

Matthias Noell

„ISOLIERTE BAULICHE EINZELFÄLLE.“

AUF DER SUCHE NACH DEM ATELIER IN DER NACHKRIEGSARCHITEKTUR

*En haut d'un escalier
Je cherche l'atelier
Dont plus rien ne subsiste
Dans son nouveau décor
Montmartre semble triste
Et les lilas sont morts.*

Charles Aznavour: *La bohème*, 1966

1948 publizierte die Bauzeitschrift *Werk* ein Themenheft zum Künstleratelier, in dem eine Reihe von neueren architektonischen Entwürfen und Umsetzungen präsentiert und diskutiert wurde. Was bewegte das wichtigste und größte Schweizer Architekturblatt dazu, kurz nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs ausgerechnet einer quantitativ eher zu vernachlässigenden Bauaufgabe, der Unterkunft zeitgenössischer Künstler, nachzugehen? Der Redakteur und Architekt Alfred Roth betonte in seinem einleitenden Artikel *Wer soll Künstlerateliers bauen?* die Dringlichkeit dieser Bauaufgabe und stellte im Folgenden die Frage nach der Zuständigkeit:

„Die Zahl der den Malern und Bildhauern in unseren Schweizer Städten zur Verfügung stehenden und eigens zu diesem Zwecke errichteten Ateliers ist bekanntlich äußerst gering, so daß es vor allem für den jungen, noch nicht arrivierten Künstler, der es sich aus finanziellen Gründen nicht leisten kann, etwas Eigenes zu errichten, außerordentlich schwierig ist, einen geeigneten Arbeitsraum, wenn immer möglich mit Wohngelegenheit, zu erschwinglichem Preise mieten zu können. [...] Ist es Sache der Öffentlichkeit, den Künstlern in der Beschaffung geeigneter Arbeits- und

Wohnateliers behilflich zu sein, oder soll und darf sie sich davon desinteressieren, um diese Angelegenheit ausschließlich der privaten Initiative zu überlassen“¹

Roth sah hinter der fehlenden Unterstützung der Künstler nicht nur ein rein architektonisches, sondern auch ein städtebauliches und sogar ein umfassendes gesellschaftliches Problem, das sich an der mangelhaften Einordnung des Künstlerateliers in das „Stadt- und Sozialgefüge“ zeige: „Gesellschafts-, Stadt- und Kunstzerfall gehen Hand in Hand. Unsere Verfallsquartiere sind wohl kaum die Umgebung, in der lebensverbundene, aufbauende Kunst gedeihen kann.“² Roth bemühte in seinem Text, aber auch in der begleitenden Bebilderung, zu denen der Spitzwegsche *Arme Poet* gehörte, das Bild der undichten und unhygienischen Mansarde, um einen architektonischen Neuanfang hinsichtlich der Unterbringung der Künstler in menschenwürdigen Ateliers zu fordern. Im Künstleratelier sei, so schlussfolgerte er, eben weit mehr zu sehen, als nur der „isolierte bauliche Einzelfall“.

Roth glaubte an die prinzipielle Möglichkeit einer Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen für die Künstler unter der Maßgabe einer gegenseitigen Annäherung von Kunst und Gesellschaft. Der Künstler müsse seine eigene Position als Außenseiter der Gesellschaft aufgeben und wieder ein Teil von ihr werden.³ Mit dieser Einschätzung folgte er der Lesart des Künstlertums von einer einsamen Sonderstellung, vom Priester über den beispielgebenden „Menschen“ hin zu einem gleichberechtigten Mitglied der Gesellschaft. Theo van Doesburg hatte bereits 1922 das „Aufhören der Trennung von Künstler und Mensch“ gefordert,⁴ und Mart Stam sah die konstatierte Isolation des Künstlers nur kurz darauf als einen pathologischen Zustand an:

„Das Sich-Zurückziehen des Künstlers aus dem Leben der Allgemeinheit, wie es sich im Verlauf der letzten Jahrhunderte entwickelte, musste sich in einer krankhaften Vereinsamung äussern, die bis zum Wahnsinn geht. Der moderne Künstler wird durch sein neues Lebensgefühl das volle Interesse wiedergewinnen an den Problemen der Allgemeinheit – er wird sich in erster Linie als Teil der großen Lebensgemeinschaft fühlen, und die Probleme der Gesellschaft werden auch seine Probleme sein.“⁵

Um dem lästigen Vorurteil des Individualisten zu entgegnen und diesen als „nützliches Mitglied“ in die Gesellschaft zu integrieren, sei also nun, nach dem Zweiten Weltkrieg, der Künstler selbst gefordert:

„Vor allem haben die Künstler selbst das Ihrige zur Beseitigung der verschiedenen äußeren Widerstände beizutragen und haben den Beweis dafür zu erbringen, daß der Künstler nicht nur ein jeder tieferen Verpflichtung abholder ‚bohémien‘ ist, sondern bei aller Verfolgung seines künstlerischen Zieles auch bereit ist, sich in die Gesellschaft und ihre Spielregeln einzuordnen.“⁶

Für die Architekten ergab sich, wie aus den skizzierten Überlegungen Alfred Roths hervorgeht, die Notwendigkeit, für diese Problematik eine geeignete Lösung zu finden. So, wie die als unsauber und unwürdig eingestufte Dachkammer die Isolation und das mangelnde Interesse der Gesellschaft am Wohlergehen der „jungen, noch nicht arrivierten Künstler“ ausdrückte, so sollte nun eine neue Architektur eine Position gerade im Hinblick auf ihre Unterbringung erarbeiten und bereitstellen. Dabei ging es gleichermaßen um eine typologische Fortentwicklung und Veränderung, als auch um eine großräumigere Einbettung dieser Lösungen in ein städtebauliches und soziales Umfeld. Die Atelierwohnung wurde somit zu einem Bestandteil des allgemeinen Wohnungsbaus.⁷

Typologie des Ateliers

Was Roth für die Schweiz anmahnte, existierte seit längerem in den Kunstmetropolen, in denen seit dem frühen 19. Jahrhundert das Atelier als Raum künstlerischer Produktion in typologischer Hinsicht entwickelt worden war. Künstlerateliers der vorangegangenen Jahrhunderte – handelte es sich nun um Maler- oder Bildhauerateliers – waren eine Sonderform der Werkstatt eines Handwerkers gewesen und von diesem in funktionaler und räumlicher Hinsicht kaum zu trennen. Ateliers konnten an jedem beliebigen Ort eingerichtet werden und mussten nur einigen wenigen funktionalen Bedingungen folgen. Sie benötigten ausreichend Licht sowie Möglichkeiten zu dessen Modellierung durch die Verteilung der Fenster nach den Himmelsrichtungen. Das Hauptfenster befand sich im Regelfall im Norden, die Schlaglichtfenster im Süden. Zudem gab es zudem Mög-

lichkeiten zur partiellen Verdunkelung, meist in Form von Vorhängen. Die Höhe und Lage der Atelierräume richtete sich nach dem Format der zu erstellenden Kunstwerke sowie nach der Tätigkeit. Bildhauer waren naheliegenderweise meist nur im Erdgeschoss anzutreffen, ebenso Maler monumentalerer Formate.

Im 19. Jahrhundert hielten einige architektonische Neuerungen Einzug, die sich aus einer Vielzahl von Gründen herleiten lassen. Das massive Bevölkerungswachstum in den Kunstmetropolen förderte hier eigene typologische Entwicklungen der Künstlerateliers, mit denen nicht zuletzt Immobilienspekulanten ihr Geld machen konnten. Zunächst einmal waren es die technischen Fortschritte in der Produktion von Eisen und Glas, die den Einsatz großflächiger Fenster, insbesondere der Oberlichter ermöglichten, die zudem einem ästhetischen Leitbild entsprachen: Gleichmäßiges Licht ohne tiefe Schlagschatten zu gewährleisten. Der Industrie- und Gewächshausbau des 19. Jahrhunderts wirkte sich in dieser technischen Ausstattung markant auf die Typologie des Künstlerateliers aus. Es ist kein Zufall, dass in der Reihe des *Handbuchs der Architektur* – dem vermutlich umfangreichsten deutschsprachigen Versuch, das Wissen zur Architektur zu ordnen und zu publizieren – derselbe Autor, der Herausgeber Eduard Schmitt, sowohl den Abschnitt zu Glas- und Gewächshäusern verfasste, als auch denjenigen zu den Ateliers.⁸

Die Enge in den Straßen der Großstadt machte es ratsam, einen Balkon an die Fenster zu installieren, damit die Maler aus ihrem Atelier treten konnten, um das Wetter und damit die Lichtsituation beobachten zu können. Hier entstand ein architektonisches Motiv, das vielfach variiert wurde und nicht allein auf die Anlage von Ateliers beschränkt blieb. Zudem wurden häufig Bilderfenster in Kombination mit dem Balkon angebracht, durch die großformatiges Kunstgut aus dem Atelier zu schaffen war. Schließlich entwickelte sich im Innenraum, offensichtlich aufgrund von Platzmangel und realer Anforderungen aus dem Bereich der Produktion der Kunstwerke, die eingezogene Galerie als zentraler Bestandteil des künstlerischen wie des handwerklichen Ateliers. Schlichte Regalbretter für die Aufbewahrung von Rahmen, Gemälden, Töpfen und Gipsen waren dem Bau von Galerien vorausgegangen. Zudem wird immer wieder die Möglichkeit genannt, Abstand vom Werk oder seinem Modell nehmen und eine andere Perspektive einnehmen zu können. Des Weiteren entstand hier die – vermutlich sekundär geborene – Funktion einer Wohnebene mit Bett in den vorhandenen hohen Räumen. Unter den beweglichen Requisiten sind vor allem der Kanonenofen und die Wendeltreppe auf die Galerie zu nennen, die häufig zum zentralen Gegenstand von Atelierdarstellungen wurden.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden verschiedene Lösungen für Ateliers mit je eigenen Besonderheiten für die einzelnen Kunstgattungen entwickelt, ohne dass man jedoch eine hohe Trennschärfe erwarten darf. In den kompilativen Werken der Architekturtheorie



Abb. 20 | Henri Cambon: Villa des Arts, Rue Hégésippe-Moreau, Paris, 1890.



Abb. 21 | André Arfvidson: Atelierwohnhaus, Rue Campagne Première, Paris, 1911/12.

und -enzyklopädistik, insbesondere bei Schmitt, der eine Quintessenz des 19. Jahrhunderts zu geben vermag, werden diese Abgrenzungen jedoch vorgenommen. Neben dem „klassischen“ Maleratelier, das eigentlich nahezu überall einzurichten war, und dem Bildhaueratelier, das häufig eine leicht divergierende Fensterausbildung zeigte und wie erwähnt eher ebenerdig anzutreffen war, spielten zunehmend unter dem Dach gelegene Fotografenateliers eine Rolle, deren großflächige Verglasung meistens mit einer Rundung bis in die Dachfläche hineingezogen wurde. Architektenateliers wiesen immer reines Nordlicht und keine zusätzlichen Fenster auf, und wurden im Regelfall als schlauchartige, Büros nicht unähnliche Räume angelegt, da jeder Zeichner am Fenster sitzen sollte. Schließlich werden Künstlerräume ohne besondere Anforderungen genannt, zum Beispiel für Schriftsteller oder Musiker.

Auch im Hinblick auf ihre architektonische und städtebauliche Anlage und Gruppierung entstanden neue Formen der Atelierbauten. Bei diesen konnte man schon im ausgehenden 19. Jahrhun-

dert mehrere Typen unterscheiden. Durch Reihung und Stapelung von Ateliers entstand auf Restflächen oder Hinterhöfen eine große Anzahl zumeist ephemerer Bauten ohne jeden baukünstlerischen Anspruch. Allein für den Bau der Tour Montparnasse in Paris wurden offenbar an die 500 Atelierschuppen, überwiegend Holzkonstruktionen, abgerissen. Dennoch haben sich in Paris zahlreiche dieser Bauten bis heute erhalten. Antoine Bourdelle arbeitete und lebte bis zu seinem Tod in einer solchen Anlage (dem heutigen Musée Bourdelle), und auch Theo van Doesburgs Atelier in der Villa Corot, einer Ateliergruppe in der Rue d'Arceuil, ist erhalten und noch heute in Nutzung. Hinzu kamen zahlreiche Umnutzungen bestehender Bauten zu Ateliers, hier lassen sich der Bateau-Lavoir auf dem Montmartre (Umnutzung 1889) oder La Ruche, der wiederverwendete Weinpavillon von Gustave Eiffel (1900, Umnutzung 1902) nennen. Vereinzelt wurden sogenannte Atelierhäuser oder Künstlerheime errichtet, die eine meist anspruchsvolle Kombination aus Mehrfamilienwohnhaus und Ate-

lierräumen darstellten, obwohl sie die Typologie der billigen Atelierbauten übernahmen und weiterentwickelten. Bekannte Pariser Beispiele solcher geplanter Atelierhäuser sind die ebenfalls aus zweitverwendetem Material konstruierten Ateliers in der Villa des Arts von Henri Cambon (1890) und die Atelierwohnungen von André Arfvidson in der Rue Campagne Première (1911/12), an dessen doppelgeschossiges Atelier sich im hinteren Teil zweigeschossige Wohnungen anschließen (Abb. 20–21). In Berlin errichtete Bernhard Sehring das bis heute existierende Künstlerhaus zum Sankt Lukas (1889) in der Fasanenstraße, Alfred Messel realisierte eines in der Kurfürstenstraße, in München gab es weitere derartige Beispiele.

Architektur und Boheme

Gegen 1910 waren die unterschiedlichen Typen des Ateliers weitgehend ausdifferenziert. Dabei muss jedoch erwähnt werden, dass der Idealtypus, wie ihn Schmitt in *Handbuch der Architektur* darlegte, häufig nicht im Mindesten der realen Situation entsprach. Denn die Vermischung der verschiedenen Typen war häufiger als deren strikte Anwendung, die Klassifizierung in den Traktaten eher ein wissenschaftlicher Akt der Produktion von Ordnung zur künftigen Anwendung als am tatsächlichen Bestand orientiert. Zudem schloss die architekturtheoretische Ordnung die gesellschaftliche Komponente und die soziale Wirklichkeit im Regelfall nicht mit ein. Denn was das Künstleratelier von einem Handwerkeratelier

seit der Renaissance maßgeblich unterschied, war seine gesellschaftliche und repräsentative Funktion. Der unbekannt und verarmte Künstler lebte in jenen wenig komfortablen Räumen der Stadt, die uns aus zahlreichen literarischen Beschreibungen hinlänglich bekannt sind, und auf die auch Roth in seinem Artikel anspielte. Die Darstellungen von Dichtern und Malern in armseligen Unterkünften unter den Dächern, wie sie uns in den Karikaturen jener Zeit begegnen, treffen hier wohl eher die tatsächliche Lebenssituation. Der 1851 veröffentlichte Roman *Scènes de la vie de bohème* des Journalisten und Malers Henri Murger über das Pariser Künstlerproletariat beschrieb jenes mühsame, aber dennoch freie Leben der intellektuellen und künstlerischen Boheme, das jedoch in der genannten Situation einer empfundenen Isolation mündete. Siegfried Kracauer drückte dies noch 1927 aus: „Er kann als Künstler seine Vereinzelung nicht löschen“, er bleibt „Isolierter“, „wo Gemeinsamkeit zu erwirken wäre.“⁹ Der Künstler musste sich daher seines Platzes in der Gesellschaft versichern. Franz W. Seiwert äußerte sich diesbezüglich in seiner Rede anlässlich der Ausstellung der *Rheingruppe* in Düsseldorf 1930: „der künstler muß innerhalb der gesellschaft den platz haben, von dem aus seine gestaltende arbeit für die gesamtheit nutzbar wird.“¹⁰ Um dem lästigen, auf den modernen Künstler nicht mehr zutreffenden Vorurteil des Individualisten zu entgegnen und als „nützliches Mitglied“ in die (auch räumliche) Mitte der Gesellschaft integriert zu werden, war also nun auch dieser selbst gefordert.



Abb. 22 | Pierre Vago:
Mehrfamilienwohnhaus,
Klopstockstraße, Berlin, 1957.

Gleichzeitig entwickelte sich – man könnte sagen: ausgerechnet – das Künstleratelier zu einem Ausgangspunkt für eine moderne Lebensreform, das Dachatelier wurde auch für andere Bevölkerungsschichten attraktiv: „Das moderne Wohnhaus entstammt dem Bohème-Atelier im Mansarddach“, analysierte Josef Frank 1929.¹¹ Eine erste Transformation einer schäbigen Dachkammer in eine bürgerliche Wohnung nahm Auguste Perret in seinem Pariser Mehrparteienwohnhaus von 1903 vor, als er sich im letzten Geschoss sein eigenes Dachappartement, im Erdgeschoss hingegen sein Architekturbüro einrichtete. Häufig waren es tatsächlich die Architekten selbst, die sich unter dem Dach eine eigene Wohnung einrichteten, und hier – mit oder ohne Atelier – neue Wohnkonzepte erprobten. Als weiteres Beispiel kann Le Corbusier mit seiner Dachgeschosswohnung an der Pariser Porte Molitor zählen, die auch ein Atelier enthielt. Hatte sich die Ateliernutzung der Dachgeschosse aus der guten Belichtung einerseits und der Erschwinglichkeit dieser städtischen Resträume andererseits hergeleitet, wurden nun, mit dem Komfort des Fahrstuhls, auch diese Dachräume für die gehobenen Ansprüche interessant. Bürger und Bohemien rückten einander näher. Doppelgeschossige Wohnungen, eingezogene Galeriegeschosse mit offenen Treppen oder große Fensterfronten waren zwar für die Ateliers entwickelt worden, wurden nun aber dort direkt entlehnt und dem bürgerlichen Wohnen anverwandelt.

Zwei Entwicklungsstränge sind dabei konkret zu beobachten: Atelier und Atelierhaus konnte als reales Vorbild für eine allgemeine Wohnform dienen, wie dies bei Le Corbusiers zahlreichen Wohnhäusern und seinem Projekt des Mietwohnhauses, den Immeubles-villas (1922), nachzuweisen ist. Le Corbusier griff dabei auf Häuser wie jenes von Arvidson in der Rue Campagne-Première zurück, und radikalisierte diese Lösungen. Nach dem Zweiten Weltkrieg verbreiteten sich diese Ideen weiter. Als Beitrag zur Internationalen Bauausstellung 1957 in Berlin errichtete beispielsweise Pierre Vago ein Scheibenhochhaus, das wie Le Corbusiers Wohnmaschinen jene zweigeschossigen Räume zur räumlichen Auflockerung und funktionalen Verschränkung der Wohnräume nutzt. Anders als Le Corbusier machte Vago jedoch den Versprung zwischen hohen und eingeschossigen Räumen zum Leitthema seiner Fassade (Abb. 22). Auch Paul Baumgartens Eternithaus auf der Interbau 1957 präsentierte zweigeschossige Wohnungen, deren oberes Geschoss in Anlage und Belichtung der Typologie von Künstlerateliers sehr nahe kommt.¹² Die beiden Projekte von Jean-Pierre Lotte und Jean Dubus (Immeuble-villa, 1987) und ZAC Citroën von Michel Kagan (1987–1991), einer veritablen „Ateliermaschine“ am Rand eines aufgelassenen Industriegeländes im Pariser 15. Arrondissement, sind jüngere Beispiele dafür, dass dieser Bautyp noch immer auch im Atelierhausbau Verwendung findet. Mehrparteienwohnhäuser mit atelierartigen Wohnungen sind daher mittlerwei-



Abb. 23 | Émile Molinié: Dachatelier Paris, Porte d'Orléans, Avenue Ernest Reyer, 1923.

le von einem tatsächlichen Atelierhaus kaum noch zu unterscheiden. Die an der Fassade ablesbare Form sagt nicht mehr zwangsläufig etwas über die geplante Nutzung aus.

Auf der anderen Seite wurde auch weiterhin versucht, Ateliers als zusätzliche, additive Räume im Kontext von Mehrparteienhäusern zu entwerfen. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde diese Strategie auch in den sozialen Wohnungsbau übernommen, um der gravierenden Wohnungsnot auch in Künstlerkreisen zu begegnen. Auf der niedergelegten Befestigung von Paris, den *fortifs*, errichtete die Stadt einen nahezu geschlossenen Ring von Habitations à bon marché (HBM) und Habitations à loyer modéré (HLM). Auf einigen Dächern dieser Siedlungen sowie in den letzten Wohngeschossen befinden sich noch heute hohe Atelierräume mit großflächiger Verglasung (Abb. 23). Als ein etwa zeitgleiches Berliner Beispiel einer allgemeinen Schaffung von Atelierräumen im Kontext von Siedlungsbauten können die Mehrfamilien- und Reihenhäuser in der Siedlung am Botanischen Garten von Otto Rudolf Salvisberg gelten (1924–1925; Abb. 24). Die geschlossene Randbebauung war von turmartigen Torbauten unterbrochen, die je ein doppelgeschossiges Atelier enthielten. Seine nur kurz darauf entworfenen „Siedlungsbauten und Atelierhäuser“ in Wilmersdorf (1926) sollten verglaste Dachaufbauten erhalten.¹³

Während also die eine Strategie die Wohnform des Künstlers auf die Allgemeinheit zu übertragen suchte, zielte die andere auf eine Durchmischung von Künstler und Gesellschaft. Sein Atelier wird in diesem Fall zu einem an die Wohnräume angeschlossenen, funktionalen Arbeitsraum. In beiden Fällen wurde die Isolation des Künstlers wenigstens in Bezug auf seine Wohnform überwunden. Giuseppe Terragni erläuterte 1933 diesen Schritt in seiner Schrift *Casa sul lago per l'artista*: „Das Vorurteil des Künstlertyps, der in von anderen Menschen grundsätzlich verschiedener Weise lebt und handelt, ist verbraucht [...] Das Haus eines Künstlers ist das Haus eines intelligenten, modernen Menschen mit Geschmack, der frei und einfach lebt und arbeitet“.¹⁴

In der Nachkriegszeit setzten Stadtplaner und Architekten die Einbeziehung von Ateliers in Neubausiedlungen fort. Walter Gropius' Beitrag zur Berliner Interbau 1957 zeigt drei unterschiedlich geschnittene Atelierwohnungen auf dem Dach eines neugeschossigen Scheibenhochhauses. Hans Scharoun stattete seinerseits einen großen Teil seiner Siedlungen mit Dachateliers aus: In Charlottenburg-Nord sollten 1960 36 Wohnungstypen „einen lebensfähigen, aufeinander bezogenen Bevölkerungsquerschnitt“ abbilden.¹⁵ Der durch statistische Auswertungen und soziologische Erhebungen ermittelte Querschnitt berücksichtigte auch die Künstler und ihre räumlichen Bedürfnisse, für die Ateliers mit großen Fenstern, aber normaler Höhe bereitgestellt wurden. In anderen Hochhausprojekten in Stuttgart und Berlin (*Romeo und Julia*, 1954–1959; *Salute*, 1961–1963; Zabel-Krüger-Damm, 1966–1970) ordnete Scharoun Ateliers auf der Dachebene an, „für richtige Maler ungeeignet,

sondern mehr für Verrückte gedacht, die sich eine ausgefallene Wohnform wünschen und leisten können“.¹⁶ Der Bohemien unter dem Dach war nun nicht mehr unbedingt ein Künstler, wenn Scharoun auch selbst eines dieser Ateliers bewohnte (Abb. 25).

Nicht so dezidiert wie Scharoun, aber dennoch vergleichbar, richtete der Münchner Architekt Sep Ruf in einem von ihm errichteten Mehrfamilienwohnhaus das Architekturbüro nicht in der Ladenzone, sondern in der Wohnung des Dachgeschosses ein.¹⁷ Eine Hervorhebung oder ein Alleinstellungsmerkmal wurde nicht mehr beansprucht, nicht einmal die Fensterfront wurde der nicht wohnkonformen Nutzung angepasst; ähnliches lässt sich im Fall eines weiteren Münchner Mehrfamilienwohnhauses mit Atelier feststellen. Bei Ruf ist das Atelier nur noch eine unter mehreren denkbaren Nutzungen. Auch nahezu alle seiner frei stehenden Atelierwohnhäuser sind in kleinere Werkgruppen eingebunden und stellen damit keine „isolierten baulichen Lösungen“ dar, sondern leicht veränderte Sondertypen, im weiteren Sinn normale Wohnhäuser mit Arbeitsräumen für eine spezielle Berufsgruppe.¹⁸ Von seinen Künstlerhäusern ist keines mehr eindeutig als Ateliergebäude erkennbar.

In der typologischen Ausbildung zu den Dachateliers konträr, vergleichbar aber in der Idee einer räumlichen und gesellschaftlichen Verschränkung, sind einige Zürcher Beispiele wie die Siedlung Heiligfeld von Joseph Schütz und Alfred Mürset von 1947/48. Hier wurden die Ateliers in die Freiräume zwischen die viergeschossigen Wohnriegel platziert, rechtwinklig gedreht und schirmen so den gemeinschaftlichen Grünraum als Riegel ab. Ein vergleich-



Abb. 25 | Hans Scharoun: eigene Atelierwohnung in der Siedlung Charlottenburg-Nord, Berlin, 1954–1961.

Abb. 24 | Otto Rudolf Salvisberg: Atelier in der Siedlung am Botanischen Garten, Berlin 1924/25.

bares Projekt von Karl Egender aus dem Jahr 1946 ordnet in die Zwischenräume der Siedlung sogenannte Arbeitsateliers, also ohne Wohnteil, an.

Mit dem massenhaft benötigten billigen Wohnungen, die mit den Mitteln des Sozialen Wohnungsbaus beispielsweise in Berlin-Gropiusstadt oder im Märkischen Viertel in den sechziger und siebziger Jahren errichtet wurden, verzichtete man offenbar zugunsten einer stärkeren Regularisierung auf die Vielfalt der Grundrisse und Nutzungen, und daher auch auf Sondertypen wie Atelierräume.¹⁹ Erst anlässlich der IBA 1987 wurden zum Beispiel von John Hejduk wieder neue Atelieranlagen in Berlin realisiert.

In Planung und Entwurf von Künstlerateliers sind gegensätzliche Strategien auszumachen: Kann man grundsätzlich eine Anwendung der einmal gefundenen Typologien des Ateliers in allen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts feststellen, führt die zunehmende Übernahme der Ateliertypen in die allgemeine Wohnform andererseits dazu, dass die Besonderheit in architektonischer Hinsicht allmählich abnahm. Die propagierte soziale Angleichung von Künstler und Gesellschaft führte tatsächlich auch zu einer architektonischen Nivellierung.

Transformationen des Ateliers im Werk von Ernst Gisel

Diese Transformationen des Ateliers können beispielhaft im Werk des Zürcher Architekten Ernst Gisel nachvollzogen werden.²⁰ Alfred Roth präsentierte in der Atelierausgabe der Zeitschrift *Werk* aus dem Jahr 1948 gleich zwei Entwürfe Gisels, obwohl sich dieser zu diesem Zeitpunkt erst am Beginn seiner Laufbahn befand. Sein erstes Atelierwohnhaus hatte Gisel für den befreundeten Grafiker Hans Aeschbach bereits begonnen (1947–1948). Er entwickelte hier eine Mischform aus steilem Pultdach und einer dem Sheddach nahe stehenden Beleuchtungssituation im Atelier, eine Lösung, die in vielen seiner Werke in ähnlicher Weise zum Einsatz kommen sollte. Gisels nicht realisierter Entwurf einer kleinen genossenschaftlichen Siedlung mit drei Bautypen – Malerateliers, Bildhauerateliers sowie kleinen Schüler-Ateliers – war als Idealprojekt mit befreundeten Künstlern erarbeitet worden, und wurde der Stadt Zürich zur Finanzierung vergeblich vorgelegt.

1953/54 errichtete er schließlich einen veränderten Entwurf des dort entwickelten Malerateliers Typ A. Es entstand eine Gruppe von drei frei stehenden Wohnhäusern mit Ateliers, eines für ihn selbst und seine Familie, eines für den Maler Walter Sautter und eines für die Besitzerin des Grundstücks, die Musikerin Magdalena Schmid. Die Bauten unterscheiden sich hinsichtlich der Ateliers in Größe und Belichtungsintensität, sind aber ansonsten weitgehend gleich aufgebaut. Maler, Musikerin und Architekt arbeiten also gleichermaßen in einem nach Atelierkriterien aufgebauten Raum. In demselben Zeitraum wurde auch die genossenschaftliche Siedlung in der Zürcher Wuhrstrasse in einem kleineren Rahmen ausgeführt,

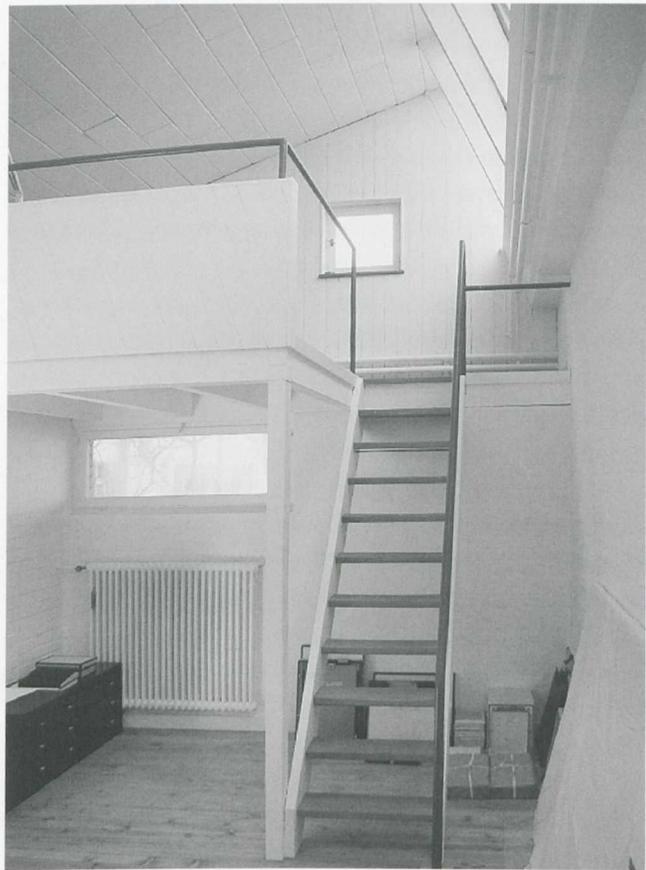


Abb. 26 | Ernst Gisel: Atelier in der genossenschaftlichen Siedlung Wuhrstrasse, Zürich, 1953–1954.

nun allerdings getrennt in ein Wohngebäude und einen separaten Ateliertrakt. Im Gegensatz zu den zuvor konzipierten Atelierräumen zwang der Platzmangel den Architekten, eine Galerieebene einzuziehen, auf der ein zusätzlicher Arbeitsplatz mit Schreibtisch oder aber ein privater Rückzugsort eingerichtet werden konnte (Abb. 26). Im Wohntrakt, der auch Dachateliers enthält, schaltete Gisel je zwei Wohnungen pro Geschoss nebeneinander, in denen er neue Grundrisslösungen für kleine Wohnungen erprobte. Der Eingangsbereich wurde minimiert und durch ein preisgünstiges und funktionales Garderobemöbel vom Wohnbereich getrennt. Eine frei stehende Mauerscheibe teilt die Räume, eine breite Schiebewand ermöglicht das Schließen der Lücke. Die Lösungen der linksseitigen Wohnung transferierte Gisel 1958 in sein erstes reines Mehrfamilienwohnhaus. Der Grundriss mit den genannten Bestandteilen der Wandscheibe und der Eingangssituation wurde überarbeitet und regularisiert, letztlich aber beibehalten. Das Möbelstück wurde nun zum architektonischen Bestandteil der Wohnung. Diese Weiterentwicklung des Möbels zur Architektur ging Gisel im Atelierwohnhaus für Ruth und Arnold Zürcher in Forch sogar noch einen Schritt weiter: Hier, im frei stehenden Haus mit

deutlich geräumigerem Grundriss emanzipiert sich das genannte Element von seiner architektonisch-räumlichen Funktion und wird – zusammen mit einer parallelen Erarbeitung von Kaminlösungen – zur abstrakten Bauskulptur.

Über das Haus in der Zürcher Hegibachstrasse wurde 1963 in der Zeitschrift *Bauwelt* berichtet, wo es der Berliner Senatsbaudirektor Werner Düttmann entdeckte und daraufhin Gisel zur Mitarbeit am Märkischen Viertel nach Berlin einlud. Hier machten die Künstlerwohnungen aus der Wuhrstrasse einen weiteren Maßstabschritt. Von der genossenschaftlichen Künstlersiedlung mit insgesamt zwölf Ateliers und acht Wohnungen wurde das Modell über ein Mehrfamilienhaus mit dreißig Wohnungen ohne Ateliers nun zum sozialen Wohnungsbau im damaligen Berlin (West) mit etwa 1700 Wohnungen transferiert und umgewandelt. Diese Übertragung von der Unterkunft des Künstlers zur massenhaften Behausung von „Normal-Bürgern“ war durch die Separierung der Atelierfunktion von der Wohnfunktion möglich geworden. Auf diese Weise konnte der Künstler in Zürich zum Versuchsbewohner einer Normwohnung werden, die nicht mehr die geringste Ähnlichkeit mit einer Atelierwohnung hatte. Die Planung des Märkischen Viertels berücksichtigte die Unterbringung der Künstler indes nicht mehr, denn diese interessierten sich mittlerweile für die Umnutzung von Fabrikanlagen oder anderer Altbausubstanz. Die entstandene Monostruktur des Märkischen Viertels aber führte langfristig zu Problemen. Erst 2009 riet daher eine Studie der Technischen

Universität Berlin zum demografischen Wandel im Märkischen Viertel zur Ansiedlung von Ateliers als eine von möglichen konkreten Maßnahmen: „Kombination von hochwertigem Wohnen und Künstlerateliers mit einer Ausbildungsstätte“²¹ Ob es sich bei dieser vorgeschlagenen Ansiedlung von Künstlern um einen unbewussten Rückgriff auf Utopien der Moderne oder um einen kalkulierten Akt einer analytischen Stadtentwicklung handelt, ist nur schwer zu entscheiden.

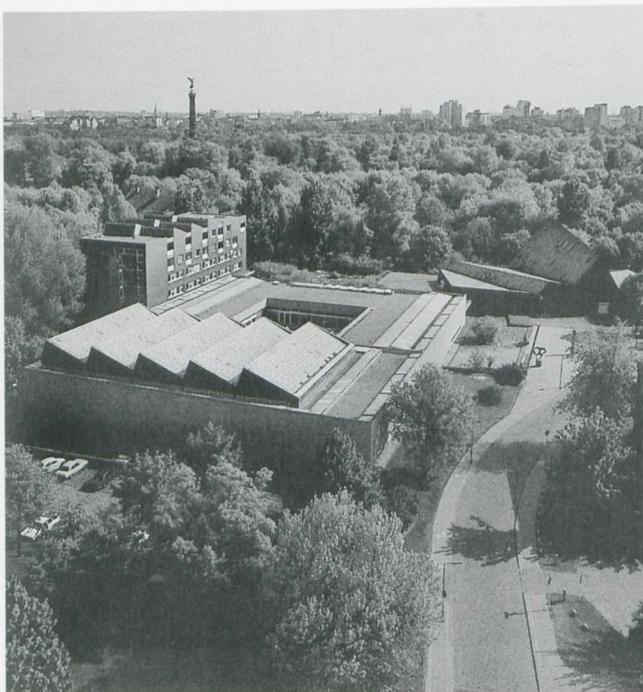
Akademien und Ateliers

Die Gruppierung von mehreren Ateliers in einem räumlichen Zusammenhang berührt immer auch die Frage der künstlerischen Ausbildung, denn, so formulierte es Roth in seinem Artikel *Wer soll Künstlerateliers bauen?*: „Durch Zusammenfassen mehrerer Maler- und Bildhauerateliers entsteht ein sozial einheitliches Ganzes künstlerisch Schaffender, eine lebendige, sich gegenseitig anregende Gemeinschaft, [...] eine Art Akademie.“²² Vor 1945 hatte es nur wenige Gelegenheiten gegeben, eine moderne Kunstausbildung in neuen Akademien, womöglich in neu errichteten Ateliertrakten umzusetzen. Immerhin entstanden so berühmte Beispiele wie die Weimarer Kunstschule (später Bauhaus) von Henry van de Velde (1904–1911), das Bauhaus in Dessau von Walter Gropius (1925–1926) oder das Ateliergebäude der Pariser École des Beaux-Arts von Roger-Henri Expert (1933). Auch nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich an dieser Situation nur wenig. Die meisten Kunstakademien bestanden in ihren alten Gebäuden fort, wurden wiederaufgebaut oder in bestehenden Altbauten erweitert. Neubauten wie das kleine Düsseldorfer Ateliergebäude in der Eiskellerstraße entstanden meist als zusätzliche Spezialwerkstätten. In einigen Fällen wurden nach Zerstörung und Teilung und sogar im Fall von Neugründungen Neubauten für Verwaltung, künstlerische Arbeit und den Lehrbetrieb nötig.²³

Mit der Akademie der Künste in Berlin (West) von Werner Düttmann und der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg von Sep Ruf entstanden zwei programmatische Bauten, die den Ate-liertyp im Kontext einer Kunstakademie neu ausloteten. Beide Architekten versuchten, das akademische Gemeinschaftswesen in einen neuen Zusammenhang zu stellen und gliederten hierzu ihre Gesamtkomplexe in unterschiedliche funktionale Gebäudeteile, die sie in die sie umgebende Natur integrierten.

Der West-Berliner Akademie-Komplex wurde 1958–1960 am Rand des Tiergartens ausgeführt, in unmittelbarer Umgebung der neuen Wohnstadt, dem Interbau-Gelände von 1957 im Hansaviertel.²⁴ Er besteht aus drei Gebäuden, die im Erdgeschoss miteinander verbunden sind und zusammen mehrere Foyers, Innenhöfe und Grünflächen umschließen, jedoch als eigenständige Baukörper höchst unterschiedliche Gestaltung und Materialität aufweisen (Abb. 27). Hinter dem Ausstellungs- und Studiotrakt ragt der Verwaltungs-

Abb. 27 | Werner Düttmann: Akademie der Künste, Hanseatenweg, Berlin, 1958–1960.



Redaktions- und Ateliertrakt auf, dessen farbiger Putz ihm auch den Beinamen „Blaues Haus“ gab. In den Obergeschossen befinden sich vier Appartements und drei klassische doppelgeschossige Ateliers mit Sheddächern für meist ausländische Gäste der Akademie, die in gleich mehreren platzartigen Foyers auf den verschiedenen Ebenen untereinander angeordnet sind und den Akademiemitgliedern Gelegenheit zum Austausch geben sollen. Die konzentrierte Arbeit im Atelier, die Präsentation der Ergebnisse in Ausstellungen und Aufführungen sowie die Kommunikation über die Kunst stehen im Zentrum der Akademie und sind über ihre architektonisch ausgeprägten Pole gekennzeichnet. In dieser Öffnung gegenüber der Stadt, dem Grün und der Bevölkerung ging Düttmann einen entscheidenden Schritt weiter als das Bauhaus in Dessau von Walter Gropius. Denn auch wenn hier die einzelnen Funktionen ebenfalls in unterschiedlichen Trakten separiert wurden, um sie in der Gesamtkomposition zu einem kompakten Ensemble wieder zu vereinen, schloss das Bauhaus seine Umgebung nahezu aus.²⁵ Sep Ruf errichtete für die bei Nürnberg neu gegründete Akademie der Bildenden Künste in einer ebenfalls parkartigen Umgebung eine Anlage, deren Gebäude durch ein mehrfach rechtwinklig abknickendes, überdachtes, aber offenes Gangsystem miteinander verbunden sind. So reihen sich hinter dem Eingangsbereich administrativ genutzte Räume, Aula, Mensa, Aktsaal sowie eine Folge von pavillonartigen eingeschossigen und flach gedeckten Ateliers und Werkstätten. In dieser regelmäßigen Gruppierung der einzelnen Ateliers spiegelt sich stärker die Arbeit an der Kunst und mit den Klassen als dies in Düttmanns Bauten der Fall ist, die keinem schulischen Zweck folgen, sondern eine Schnittstelle zwischen Öffentlichkeit und Kunst darstellen. Rufs Anlage folgt möglicherweise deswegen stärker reformpädagogischen Einrichtungen der frühen Moderne, die er in den kunstakademischen Betrieb überführte und mit der Typologie von Atelierräumen kreuzte. Zu den möglichen Vorläufern zählen vor allem die von Bruno Taut zusammen mit dem

Schulreformer Fritz Karsen entwickelte Pavillonschule und deren Vorläufer, Tauts Entwurf für die Folkwangschule in Hagen. Auch das Bauhausgebäude von Walter Gropius in Dessau verfolgt jene funktionale Aufsplitterung und Neugruppierung in ein Schulgebäude mit Klassen-, Werkstatt-, Verwaltungs- und Ateliertrakten. Wegen ihrer an einem Gangsystem aufgereihten und großzügig verglasten Pavillonstruktur vergleichbar sind die Freiluftschule von Eugène Beaudouin und Marcel Lods in Suresnes oder die ADGB-Schule von Hannes Meyer in Bernau. Schließlich könnte aber auch der frühe Entwurf Le Corbusiers für eine Kunstgewerbeschule in La Chaux-de-Fonds von 1910 mit seiner Gruppierung von Pavillons um einen Hof und ein Gangsystem bei den Überlegungen Rufs eine Rolle gespielt haben. Rufs Ateliers jedenfalls sind so weit vom Dachgeschoss der Bohème entfernt wie nie zuvor.

Selbst wenn also in den beiden Beispielen unterschiedliche typologische Herleitungen der konkreten Atelierformen zu erkennen sind, kann man vor allem im Bereich der Gruppierung von Ateliers in einem akademischen Zusammenhang eine Neuentwicklung erkennen. Diese leiten sich jedoch nicht so sehr aus dem künstlerischen Schaffensprozess und seinen Anforderungen her, sondern vielmehr aus der Prämisse, dem Künstler eine neue soziale Stellung zu ermöglichen und diese in der räumlichen Anordnung der Ateliers symbolisch zu vermitteln. Die eigentliche Form und architektonische Ausprägung des Ateliers scheint hier kaum noch eine Rolle zu spielen. Hierin – nicht in der architektonischen Form – ist die typologische Verwandtschaft zu Düttmanns Akademiegebäude zu sehen. Vielleicht ist in dieser hier nur skizzierten Entwicklung von der funktionalen Typologie, wie sie um 1900 in den Architekturlehrbüchern festgehalten wurde, hin zu einer repräsentativen Typologie, sowohl im Bereich der Mehrfamilienhäuser als auch im Bereich der Akademien, schließlich auch ein Grund für den Umbruch in der Atelierform zu sehen, die seit den sechziger Jahren erfolgte.²⁶

ANMERKUNGEN

- 1 Alfred Roth: *Wer soll Künstlerateliers bauen?*, in: *Werk* 35/1948, S. 369–374, S. 369–370.
- 2 *Ibid.*, S. 371 (Bildunterschrift).
- 3 *Ibid.*, S. 370.
- 4 Theo van Doesburg: *Schöpferische Forderungen von „De Stijl“*, in: *De Stijl* 5/1922, S. 62.
- 5 Mart Stam: *Kollektive Gestaltung*, in: *ABC. Beiträge zum Bauen* 1/1924, o.S.
- 6 Roth 1948, S. 373.

- 7 Bei den folgenden Ausführungen beschränke ich mich auf die Typen der Atelierwohnung und -gruppen; Atelierwohnhäuser (Künstlerhäuser) und frei stehende Ateliers werden hier nicht weiter behandelt. Vgl. Reyner Banham: *Ateliers d'Artistes. Paris Studio Houses and the Modern Movement*, in: *The Architectural Review* 120/1956, S. 75–83; François Chaslin: *De l'architecture de l'atelier*, in: *Feuilles* 7/1984, S. 19–29; John Milner: *The Studios of Paris: the capital of art in the 19th century*, New York 1988; Jean-Claude Delorme und Anne-Marie Dubois: *Ateliers d'Artistes à Paris*, Paris 1998. Weiterführende Literatur zur Architektur des Künstlerhau-

- ses beziehungsweise Atelierwohnhauses unter anderem in den folgenden Texten des Autors: „*Choisir entre l'individu et le standard*“. *Das Künstlerhaus bei Gropius, Le Corbusier, Van Doesburg, Bill*, in: Isabelle Ewig u.a. (Hrsg.): *Das Bauhaus und Frankreich / Le Bauhaus et la France*, Berlin 2002, S. 83–115; *La maison de Theo van Doesburg à Meudon. Laboratoire de la vie moderne*, in: Jean Gribenski u.a. (Hrsg.): *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire*, Actes du colloque internationale, Université de Poitiers, Rennes 2007, S. 105–113; *Im Laboratorium der Moderne. Das Atelierhaus von Theo van Doesburg in Meudon. Architektur zwischen Abstraktion und Rhetorik*, Zürich 2011; *Strategien der Präsentation – Künstlerhäuser in Künstlerhausbüchern*, in: Gianna A. Mina und Sylvie Wuhrmann (Hrsg.): *case di artisti adibite a museo/Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen*, Ligornetto 2011, S. 205–222.
- 8 *Handbuch der Architektur*, hrsg. von Eduard Schmitt, 4. Teil, 6. Halbband, 3. Heft: *Künstlerateliers. Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen. Konzerthäuser und Saalbauten*, Stuttgart 1901; Eduard Schmitt: *Pflanzenhäuser*, in: *Handbuch der Architektur*, IV, 6, 4, C. Sonstige Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen, 9. Kapitel, Darmstadt 1893, Stuttgart 2¹⁹⁰⁹, S. 489–542.
 - 9 Siegfried Kracauer: *Der Künstler in dieser Zeit* [1927]; zit. nach id.: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken*, Leipzig 1992, S. 130–140, S. 139–140.
 - 10 Franz W. Seiwert: *rede, gehalten bei der eröffnung der ausstellung der rhein-gruppe in düsseldorf, am 30. august 1930*, in: *a bisz. organ der gruppe progressiver künstler*, 2. Folge, 1930, Blatt 11, S. 41–42, und Blatt 12, S. 47.
 - 11 Josef Frank: *Das Haus als Weg und Platz*, in: *Der Baumeister* 29/1931, S. 316–321, S. 316.
 - 12 Vgl. zum Werk Baumgartens *Paul Baumgarten. Bauten und Projekte 1924–1981* (Ausstellungskatalog, Berlin, Akademie der Künste), bearbeitet von Elisabeth Lux und Martin Wiedemann, Berlin 1988.
 - 13 Zu den Ateliers von Salvisberg siehe Matthias Noell: „*Material, System und Zweckbestimmung*“ – *Otto Rudolf Salvisberg (1882–1940)*, in: *Neuere Arbeiten von O. R. Salvisberg*. Mit einem Vorwort von Paul Westheim und einem Nachwort zur Neuausgabe von Matthias Noell, Berlin 2000. S. I–XVI.
 - 14 Giuseppe Terragni zu seiner Casa sul lago per l'artista, Milano V Triennale von 1933; zit. nach Bruno Zevi: *Giuseppe Terragni*, Bologna 1980, S. 98.
 - 15 Zit. nach Hans Scharoun: *Bauten, Entwürfe, Texte* (Ausstellungskatalog, Berlin, Akademie der Künste), hrsg. von Peter Pfankuch, Berlin 1993, S. 246.
 - 16 Zit. nach Peter Rumpf: [ohne Titel], in: *Bauwelt* 64/1973, S. 1439.
 - 17 Zu den Projekten von Ruf siehe *Sep Ruf 1908–1982. Moderne mit Tradition Sep Ruf* (Ausstellungskatalog, Architekturmuseum der Technischen Universität München), hrsg. von Winfried Nerdinger in Zusammenarbeit mit Irene Meissner, München 2008.
 - 18 Zu dieser Strategie, die auch bei Gropius' Dessauer Meisterhäusern anzutreffen ist, siehe Noell 2002.
 - 19 Ob diese Generalisierung einer genauen Überprüfung standhalten würde, könnte nur eine flächendeckende Untersuchung verifizieren; eine solche übergreifende Studie zur Architektur des Künstlerateliers in der Nachkriegszeit steht jedoch noch aus.
 - 20 Vgl. Bruno Maurer und Werner Oechslin (Hrsg.): *Ernst Gisel, Architekt*, Zürich 1993; Pietro Mattioli (Hrsg.): *50 Jahre Baugenossenschaft Maler & Bildhauer Wuhstrasse 8/10*, Zürich 2003.
 - 21 Vgl. *When I'm sixty-four. Das Märkische Viertel im Umbruch*, TU Berlin, Institut für Gerontologische Forschung (URL: http://www.alternde-raeume.de/wp-content/uploads/7_tu-berlin.pdf; 8. Juni 2010).
 - 22 Roth 1948, S. 373.
 - 23 Zu denken wäre auch an die Hochschule für Gestaltung in Ulm.
 - 24 Vgl. *Werner Düttmann: verliebt ins Bauen. Architekt für Berlin 1921–1983*, bearbeitet von Haila Ochs, Basel u.a. 1990.
 - 25 Nur zwei Jahre, nachdem Ernst Gisel 1968 in die Akademie der Künste aufgenommen worden war, spiegelte sich dieses für ihn nach eigener Aussage bedeutende Ereignis auch in einem Detail seines neuen Ateliergebäudes wider. Als konsequente Weiterführung seiner bis dahin errichteten Atelierbauten wurde es in einem intensiven Blau gestrichen und als *Blaues Atelier* bezeichnet. Papierartig dünn liegt die blaue Wand als Eingangsfassade vor den drei Shedhallen. Als mögliches Zitat wäre es wie ein Ausweis seiner Mitgliedschaft zu lesen.
 - 26 Vgl. Werner Oechslin: *Per una ripresa della discussione tipologica*, in: *Casabella* 509–510/1985, S. 66–75.