

Originalveröffentlichung in: Mina Zeni, Gianna A. (Hrsg.): *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen [Kongressband] (Casa d'artisti ; 5)*, Bern 2011, S. 205-223

Matthias Noell

Strategien der Präsentation – Künstlerhäuser in Künstlerhausbüchern

Peter Eisenman

HOUSE X

RIZZOLI
NEW YORK

Künstlerhaus, Künstlerwohnungen und Ateliers haben sich in den vergangenen Jahrzehnten als ein produktives Thema der Kunstgeschichtsschreibung entwickelt. Im Zentrum des Interesses standen neben der Entstehungsgeschichte individueller Häuser und Räume und ihrer jeweiligen Typologie und unterschiedlichen Nutzung vor allem die künstlerische Inszenierung und museale Präsentation der Häuser.¹ Sowohl detaillierte als auch übergreifende Studien haben zudem das Atelier in der Kunst, sei es nun in Form des Selbstporträts, Porträts oder des Freundschaftsbilds im Atelier, aber eben auch als Interieur von der Frühen Neuzeit bis zu aktuellen Beispielen in Malerei, Fotografie, Installation oder Video behandelt.² Der Grund für die anhaltende Beschäftigung mit dem Schaffensort liegt vor allem in der Möglichkeit seiner auratischen Aufladung, der Vermutung, dass im Raum des Künstlers «dessen Geist noch hier waltet» – wie man 1807 über Popes Villa in Twickenham lesen konnte –, selbst wenn der ehemalige Bewohner bereits verstorben war.³ Die eigenen Räume werden immer auch als eine Selbstvergewisserung und damit eigene Positionierung des einzelnen Künstlers in seinem künstlerischen und gesellschaftlichen Umfeld interpretiert, sie sind Ort und Inhalt der Kunst gleichermaßen.

Selten hingegen wurde die Integrität von Atelier, das heißt des Innenraums, mit dem Außenraum thematisiert, da der Mythos des weitgehend unabhängigen kreativen Genies scheinbar nur nach Innen gekehrte Räume trägt.⁴ Wo das Atelier, der Raum der Konzeption und Genese des Kunstwerks, also seinerseits Thema von Kunstwerken wird, im Extremfall sogar selbst zu einer räumlichen künstlerischen Intervention im Kontext von Museen und Sammlungen werden kann, eignet sich das Künstlerhaus und seine unmittelbare Umgebung aus Gründen komplexerer räumlicher Anordnung und multipler Funktionen für einen Transfer in eine andere Werkform nicht und auch eine Translozierung an einen anderen Ort ist kaum möglich. Das Künstlerhaus wird daher häufig in einer Zusammenstellung aus Text und mehreren Bildern in einem Zeitschriftenartikel, einem eigenen Buch oder, seltener, sogar in einem Film präsentiert.⁵

Im Folgenden sollen jene Strategien der Veröffentlichung und medialen Verbreitung von integralen Künstlerhäusern in Zeitschriften, Büchern und Filmen untersucht werden, die von den Künstlern, Bauherren oder Nutzern selbst angeregt wurden – der Terminus «Künstler» wird in der Folge absichtlich weit gefasst und auf bildende Künstler, Architekten, Schriftsteller, Sammler und Verleger gleichermaßen ausgedehnt.

Bekannt sind solche Beschreibungen der eigenen Häuser in größerer Anzahl erst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, auch wenn seit der Antike immer wieder ekphratische Beschreibungen von Wohnhäusern verfasst oder sogar vereinzelt Hausbücher verlegt wurden wie beispielsweise von Joseph Furtttenbach d. Ä. (Abb. 2).⁶ Furtttenbach beschrieb 1641 sein Ulmer Haus mit Grundstück, Garten, Grundrissen, Baukosten und vor allem mit seinen Sammlungsräumen, die er dem Interessierten zum «Spatziergang» anempfahl.⁷ Das Buch, so schrieb sein Kupferstecher

Abb. 1
Peter Eisenman,
House X,
New York, 1982:
Buchumschlag

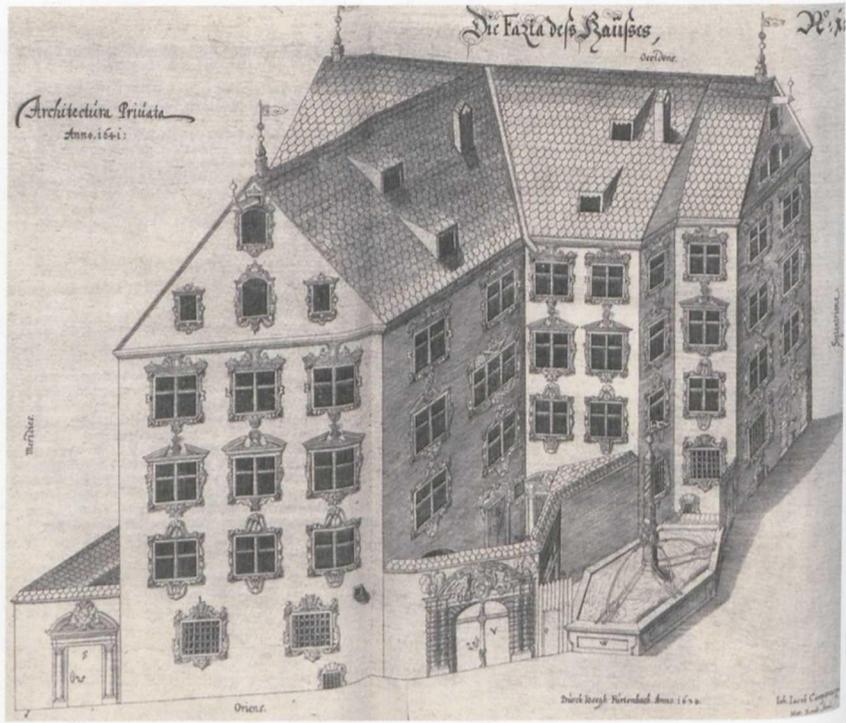


Abb. 2
Joseph Furtenbach d. Ä.,
Architectura Privata. [...],
Augsburg, 1641:
«Die Fazia des Hausses»

Mattheus Remboldt und sein Drucker und Verleger Johann Schultes im Vorwort der *Architectura Privata*, sei eine Hilfestellung für «mittelmessige Privat Personen», also bürgerliche Auftraggeber und Bauherren.⁸ Die Publizisten der eigenen Privatsphäre – seien es nun Künstler, Schriftsteller, Architekten oder auch Sammler – geben mit ihren Büchern also meist ein Vorbild für die Allgemeinheit.⁹ Auf der anderen Seite wird jedoch immer eine individuelle Lösung in ihrer Einmaligkeit vorgestellt – eine nur schwer aufzulösende Diskrepanz, die sich bereits in Furtenbachs Buch zeigt.

Die untersuchten Bücher lassen vier immer wiederkehrende Themen erkennen, die in unterschiedlicher Schwerpunktsetzung miteinander kombiniert werden. Es sind dies das Haus als eigens errichteter Ort der Aufbewahrung einer Sammlung, die im Haus gelebt und durch es symbolisierte Einheit von Kunst und Leben – im Idealfall sogar als Einheit von Person und persönlicher Umgebung –, das Haus als architektonisches Manifest und als Prototyp sowie das Haus als künstlerisches Manifest, das entweder in Wechselwirkung mit dem Werk entsteht oder aber dieses «behausen» und ermöglichen soll. Das publizierte Haus wird so auch zu einem Vermächtnis, das den annähernd perfekten Zustand dokumentiert und für die Zukunft festschreibt.

Drei englische Publikationen führten überaus singuläre Lösungen als architektonische Hüllen für die Privatsammlungen der Bewohner ein und markieren unterschiedliche Punkte auf einer konzeptionellen Linie zwischen Künstlerhaus, Gelehrten- und Sammlerhaus, Bildungsort und öffentlichem Museum. Horace Walpoles *A Description of the Villa of Mr. Horace*

Walpole (1784), Thomas Hopes *Household Furniture and Interior Decoration* (1807) sowie John Soanes *Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln's Inn Fields* (1830) reagieren sicherlich aufeinander, unterscheiden sich aber in wesentlichen Nuancen voneinander.¹⁰ Walpole versuchte mit seinem Haus in Twickenham über den Rückgriff auf den gotischen Stil eine bewusste ästhetische Regelwidrigkeit zu verursachen und opponierte so gegen eine überzogene Repräsentation im Privaten. Dementsprechend wird in seiner Hausbeschreibung die Bescheidenheit seines Landsitzes als eine idealtypische Lösung dargestellt. Während die erste Auflage von 1774 das in Teilen noch nicht endgültig fertiggestellte Gebäude darstellte, zeigte die erweiterte zweite Ausgabe von 1784 eine Reihe von Stichen des Interieurs und ein nun vollständiges Inventar seiner Sammlung zu diesem Zeitpunkt und ihre Verteilung in den Räumen. Im Vorwort äußerte Walpole sich zu seinen Beweggründen. Ihm sei es zunächst um einen begleitenden Führer für einen eventuellen Besuch gegangen, es sollte aber zudem gezeigt werden, wie gotische Ornamente und Details in einem modernen Haus zur Anwendung gelangen könnten. Walpole zielte mit der Möglichkeit der Besichtigung seines Hauses und der Publikation in Buchform also durchaus auf die Beeinflussung des allgemeinen Geschmacks. Die überdeutlich vorgetragene Bescheidenheit und die Betonung der Privatheit des Unternehmens scheinen jede übergeordnete Relevanz zu relativieren und stehen mit der Publikationstätigkeit im scharfen Kontrast: «But I do not mean to defend by argument a small capricious house. It was built to please my own taste, and in some degree to realize my own visions.»¹¹ Hatte Walpole in seinem Haus das Sammeln gotischer Architekturdetails vom Stichwerk, wie sie beispielsweise von Batty und Thomas Langley vorgelegt worden waren, auf das Original verlegt, ging er nun den Weg mit der Publikation des gesamten Ensembles wieder zurück. Die größere Dauerhaftigkeit des «paper Fabric» gegenüber der nur temporären Privatsammlung war ihm dabei überaus bewusst, musste er doch 1779 dem Verkauf der bedeutenden Sammlung seines Vaters Robert Walpole nach St. Petersburg zusehen. In England war nur das vorbildliche Inventar geblieben, das Horace Walpole 1747 selbst verfasst und verlegt hatte.¹² Daher richtete sich auch sein eigenes Buch an eine Zeit nach dem zu erwartenden Verlust der Einheit von Haus und Sammlung, «with a view to their future dispersion».¹³

Der englische Innenarchitekt und Gestalter Thomas Hope wollte mit seinem Buch und den in der Technik des Umrisstichs wiedergegebenen antiken und aktuellen Gegenständen ebenfalls eine Geschmacksveränderung herbeiführen, zielte mit seinem Buch jedoch wesentlich konkreter auf die Verbesserung des heimischen Kunsthandwerks und auf die Vermarktung seiner eigenen Entwürfe und Modelle. Hope kombinierte «a small collection of antiquities, Grecian and others» mit seinen eigenen, aus diesen Stücken abgeleiteten Entwürfen und brachte beides in seinem neu errichteten Haus in einen, wie er meinte, fruchtbaren Dialog,

«towards forming the entire assemblage of productions of ancient art and of modern handicraft, thus intermixed, collectively, into a more harmonious, more consistent, and more instructive whole.»¹⁴ Er erhoffte sich, durch sein eigenes, individuelles Wohnhaus – «my own single habitation» –, mit Entwürfen, hergestellt für den eigenen Bedarf – «for my own exclusive use» – ein Beispiel für einen zu erhoffenden Wandel zu einem besseren Geschmack zu setzen, «from a tiresome and monotonous insignificance of form and ornament, to a delightful and varied significance of shape and embellishment, of which I could only set the example in an humble and restricted way [...]»¹⁵ John Brittons zwanzig Jahre später verfasste Lobeshymne lässt vermuten, dass Hopes Anregungen in England Fuss fassen konnten.¹⁶

Auch John Soanes Buch ist der Idee verpflichtet, Architektur, Haus und Sammlung als Einheit darzustellen und zu vermitteln, war aber vor allem als Führer durch sein Privatmuseum gedacht, dessen integrale Bewahrung durch den Soane Museum Act 1833 festgeschrieben wurde. Daher wird das Haus und sein Interieur nicht so sehr als ein nachzuahmendes Modell präsentiert, sondern als ein einzigartiger Werkzusammenhang zum Zweck des Studiums der Architektur.¹⁷ Erst nach dem in zahlreichen Etappen realisierten Ausbau des Hauses, der mit der Aufstockung im Jahr 1825 im Großen und Ganzen beendet war, und dessen überaus komplexes Innenleben auch nur unter diesem Gesichtspunkt des progressiven Zukaufs, des Haustauchs und der Erweiterung nach Innen verständlich wird, wurde das Haus Gegenstand einer Publikation. Noch vor Soanes eigenem Buch publizierte der englische Antiquar, Verleger und Autor John Britton 1827 mit seinem Buch *The Union of architecture, sculpture and painting* eine Beschreibung des Hauses und wandte sich gegen die aktuellen physiognomischen Studien, indem er behauptete, die Wohnform sei aussagekräftiger für einen Charakter eines Menschen, als dessen Gesichts- oder Schädelformen. Architekt, Maler und Autor werden von Britton in einen Zusammenhang gestellt: «[...] so does the house of the Architect, the gallery of the Painter, and the library of the Author, exhibit some prominent characteristic trait of its respective owner. Instead of vainly attempting to prognosticate the ruling passion and character by phrenological bumps, or craniological organs, we shall find a better and surer criterion of judging man, by referring to his domestic habits and associations.»¹⁸ Schon Britton betonte den einzig-artigen Charakter des Hauses, es sei «a singular proof, of what architecture is capable of producing by its own native resources», und präsentierte ein besonders gelungenes Exempel zeitgenössischer «domestic architecture and interior decoration».¹⁹

Auch in den verschiedensten anderen musealen Künstlerhäusern wurden dem Besucher seit Beginn des 19. Jahrhunderts Führer an die Hand gegeben. Die Wohn- und Arbeitsstätten von Tizian, Canova oder, schon erheblich später, Dürer, erhielten jeweils eigene, in Aufbau und Intention höchst unterschiedliche Publikationen, die jedoch alle zur Information

von etwaigen Besuchern und der publizistischen Verbreitung der Sehenswürdigkeit zielten.²⁰

Horace Walpoles und Thomas Hopes Idee der allgemeinen Geschmacksbildung verfolgten zunehmend die Architekten selbst, deren als Modell und Visitenkarte errichtete Wohnhäuser immer wieder auch in den Kontext von eigenen Publikationen gestellt wurden, nun meist ohne Sammlungskontext. Der Gärtner und Gartentheoretiker John Claudius Loudon behandelte sein Haus innerhalb des größeren Zusammenhangs einer Abhandlung zur Anlage von Gärten und Wohnhäusern und ließ nur an wenigen Stellen durchblicken, dass es sich bei dem am ausführlichsten behandelten Gebäude um sein eigenes Wohnhaus handelte.²¹ Nahezu zeitgleich errichtete sich auch der am preußischen Hof tätige Architekt Ludwig Persius in Potsdam sein eigenes Wohnhaus. Prominent in Försters *Allgemeiner Bauzeitung* mit zahlreichen Stichen publiziert und ebenfalls nicht als sein eigenes Haus benannt, übt er in seinem Text zunächst grundlegende Kritik am mangelnden Geschmack seiner Zeit, «wo flache Allgemeinheit und Verstandesbildung so gründlich jede Individualität beseitigt haben», die insbesondere die Wohnarchitektur auf den reinen Zweck der einfachsten Reinigung oder der Erzielung des größtmöglichen finanziellen Ertrags reduziert habe.²² Sein Wohnhaus konnte er im Anschluss als ein Musterbeispiel moderner Architektur präsentieren. Mit deutlichem Understatement wird ein Gebäude vorgestellt, das nach den neuesten technischen sowie ästhetischen Errungenschaften seiner Zeit, und dennoch klassischer Anlage ausgeführt wurde. Technische Lösung und Gestaltung bedingen sich, der «arthistische Teil der Aufgabe» und die «architektonische Wirkung» werden geradezu zum Ausgangspunkt für innovative Konzepte.²³ Die Durchgestaltung auch der Details bis hin zu einer «selbstständigen architektonischen Form» mache, so Persius, «überladene und abenteuerliche Verschlingungen» von Drappierungen im Inneren unnötig, die ohnehin nur jene Stellen verstecken würden, «die der Architekt vernachlässigt» habe.²⁴ Ein Bericht zu den überdurchschnittlich hohen Kosten des Hauses an Friedrich Wilhelm III. belegt, dass das Haus eines Architekten schon damals als eine besondere Bauaufgabe mit ihren eigenen Funktionen der Repräsentation verstanden worden war. Es wurde konstatiert, das Haus sei bei geringer Größe teurer als üblich, «was wohl hauptsächlich darin seinen Grund hat, daß das Haus von den gewöhnlichen Constructions- und Einrichtungs-Art abweicht, und – als Denkmal der, einem *Architecten* zugestandenem Allerhöchsten Gnadenbewilligung auch den äußeren Schmuck und die sorgfältigste Bauausführung, mehr, wie sonst zu verwenden, nicht unangemessen und würdig erschien.»²⁵

Die Vermarktung des Architektenhauses als Prototyp wird jedoch erst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu einer allgemeinen Strategie entwickelt.²⁶ Parallel hatten jedoch auch die Malerfürsten hierin eine geeignete Methode entdeckt, an ihren Ateliers und Wohnhäusern und damit ihrem Werk Interesse zu wecken. Über die Räume von Wilhelm von Kaulbach, Hans Makart oder Franz von Lenbach wurde teilweise



Abb. 3
Carl Larsson, *Ett Hem*.
25 Malningar med Text
af Carl Larsson, Stockholm,
1899: «Stugan» («Hütte»)

ausgiebig in Text und Bild berichtet, denn die «Wohnstätte eines Malerfürsten» konnte und sollte nun ebenfalls «als Vorbild für Jedermann's Heim» dienen.²⁷ Das große Interesse an Ateliers und Künstlerheimen führte schließlich den Münchner Fotografen Carl Teufel zu einer einzigartigen Dokumentation von 375 Atelierfotos aus 237 Ateliers – überwiegend von Malern –, von denen er 100 in einem dreibändigen Mappenwerk zusammenführte und vertrieb.²⁸

Aus all diesen Publikationen entwickelte sich schließlich ein neuer Zweig der Architekturpublizistik mit einer verstärkt manifestartigen Note, die sich bei Walpole und Hope bereits angekündigt hatte, und die nun auf ein breites Interesse bauen konnte. Zunächst eher von Malern und ihren Verlegern genutzt, waren diese Bücher Anweisungen zu einem reformierten Leben, in Einheit mit Natur und Kunst. Der schwedische Maler Carl Larsson erhob in *Ett Hem* (Ein Heim), einem sehr eigenständigen Beispiel dieser publizistischen Bestrebungen, den unscheinbaren Umbau eines kleinen Holzhauses in der Provinz Dalarna zum Mittelpunkt eines ganzen Buchs (Abb. 3).²⁹ Das Ehepaar Larsson arbeitete seit 1889 am Erscheinungsbild der gerbten «Hütte», immer in direkter Wechselwirkung mit dem malerischen, grafischen und kunstgewerblichen Werk. Die scheinbare Naivität und Weltabgewandtheit täuscht darüber hinweg, dass beide Larssons bestens über die modernsten englischen Hausentwürfe und deren Reformkontext informiert waren und Larsson auch die typologischen, funktionalen und symbolischen Konnotationen von Architektur sehr wohl bewusst waren. So räsionierte er in einem weiteren Hausbuch voller Ironie über die angebliche Notwendigkeit des Nordlichts in einem Maleratelier: «Es gilt als ein Axiom, daß ein Maleratelier direkt nach Norden liegen soll, so daß die Sonne nicht hineinkommen kann – und genießen. Als ich mir eines Tages einen solchen Kasten baute, einen unförmigen, da tat ich dummes Tier dasselbe. Doch es dauerte nicht lange, bis ich ein grosses, breites Fenster an der Sonnenseite heraushaute, und Feuchtigkeit und Schwermut wich, und meine Bilder wurden gleich heiterer.»³⁰

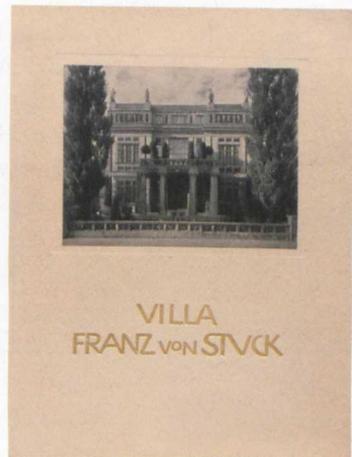


Abb. 4
Karl Scheffler, *Das Haus Behrens*, München, 1901: Doppelseite 2-3

Abb. 5
Fritz von Ostini, *Villa Franz von Stuck*, Darmstadt, o. J. [1909]: Einband

Larssons Beschreibungen des eigenen Künstlerheims waren gleichzeitig auch Manifeste des modernen, reformierten Wohnens auf dem Land, sie waren in all ihrer realen wie vorgetragenen Bescheidenheit Vorbild für ein bürgerlich-harmonisches Familienleben. Nicht so sehr die Architektur stand hier im Zentrum, sondern die familiäre Welt im gestalteten Interieur und in der umgebenden Natur: «Das Ergebnis dieser Umgestaltung meiner Hütte ist es, welches ich Euch zeigen will. Euch, die Ihr zum Teil größere Landhäuser besitzen möget als ich. Zum Teil vielleicht auch nur Luftschlösser. Es geschieht nicht in eitler Absicht, zu zeigen, wie ich es habe, sondern weil ich meine, hierbei so verständig zuwege gegangen zu sein, daß es, wie ich glaube, als – uff! darf ich es wagen, es zu sagen? – als Vorbild dienen könnte – jetzt ist es gesagt! – für Viele, welche das Bedürfnis haben, ihr Heim in netter Weise einzurichten.»³¹

Weniger selbstironisch und leichtfüßig verfolgten 1901 auch die Künstlerhäuser auf der Darmstädter Mathildenhöhe den Anspruch einer Welt im Einklang von Kunst und Leben. Ausführlich wurde vor allem über das Haus Behrens in den Zeitschriften *Deutsche Kunst und Dekoration* und *Dekorative Kunst* berichtet (Abb. 4).³² Als Separatdrucke vertrieben, bildete sich hier und in den folgenden Jahren vor allem im Darmstädter Verlag von Alexander Koch die Präsentation als virtueller Rundgang durch das Haus, als «tour du propriétaire» heraus. Mit seinen Heften und schließlich Büchern zu den Wohnhäusern von Peter Behrens, Franz von Stuck, Emanuel von Seidl und zu seinem eigenen Wohnhaus in Darmstadt trug Koch maßgeblich zu der Herausbildung dieser Buchgattung bei.³³ Der 1909 erschienene Band zur Villa Franz von Stucks perfektionierte die direkt auf das Konzept des Hausbesuchs abgestimmte, mit dem Text parallel laufende Fotofolge (Abb. 5).³⁴ Die vermutlich exklusiv für dieses Buch von Frank Eug. Smith angefertigte Bildsequenz machte den beschreibenden Besuch erst vollständig. Noch Erich Mendelsohns *Neues Haus. Neue Welt* (1931) hielt sich an diesen Besuch in Bildern und kam aufgrund seiner brillanten kinematografischen Fotoregie nun sogar ohne einen beschreibenden Haupttext aus.

Filmische Fotofolgen und Buchgestaltung gingen in den besten Publikationen der Weimarer Republik, zu denen vor allem die Bücher von Bruno Taut mit seinem Buchgestalter Johannes Molzahn zählen, eine enge Verbindung ein.³⁵ Dabei wurden vor allem auch diejenigen Mittel verfeinert, die den Betrachter zu einem persönlichen Bezug zum Gegenstand des Hauses verhelfen konnten. Neben der erzählten Bewegung durch das Haus sind hier diejenigen Blicke in die privatesten Räume zu zählen, die die Bücher des 18. und 19. Jahrhunderts noch vornehm ausgespart hatten. Vor allem die Badezimmer, technisch-hygienische und gleichzeitig luxuriös-ästhetische Beispiele moderner Architektur, spielen in den bildlichen Inszenierungen eine große Rolle. Neben Wagners nahezu immaterieller Badewanne, Erich Mendelsohns «schneeweisser» Opakglasverkleidung oder Alexander Kochs und Fritz Breuhaus' weißem Frotté-Überzug des Badezimmeressels sind die jeweiligen Bauherren und Bewohner in ihren meist absichtsvoll ins Bild drapierten Bademänteln präsent, Carl Larsson hingegen räsonnierte über die blütenreine Einheit von Tochter, Badewanne und Lilie.

Als einer der eigenwilligen Höhepunkte des Interesses an Künstlerhäusern kann das auf der Brüsseler Weltausstellung rekonstruierte Atelierwohnhaus von Peter Paul Rubens gelten. Der in Antwerpen nur in Resten erhaltene Gebäudekomplex wurde von Henri Blomme als Ausstellungspavillon, also ephemeres Gebäude aus Holz und Stuck, neu errichtet, und löste große Begeisterung aus. Seine Bedeutung erhalte das Haus, so hieß es in einem zeitgenössischen Bericht, «vor allem infolge der baukünstlerisch-wissenschaftlichen Tat der Wiedergeburt eines vom Erdboden verschwundenen Tuskulums, in einer so gewissenhaften und zugleich voll befriedigenden Art, daß sein Anblick die tatsächlich Empfindung auszulösen schien, als ob alle Winkel der neuen alten Schöpfung von dem Geist des großen Mannes durchdrungen wären, der am 30. Mai 1640 in dem Haus in Antwerpen sein vielbewegtes Leben aushauchte.»³⁶ Zur Ausstellung erschien selbstverständlich auch eine ausführlich bebilderte Hausmonografie, die, zusammen mit dem neu geschaffenen Mobiliar, nach 1937 zur Grundlage der Rekonstruktion von Haus und Garten durch Emiel van Averbek und Georges Wachtelaer in Antwerpen wurde.³⁷

Wurde in zahlreichen Büchern das Haus als Äquivalent seines Bewohners gedeutet, als «Matritze seines Wesens» oder sogar als eine Art «steinernes Selbstporträt» bezeichnet, versuchte sich die Avantgarde der Zwischenkriegszeit durchaus an anderen Konzepten.³⁸ Die kleine Monografie zum Weimarer Haus am Horn, die Adolf Meyer für das Bauhaus 1925 herausgab, stellte das Künstlerhaus als ein allgemeingültiges Serienhaus vor, als Typ. Der Rundgang durch die Räume wich hier der Dokumentation des technischen Herstellungsprozesses und damit der Innovation in der «Wohnhaus-Industrie».³⁹

In den folgenden Jahren kam es zu einem sprunghaften Anstieg der Wohnhaus-Monografien: Meist wurden Architektenhäuser oder aber Häuser von bürgerlichen Sammlern präsentiert und vor allem program-

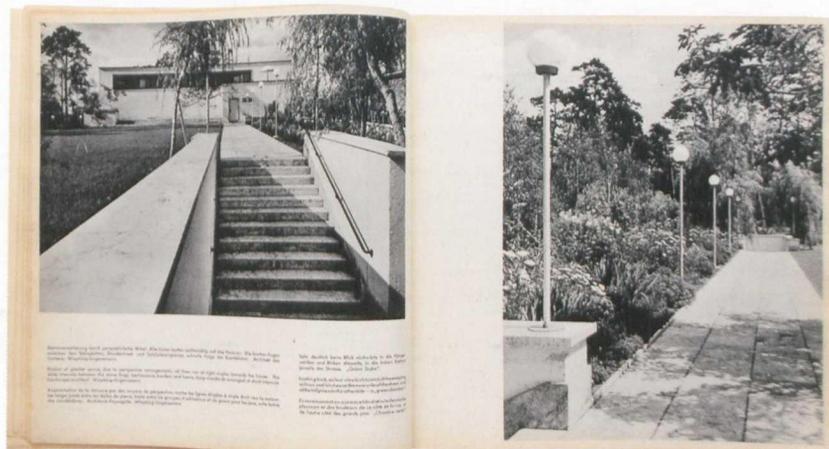


Abb. 6
Erich Mendelsohn,
Neues Haus. Neue Welt,
Berlin, 1932: Doppelseite
mit straßenseitiger Ansicht
des Hauses und Vorgarten

matische Aussagen zum Stand des modernen oder auch nur gut situierten Wohnens propagiert. Zu den prominenten Bücher gehören das genannte von Erich Mendelsohn (Abb. 6) oder auch Bruno Tauts *Ein Wohnhaus*, aber auch solche von Le Corbusier, Eileen Gray und Robert Mallet-Stevens. Heute eher unbekanntere Bücher von Paul Schultze-Naumburg, Alexander Koch oder Fritz August Breuhaus wurden zwar in ihrer Zeit durchaus beachtet, verloren aber aufgrund ihres behäbig-betulichen Auftretens mit den Jahren an Interesse.⁴⁰ Nahezu gleichzeitig – sicherlich gleichermaßen eine Folge der wiederetablierten Künstlerhäuser von Dürer oder Rubens wie auch der genannten Architektenhäuser – erreichte die publizistische Welle auch den Bereich der historischen Wohnhäuser, die nun als kleine Führer etwa zu Goethes Wohnhaus oder als aufwändige wissenschaftliche Publikationen zum Palazzo Zuccari in Rom erschienen.⁴¹

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg schien es kein Bedürfnis mehr nach einer programmatischen Verbreitung individueller Wohnformen zu geben, möglicherweise, weil der Wunsch nach mehr Privatheit diesen Sektor der Architekturpublizistik hemmte. Erst in den 1980er-Jahren folgten Bücher, die jedoch nun erneut ausschließlich von Architekten verfasst wurden. 1982 publizierte Peter Eisenman *House X* (Abb. 1), eine schwarze Monografie, die das letzte Produkt einer Reihe von zehn nummerierten, zwischen 1967 und 1975 entworfenen Hausprojekten vorstellte. Die Häuser folgten jeweils einem überaus komplexen Entwurfsprozess, der, um verstanden zu werden, der Erläuterungen bedurfte. Seinen didaktischen Ursprung hatte das Buch daher nicht von ungefähr in einer Reihe von Vorlesungen Eisenmans an der Harvard Graduate School. Das Buch vollzieht in einer Reihe von analytischen Zeichnungen den Entwurfsprozess als eine Folge von Transformationen und Dekompositionen nach. Eisenman interessierte sich augenscheinlich nicht, wie beispielsweise Carl Larsson, für die Einheit von Leben, Kunst und Haus, oder, wie Walter Gropius, für den faktischen Herstellungsprozess bis zur Serialisierung, sondern nur noch für die entwurfsimma-

nente Systematik. Die Architektur wird zu einer intellektuellen Kunstform, der akademische *disegno* steht explizit über der handwerklichen Ausführung. Das Endprodukt des Prozesses ist daher konsequenterweise tatsächlich nur ein autonomes Buch, das der Realisierung der Architektur nicht unbedingt bedarf. Der Leser kann diese Eigenart nur anhand der fehlenden Fotografien erschließen, er wird jedoch nicht explizit darüber informiert.

Auch House VI, immerhin 1975 ausgeführt, war ein solcher selbstgenügsamer Entwurf Eisenmans, kein Heim, sondern ein artifizielles Stück dreidimensionaler Kunst: «It has been described as a mathematical abstraction in a Copernican world, a "dream of pure structure" where the role of the client seemed to be nil, and even as a nonplace, "the opposite of home sweet home"». ⁴² Die Bauherrin Suzanne Frank nannte ihre 1994 erscheinende Hausmonografie im Untertitel «The Client's Response», und schon hier wird deutlich, dass es sich um eine Gegenrichtung handeln muss, die Thematisierung der Diskrepanz zwischen reiner Abstraktion und reiner Funktion: «[...] the house in itself has been a continuous source of delight, if not always a place that protected us from rain and snow.» ⁴³ Als Bauherrin bedauert Frank die Trennung zwischen Entwurf und Ausführung, die sie zur vollständigen Erneuerung der Substanz des Hauses nach nur dreizehn Jahren gezwungen habe. ⁴⁴

Der Architekt Pierre Zoelly zielte mit seinem Buch *Anybody home?* schließlich selbst auf die Lücke zwischen dem architektonischen Entwurf und der benutzten Architektur, die, durch die Zeit und ihre Bewohner verändert, sich gegen diese und mit ihnen bewähren musste: «Having designed private houses [...], I suddenly became curious to know, what some of them had done to their owners or, vice versa, what the owners had done to them. I selected seven.» ⁴⁵ Im Extremfall endet eine solche Befragung der Architektur nicht beim Bewohner, sondern bei allen Nutzern, und so kommen im Film *Koolhaas houselife*, der als DVD in einem begleitenden Buch vertrieben wird, die Putzfrau Guadalupe Acedo und andere Haushüter zu Wort, die aus ihrer Sicht funktionieren und Versagen des Hauses vorführen, nicht ohne dabei ihre persönliche Verbundenheit mit dem Haus zu verheimlichen, die der Fürsorge für einen Patienten nicht unähnlich ist. ⁴⁶

Ähnlich wiederum dem Eisenmanschen *House X* zielte Mario Bottas Hausbuch von 1989 auf den Beweis paradigmatischer Baukunst, jedoch ohne dessen Konsequenz zu erreichen. Das Haus entstand weniger aus einer Systematik des Entwerfens, als aus einer intuitiven Progression. Dennoch ist es das Ergebnis einer kontinuierlichen «recherche patiente». Das Buch, das anlässlich einer Ausstellung im Museo Vela erschien, nennt sich *Mario Botta: una casa*, und knüpft in dieser bestimmten Unbestimmtheit vermutlich bewusst an die oben aufgezeigte Tradition der Bücher von Larsson (*Ett Hem*), Taut (*Ein Wohnhaus*), Le Corbusier (*Une petite maison*) oder Mallet-Stevens (*Une demeure*) an. ⁴⁷ Andere Architekturbüros schrieben sich mit Hilfe retrospektiver Bücher

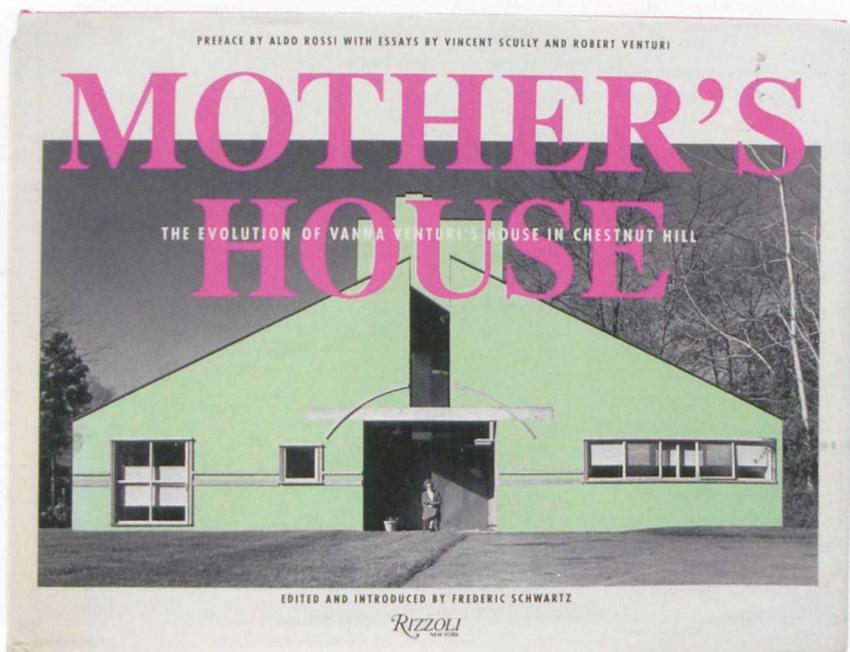


Abb. 7
 Frederic Schwartz (Hrsg.),
*Mother's House. The
 Evolution of Vanna Venturi's
 House in Chestnut Hill,*
 New York, 1992:
 Schutzumschlag

in die Geschichte der Wohnhäuser ein: Alison und Peter Smithson publizierten 1986 ihr in den Jahren 1961/62 umgebautes Upper Lawn Cottage und provozierten auch damit eine Renaissance ihrer Architektur, Robert Venturi propagierte 1992 das zwischen 1959 und 1964 geplante und errichtete *Mother's House*, als «the first so-called postmodern building», das es aufgrund seiner nicht eindeutig zu benennenden Haltung vielleicht dennoch nicht sei: «It is not postmodern.»⁴⁸ Durch diesen und zahlreiche weitere Widersprüche stilisiert Venturi Mutters Haus zum enigmatischen und aus der Zeit gefallenen Vorbild (Abb. 7).

Zu diesem Zeitpunkt aber kursierten längst andere Buchkonzepte. Die bildenden Künstler erinnerten sich des Medienduos Haus und Buch, und publizierten erneut ihre erworbenen oder errichteten Häuser, nun weit ab von jeder programmatischen Entwurfstätigkeit oder Lebensreform. Es ist die Wechselwirkung zwischen baulicher Hülle und Kunstproduktion, die in die monografische Darstellung führt. Bereits im Jahr 1988 war eine kombinierte Haus- und Werkmonografie zu Jean-Pierre Raynaud publiziert worden. 1993 zerstörte er sein Künstlerhaus, das zwischen 1969 und 1986 seine Kunst begleitet und maßgeblich geprägt hatte, da es ihn in seiner künstlerischen Entwicklung zu hemmen begann. Den Abrissprozess, an dessen Ende wiederum Kunst entstand, dokumentierte er in Form einer weiteren Hausmonographie: *La maison 1993*.⁴⁹ Richard Prince hingegen machte 2005 sein neu erworbenes Landhaus und dessen Umgebung zum Thema seines Fotoessays *Second House*.⁵⁰ Aber auch hier ging es nicht um ein Vorbild für Irgendjemanden, nicht um eine vorgelebte häusliche Existenz, sondern um das Verhältnis des Künstlers

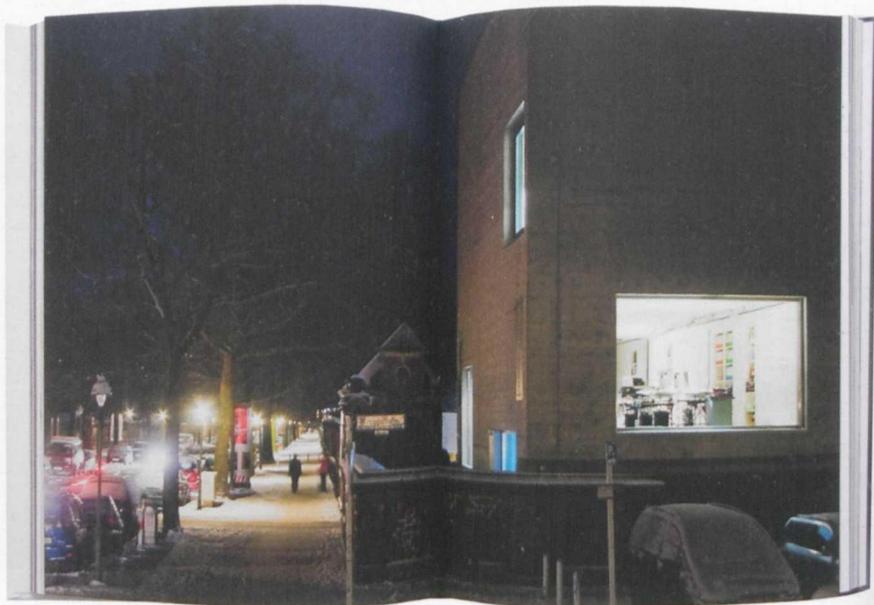


Abb. 8
 Katharina Grosse (Hrsg.),
 Katharina Grosse.
*Ich wünsche mir ein grosses
 Atelier im Zentrum
 der Stadt*, Baden, 2009:
 Doppelseite 62-63

zur Kunst – reflektiert wiederum im künstlerischen Medium der Fotografie. Die fotografische Einkreisung, die ein gewissermaßen entleertes und verwahrlostes, in jedem Fall aber unheimliches «Heim» zeigt, lässt das Haus als Bild und Installation vor dem Auge des Lesers erstehen, nicht jedoch als Raum für Raum zu erfassende Architektur. Und schließlich setzt sich auch Katharina Grosses jüngst erschienenenes Buch *Ich wünsche mir ein grosses Atelier im Zentrum der Stadt* mit der notwendigen Relation zwischen ihrer Kunst und der sie behausenden Architektur auseinander, es ermöglicht deren Verbindung (Abb. 8).⁵¹ Denn immer, wenn Katharina Grosses Kunst sich als zumeist temporäre Installation in Form von applizierter Farbe aus der Sprühpistole über raumbegrenzende Strukturen ausbreitet, attackiert sie Architektur. Dennoch entstehen auch diese Werke in einem strengen architektonischen Beton-Gehäuse, werden hier konzipiert und teilweise auch archiviert. Im Buch können die beiden Raumsysteme miteinander in Kontakt treten und sich in einem dritten begegnen.

Anmerkungen

1

Eine kleine Auswahl der übergreifenden Publikationen zum Themenkreis: Reyner Banham, *Ateliers d'Artistes. Paris Studio Houses and the Modern Movement*, in *The Architectural Review*, Bd. 120, H. 714, 1956, S. 75-83; Claude Arthaud, *Les maisons du génie*, Paris, 1967; François Chaslin, «De l'architecture de l'atelier», in *Feuilles*, Nr. 7, Winter 1984, S. 19-29; Jean Sagne, *L'Atelier du photographe 1840-1940*, Paris, 1984; Christine Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München, 1985 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 33); Eduard Hüttinger (Hrsg.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich-München, 1985; Jean-Claude Delorme, *Les villas d'artistes à Paris de Louis Süe à Le Corbusier*, Paris, 1987; John Milner, *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, New Haven-London, 1988; Hans-Peter Schwarz, Heike Lauer, Jörg Stabenow (Hrsg.), *Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten*, Ausstellungskat., Frankfurt a. M., 1989; Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig, 1990 (Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie); Sylvia Mattl-Wurm (Hrsg.), *Interieurs. Wiener Künstlerwohnungen 1830-1930*, Ausstellungskat., Wien, 1990-91; Brigitte Langer, *Das Münchner Künstleratelier des Historismus*, Dachau, 1992; Anatxu Zabalbeascoa, *Les architectes et leur maison*, Paris, 1997; Georges Poisson, *Les maisons d'écrivain*, Paris, 1997; Jörg Stabenow, *Architekten wohnen. Ihre Domicile im 20. Jahrhundert*, Berlin, 2000; Elisabeth Spitzbart, «"Orte des Schreibens" – Anmerkungen zu Dichterhäusern des 20. Jahrhunderts und ihren geistesgeschichtlichen Voraussetzungen», in *architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, Bd. 31, Nr. 1, 2001, S. 1-26; *Atelierhäuser: Von der Gründerzeit bis zur Moderne*, Themenheft *Kunst + Architektur in der Schweiz*, Jg. 53, Nr. 3, 2002; Jon Wood, Stephen Feeke, Penelope Curtis (Hrsg.), *Close Encounters. The Sculptor's Studio in the Age of the Camera*, Ausstellungskat., Leeds, 2001-02; Eva Mongi-Vollmer, *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raumes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 2004; Dominique de Font-Réaulx, *Dans l'atelier*, Ausstellungskat., Paris, 2005; Sabine Autsch, Michael Grisko, Peter Seibert (Hrsg.), *Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Bielefeld, 2005;

Jean Gribenski, Véronique Meyer, Solange Vernois (Hrsg.), *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII-XX^e siècles). Actes du colloque international, Poitiers, du 8 au 10 novembre 2005*, Rennes, 2007.

2

Vgl. u.a. Beatrice von Bismarck, «Künstlerräume und Künstlerbilder. Zur Intimität des ausgestellten Ateliers», in Sabine Schulze (Hrsg.), *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, Ostfildern, 1998, S. 312-321; Ekkehard Mai, «Atelier und Bildnis. Künstler über sich selbst», in Ekkehard Mai, Kurt Wettengl (Hrsg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Wolfratshausen, 2002, S. 110-125; Andrea Beate Kleffmann, *Atelierdarstellungen im 18. und 19. Jahrhundert*, Essen, 2000; Katja Kleinert, *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?*, Petersberg, 2006; *Ateliers: l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la bibliothèque Kandinsky*, Ausstellungskat., Paris, 2007; Michael Diers, Monika Wagner (Hrsg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin, 2010.

3

Anonym («Von einer Dame»), «Vandalismus eines Weibes. – Vernichtung von Pope's Villa», in *London und Paris*, Bd. 20, 1807, S. 102-106.

4

Ähnlich dazu Mongi-Vollmer, *Das Atelier des Malers...*, op. cit., S. 28 f. und Philip Ursprung, «A Face in the Crowd. Katharina Grosses Künstlerhaus», in Katharina Grosse (Hrsg.), *Katharina Grosse. Ich wünsche mir ein grosses Atelier im Zentrum der Stadt*, Baden, 2009, S. 110-118, besonders S. 113. Zum Verhältnis von Garten und Atelier vgl. den Beitrag von Sibylle Hoiman in diesem Band.

5

Zum Thema Atelier und Künstlerhaus vgl. u.a. die folgenden, thematisch verwandten Texte des Autors: «"Choisir entre l'individu et le standard." Das Künstlerhaus bei Gropius, Le Corbusier, Van Doesburg, Bill», in Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens, Matthias Noell (Hrsg.), *Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France*, Berlin, 2002 (Passagen. Jahrbuch des Deutschen Forums für Kunstgeschichte 4), S. 83-115; «La maison de Theo van Doesburg à Meudon. Laboratoire de la vie moderne», in Gribenski, Meyer, Vernois (Hrsg.), *La maison de l'artiste...*, op.cit., S. 105-113;

- Matthias Noell, *Im Laboratorium der Moderne. Das Atelierwohnhaus von Theo van Doesburg in Meudon*, Zürich, 2011. Zum Thema Buch und Architektur: «"Nicht mehr Lesen! Sehen!" – Le livre d'architecture de langue allemande dans les années vingt», in Jean-Michel Leniaud, Béatrice Bouvier (Hrsg.), *Le livre d'architecture. XV-XX^e siècle. Edition, représentation et bibliothèques*, Paris, 2002 (Etudes et rencontres de l'Ecole des Chartes 11), S. 143-156; *Das Haus und sein Buch. Moderne Buchgestaltung im Dienst der Architekturvermittlung*, Basel, 2009 (Standpunkte Dokumente 1).
- 6
Joseph Furtenbach d. Ä., *Architectura Privata. Das ist: Gründliche Beschreibung, Neben conterfetscher Vorstellung, inn was Form und Manier, ein gar Irregular, Bürgerliches Wohn-Hauß [...]*, Augsburg, 1641.
- 7
Ibid., S. 25.
- 8
Mattheus Remboldt, Johann Schultes, «Günstiger Leser?», in *ibid.*, unpaginierte Einleitung. In gewisser Weise übernimmt das Buch über bürgerliche (Künstler-)Häuser sukzessive die Aufgabe der höfischen Architekturstichwerke, die in der Zeit um 1800 verschwinden. Vgl. hierzu Michaela Völkel, *Das Bild vom Schloss. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien 1600-1800*, München-Berlin, 2001.
- 9
Vgl. vor allem Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass.-London, 1994.
- 10
Horace Walpole, *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole, Earl of Orford, at Strawberry-Hill near Twickenham, Middlesex. With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities & [...]*, Strawberry-Hill, 1784, unveränderter Nachdruck der 2. Auflage, London, 1964; Thomas Hope, *Household Furniture and Interior Decoration Executed from Designs by Thomas Hope*, London, 1807, reprint London, 1970; John Soane, *Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln's Inn-Fields, the Residence of Sir John Soane*, London, 1830.
- 11
Walpole, *A Description of the Villa...*, *op. cit.*, 1784, S. IV.
- 12
Horace Walpole, *Ædes Walpolianæ: or, a Description of the Collection of Pictures at Houghton Hall in Norfolk, the Seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford*, London, 1747; Larissa Dukelskaya, Andrew Moore (Hrsg.), *A Capital Collection: Houghton Hall and the Hermitage. With a Modern Edition of Aedes Walpolianae*, Horace Walpole's Catalogue of Sir Robert Walpole's Collection, New Haven-London, 2002.
- 13
Walpole, *A Description of the Villa...*, *op. cit.*, 1784, S. II. Auch Horace Walpoles Sammlung wurde 1842 schließlich versteigert, vgl. *A Catalogue of the Classic Contents of Strawberry Hill Collected by Horace Walpole*, London, 1842.
- 14
Hope, *Household Furniture...*, *op. cit.*, S. 3-4.
- 15
Ibid., S. 4, 11.
- 16
John Britton, *The Union of Architecture, Sculpture and Painting, Exemplified by a Series of Illustrations, with Descriptive Accounts of the House and Galleries of John Soane*, London, 1827, S. 22 f.
- 17
John Soane, *Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln's Inn Fields, the Residence of Sir John Soane*, London, 1830.
- 18
Britton, *The Union of Architecture...*, *op. cit.*, Vorwort S. VII.
- 19
Ibid., S. 2, 24.
- 20
Giambattista Bassi, *Il Tempio di Antonio Canova e la villa di Possagno*, Udine, 1823; Giuseppe Cadorin, *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli*, Udine, 1823; Melchiorre Missirini, *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova esposizione*, Venezia, 1833; Albrecht Dürer-Haus-Stiftung (Hrsg.), *Albrecht Dürer's Wohnhaus und seine Geschichte*, Nürnberg, 1896.
- 21
John Claudius Loudon, *The Suburban Gardener and Villa Companion*, London, 1838. Zu seinem eigenen Haus und Garten vgl. S. 325-350.

- 22
Ludwig Persius, «Beschreibung eines bei Potsdam erbauten Wohnhauses», in *Allgemeine Bauzeitung*, Nr. 4, 1839, S. 235-238, Taf. 306-311, hier S. 235.
- 23
Ibid., S. 235, 238.
- 24
Ibid., alle Zitate S. 238.
- 25
Regierung Potsdam an Friedrich Wilhelm III., Potsdam, 16. April 1836, in Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hrsg.), *Ludwig Persius (1803-1845). Bauberichte, Briefe und architektonische Gutachten – eine kommentierte Quellensammlung*, Berlin, 2008, S. 731.
- 26
Vgl. z. B. zu Otto Wagner: V. S., «Ein Wohnhaus am Wienerwalde» und «Ein Absteigquartier», in *Ver Sacrum*, Jg. 3, Nr. 19, 1900, S. 290-294, 295-298. Zu Auguste Perret: Edmond Uhry, «Une maison à Paris», in *L'Art décoratif. Revue mensuelle d'art contemporain*, Jg. 6, Nr. 71, 1904, S. 51-60.
- 27
Ernst Wilhelm Bredt, «Die Wohnstätte eines Maler-Fürsten als Vorbild für Jedermann's Heim», in *Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration*, Jg. 9, Juli-Heft, 1898, S. 97-106. Zu den Münchner Künstlerwillen vgl. den Beitrag von Isabel Haupt in diesem Band.
- 28
Carl Teufel, *Ateliers Münchener Künstler*, 3 Bde., München, 1889-90; Brigitte Langer, *Das Münchner Künstleratelier des Historismus*, Dachau, 1992.
- 29
Carl Larsson, *Ett Hem. 25 Malningar med Text af Carl Larsson*, Stockholm, 1899.
- 30
Carl Larsson, *Lasst Licht hinein. Ein Buch von Wohnzimmern, von Kindern, von Dir, von Blumen, von allem*, übersetzt von Ernst Potthoff, Berlin, [1911], unpag.
- 31
Larsson, *Ett Hem...*, *op. cit.*, S. 2 (Übersetzung des Verfassers).
- 32
Kurt Breysig, «Das Haus Peter Behrens. Mit einem Versuch über Kunst und Leben», in *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 9, 1901-02, S. 133-150; Karl Scheffler, *Das Haus Behrens*, München, 1901 (Sonderdruck aus *Dekorative Kunst*, Jg. 5, Bd. 9, 1901, S. 1-48).
- 33
Kuno Graf von Hardenberg, «Das Haus von Alexander Koch», in Alexander Koch, *Das Haus eines Kunstfreundes. Haus Alexander Koch*, Darmstadt, 1926, S. 6.
- 34
Fritz von Ostini, *Villa Franz von Stuck*, Darmstadt, o. J. [1909] (Sonder-Druck der *Innen-Dekoration. Zeitschrift für Wohnungskunst und den gesamten inneren Ausbau*, H. 20, 1909).
- 35
Erich Mendelsohn, *Neues Haus. Neue Welt*, Berlin, 1932.
- 36
[Friedrich] v.[on] Manikowsky, «Das Antwerpener Rubens-Haus auf der Brüsseler Weltausstellung 1910 und seine Wiederherstellung», in *Zeitschrift für Bauwesen*, Jg. 61, 1911, Sp. 383-398 und Atlas Bl. 40-42, hier Sp. 383.
- 37
Henri Blomme, *La Maison Rubens*, Antwerpen, 1910.
- 38
Vgl. hierzu Matthias Noell, «"Ich aber bin entsteht von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist." Das Motiv des architektonischen Selbstporträts in Literatur und Architektur», in Andreas Beyer, Ralf Simon, Martino Stierli (Hrsg.), *Bilder des Architektonischen*, Tagungsband Basel 2009, erscheint voraussichtlich 2012.
- 39
Adolf Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, München, 1925 (Bauhausbücher 3).
- 40
Koch, *Das Haus eines Kunstfreundes...*, *op. cit.*; Fritz August Breuhaus, *Das Haus in der Landschaft. Ein Landsitz unserer Zeit nach den Entwürfen des Architekten Fritz August Breuhaus*, Stuttgart, 1926; Bruno Taut, *Ein Wohnhaus*, Stuttgart, 1927; Paul Schultze-Naumburg, *Saaleck. Bilder von meinem Hause und Garten in der Thüringer Landschaft*, Berlin, 1927; Eileen Gray, Jean Badovici, *Maison en bord de mer: E.1027*, Paris, 1929 (Separatdruck aus *L'Architecture vivante*); Robert Mallet-Stevens, *Une demeure 1934*, Boulogne-Billancourt, 1934; Le Corbusier, *Une petite maison 1923*, Zürich, 1954 (Les carnets de la recherche patiente 1).

41

Alexander Weichberger, *Das Goethehaus am Frauenplan. Die Geschichte des Hauses von der Erbauung bis zu Goethes Zeit*, Weimar, 1932; Werner Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom: sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig, 1935 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 12).

42

Roberto de Alba, «Editor's Note», in Suzanne Frank, *Peter Eisenman's House VI. The Client's Response*, New York, 1994, S. 7; Peter Eisenman, *House X*, New York, 1982.

43

Frank, *Peter Eisenman's...*, *op. cit.*, S. 50.

44

Ibid., S. 51.

45

Pierre Zoelly, *Anybody Home? Architectural Notes*, Basel, 1995, S. 5. Vgl. hierzu auch «House: After Five Years of Living» (1955), in *The Films of Charles & Ray Eames*, Vol. 2, Chatsworth, 2000 [DVD-Video].

46

Koolhaas houselife. A Film by Ila Bêka & Louise Lemoïne, Rome, 2008.

47

Mario Botta, *Mario Botta. Una casa*, Ausstellungskat., Ligonetto, 1989.

48

Alison Margaret Smithson, Upper Lawn. *Solar Pavilion Folly*, Barcelona, 1986; Robert Venturi, «Mother's House, 25 Years Later», in Frederic Schwartz (Hrsg.), *Mother's House: the Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, New York, 1992, S. 34-38, besonders S. 37, 38.

49

Denyse Durand-Ruel, Yves Tissier, Bernard Wauthier-Wurmser, *Jean-Pierre Raynaud. La maison 1969-1987*, Paris, 1988; Jean-Pierre Raynaud, *La maison 1993*, Paris, 1993.

50

Richard Prince, *Second House*, New York-Köln, 2005. Ich verdanke Frank Boehm den Hinweis auf dieses Buch, vgl. auch seinen Beitrag in diesem Band.

51

Grosse (Hrsg.), *Katharina Grosse...*, *op. cit.*

Zusammenfassung

Künstlerhäuser sind, seien sie nun isoliert oder im Kontext von Künstlerkolonien errichtet, immer eine Form der Selbstdefinition ihrer Bewohner und ihrer kunsttheoretischen und gesellschaftlichen Position. Aber auch umgekehrt positioniert sich die Gesellschaft nirgends so direkt zum Künstler wie in dessen Atelier. Das Künstleratelier ist zugleich Ort künstlerischen Schaffens und Ort intimer Kunstbetrachtung. Christine Hoh-Slodczyk hat dies in ihrer wegweisenden Studie, die 1977 als Dissertation vorgelegt wurde und unter dem Titel *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert* 1985 in Buchform erschien, dargelegt.

Schon früh wurden diese Orte der Künstlerverehrung publiziert, zunächst vor allem in Form von Guidenliteratur für Reisende. Das Atelier Tizians in Venedig wurde beispielsweise schon 1833 in einer Monographie publiziert. Mit Aufkommen der Lebensreformbewegungen und den Reformbewegungen in Kunstgewerbe, Architektur und Kunst um 1890 gesellte sich aber mit dem Willen der Entwicklung einer allgemeingültigen neuen Lebens- und Wohnform eine weitere Komponente hinzu. Das Künstlerhaus als Spiegelbild seines Bewohners sollte nun auch für größere Kreise der Bevölkerung als Vorbild dienen können, als ideales Heim einer zukünftigen Gesellschaft. Dazu wurde das Künstlerhaus seit etwa 1900 vielfach in Ausstellungen einer größeren Besucherschaft zugänglich gemacht und durch Fotografien und Beschreibungen publiziert. Aus diesen gleichermaßen verlegerischen wie propagandistischen Bestrebungen entwickelte sich eine neue Buchgattung, die moderne Hausmonographie, die das Haus des Künstlers in seiner Rezeption begleitete. Der Beitrag will die Verwandlung des Künstlerhauses anhand der verschiedenen zeitgenössischen Publikationen herausarbeiten und zur Diskussion stellen.