

Birgit Jooss

Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers

» **N**icht mit der Allüre eines Künstlerfürsten, sondern als Großbürger bewohnte Max Liebermann mit seiner Familie das Haus am Pariser Platz Nr. 7.«¹ Mit diesen Worten charakterisierte Peter-Klaus Schuster in seinem Beitrag zur Berliner Ausstellung *Max Liebermann. Jahrhundertwende* von 1997 treffend den Berliner Künstler. Wie sich der Unterschied zwischen den sogenannten Künstlerfürsten² und einem »Künstlergroßbürger« manifestiert, lässt sich an bestimmten Merkmalen festmachen, an Habitus und Titel, an Haus und sozialer Stellung, aber vor allem auch an der Inszenierung des Arbeitsplatzes: des Künstlerateliers. In seiner Grunddefinition die Werkstatt des Künstlers, kann ein Atelier zahlreiche weitere Aufgaben erfüllen und durch die Inszenierung zum Spiegelbild seines Nutzers werden. Die Idee, sich mittels eines künstlerisch gestalteten Wohn- und Arbeitssitzes darzustellen, kam bereits in der Renaissance auf – man denke an Raffael, Vasari oder Zuccari. Sie gingen ihrem Bedürfnis nach, einen auf ihre Person bezogenen Ort authentisch einzurichten.³ Ihre individualistischen Ateliers ersetzten die handwerklichen Werkstätten, in denen Schüler und Gehilfen im gegenseitigen Austausch arbeiteten. Sie dienten somit als repräsentative Bühnen für das Schaffen des Meisters wie für die Präsentation von Kunstsammlungen.⁴ Seit Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich das Atelier mit dem Aufkommen des Genie- und Kunstkults noch stärker zu einer Art »Kultraum«.⁵ Während es zuvor meist Ort gemeinschaftlicher Arbeit gewesen war, nutzten es die Romantiker als abgeschlossenen Raum des einsamen Schaffens, zu dem nur Privilegierte Zutritt erhielten. Das Atelier als magischer Ort schöpferischer Arbeit und die Ausstellung als Präsentationsort der Werke entwickelten eine komplementäre Beziehung.⁶ Allmählich bildeten sich zwei konträre Ateliertypen heraus: auf der einen Seite der mit einer unüberschaubaren Zahl von Objekten angefüllte Raum, dessen Ausstattung als Inspirationsquelle und Anregung für die darin entstehende Kunst diente, auf der anderen Seite der karge Raum als Ort der Konzentration und des Rückzugs, das Atelier als Besinnungsraum.

Erstere Konzeption zeigte sich etwa im Atelier des Dresdner Künstlers Wilhelm von Kügelgen (1772–1820), dessen Wände »hageldicht bedeckt mit Gipsen, mit Studien und allerlei künstlerischen Kuriositäten, mit seltenen Kupferstichen, Handzeichnungen berühmter Meister und dergleichen mehr«⁷ waren. Handwerksgerät, Waffen, Gliederpuppen, Skelette und viele weitere »Inspirationsgegenstände« waren »in jenem chaotischen Arbeitszimmer«⁸ untergebracht. Nur Kügelgen selbst kannte ihre Anordnung und wusste, wo er was fand. »Er fühlte sich aber behaglich in solcher Anhäufung

und behauptete, dass bei leeren Wänden und in aufgekrampften Zimmern jede Phantasie verkümmern müsse.«⁹ Demgegenüber steht der weitgehend leere Atelierraum seines Malerfreundes Caspar David Friedrich (1744–1840), der keinerlei Ablenkung von der Kunst wünschte: »Friedrichs Atelier dagegen war von so absoluter Leerheit, dass Jean Paul es dem ausgeweideten Leichnam eines toten Fürsten hätte vergleichen können. Es fand sich nichts darin als die Staffelei, ein Stuhl und ein Tisch, über welchem als einziger Wandschmuck eine einsame Reißschiene hing, von der niemand begreifen konnte, wie sie zu der Ehre kam. Sogar der so wohlberechtigte Malkasten nebst Ölfaschen und Farbenlappen war ins Nebenzimmer verwiesen, denn Friedrich war der Meinung, dass alle äußeren Gegenstände die Bilderwelt im Innern stören.«¹⁰ Nur der Künstler und sein Werk, das er aus sich selbst heraus schuf, hatten Gültigkeit. Inspiration von außen war nicht nötig, kein malerisches Beiwerk durfte die Konzentration ablenken. Dieser Typus des Ateliers entwickelte sich zum verschlossenen, geheimnisvollen Rückzugsort, in dem der Künstler in einsamer Stille und geistiger Versenkung seine Werke schuf.

Im süddeutschen Raum wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend der malerische, repräsentative – nicht der intime, puristische – Ateliertyp bevorzugt. Vor allem die Vertreter der ersten Schüलगeneration des berühmten Münchner Akademielehrers Karl Theodor von Piloty (1826–1886), die spätestens seit der Pariser Weltausstellung 1867 internationalen Erfolg hatten, taten sich als Ausstattungstalente hervor. Neben praktischen Dingen wie Textilien zur Lichtlenkung, Öfen zur Heizung, Sitzmöbel und Malutensilien kamen nun aufwendige Dekorationen, Anschauungsstücke und bildnerische Effekte hinzu. Dem Atelier wurden die vielfältigsten Funktionen zugewiesen: Es wurde Malraum, inspirierende Stimmungskulisse mit Studienobjekten, Präsentationsort für Sammlungen aller Art, Ausstellungs- und Verkaufsraum für die eigenen Werke, Empfangssalon, Aktionsraum für gesellschaftliche Ereignisse, Künstlertreffpunkt, Festsaal et cetera. Den Charakter einer privaten Werkstatt, in der hart gearbeitet wurde, hatte es verloren.¹¹



Abb. 1 Rudolf von Alt, *Makarts Atelier*, 1885, Aquarell, 69,5 x 100,4 cm, Wien Museum

Den Höhepunkt dieses neuen Typus' markierte ohne Zweifel das Wiener Atelier des Malers Hans Makart (1840–1884). Als dieser 1869 von München in die österreichische Hauptstadt berufen wurde, stellte er als Hauptforderung die Bereitstellung eines repräsentativen Ateliers auf Staatskosten. Er erhielt einen riesigen Saal, den er mit einem Sammelsurium von dicht gedrängten Kunstwerken, Pflanzen, Exotika, kostbaren Stoffen, reichverzierten Möbeln, Gobelins, Tierfellen, Plastiken, Waffen und Kunsthandwerklichem ausstattete, sodass ein nie da gewesenes, bühnenhaftes Gesamtkunstwerk entstand. Nicht das Detail war wichtig, sondern der scheinbar vom spielerischen Zufall diktierte Gesamteindruck.¹²

Künstler, Besucher und Festteilnehmer integrierten sich

in diese Schöpfung, das Atelier selbst wurde zur musealen Darstellung, zum dreidimensionalen Bild. Dementsprechend war nach dem Tod Makarts 1884 die erste Sorge der Tagespresse, dass das Atelier als Gesamtkunstwerk, als »Bild« zerstört werden könne: »Wie lange mag es währen, so wird auch die Stätte seines Schaffens, auch dieses schöne Bild zerstört, auseinandergebrochen, stückweise in alle Winde zerstreut sein?«¹³ Es war nur konsequent, dass der Maler Rudolf Alt dasselbe in einem großformatigen, farbigen Aquarell »porträtierte«, bevor es aufgelöst wurde. Das Aquarell dokumentiert ein men-

schonleeres, aber mit Dingen vollgestopftes Interieur; es wurde in der Absicht gemalt, durch die Schilderung der Einrichtung gleichzeitig das Charakterbild des verstorbenen Bewohners festzuhalten (Abb. 1).

Franz von Lenbach und Franz von Stuck folgten – wenn auch nach anderen Prinzipien – Makart in der Idee, das Atelier als eigenes Bild zu begreifen. Zwar gibt es von ihren Ateliers keine gemalten, jedoch fotografierte »Porträts«, die den Raum repräsentativ und ohne Personen wiedergeben. Dass derartige Fotos angefertigt wurden, lag an der Prominenz der Räume und dem allgemeinen Publikumsinteresse an ihnen. Vielfach wurden sie in Zeitschriften und Zeitungen abgebildet, um der interessierten Öffentlichkeit einen Eindruck von seinem Bewohner zu liefern. Vor allem Franz von Stuck hatte einen ausgeprägten Instinkt für die Vermarktung seines eigenen »Lifestyles«¹⁴. Beide Münchner hatten sich große Häuser geschaffen, die sich an italienischen Landvillen orientierten: individuelle Denkmäler, in denen das Atelier Zentrum und Nukleus des Künstlerselbstverständnisses war.

Franz von Lenbach, wie Makart Piloty-Schüler, kannte dessen Ateliereinrichtung gut, da er sich längere Zeit in Wien bei ihm aufgehalten hatte. Aber auch das Wohnhaus von Peter Paul Rubens sowie der Kairoer Palast Mussafir Chana dürften für seine Ateliergestaltung Quellen der Inspiration gewesen sein.¹⁵ 1882 hatte er mehrere Monate in Rom im Palazzo Borghese residiert, wo er bereits die angemieteten Räume mit Versatzstücken aus der Antike und Kunstgeschichte ausgestattet hatte (Abb. 2), die zum einen die gewünschte Aura des Historischen etablieren und zum anderen eine wohldurchdachte Gesamtkomposition ergeben sollten: »Schon bei seinem ersten Aufenthalt in Rom war ihm die Einsicht



Abb. 2 Lenbachs Atelier im römischen Palazzo Borghese, um 1885, unbekannter Fotograf

gekommen, daß das einzelne Kunstwerk wenig oder nichts bedeute, wenn es sich nicht in angemessener Umgebung dem Auge darböte. Nur muß diese Umgebung so taktvoll mit dem Kunstwerke zusammengestimmt werden, daß sich nicht das eine Stück vor das andere drängt, daß nicht einzelnes protzig wirkt, daß nicht eines aus dem Ganzen herausfällt. Mit gleichem Takt ist jedes Übermaß, jede Zusammenhäufung von allerhand Kunstwerken, Kostbarkeiten und Kuriositäten zu vermeiden, die durch die Massenerwirkung auf die Sinne des Beschauers einströmen will.«¹⁶ Aus Rom berichtete Lenbach 1885 recht unbescheiden Josephine von Wertheimstein von seinem Projekt, ein Haus für historische und zeitgenössische Kunst in München zu errichten: »Ich denke mir einen Palast zu bauen, der das Dagewesene in den Schatten stellen wird; die machtvollen Zentren der europäischen Kunst sollen dort mit der Gegenwart verbunden sein.«¹⁷

Die Grundsteinlegung erfolgte 1887, wobei sich Lenbach – darin Makart folgend – für einen eigenen Ateliertrakt getrennt von den Wohnräumen entschied. Er bestand aus drei Räumen in einer Abfolge: Zwei Empfangssalons führten in das eigentliche Atelier des Künstlers. Hier öffnete sich ein weiter, dunkler Raum mit Seitenlicht, der durch die sorgsam angeordnete Präsentation zahlreicher eigener wie historischer Kunstgegenstände eher Schau- als Arbeitscharakter besaß (Abb. 3). Die Einrichtung legte Zeugnis ab von seinem ganz der Vergangenheit zugewandten Geschmack. Zeitgenossen wie Wilhelm Wyl beschrieben den Raum entsprechend als Museum: »Wie ein frommer Schlossherr seine Kapelle, so muß ein Mann wie Lenbach, der so tief vom Kultus der alten Meister durchdrungen ist, sein Museum haben, und er hat es nicht daran



Abb. 3 Lenbachs Atelier, um 1900, Foto: M. Obergassner

fehlen lassen, im Laufe der Jahre Kunstwerke jeder Art zu erwerben, die seine tägliche Augenweide bilden. In jeder Art Technik zu Hause, sammelt er mit gleichem Eifer alte Malereien, plastische Werke, Geräte und Gobelins.«¹⁸ Ein anderer Besucher bemerkte: »Es ist kein Alltagsraum. Kein Alltagsmensch hält sich in ihm auf. Ein gedämpfter rötlichbrauner Ton beherrscht das Ganze. Die goldenen Rahmen der herrlichen Bilder, in die wir uns gar zu gern vertiefen möchten, treten nirgends glänzend hervor und doch trennen sie die Werke von der Umgebung. [...] da war nicht ein bisschen von Atelierkram; es sah aus wie in einem Museum, eine Sammlung

von antiken Büsten, echten Teppichen, Statuetten. Die Wände bedeckt mit ›Lenbachs‹, die drei echte, im Mittelraum prangende Tiziane umkränzen. Erst der dritte Raum ist der eigentliche Arbeitsraum. Hier standen Staffeleien groß und klein und eine Menge angefangener Bilder darauf.«¹⁹

Der Maler, der in seiner »Malfabrik«²⁰ Unmengen von Porträts schuf, wollte mit seiner Ansammlung von Kunstwerken eine Atmosphäre schaffen, die sich in seinem Oeuvre widerspiegelte, die aber auch sakrale Assoziationen hervorrief. Der Kunstkritiker Friedrich Pecht bewunderte die reich ausgestatteten Räume und führte eine Erklärung für ihre Einrichtung an: »[...] da der Meister ganz mit Recht sagt, dass man Porträts gleich in solcher Umgebung malen müsse, wie sie dereinst erscheinen sollen. Und so glauben wir denn auch hier etwa ein Zimmer des Vaticans zu sehen mit all seinem, sich so gar nicht vordrängenden, sondern vornehm zurückhaltenden, geheimnisvollen Zauber.«²¹ Dekorationskunst verschmolz mit der aus authentischen Werken, Kopien und Pasticcios bestehenden Sammlung. Buddha-Statuen waren neben spätantiken Mädchenstatuetten oder barock-flämischen Heiligenfiguren platziert. Die Besucher zeigten sich beeindruckt von der Harmonie der Kunstwerke, wie der Kommentar André Germain von 1902 deutlich macht: »[...] wer könnte hier die Werke Lenbachs von denen Tizians unterscheiden? Originale und Kopien gleichen sich einander an, der Künstler ist ein so fähiger Regisseur, dass er ein Zauberer zu sein scheint.«²² Lenbach besaß einige berühmte Meisterwerke, so auch zwei originale Tizian-Porträts, eine Rubens-Skizze, Antiken und andere Kunstwerke, doch bezeichnenderweise – außer seinen eigenen – kein einziges zeitgenössisches Bild.

Diesem Konzept der Ateliergestaltung liegt im Kern der alte Gedanke der Kunst- und Wunderkammer zugrunde, der Vorläuferinstitution heutiger Museen. Weltliche wie geistliche Fürsten stellten sich seit dem 14. Jahrhundert exquisite Sammlungen zusammen, um mit diesem Mikrokosmos ihr Machtgefüge im Makrokosmos der Welt zu demonstrieren.²³ Anhand von Naturalia, Mirabilia, Artefacta, Scientifica, Antiquites und Exotica aller Epochen und Regionen zeigten sie ihren Anspruch des Herrschens über diese Welt sowie ihren Grad der Bildung. Der universale Sammelgedanke zur Vermehrung von Wissen und Macht wurde zur fürstlich-tugendhaften Handlung.²⁴ Ohne Zweifel griffen Makart und Lenbach in ihren Ateliersammlungen diese Idee auf – bei Makart war das Ergebnis ein noch weitgehend chaotisches Sammelsurium von allerlei Objekten, bei Lenbach setzte sich eine strenge Ordnung durch, außerdem war er stets bemüht, dass jedes Objekt »den günstigsten Platz«²⁵ bekam, und er achtete auf eine hohe Qualität der Ausstellungsstücke. Der Kunstbesitz war somit nicht nur Studienmaterial, wie man es zunächst bei Künstlern vermuten würde, sondern vor allem fürstliches Statussymbol.

Konsequenterweise waren diese »Museumsateliers« zu bestimmten Zeiten für Besucher geöffnet und gehörten zu den Hauptattraktionen der Stadt: »In München gewesen zu sein, ohne Lenbachs Atelier betreten zu haben«, bedeutete »fast eben so viel, [...] als in Rom geweiht zu haben, ohne des Papstes ansichtig geworden zu sein.«²⁶

Lenbach hatte – sicherlich gemeinsam mit anderen Künstlern wie etwa Friedrich August von Kaulbach oder Gabriel von Max – in München Maßstäbe gesetzt, die ein ehrgeiziger Franz von Stuck nicht ignorieren konnte. Eine Generation jünger als Lenbach, orientierte er sich an dessen Auftreten, um sich gleichzeitig deutlich von ihm abzusetzen. Für seine Künstlervilla beauftragte er keinen Architekten, sondern entwarf sie selbst.²⁷ Zentraler Raum war das große Atelier, das zwar immer noch den Geist des 19. Jahrhunderts atmete, sich jedoch von den historistischen Konzepten eines Lenbachs oder Kaulbachs deutlich unterschied (Abb. 4). Stuck

errichtete zunächst keinen eigenen Ateliertrakt, sondern entschied sich für die enge Verbindung zwischen Wohnung, Repräsentation und Werkstatt, indem er das Atelier im ersten Stock seiner Villa in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Schlafzimmern unterbrachte. Diese Nähe war kein Problem, denn: »Wie der Künstler sich selbst nicht im Leinenkittel des rastlosen Arbeiters gemalt hat, so hat auch dieses Atelier nichts von der Werkstatt. Es riecht hier nicht nach Terpentin, man braucht keine Bange zu haben vor den Farbflecken, die bei der Arbeit herumgespritzt wären, die Wände sind nicht behängt mit Skizzen und Studien, die, halb vollendet, von einem Ringen und Tasten und Suchen künden. Es ist wie in der Stuckschen Kunst alles dekorative Pracht, alles repräsentative Gepflegtheit. Ein regierender Fürst könnte kein fürstlicheres Arbeitszimmer haben.«²⁸ Bei dem Raum handelte es sich um einen großen, sich tief in das Gebäude hinein erstreckenden Festsaal, der an seiner nördlichen Schmalseite »durch das breite Fenster der Balkonthür reichliches Licht empfängt, in der Tiefe aber genug Winkel voll malerischer Dämmerung besitzt.«²⁹ Die meisten Besucher zeigten sich angesichts der Weite und Dimension, aber auch der klassischen Erhabenheit des Ateliers überrascht. Die malerische Ausstattung war einer architektonischen gewichen. Sie sprachen von »tempelhafter Feierlichkeit«³⁰, von »einer ernsten, feierlichen Weihestätte der Kunst«³¹ oder vom »Heiligthum des Hauses«³². Der Unterschied zu anderen Künstlerateliers wurde von den meisten bemerkt, so auch von Herbert Hirth im Juli 1899: »[...] von allem dem üblichen ›malerischen‹ Atelierplunder ist nichts zu finden; der Schmuck ist vorwiegend architektonisch, und die Architekturformen antik.«³³ Ausstattungsstücke waren flämische Gobelins, wenige alte Möbel, Antikenabgüsse und seine eigenen, teils auf Staffeleien aufgestellten Werke. Fritz von Ostini ordnete die Werkstatt zehn Jahre später in ihren historischen Kontext ein: »Sie ist gleich weit entfernt von der Überladung jener pittoresken Ateliers älteren Stils, in denen vor Altertümern und Kuriositäten der Maler selbst kaum mehr Platz hatte, wie von der schmucklosen Nüchternheit mancher modernen Malerwerkstätten.«³⁴ Trotz aller Pracht und Feierlichkeit – Westheim erschien das Atelier 1913 als »aufrauschend in dekorativer Pracht, [...] wie der Maler selbst in full dress«³⁵ – hatte Stuck sich von dem überladenen Ausstattungssystem seiner Vorgänger distanziert und schuf stattdessen einen reduzierten, formstrengen Raum, dem der Konglomeratscharakter, der Eindruck des »horror vacui« abging.



Abb. 4 Stucks Atelier, um 1903, aus dem Kunstverlag Franz Hanfstaengl, unbekannter Fotograf



Abb. 5 Der Künstleraltar in Stucks Atelier, um 1903, unbekannter Fotograf



Abb. 6 Franz Stuck in seinem Atelier in der Theresienstraße, um 1889/1890, Foto: Carl Teufel

Zentrales Ausstattungstück des Stuck'schen Ateliers war sein sogenannter Künstleraltar (Abb. 5)³⁶, den er vor allem in den Anfangsjahren mehrfach veränderte und den Ostini in seiner endgültigen Version von 1903 folgendermaßen beschrieb: »Interessant ist ein Schmuckstück des Ateliers, ein altarähnlicher Aufbau aus edlen Marmorarten, der oben eine Fassung der ›Sünde‹ trägt und in Goldmosaiknischen die Statuetten des Athleten und der Tänzerin enthält. Den Glanz von schönem Stein, von Gold, den schimmernden Schwingen tropischer Schmetterlinge und der märchenhaften Färbung exotischer Vögel hat Stuck beim Arbeiten von jeher gern um sich herum gehabt; diese Dinge regten seine Phantasie an und gaben ihm Impressionen, Farbgedanken ein.«³⁷ Stuck benötigte in diesem Atelier also nicht mehr die üblichen Ausstattungstücke, wie sie noch in seinem alten Atelier in der Theresienstraße zu finden waren (Abb. 6), sondern zog seine Inspiration aus Farbe und Licht des Altars, der den Raum zu einem Ort der Weihe machte. Hatte zuvor noch ein Antikenabguss die zentrale Stelle des Altars eingenommen, bildete seit 1903 Stucks umstrittenes Gemälde *Die Sünde* den Mittelpunkt, eine eigenwillige Uminterpretation eines Altarbildes, die in München vielleicht nur ein Protestant wie Stuck vornehmen konnte.³⁸ Nicht mehr die Antike, sondern das eigene Werk wurde zur Referenz der entstehenden Arbeiten.

Wenn man bedenkt, dass Max Liebermann sein Atelier nur ein Jahr nach Stuck einrichtete, wird der eklatante Unterschied besonders deutlich. Das in ein Gebäudeensemble integrierte Stadtpalais von August Stüler, das bereits Liebermanns Vater 1857 erworben hatte, war nicht als Künstlerhaus konzipiert.³⁹ Nach dem Tod seines Vaters hatte Liebermann 1894 den Architekten Hans Grisebach mit der Aufstockung des Palais beauftragt, um unter dem Dach sein Maleratelier einzurichten. Doch das Ansinnen wurde von den Behörden Berlins wegen der drohenden Verunstaltung des Platzes durch den das Dach überragenden Glasbau abgewiesen. Erst nach langwierigen Auseinandersetzungen konnte sich Liebermann durch eine Klage beim Oberverwaltungsgericht durchsetzen – zum großen Missfallen des Kaisers.⁴⁰

Der Schriftsteller Hans Ostwald beschrieb die Liebermann'sche Arbeitsstätte, die man über eine enge Treppe erreichte, folgendermaßen: »Ein hoher, fast kahler Raum. Auf der einen Seite nach dem Tiergarten zu von einem Glasdach überwölbt. Im Atelier nirgends die sonst beliebte Atelierausschmückung: Rüstungen, Waffen, Negermasken oder sonstige exotische Sammlergebisse. Nur einige Sessel an der Wand unter der Glaswölbung, einige kleine Tische für Rauchzeug und Pinselkrug, ein größerer Arbeitstisch mit Stapeln von Zeichnungen und Skizzenbüchern und in einem Winkel ein Gestell

mit Mappen und Blättern: ein A r b e i t s r a u m! Die Herbheit des Raumes wird nur durch die Gemälde und Studien gemildert und zur Größe erhoben, die an den Wänden hängen oder lehnen.«⁴¹ Im Gegensatz zu den Ateliers von Lenbach und Stuck wurde von diesem Atelier kein menschenleeres »Fotoporträt« aufgenommen. Die existierenden Fotografien – eine Serie von 1905 und eine von 1930 – stellen Liebermann beziehungsweise seine Arbeiten ins Zentrum, während das Atelier nur im Hintergrund sichtbar wird. Liebermanns Gemälde *Das Atelier des Künstlers* von 1902 vermittelt noch den besten Eindruck von der räumlichen Situation (Abb. 7). Doch ist dieses Bild nicht als »Porträt« des Ateliers, sondern als Interieur im Sinne eines Genrebilds zu verstehen. Auch Liebermanns lesende Frau und Tochter sowie der schlafende Dackel sind festgehalten, ganz beiläufig am Rande, wodurch der wohnliche Charakter des Raums erhöht wird. An der Wand unterhalb der hoch angesetzten Fenster hängen zahlreiche Bilder, der Boden ist mit Teppichen ausgelegt, auf einem schlichten Holztisch im Vordergrund stehen Farben, Tiegel und eine Flasche mit Lösungsmittel. Alles ist unpräzise, dem Zweck untergeordnet. Liebermann selbst entdeckt man in einem Spiegel, versunken in seiner Arbeit. Es ist das Gegenteil von einer Inszenierung der Familie im Atelier, wie sie etwa im Atelierbild von Franz von Stuck mit Gattin aus demselben Jahr (S. 139) oder im Stuck'schen Familienbild im Atelier von 1909 zum Ausdruck kommt.

Zwischen 1889 und 1895 hatte Liebermann sein Atelier in der Königin-Augusta-Straße unterhalten, dessen Ambiente die Malerin Sabine Graef 1892 in einem Brief an ihren späteren Mann Reinhold Lepsius anschaulich schilderte: »Man geht eine scheußliche Hintertreppe hinauf wie zu einer Küche; eine schmutzige Visitenkarte ›Liebermann‹ veranlaßt zum Klingeln, man arbeitet sich durch einen dunklen Korridor und kommt in das – nein, in mein Ideal eines Ateliers. Es war wohl ursprünglich eine ganz gewöhnliche Stube, doch scheint man die Fensterwand herausgebrochen und in den Garten vorverlegt zu haben, worauf der Anbau mit Glas überdeckt wurde und gläserne Seitenwände bekam. Also zur Hälfte ein Photographenatelier. Die andere Hälfte hat künstliche Schattenecken, in denen dann wieder kleine schmierige Fenster mit Zinneinrahmung angebracht sind. Unglaublich schmutzige Gegenstände liegen umher; u.a. ist eine ganze Garderobe von Kleidern ausgebreitet, die offenbar von Portiersfrauen, Tiergartenfege- rinnen und Straßenkehrern erstanden sind. Kurz, es liegt alles herum, was er zu seinen Bildern braucht – dazwischen dann irgendein göttlicher Krug, ja sogar ein Sofa mit persischem Teppich, worauf man aber nicht sitzen kann, da seine unzähligen Radierungen darauf ausgebreitet sind. In der Glashälfte hängen ein Manet, ein Monet und noch etwas Ähnliches. Auf den Staffeleien stehen ungeschickte Porträts von unglaublicher Überzeugungskraft – etwas geschicktere Bilder, Radierungen und Kohleskizzen liegen in Massen umher, [...] sein Atelier ist in Berlin sicher das einzige ›Künstleratelier‹. Wenn ich dagegen an Lenbachs Schaufensteratelier denke, wird mir ganz übel. Liebermann schämt sich offenbar seines Reichtums und posiert auf armen Idealisten. Daß er zu Hause eine elegante Wohnung mit eleganter Staffage hat, verheimlicht er in diesem Atelier.«⁴² Leider kennen wir keine Fotografie von diesem Raum.



Abb. 7 Max Liebermann, *Das Atelier des Künstlers*, 1902, Öl auf Leinwand, 68 x 81 cm, Kunstmuseum St. Gallen. Von der Ernst Schürpf-Stiftung erworben 1951

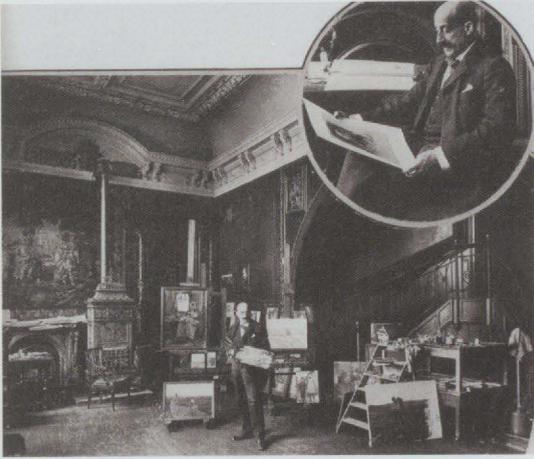


Abb. 8 Max Liebermann in seinem Atelier in der Bismarckstraße, 1899, unbekannter Fotograf



Abb. 9 Max Liebermann in seinem Atelier am Pariser Platz, um 1905, Foto: Nicola Perscheid

Erst das Atelier in der Bismarckstraße, das Liebermann zwischen 1895 und 1899 nutzte, ist auf Fotos festgehalten (Abb. 8). Es handelte sich um einen hohen, stuckverzierten Raum mit Kamin und Kachelofen, der mit Gobelins an den Wänden, alten Möbeln und der Portikus-Tür noch ganz dem Stil des 19. Jahrhunderts verpflichtet war. Der von Graef beschriebene Schmutz war verschwunden. Der Meister präsentierte sich mit gewissem Stolz inmitten seiner ordentlich aufgestellten Bilder. Dennoch herrschte hier nicht eine museale Atmosphäre wie bei Lenbach oder eine inszenierte Tektonik wie bei Stuck. Die Funktionalität der Arbeitsstätte stand im Vordergrund.

Nachdem Liebermann schließlich im September 1899 sein Atelier am Pariser Platz beziehen konnte, setzte er nicht nur auf nüchterne Modernität, sondern auch auf größere Eleganz. Der lange, schlichte Raum mit seiner breiten Glasfront, den hellen Wänden und seiner sichtbaren Eisenkonstruktion war für viele Zeitgenossen gewöhnungsbedürftig: »Das neue Atelier war geräumig und hell, aber nicht sehr gemütlich und erinnerte etwas an die schattenlosen Glashäuser der Photographen. Es war längst nicht so schön wie das in der Kaiserin-Augusta-Straße«. ⁴³ Die gewohnte gedämpfte Stimmung war einem lichtdurchfluteten Raum gewichen (Abb. 9). Das Riesfenster sorgte für eine Ausleuchtung, die der am Impressionismus orientierte Künstler benötigte, und war zusätzlich Werbeträger nach außen, das Zeichen setzte für einen Ort, an dem moderne Kunst geschaffen wurde. ⁴⁴ Nicht an der Schmalseite – wie bei Lenbach oder Stuck –, sondern auf der Längsseite und von oben einfallend, bot das Fenster Lichtverhältnisse wie in der freien Natur. Liebermann verzichtete weitgehend auf Dekor, vor allem auf die sonst stets präsenten Gobelins in seinem Raum: »Viele Maler lieben es, ihr Atelier reich auszuschnücken, sie lassen sich beim Schaffen durch Kunst, durch ›malerische‹ Umgebung anregen. Liebermanns Atelier ist nichts als eine bequeme, gut beleuchtete Werkstatt, an deren Wänden Studien von seiner Hand, namentlich Familienbildnisse, sowie einige Studien von Manet hängen. Nichts von Dekoration, keine Patina des Altertümlichen bringt ›Stimmung‹ hervor. Nichts drängt sich zwischen den Schaffenden und sein Objekt.« ⁴⁵ Sein Vorbild war die Natur, dementsprechend brauchte er keine historischen Vorlagen mehr, die sein Atelier hätten schmücken können, noch musste er ein Traditionsbewusstsein zur Schau tragen. Kern der Ausstattung seines Ateliers und seiner Wohnung war hingegen seine moderne Kunstsammlung: »Was diesem Heim indes die stärkste und eigentümlichste Wirkung verleiht, das sind die wahrhaft verblüffenden Bilderschätze, die rings die Wände zieren. In ihnen liegt die eigentliche Seele der Wohnung, ja mehr noch, die Seele Liebermanns selbst, offen vor uns wie ein lautes, freudiges Bekenntnis. Ein Triumphzug des französischen Impressionismus! Fünfzehn Manets, ein Vierteldutzend Degas', mehrere Claude Monets, ein Troyon, Renoir, Daubigny, Corot, kurz, man traut seinen Augen kaum vor

dieser Ueberfülle, die in einem Privathaus Deutschlands ganz ohne Beispiel dasteht.«⁴⁶ Vermisste man bei den süddeutschen Künstlerfürsten eine zeitgenössische Sammlung – Lenbach hatte sich auf historische Exponate konzentriert, Stuck vor allem auf die Antike sowie auf sein eigenes Werk –, so war Liebermanns Atelier demgegenüber ein exquisites Privatmuseum des französischen Impressionismus.

Architektur und Rauminszenierung der Ateliers müssen natürlich immer sowohl im Zusammenhang mit der Künstlerpersönlichkeit als auch dem städtischen Umfeld gesehen werden, ein Kontext, der hier nur kurz angerissen werden kann. Die Unterschiede sind wahrlich eklatant: Hier die »sich mächtig streckende amüsische Großstadt«⁴⁷ als Hauptstadt der Politik, dort das »barock-katholische« München als Hauptstadt der Kultur. Hier der künstlerisch rückständige Kaiser, dort der kunstsinnige Prinzregent. Hier die aufstrebende, nüchterne Stadt der Moderne, dort die Stadt des Verharrens in gediegener Tradition. Hier der aus einem wohlhabenden, gebildeten, jüdischen, großbürgerlichen Hause stammende Millionär, dort die aus ärmlichen, ländlichen Verhältnissen ohne Bildungshintergrund stammenden, neureichen »Emporkömmlinge«. Hier der Maler der Moderne, der mit seiner »Arme-Leute-Malerei« beim großen Publikum lange auf Anerkennung warten musste, dort zwei begehrte Porträtmaler, die schon früh kometenhafte Karrieren hingelegt hatten, die in ihrer Adellung gipfelten. Hier der »Künstlergroßbürger«, der »mit sorgloser, unmodischer Eleganz [...] sein Künstlertum im Äußeren nicht markierte«⁴⁸, dort die selbstgefälligen, sich inszenierenden Künstlerfürsten des 19. Jahrhunderts. Gerade im Kontrast zur Souveränität eines geborenen Großbürgers wie Liebermann ist die Mimikry der Aufsteiger Lenbach und Stuck gegenüber dem Adel frappierend. Sie befanden sich in ihrem sozialen Aufstieg quasi auf der »Überholspur«, wie Stuck selbst 1911 analysierte: »Der bayrische Hof ist überhaupt kunstsinnig und fördert die Kunst, wo er nur kann. Dazu kommt, daß der Künstler hier in Gesellschaft, die sonst sehr exklusiv ist und sich von Kaufleuten und Industriellen streng abschließt, gerne gesehen wird. Der Künstler verkehrt mit dem Hof, dem Adel und der höchsten Beamtschaft auf gleichem Fuße. Dergleichen lässt sich von Berlin sicher nicht sagen.«⁴⁹

Die jeweiligen Unterschiede manifestierten sich sehr konkret in den Arbeitsstätten, denn Ausstattung und Lichtinszenierung des jeweiligen Ateliers entsprachen verblüffend genau dem Oeuvre des Künstlers: Die gedämpfte Palette des Salonmalers Lenbach, seine Anlehnung an den Stil vergangener Epochen waren kongruent zu seinem dunklen Atelier, das eher einer Kunst- und Wunderkammer als einer Werkstatt glich. Das symbolistische, sehr selbstbezogene Konzept des Secessionisten Stuck war gleichermaßen am Raum wie an seinen Kunstwerken ablesbar, während das Interesse Liebermanns, des konsequenten Vertreters einer neuen Moderne, der lichten, strengen Gestaltung seines Ateliers galt, die sich wiederum in seinen Bildern spiegelte.

- 01 Peter-Klaus Schuster: Max Liebermann – Jahrhundertwende. In: Max Liebermann. Jahrhundertwende. Hg. von Angelika Wesenberg, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1997, S. 43-58, hier S. 45.
- 02 Vgl. Birgit Jooss: »Bauernsohn, der zum Fürsten der Kunst gedieh«. Die Inszenierungsstrategien der Künstlerfürsten im Historismus. In: *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen*. Heft 5, Berlin 2005, S. 196-228.
- 03 Vgl. Eduard Hüttlinger (Hg.): *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985, und Hans-Peter Schwarz: *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig 1990.
- 04 Vgl. Renata Kassal-Mikula und Elke Doppler (Hg.): *Hans Makart, Malerfürst (1840-1884)*, Wien 2000, S. 48-50.
- 05 Vgl. Franzsepp Würtenberger: *Das Maleratelier als Kultraum im 19. Jahrhundert*. In: *Miscellanea Bibliothecae Hertizianae. Zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt*, München 1961, S. 502-513.
- 06 Vgl. Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 95.
- 07 Wilhelm von Kügelgen: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes (1870)*, 3. Auflage, München, Berlin 1996, S. 121.
- 08 Ebd., S. 122.
- 09 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Grundsätzlich zur Vielschichtigkeit und Funktion des Ateliers: Eva Mongi-Vollmer: *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raumes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2004.
- 12 Vgl. Christine Hoh-Slodczyk: *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München 1985, S. 82-85.
- 13 *Neue Freie Presse*, Wien, 5. Oktober 1884.
- 14 Vgl. Jo-Anne Birnie Danzker, Ulrich Pohlmann und J.A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.): *Franz von Stuck und die Photographie. Inszenierung und Dokumentation*, München 1996.
- 15 Vgl. Georg Blochmann: *Zeitgeist und Künstlermythos: Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit*. Marées, Lenbach, Bücklin, Makart, Feuerbach, Münster 1991, S. 79.
- 16 Adolf Rosenberg: *Lenbach*, 2. Auflage, Bielefeld, Leipzig 1899, S. 93.
- 17 Zitiert in: Franz von Lenbach 1836–1904, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1987, S. 12.
- 18 Franz von Lenbach. *Gespräche und Erinnerungen*. Mitgeteilt von Wilhelm Wyl, Stuttgart, Leipzig 1904, S. 155.
- 19 Zitiert in: Sonja Mehl: *Franz von Lenbach 1836–1904. Leben und Werk*, München 1972, S. 129f. Lenbach besaß nur zwei Werke von Tizian.
- 20 Brief an Franziska von Wertheimstein vom 20. Oktober 1889, zitiert in: Siegfried Wichmann: *Franz von Lenbach und seine Zeit*, Köln 1973, S. 224.
- 21 Friedrich Pecht: Bei Franz von Lenbach. In: *Beilage der Allgemeinen Zeitung*, 15./16. Januar 1885, S. 210.
- 22 André Germain: *Le Peintre Franz von Lenbach*, Paris 1902, S. 1: »qui pourrait distinguer les Lenbachs des Titiens? Originaux et copies se confondent, l'artiste est un metteur en scène si habile qu'il semble un enchanteur.«
- 23 Vgl. Horst Bredekamp und Jochen Brüning (Hg.): *Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens = Theatrum naturae et artis*, Berlin 2000.
- 24 Vgl. Harriet Roth: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, Berlin 2001.
- 25 Franz Wolter: Franz von Lenbach, geb. 13.12.1836, gest. 6.5.1904. In: *Die Kunst für Alle*, 19. Jg., H. 17, 1. Juni 1904, S. 391-401, hier S. 400.
- 26 A. von Wilke: Beim Bismarckmaler. In: *Die Woche*, 1. Jg., H. 2, 1899, S. 770.
- 27 Vgl. Birgit Jooss: *Die Villa Stuck – gesehen mit den Augen ihrer Zeitgenossen*. In: *Villa Stuck*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Ostfildern 2006, S. 235-255 und 309-311.
- 28 Paul Westheim: Franz v. Stuck. Zum 50. Geburtstag des Künstlers, 23. Februar 1913. In: *Reclams Universum, Weltrundschau*, Februar 1913, S.61-64, hier S. 61f.
- 29 Georg Habich: *Villa Stuck*. In: *Kunst und Handwerk*. 49. Jg., H. 7, April 1899, S. 185-207, hier S. 193.
- 30 Franz Hermann Meissner: *Franz Stuck. Das Künstlerbuch*, Bd. III., Berlin, Leipzig Mai 1899, S. 114.
- 31 Herbert Hirth: *Villa Stuck*. In: *Die Kunst für Alle*, 14. Jg., H. 19, 1. Juli 1899, S. 289-293, hier S. 291.
- 32 Habich 1899 (wie Anm. 29), S. 185-207, hier S.193.
- 33 Hirth 1899 (wie Anm. 31), S. 291.
- 34 Fritz von Ostini: *Franz von Stuck und sein Haus*. In: *Innen-Dekoration*. Hg. von Alexander Koch, Darmstadt 1909, XX. Jg., S. 413-417, hier S. 413.
- 35 Westheim 1913 (wie Anm. 28), S. 61f.
- 36 Vgl. Birgit Jooss: *Ateliers als Weihestätten der Kunst. Der »Künstleraltar« um 1900*, München 2002.
- 37 Fritz von Ostini: *Franz Stuck*. In: *Die Kunst für Alle*, 19. Jg., H. 1, 15. Oktober 1903, S.33-48, hier S. 39.
- 38 Vgl. zur Konfession: *Stuck, Franz*, Matrikelnummer 04083, zweites Matrikelbuch, Akademie der Bildenden Künste München, <http://matrikel.adbk.de/>.
- 39 Vgl. Birgit Verwiebe: *Das Haus am Pariser Platz*. In: *Liebermann. Jahrhundertwende 1997* (wie Anm. 1)
- 40 Zu Liebermanns Streit mit den Behörden siehe ausführlich Regina Scheer: *»Wir sind die Liebermanns«*. Die Geschichte einer Familie, Berlin 2006, S. 260-267.
- 41 Hans Ostwald: *Das Liebermann-Buch*, Berlin 1930, S. 260-262.
- 42 Sabine Lepsius: *Ein Berliner Künstlerleben um die Jahrhundertwende*, München 1972, S. 157f.
- 43 Erich Hancke: *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1914, S. 400.
- 44 Vergleichbar wäre etwa das verglaste Tieratelier von Heinrich von Zügel in der Münchner Kunstakademie von 1895. Vgl. Birgit Jooss: »gegen die sogenannten Farbenkleckser«. Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886-1918). In: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*. »... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus«. Hg. von Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp und Florian Matzner, München 2008, S. 54-65, hier S. 57f.
- 45 Max J. Friedländer: *Max Liebermann*, Berlin [1924], S. 163.
- 46 E. Delpy: *Wie Künstler wohnen*. III. Berlin. In: *Die Woche*, 6. Jg., Nr. 47, 19. November 1904, S. 2096-2100, hier S. 2098.
- 47 Friedländer [1924] (wie Anm. 45), S. 76.
- 48 Ebd., S. 157-159. Vgl. auch Ostwald 1930 (wie Anm. 41), S. 200. Vgl. auch Karl Scheffler: *Max Liebermann*, 4. Auflage, München 1922, S. 33.
- 49 Franz von Stuck: *Die Kunststadt München*. In: *Nord und Süd*, 35. Jg., Bd. 136, H. 424, Februar 1911, S. 262.