Publikums entgegen, denn die Verbindung entsprach, wie Christine Hoh-Slodczyk in ihrer Untersuchung zum Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert betont, der allgemeinen «Gepflogenheit, das Atelier als wichtigen und repräsentativen, wiewohl gesonderten Hauptraum dem Wohnhaus zu integrieren».⁵

Die räumliche Trennung von Wohnhaus und Ateliergebäude, für die es in Rubens' Stadt- und Atelierpalais sowie im Palazzo Zuccari berühmte Vorbilder gibt, ist gleichfalls immer wieder anzutreffen. In ihr mag die manieristische Unterscheidung von «esercizio della mano» und «esercizio dell'intelletto» lebendig geblieben sein.⁶ Sie könnte aber auch die sich verändernde Einstellung zur Privatheit des Ateliers als «abgeschlossene[m] Ort einsamen Schaffens» spiegeln, als «Kultraum», zu dem nur Privilegierte Zutritt hatten. Eine Einstellung, die bereits in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts in französischen Ateliendarstellungen und -berichten deutlich spürbar wurde.⁷ Allerdings schloss die Trennung von Wohnhaus und Ateliergebäude dessen intensive Nutzung als repräsentativen Ort gesellschaftlicher Empfänge keinesfalls aus, wie der Fall Hans Makart belegt.⁸

Das Atelierhaus: ein Programmbau?

Wenn man gewillt ist, die Bauaufgabe Atelierhaus programmatisch zu verstehen, stellen sich Fragen zur Lesart des Programms: Wird im Atelier einsam gearbeitet oder empfängt der Künstler auch Gäste? Wenn ja, in welchem Zusammenhang? Besuchen die Gäste den Künstler während seiner Arbeit, stellt er ihnen fertige Werke vor, oder werden Feste gefeiert, zu denen das Atelier den stimmungsvollen Rahmen liefert? In welcher Beziehung stehen der Bekanntheitsgrad des Atelierhauses beziehungsweise des Ateliers als Ort, den man auch aufgrund seiner spezifischen Ausstattung und Gestaltung wahrnahm, zu künstlerischen Strömungen des 19. Jahrhunderts? Von Eugène Delacroix weiss man, dass er sein Atelier in Paris als sehr privaten Ort betrachtete. Hier

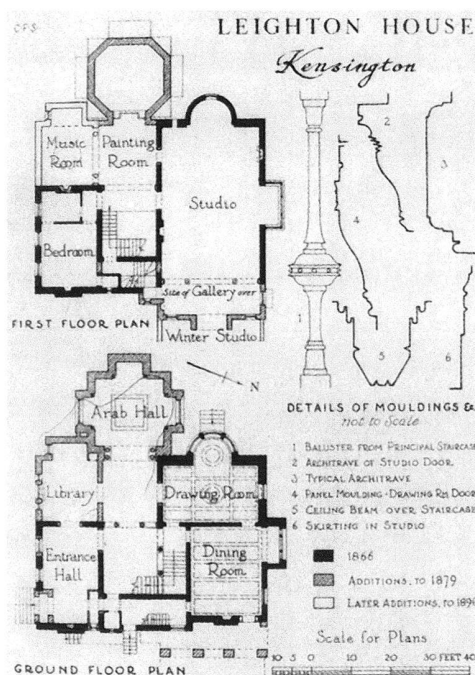
1 Aufrisszeichnung eines Maler-Ateliers in Paris von Architekt J. Amoudru, aus Ludwig Klasens «Grundriss-Vorbildern» von 1887.



stand die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Skizze und «fertigem» Werk im Zentrum; Dynamik, Spontaneität und Idee der Skizze sollten im Werk nicht verloren gehen.⁹ Möglicherweise hat diese Auffassung von der Freiheit des Prozesscharakters künstlerischer Arbeit, geschützt durch die Privatheit des Ateliers, mit dazu beigetragen, dass Delacroix' Atelierhaus an der Place Furstemberg kein Medium einer in die Öffentlichkeit getragenen künstlerischen Selbstdarstellung wurde. Frederick Lord Leighton (1839–1896) hingegen, der mit öffentlichen Aufträgen geherrte englische Maler, der 1878 zum Präsidenten der Royal Academy in London gewählt und im gleichen Jahr zum Ritter geschlagen wurde, ein künstlerischer Antipode Delacroix'¹⁰, hat noch zu Lebzeiten in fotografischen Aufnahmen sein eigenes Atelier dokumentiert. Das inszenierte Arrangement eigener Werke, zu kopierender Gipse sowie beiseite gelegter Malutensilien im Rahmen der präzise komponierten innenräumlichen Gestaltung sollte als Kommentar zu seiner Kunstauffassung gelesen werden: die Hingabe an das «Schöne» im Sinne der ästhetischen Bewegung seiner Zeit, eine Betonung der intellektuellen Seite künstlerischer Tätigkeit und deshalb auch «remoteness from «spontaneity»».¹¹

«Indoor painting» und Aussenwirkung

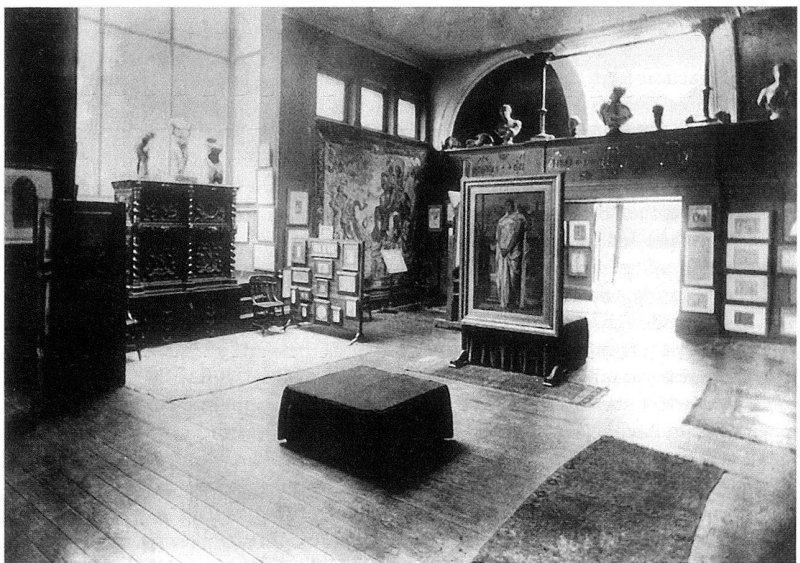
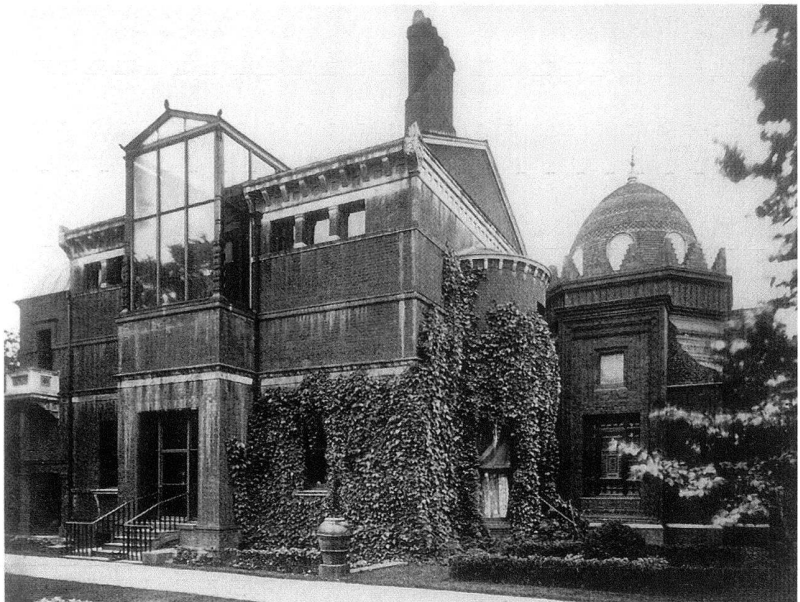
Warum aber werden die idealerweise nach Norden gewandten, die Fassade beherrschenden Fenster eines Atelierraumes überhaupt so wichtig? Verbindet sich mit einem grossen Nordfenster ein künstlerischer Anspruch an das Licht, oder soll in erster Linie im Aussenbau ein dominantes Zeichen gesetzt werden? Am Beispiel der um die Jahrhundertmitte in London einsetzenden Errichtung von Atelierhäusern hat Marc Girouard festgehalten, dass die Wünsche nach mehr natürlichem Licht für den Malprozess und nach «expressiveren» Fassadenaufrißen im Zusammenspiel mit dem explodierenden Kunstmarkt entscheidend für die Entwicklung des neuen Bautypus gewesen seien.¹² Hier wird das grosse Atelierfenster einerseits als Garant für eine veränderte Malweise betrachtet, andererseits als ein Signal an die Öffentlichkeit und als «Werbeträger» für den Künstler. Das Interesse am natürlichen Licht bedeutete aber nicht zwingend, im Atelierraum ein dem Aussenbereich vergleichbares Tageslicht zu schaffen. Dies belegt das Atelierhaus Leightons (Abb. 2–5). Indem Leighton, der die Pleinair-Malerei aufmerksam verfolgte, sein Studio als Ort einer vorwiegend intellektuellen Tätigkeit inszenierte, erklärte er implizit seine Neigung zum «indoor painting». Als höchst diszipliniert ar-



2 Leighton House, London, Grundrisse und Schnitt Details. – Das 1866 errichtete Atelierhaus wurde zwischen 1869 und 1896 erweitert und umgebaut.

3 Leighton House, London, Nordansicht des Atelierhauses mit dem Glasdom des Ateliers, rechts die orientalisierende arabische Halle, Aufnahme 1880.

4 Leighton House, London, Blick in das Atelier nach Osten zum Balkon, Aufnahme 1910.





5 Leighton House, London, Blick in die arabische Halle, erbaut 1877ff.

beitender Maler historischer und mythologischer Szenen verfertigte er viele Studien nach lebenden Modellen, die er im konstanten Lichtbereich eines hohen Glasdomes im Hinblick auf spätere Bildkompositionen arrangierte: «perfected and refined elaborations of conceptions of his own invention».¹³

Als markantes Zeichen für ein Künstlerhaus hat Leighton den Glasaufbau ohne Zweifel geschätzt, obwohl dieser sich zur privaten Seite des Gartens nach Norden wendet. Leighton und sein Architekt George Aitchison konnten aber davon ausgehen, dass genau in diesem rückwärtigen Bereich eine grössere, wichtigere Strasse im damals erst entstehenden Viertel am Holland Park gebaut werden würde.¹⁴ Dass die Wahrnehmung des Hauses im städtischen Raum für den Künstler von besonderer Bedeutung war, geht schliesslich aus den Veränderungen hervor, mit denen Leighton auf Umbauten von Künstlervillen in der Nachbarschaft reagierte. So fügte auch er 1889, als die Nachbarn ihre Ateliers durch Glasanbauten erweiterten, seinem Studio einen grossen, glasüberwölbten Balkon an, getragen von eisernen Säulen.¹⁵

Ein Gentleman in London. Lord Leighton empfängt

«You and your friends, the poor people from Whitchapel will be very welcome to the Arab Hall and Ground Floor in my absence – they may see everything but my studio.»¹⁶ In der Person Leightons stehen wir einem Maler, Mäzen und erfolgreichen Geschäftsmann gegenüber, dessen Haus berühmt für seine gesellschaftlichen Anlässe war. Seine lebenslange

Nähe zum Ästhetizismus, seine Sammelleienschaft und seine Gastfreundschaft kommen in Anlage und Nutzung seines Hauses zum Ausdruck. Von 1865 bis in die 1880er Jahre wurde an diesem Haus gebaut, immer mit dem Ziel, die Sammlung zu inszenieren, die wachsende Schar von Gästen in einer komfortablen und eleganten Umgebung zu empfangen und die künstlerische Arbeit im Atelier den eigenen Ansprüchen entsprechend durchführen zu können. Das tiefrot gestrichene Atelier war das ideelle Zentrum des Hauses, der Weg zu ihm führte über eine prachtvolle Treppe mit Oberlicht. Leighton House war für den gemeinsamen Kunstgenuss und die Erfahrung des Schönen gebaut. Privatheit bedeutete hier Anwesenheit des Künstlers an dem Ort, an dem er, nach seiner eigenen Aussage, umgeben von Schönheit Schönes schuf: im Atelier.¹⁷

Aussen simpel, innen «brütender Rosenschimmer»: Makarts Künstlerbühne in Wien

Hans Makarts (1840–1884) Arbeitsort in Wien, 1869 mit dem (getrennten) Wohnhaus bezogen, 1872/73 zur Unterbringung der grossformatigen Gemälde erweitert, war wohl eines der öffentlichsten Künstlerateliers seiner Zeit. Nur allzu bekannt ist der Blick in diese architektonisch einfache Halle mit Sparrendachstuhl, die der Künstler mit eigenen Werken, Gobelins, Blumenarrangements, Geräten, Möbeln und Stoffen in ein ständig im gleichen Dämmerlicht liegendes stimmungsvolles Raumbild verwandelte (Abb. 6). Auch Makart gelang es mit Hilfe dieser in den Raum gebrachten Inszenierung, die nachts Bühne stadtbekannter Feste war und tagsüber zu festgelegten Zeiten besucht werden konnte¹⁸, seine künstlerische Auffassung überzeugend zu vermitteln. Im scharfen Kontrast von simplem Schuppen und üppigem Dekor wird auf ein zentrales Vermögen seiner Ausstattungskunst verwiesen: auf die durch Malerei «entmaterialisierten» Wandflächen [...] in einem venezianisch gestimmten, flimmrig tonigen Kolorit».¹⁹ Makarts Inszenierungskunst befand sich auf dem schmalen Grat zwischen zielgerichteter Werbung für die eigenen Werke mittels einer sinnbetörenden Dekoration und der Überzeugung, Kunst und Leben in Schönheit vereint zu haben. Dass auf dieser Bühne die funktionalen Aspekte des Ateliers eine geringere Rolle spielten, geht aus zeitgenössischen Beschreibungen und Darstellungen deutlich hervor.

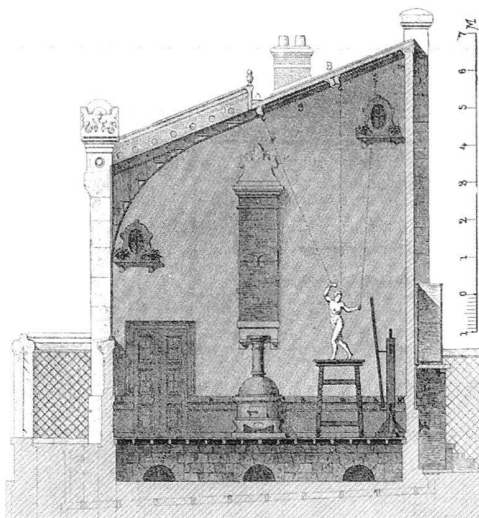
In den schon erwähnten *Grundriss-Vorbildern* Klasens wird bereits 1887 der funktionale Aspekt des Ateliers in den Vordergrund gestellt, allerdings noch ohne die Funktion



mit einer eigenen repräsentativen Bedeutung im Sinne der späteren Moderne aufzuladen. Die Diskussion der Vorbilder konzentrierte sich bei Klassen vor allem auf das Licht zum Malen und zur Beleuchtung der Modelle. Für den Malvorgang wird konstantes Nordlicht, bei den Studien nach dem Modell dagegen eine verschiedenartige Beleuchtung durch Ober-, Seiten-, Hinter- und Reflexlicht als ideal beschrieben (Abb. 7).²⁰ Zweckmässige Formen

und Konstruktionsweisen der Fenster seien solche nach Art der Pflanzenhäuser und der Häuser für Fotografen.²¹ Damit keine störenden Reflexe und Schattenbilder entstünden, sollten die Atelierfenster möglichst in die äussere Mauerflucht gesetzt und am Aussenbau im Bereich der Atelierverglasung auf Reliefschmuck wie zum Beispiel Säulchen und Loshölzer verzichtet werden.

6 Das Atelier von Hans Makart in Wien, Aufnahme 1875.



Erfolgreiche Malerfürsten²² wie Makart, Leighton, Lenbach oder Stuck haben durchaus, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung, auf die Beachtung funktionaler Aspekte ihrer Ateliers Wert gelegt. Der hohe Bekanntheitsgrad ihrer Häuser jedoch erklärt sich primär aus einer vergleichbaren künstlerischen Auffassung, nämlich aus dem Glauben an die Wirkkraft des Schönen und aus der ständigen Vermittlung dieser Überzeugung an die Öffentlichkeit eben durch das Medium des Ateliers. Auf jeweils sehr individuelle Weise wurden die gleichen gründerzeitlichen Themen der Kontinuität von Traditionen, des Ästhetizismus und damit des Hauses als Gesamtkunstwerk inszeniert. Eingebunden war dieser Kult des Schönen in die florierenden Kunstszene der europäischen Kunstmetropolen. BK

7 Schnitt durch das Atelier des Malers Lehoux in Paris, Architekt F. Huguelin.

8 Die Künstlerresidenz von Vincenzo Vela in Ligornetto, originaler Grundriss von 1862. – Kern der Anlage bildete der achteckige Ausstellungsraum, die «sala dei modelli».

II Künstlerateliers des 19. Jahrhunderts in der Schweiz

Anders als in den umliegenden Ländern gab es in der Schweiz bis ins 20. Jahrhundert weder eine bedeutende Bildungsstätte der Kunst²³ noch ein internationales, durch Mäzenatentum gefördertes Kulturleben. Und in einem Land ohne höfische Tradition fehlten auch die Förderer, Auftraggeber und Käufer aus der Adelsschicht sowie, in deren Entsprechung, die repräsentativen Hofkünstler.

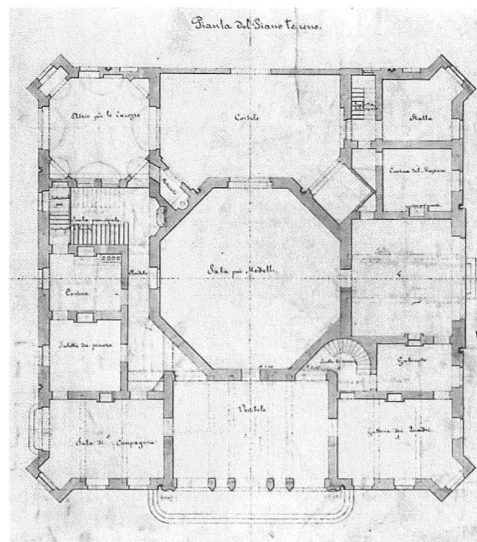
Eine Mehrzahl der Schweizer Künstler liess sich, sofern die nötigen Mittel vorhanden waren, ausserhalb der Schweiz ausbilden. Viele kehrten nach der Ausbildung – oder bereits als etablierte Künstler – in die Schweiz zurück und richteten hier ihre Wohn- und Arbeitsstätten ein. Die wichtigsten und typologisch interessantesten Künstlerateliers des 19. Jahrhunderts in der Schweiz haben denn auch ein verbindendes Merkmal: Sie wurden alle von Künstlern errichtet, die ihre Ausbildung in den europäischen Metropolen genossen hatten und dort auch mehrheitlich zu Ruhm und Geld gekommen waren.

Die Künstlervilla des Sozialrevolutionärs

Im Unterschied zu Ländern mit monarchisch-höfischer Tradition hat es in der republikanischen Schweiz nur gerade einer gewagt, sich im eigenen Land als Künstlerfürst zu inszenieren, nämlich der Bildhauer Vincenzo Vela (1820–1891).

Der aus dem Tessiner Dorf Ligornetto stammende Vela bildete sich in Mailand zum Bildhauer aus und eröffnete dort in der Folge ein eigenes Atelier.²⁴ Zu seinen Auftraggebern zählten das bürgerliche Grosskapital Mailands, Vertreter des lombardischen Adels sowie öffentliche und private Auftraggeber aus dem Tessin. 1852 liess sich Vela in Turin nieder und etablierte sich hier als Hofkünstler des sardischen Königshauses. Von hier aus wirkte sein veristischer Stil schulbildend auf die Kunst ganz Italiens, was ihm wiederum zahlreiche Aufträge im In- und Ausland einbrachte.

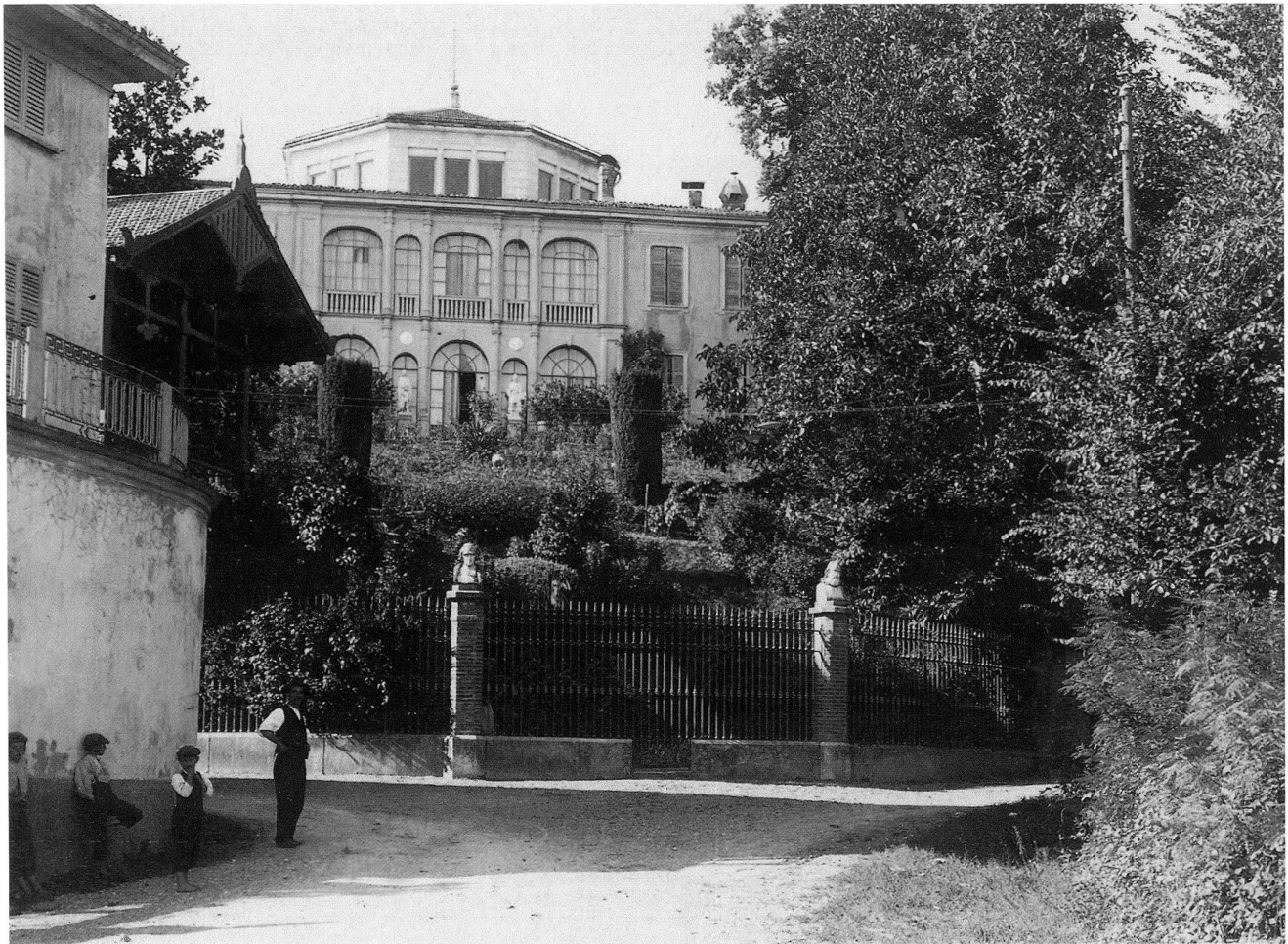
1867 verliess Vincenzo Vela, inzwischen von Vittorio Emanuele II geädelt, Italien aus persönlichen und politischen Gründen und kehrte nach Ligornetto zurück. Dort hatte er sich 1862–65 vom piemontesischen Architekten Cipriano Aimetti eine prachtvolle Künstlerresidenz in palladianischem Stil erbauen lassen (Abb. 8, 9). Das Raumprogramm der Villa umfasste neben den Wohn-, Arbeits- und Ökonomieräumen einen zentralen, achteckigen Ausstellungsraum mit Tambour zur Präsentation seines Œuvres. Vela hatte alle Gips-



modelle, die während seiner Tätigkeit in Italien entstanden waren, nach Ligornetto transportieren und in diesem Saal aufstellen lassen. Danach öffnete er das Haus, das er mit seiner Familie ganzjährig bewohnte, auch der Öffentlichkeit. Neben der Sammlung konnten die Besucher den Meister selbst bei seiner Arbeit beobachten: rechts neben dem Ausstellungssaal und direkt mit diesem verbunden lag der Atelierraum des Künstlers. Im zentralen Ausstellungsraum wurde Vela nach seinem Tod 1891 aufgebahrt, wodurch dieser zusätzlich die Bedeutung eines «temporären Mausoleums» erhielt.²⁵

Velas Selbstinszenierung als Künstlerfürst, der sich den italienischen Fürstenhöfen anordnete und den Status eines Hofkünstlers genoss, steht im Widerspruch zum sozialkritischen Verismus seiner Kunst und seinem revolutionären Bewusstsein als Politiker. Vela nahm als Radikaler Einsitz im Grossen Rat des Kantons Tessin und setzte sich für sozial Benachteiligte ein. Als Künstler thematisierte er wie kein anderer Bildhauer die soziale Sprengkraft seiner Zeit,²⁶ als Individuum hingegen pflegte er das Image eines Hofkünstlers, und zwar deutlich nach italienischem Vorbild: Velas Anwesen in Ligornetto ist eine späte Variante der «Ruhmestempel» von Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen, zwei in Rom ansässigen, im frühen 19. Jahrhundert äusserst erfolgreichen Bildhauern, die ihren Nachruhm gezielt geplant und bereits zu Lebzeiten ein eigenes Personalmuseum mit Mausoleum in die Wege geleitet hatten.²⁷

Ein diskreter Reflex einer solchen Verwandlung des eigenen Ateliers in ein Museum zeigt sich auch bei Arnold Böcklins Regelung seines Nachlebens. Böcklins letztwillige Verfügung über seine Villa und sein Atelier in Fiesole zeugen von seiner hohen Selbsteinschätzung und dem Bewusstsein des überdauer-



ernden Wertes nicht nur seiner Werke, sondern auch seines Wirkungsortes. Er verkaufte sein Anwesen ob Florenz noch zu Lebzeiten an den Berliner Kunstsammler Eduard Arnhold mit der Verpflichtung, den Wohnsitz «a porte chiuse» mit dem gesamten Inventar zu übernehmen und museal zu erhalten.²⁸

Das Bauernhaus des wohlhabenden Bürgers

Vela schloss mit seiner Villa in Ligornetto an antikische «Hochformen» seines Gastlandes Italien an. Sein Zeitgenosse Albert Anker, der aus vergleichbaren dörflichen Verhältnissen stammte, kultivierte in seinem «Bauernhaus-Atelier» die hermetisch abgeschlossene Idylle seiner Herkunft. Vela wie Anker etablierten sich an ihrem jeweiligen Geburtsort mit Bedacht als «Künstlerautorität» und grenzten sich, jeder auf seine Weise, von den Einheimischen ab.

Der im bernischen Ins geborene Genre-maler Albert Anker (1831–1910) ging für seine Künstlerausbildung nach Paris. In der Folge pendelte er rund dreissig Jahre lang regelmässig zwischen Grossstadt und Dorf – während der Wintermonate weilte er mitsamt seiner Familie in Paris, die Sommermonate verbrachte

er im elterlichen Bauernhaus in Ins, das 1860 in seinen Besitz übergegangen war.²⁹ Hier richtete er im Heuboden über dem Wohntrakt, nur über eine steile Aussentreppe erreichbar, sein Atelier ein (Abb. 11). Anker benötigte in Ins weder einen grossräumigen noch ebenerdigen Arbeitsraum, denn er fertigte hier in erster Linie Skizzen und Zeichnungen seiner Modelle – die Gemälde realisierte er daraufhin in seinem Pariser Atelier.³⁰ Das Atelier in Ins hatte eine Grundfläche von rund 70 m² bei doppelter Raumhöhe. Um das Malerlicht in den sonst eher düsteren Raum einzulassen, durchbrach Anker skrupellos die grosse einheitliche Dachfläche des Bauernhauses und baute zwei funktionale Nordfenster ein, die in sichtlichem Gegensatz zur örtlichen Bauernaustypologie standen (Abb. 10).

Den Atelierraum hatte Anker mit ausgesuchten Möbeln schweizerischer und französischer Provenienz, Stühlen, Schränken, Tischen, einem Bett, zwei Staffeleien, Malutensilien und einem Podest für Modelle eingerichtet. Die Wände waren dicht mit Büchern, Zeichnungen, Gipsabgüssen, Fotos, Daguerreotypen, Postkarten, Reproduktionen alter Meister, einem Gemälde von Léo-Paul Robert,

9 Künstlerresidenz von Vincenzo Vela, Ligornetto, Blick auf die Hauptfassade, Aufnahme um 1900.

10 Albert Anker-Haus in Ins, Ansicht von Norden mit dem in die Dachfläche eingelassenen Atelierfenster, Aufnahme 1992.

11 Albert Anker-Haus in Ins, Querschnitt mit dem grau hinterlegten Atelier im 2. Obergeschoss.

12 Albert Anker in seinem Atelier in Ins, Aufnahme 1907.

Nippes und Andenken belegt (Abb. 12).³¹ Obwohl Anker fast die Hälfte seines Lebens in der französischen Metropole verbrachte und dort im Atelier des Waadtländer Malers Charles Gleyre mit den nachmaligen französischen Impressionisten verkehrte, beschränkte er seine Bildthematik weitgehend auf das «idyllische» Alltagsleben der Menschen auf dem Lande. Anker nahm äusserlich kaum Anteil an den künstlerischen Strömungen in Paris, stellte allerdings an den Salons aus und verkaufte seine Werke im Ausland genauso gut wie in der Schweiz. Vor diesem Hinter-

grund wirken Ankers Haus und Atelier in Ins als Paradestück einer sorgfältig inszenierten «Künstlerbehausung».

Die zahlreichen erhaltenen Fotografien³² des Künstlers vor seinem Haus zeigen ihn inmitten seiner Familie gutbürgerlichen Zuschnitts, elegant gekleidet und weit entfernt von einer bäuerlichen Herkunft. Im Atelier hingegen herrschte die gleiche urtümlich-naturhafte Ordnung wie auf Ankers Gemälden selbst: dunkler Hintergrund, in weiches Licht gehüllte Figuren, familiäre Intimität und völliges Bei-sich-Sein.



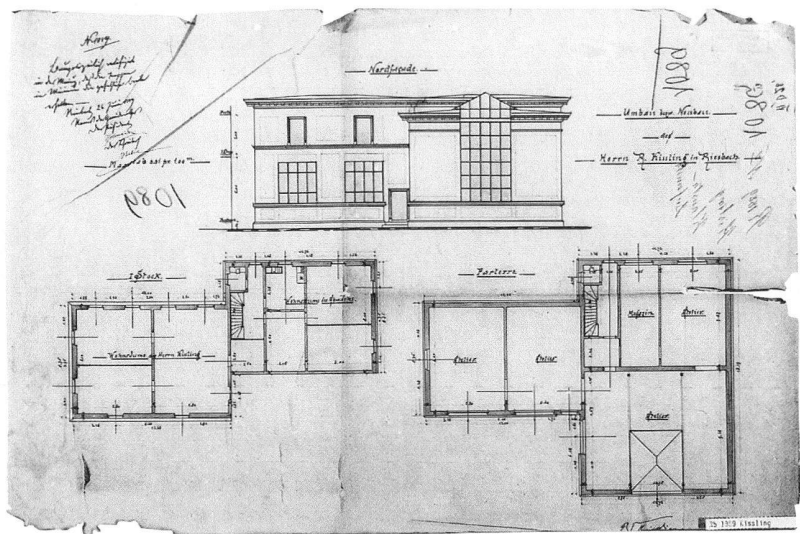
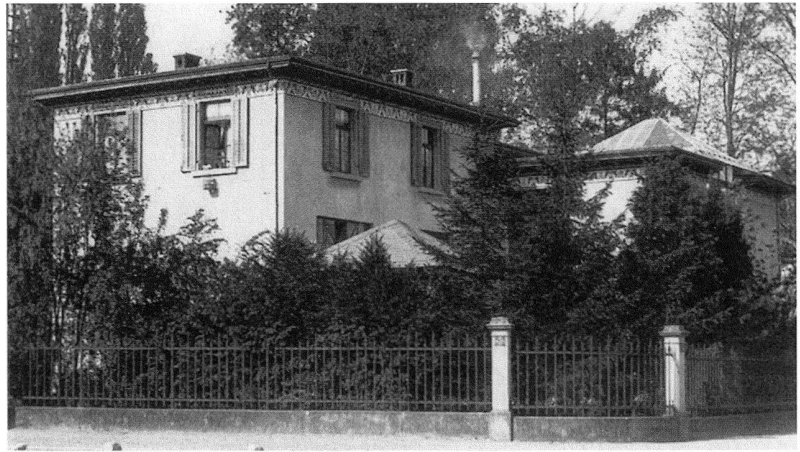
Die Manufaktur des Staatskünstlers

Stellvertretend für die Generation der «Repräsentationskünstler» im jungen Bundesstaat steht der Bildhauer Richard Kissling (1848–1919). Der im Kanton Solothurn geborene Kissling lebte und wirkte rund 13 Jahre in Rom, bevor er sich 1883 in Zürich niederliess und hier sehr komfortabel von Aufträgen der öffentlichen Hand (Stadt, Kantone und Bund), des Handels und der Hochfinanz lebte. Kisslings Denkmäler, darunter das Monument für Alfred Escher in Zürich und das Wilhelm Tell-Denkmal in Altdorf, trugen massgeblich zur wirtschaftlichen und politischen Mythenbildung der Schweiz bei und machten den Künstler zum typischen Nationalbildhauer und Vertreter des gründerzeitlichen Geschmacks.

1889 beauftragte Kissling den Zürcher Architekten August Albert Müller mit dem Bau eines Wohn- und Atelierhauses an der Klausstrasse 10 im Zürcher Seefeldquartier.³³ Der Baueingabeplan (Abb. 14) zeigt eine schlichte, nutzungsorientierte Anlage ohne repräsentativen Anspruch; einziges Dekorationselement am Äusseren war ein durchgehendes ornamentales Band unter der Dachtraufe (Abb. 13).³⁴ Das Erdgeschoss beherbergte drei kleinere Ateliers, ein Magazin sowie das zweigeschossige Hauptatelier (10,95 × 9,18 m, Höhe 8 m) mit Nordfenster und Oberlicht (siehe Abb. S. 3). Im Obergeschoss lagen die drei Wohnräume des alleinstehenden Bildhauers sowie die Wohnung seines langjährigen Gehilfen und Pferdekehrichtes Albert.³⁵

Vom Raumvolumen her zwar ausgesprochen grosszügig, war Kisslings Wohn- und Arbeitsstätte dennoch als schlichte funktionale «Kiste» ausgebildet. Der Vergleich mit dem Atelier von Arnold Böcklin, das vier Jahre früher unweit von Kisslings Atelier in Zürich-Hottingen entstanden war, ist nahe liegend, auch wenn Böcklin mit seiner grossen Familie in Zürich den Arbeits- vom Wohnort getrennt hatte.³⁶ Beide waren anerkannte und erfolgreiche Künstler, als sie ihre Ateliers in Zürich erbauten, und dennoch verzichteten beide auf eine bauliche Inszenierung ihres ruhmreichen Künstlerdaseins.

Mag sein, dass eine grandiose künstlerische Selbstdarstellung nicht in das reformierte bürgerliche Klima von Zürich passte – ein prunkvolles Interieur in der Art des Ateliers von Hans Makart in Wien wäre bei der Zürcher Bevölkerung und namentlich bei den Auftraggebern wohl eher auf Unverständnis und Kritik gestossen. Und vielleicht mangelte es am Ende doch am Geld, um in der Stadt Zürich ein grosses Stück Land zu erwerben und zu bebauen.



**Der funktionale Schuppen:
Hodler und sein letztes Genfer Atelier**

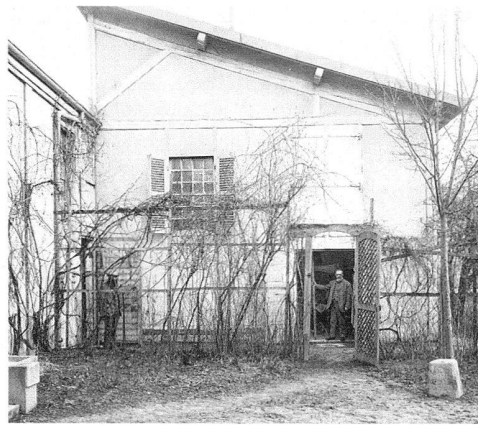
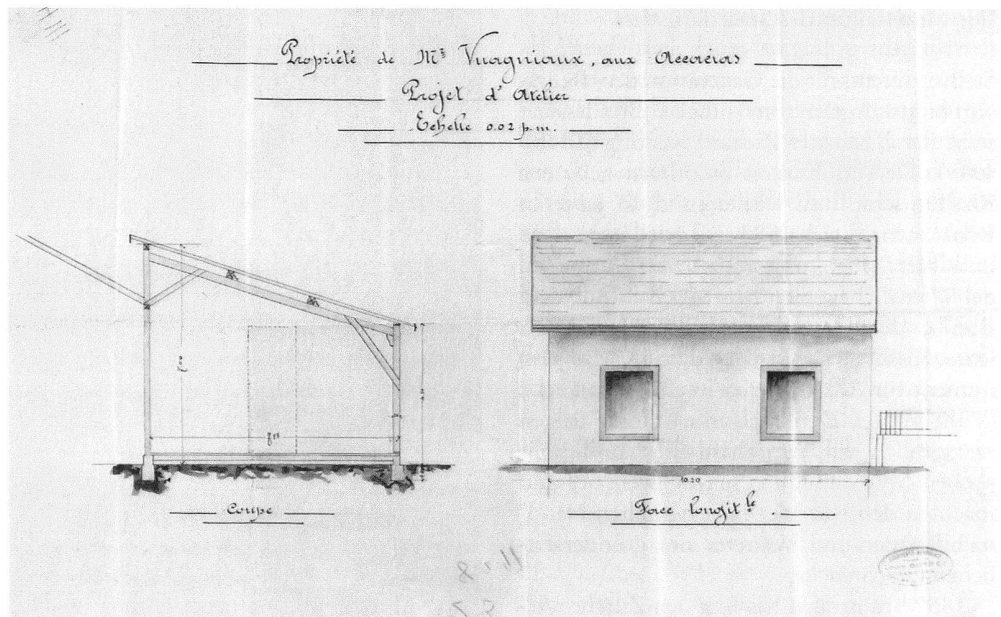
Der Verzicht auf aufwändig inszenierte Künstlerateliers scheint in der Schweiz, zumindest in städtischem Kontext, die Regel gewesen zu sein.³⁷ Dies gilt in jedem Fall auch für die Genfer Ateliers von Ferdinand Hodler (1853–1918). Hodler liess sich 1872 in Genf nieder, bildete sich hier zum Maler aus und verbrachte abgesehen von Reisen und auftragsbedingten Auslandsaufenthalten sein ganzes Leben in Genf. Hier benutzte er nacheinander mindestens drei zunehmend grössere Ateliers. Im Jahr 1881, kurz vor der Umsetzung seines ersten grossformatigen Ausstellungsbildes (*Schwingerumzug*, 1882), bezog Hodler in der Genfer Altstadt an der Grand-Rue 35 eine Mansardenwohnung, die ihm gleichzeitig als Atelier diente.³⁸ 1902 richtete er ein neues Atelier in einer Wohnung im vierten Stock eines Mietshauses an der Rue du Rhône 29 ein. Über dessen Ausstattung berichtet ein Zeitgenosse: «[Hodler] lässt mich in sein Atelier ein, ein Arbeitsatelier. Kein Wandbehang, keine alten Bronzen, keine Glasmalereien, kein Diwan, nichts von der Ausstattung, die

13 Atelierhaus von Richard Kissling an der Klausstrasse 10 in Zürich, Aufnahme um 1910.

14 Atelierhaus von Richard Kissling in Zürich, Eingabepläne des Architekten Albert Müller, 1889.

15 Hodler-Atelier in Genf-Les Acacias: Erweiterungsprojekt für das Atelier des Dekorationsmalers Charles Vuagniaux von 1897. – Ferdinand Hodler übernahm nach Vuagniaux' Tod dessen Atelier und richtete hier seine letzte Werkstatt ein.

16 Ferdinand Hodler vor seinem Atelier in Genf-Les Acacias, Aufnahme von Charles Lacroix 1914.



vor dem Eingang dieses Anbaues aufgenommen (Abb. 16). Hodlers Atelier in Les Acacias war nichts weiter als eine «Baracke» mit zwei grossen Räumen, ein provisorischer Schuppen, dem innen wie aussen alle Anzeichen eines den Künstler überdauernden musealen Anspruches fehlten.⁴³ Hodler liess sich oftmals in seinem letzten Atelier fotografieren und setzte das Bild eines Künstlers in Umlauf, der zurückgezogen von der Welt in einer Hütte arbeitet, zu der nur einige Privilegierte und Auserwählte Zutritt haben. Im Privaten dagegen vollzog Hodler 1914 den sichtbaren sozialen Aufstieg zum gehobenen Bürgertum: Er bezog eine luxuriöse Wohnung in bester Lage am Quai du Mont-Blanc 29 und richtete sie mit auserlesenen Jugendstilmöbeln des Wiener Architekten Josef Hoffmann ein.⁴⁴

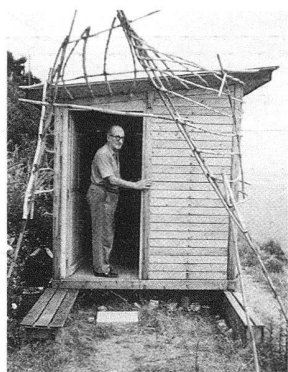
zugleich an Trödler und banale Boudoirs erinnert und bestimmte Studios kennzeichnet. Es ist ein Atelier, in dem gemalt und nichts anderes getan wird.»³⁹

Als Hodler anfangs des 20. Jahrhunderts den Rang eines führenden Künstlers seiner Zeit erreicht hatte, baute er sich nicht, wie man es erwarten könnte, ein Atelier nach eigenen Vorstellungen. Vielmehr hatte er ein bestehendes Objekt gefunden, das seinen Raumansprüchen genügte und ihm Platz für die Bearbeitung und Lagerung seiner grossformatigen Werke bot.

Im Genfer Quartier Les Acacias bezog Hodler um 1912 das in einem verwilderten Garten gelegene ehemalige Atelier des Dekorationsmalers und Bühnenbildners Charles Vuagniaux (1857–1911).⁴⁰ Jener hatte 1895 am Chemin des Epinettes 19 eine Villa mit rückseitig angebautem «hangar avec atelier» (ca. 18 × 12 m) bezogen.⁴¹ Zwei Jahre später erweiterte Vuagniaux sein Atelier um einen rechtwinklig angefügten Anbau (10,30 × 7,90 m; Abb. 15).⁴² Die meisten Fotos, die Ferdinand Hodler vor seinem Atelier in Les Acacias zeigen, wurden

Durch die Reduktion des Ateliers auf einen schlichten, nicht weiter gestalteten Einheitsraum markierten Künstler wie Böcklin und Hodler eine Gegenposition zur repräsentativen Sphäre der Malerfürsten in den Kunstmegapolen Europas. Das weitgehende Fehlen repräsentativer Künstlerhäuser in der Schweiz bestätigt über die Einzelbeispiele hinaus einen generellen republikanischen Zug im helvetischen Kunst- und Künstlerverständnis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In den einfachen Atelierhäusern des ausgehenden 19. Jahrhunderts mag man «funktionalistische» Ansätze bereits ebenso erkennen wie das Bild der «Urhütte», einen im Denken der Moderne wesentlichen Topos. Zu den eindrücklichsten Beispielen gehört in diesem Zusammenhang Le Corbusiers Werkstätte in Cap Martin (Abb. 17), eine minimalistische Urhütte am Mittelmeer, die der Meister bis zu seinem Lebensende temporär benutzte. IR

17 Le Corbusier vor seiner Baracke beim Cabanon in Cap Martin, Aufnahme 1955.



Zusammenfassung

In den Kunstmetropolen Europas entstand im 19. Jahrhundert eine Reihe berühmter Künstlerateliers, die neben der Funktion als Werkstätte ebenso Ort der Repräsentation, Bühne für gesellschaftliche Empfänge und Aushängeschild für den Marktwert des Künstlers waren. In baulicher Hinsicht bildete sich neben dem aufwändigen «Künstlerhaus» mit integriertem Atelier schon früh das eigenständige, zweckbetonte «Atelierhaus» mit auffällig grossem Nordfenster aus.

Im Unterschied zu Ländern mit höfisch-monarchischer Tradition gab es in der Schweiz keine Kunstmäzene und Auftraggeber aus der Adelsschicht, und entsprechend rar sind hier die Beispiele repräsentativer Künstlerateliers aus der Gründerzeit. Vielmehr waren – mit Ausnahme der palladianischen Villa des Tessiner Bildhauers Vincenzo Vela – die Atelierbauten bedeutender Schweizer Künstler wie Albert Anker, Léo-Paul Robert, Arnold Böcklin oder Ferdinand Hodler durchwegs schlichteren Vorbildern wie Bauernhaus, Bürgerhaus oder Industriebau verpflichtet. Die Einfachheit der Atelierbauten stand im Widerspruch zum internationalen Erfolg der genannten Künstler und deutet auf eine Anpassung des Formenrepertoires an die im jungen Bundesstaat herrschenden gesellschaftlichen und architektonischen Konventionen hin.

Résumé

Au XIX^e siècle, les grands centres artistiques d'Europe ont vu se construire toute une série d'ateliers prestigieux. Ces ateliers ne servaient pas uniquement à la réalisation des œuvres. Ayant aussi une fonction de réception et de représentation, ils témoignaient de la réussite matérielle de l'artiste. À côté de la maison d'artiste traditionnelle intégrant un atelier, un autre type de construction s'est très tôt développé: l'atelier indépendant et fonctionnel, caractérisé par une grande baie vitrée ouverte au nord.

À l'exception de la villa palladienne du sculpteur tessinois Vincenzo Vela, la Suisse n'a quasiment pas connu de constructions de ce genre dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ceci s'explique par l'absence de tradition monarchique et aristocratique, d'étiquette de cour, de commanditaires et de mécènes prestigieux. Les ateliers des plus célèbres artistes de l'époque se rapprochaient de constructions plus modestes, telles que ferme, maison bourgeoise ou bâtiments industriels. En témoignaient les ateliers de Léo-Paul Robert, Albert Anker, Arnold Böcklin ou Ferdinand Hodler. Contrastant avec la renommée internationale de

ces artistes, leur simplicité dénotait une adaptation des formes aux conventions sociales et architecturales du jeune Etat fédéral.

Riassunto

Nel corso del XIX secolo i capoluoghi europei dell'arte videro sorgere una serie di illustri atelier d'artista, adibiti non solo a laboratorio, ma anche a luogo di rappresentanza, teatro di ricevimenti sociali e indicatori del valore di mercato dell'artista. A livello architettonico, la complessa tipologia della casa d'artista con annesso atelier fu rapidamente affiancata dall'atelier autonomo, contraddistinto da una grande vetrata verso nord.

A differenza dei paesi caratterizzati da una tradizione monarchica e di corte, in Svizzera non operarono né mecenati né committenti d'arte di estrazione nobile; rari sono quindi gli esempi di atelier d'artista rappresentativi risalenti agli ultimi decenni dell'Ottocento. A prescindere dalla villa palladiana dello scultore ticinese Vincenzo Vela, gli atelier degli artisti svizzeri più eminenti quali Albert Anker, Léo-Paul Robert, Arnold Böcklin o Ferdinand Hodler restarono conformi a modelli molto più modesti, quali la casa rurale, la casa borghese o il fabbricato industriale. La sobrietà degli edifici, in netta contraddizione con i consensi internazionali raccolti dagli artisti menzionati, tradisce un adeguamento del repertorio formale alle convenzioni sociali e architettoniche in vigore nel giovane Stato federale.

Anmerkungen

¹ Vgl. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 94–95.

² Vgl. Hans Peter Schwarz, *Im Spannungsfeld von Fürstenhof und Bürgerstadt. Die Entstehung der Künstlerhäuser im 16. Jahrhundert*, in: *Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten*, Ausstellungskat. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, 1989, S. 89.

³ Ebd. Vgl. auch Jörg Stabenow, *Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 10.

⁴ Ludwig Klasen, *Grundriss-Vorbilder für Gebäude von Kunst und Wissenschaft*, Leipzig 1887, Bd. 10, S. 1142, Abb. 1354.

⁵ Christine Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers im neunzehnten Jahrhundert*, München 1985, S. 61.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Bätschmann 1997 (wie Anm. 1), S. 95.

⁸ Hoh-Slodczyk 1985 (wie Anm. 5), S. 81.

⁹ Ebd., S. 109.

¹⁰ Er schätzte Delacroix allerdings sehr und besass eine in Paris erworbene Ölskizze zu *La Paix*.

¹¹ Elisabeth Prettejohn, *Painting indoors. Leighton and his studio*, in: Robin Simon (Hrsg.), *Lord Leighton 1830–1896 and Leighton House. A centenary celebration*, London 1996, S. 21.

- ¹² Nach: Louise Campbell, *The design of Leighton House. The artists Palace of Art*, in: Simon 1996 (wie Anm. 11), S. 16, Anm. 2.
- ¹³ Vgl. Prettejohn 1996 (wie Anm. 11), S. 17–18.
- ¹⁴ Vgl. Campbell 1996 (wie Anm. 12), S. 10.
- ¹⁵ Ebd., S. 14.
- ¹⁶ Brief an Octavia Hill, zitiert nach Kate Bailey, *Leighton – public and private lives. Celebrity and the gentleman artist*, in: Simon 1996 (wie Anm. 11), S. 24.
- ¹⁷ Prettejohn 1996 (wie Anm. 11), S. 21.
- ¹⁸ Hoh-Slodczyk 1985 (wie Anm. 5), S. 83–84.
- ¹⁹ Ebd., S. 85.
- ²⁰ Klasen 1887 (wie Anm. 4), S. 1138.
- ²¹ Ebd.
- ²² Der Begriff «Malerfürst» wurde in der Gründerzeit gerne und anerkennend verwendet. Ein Malerfürst galt, in Anlehnung an Künstlerfiguren wie Rubens oder Tizian, als Prototyp eines anerkannten, offiziellen Künstlers. Vgl. Georg M. Blochmann, *Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Marées, Lenbach, Böcklin, Makart, Feuerbach*, Münster 1991, S. 18.
- ²³ Eine grössere Anziehungskraft besass einzig Genf aufgrund der privaten Zeichenschule von Alexandre Calame und der Genfer Ecole de dessin, an der unter anderem Ferdinand Hodler bei Barthélemy Menn zum Maler ausgebildet wurde.
- ²⁴ Zu Leben und Werk von Vincenzo Vela vgl. Marc-Joachim Wasmer, *Das Museo Vela in Ligornetto*, Bern 1987 (Schweizerische Kunstführer GSK 401/402).
- ²⁵ Vgl. Bättschmann 1997 (wie Anm. 1), S. 93.
- ²⁶ In seinem Atelier in Ligornetto formte Vela sein sozialkritisches Hauptwerk, *Le vittime del lavoro*, ein Gipsrelief mit der Darstellung eines aufgebahrten toten Bauarbeiters zu Ehren der an der Baustelle des Gotthardtunnels verunglückten Bauarbeiter. 1883 wurde das Werk in der Kunstabteilung der Landesausstellung in Zürich gezeigt und löste als Denkmal an die Arbeiterklasse heftige Emotionen und kontroverse Reaktionen aus. Vgl. Wasmer 1987 (wie Anm. 24), S. 15ff.
- ²⁷ Canova plante in seinem Geburtsort Possagno einen dem römischen Pantheon nachempfundenen «Tempio», der dereinst sein Grabmonument beherbergen sollte. Der in Rom tätige dänische Bildhauer Thorvaldsen hatte die Stadt Kopenhagen zur Erbin seiner Kunstsammlung bestimmt, mit der Auflage, ein nach ihm benanntes Museum zu errichten; Thorvaldsens Sarkophag erhielt im Innenhof dieses Baues einen Ehrenplatz. Vgl. Bättschmann 1997 (wie Anm. 1), S. 83ff.
- ²⁸ Vgl. Blochmann 1991 (wie Anm. 22), S. 104.
- ²⁹ Zur Baugeschichte des Ankerhauses vgl. Andres Moser, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern Land, Bd. 2, Der Amtsbezirk Erlach, der Amtsbezirk Nidau I. Teil*, Bern 1998, S. 287–288.
- ³⁰ Sandor Kuthy, *Albert Anker 1831–1910. Biographie – Künstlerisches Werk – Ausstellungsverzeichnis*, Ausstellungskat. [Teil 1] Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon, 1991, S. 9.
- ³¹ 1994 wurde die Stiftung «Albert Anker-Haus» zur Erhaltung und Pflege des Ankerhauses und dessen Ausstattung gegründet. Ein detailliertes Inventar der über 250 originalen Ausstattungsstücke findet sich bei Isabelle Messerli, *Die Wohn- und Arbeitsstätte des Malers Albert Anker in Ins*, Lizentiatsarbeit bei Professor Norberto Gramaccini am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern (2 Teile), Bern 1999 (Typoskript).
- ³² Vgl. Sandor Kuthy, *Albert Ankers Antlitz. Selbstbildnisse, Bildnisse, Fotografien*, Ausstellungskat. [Teil 3] Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon, 1991.
- ³³ Vgl. Marianne Karabelnik-Matta, *Richard Kissling 1848–1919*, in: Richard Kissling, Ausstellungskat. Kunst- und Kulturverein Uri, Altdorf 1988, S. 24.
- ³⁴ Eingabepläne im Baugeschichtlichen Archiv Zürich, dat. 19. Juni 1889, sign. R. Kissling. Das Gebäude wurde 1971 abgetragen.
- ³⁵ Karabelnik-Matta 1988 (wie Anm. 33), S. 35 und 37.
- ³⁶ Vgl. den Beitrag von Peter Baumgartner und Heinz Schwarz im vorliegenden Heft.
- ³⁷ Als Sonderfall eines repräsentativen Künstlerateliers lässt sich allenfalls der monumentale Bau des Künstlers Léo-Paul Robert in Biel von 1886 bezeichnen. Vgl. hierzu den Beitrag von Ingrid Ehrensperger-Katz im vorliegenden Heft.
- ³⁸ Jura Brüscheiler, *Ferdinand Hodler Fotoalbum*, Bern 1998, S. 43.
- ³⁹ Ebd., S. 78.
- ⁴⁰ Die Informationen und Dokumente zur Baugeschichte des Hodler-Ateliers in Les Acacias verdanken wir den sorgfältigen Nachforschungen von Anne-Marie Viaccoz-de Noyers, Mitglied der Genfer Kunstdenkmäler-Equipe.
- ⁴¹ Archives d'Etat de Genève, registres des autorisations de construire, TP 1895/81. Architekt der Villa war Alexandre Bordigoni. Die Strasse heisst heute Rue des Epinettes. Rückseitig grenzte das Atelier an die Rue du Grand-Bureau.
- ⁴² Ebd., TP 1897/23, Baueingabe von Charles Vuagniaux «artiste peintre décorateur scénique» vom 4.2.1897: «J'ai l'honneur de venir vous demander l'autorisation de construire [...] une bâtisse en plots de béton et charpente pour un atelier de peinture».
- ⁴³ Bezeichnenderweise hielt man das Atelier zu Beginn der 1980er Jahre nicht für denkmalwürdig und gab es zum Abbruch frei.
- ⁴⁴ INSA *Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920*, Band 4, S. 363.

Abbildungsnachweis

1, 7: Aus: Ludwig Klasen, Grundriss-Vorbilder, Leipzig 1887, S. 1142, 1138. – 2–5: Aus: Robin Simon (Hrsg.), *Lord Leighton 1830–1896 and Leighton House*, London 1996, S. 9, 13, 12, 14. – 6: Aus: Hans Makart, *Malerfürst*, Wien 2000, S. 59. – 8: Museo Vela, Ligornetto. – 9: Bundesamt für Bauten und Logistik, Bern. – 10, 11: Denkmalpflege des Kantons Bern (Abb. 10: Matthias Brefin). – 12: Kunstmuseum Bern (Gottlieb Wenger). – 13: Aus: Richard Kissling, *Ausstellungskat.*, Altdorf 1988, S. 27. – 14: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich. – 15: Archives d'Etat de Genève (Matthias Thomann). – 16: Schweizerische Stiftung für die Photographie, Zürich. – 17: Aus: Le Corbusier, *une encyclopédie*, Paris 1987, S. 83.

Adressen der Autorinnen

Doz. Dr. Bettina Köhler, Kunsthistorikerin, Institut für Kunstgeschichte, ETH Hönggerberg, 8093 Zürich
 Dr. Isabelle Rucki, Kunsthistorikerin, Direktorin der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Pavillonweg 2, 3001 Bern