

1. ATELIERS SIND ... ORTE

Ateliers sind zunächst einmal: Orte, faszinierende Orte. Wo immer in den letzten Jahren eine Ausstellung oder eine Tagung zu diesem Thema stattfand – und es waren derer viele – war das Interesse groß.

Ateliers sind kreative Orte, in denen Künstler arbeiten, wo also Kunst entsteht, und wo der gemeine Betrachter dem Faszinosum und Geheimnis der Kunst näher zu kommen glaubt – wenigstens räumlich. Das Eindringen in diese bedeutungsschwere Sphäre beschrieb schon Honoré de Balzac in seiner Erzählung "Das unbekannte Meisterwerk" auf das Eindringlichste und schon zuvor hatten die Künstler selbst ihre Räume immer wieder selbst portätiert, mit sich selbst und ihren Freunden, Bewunderern oder Auftraggebern darin, oder auch leer, als "Dokument thematisierter Künstlerpsychologie", wie es der Hamburger Kunsthistoriker Werner Hofmann vor etlichen Jahren einmal ausdrückte. Ateliers sind also vor allem auratische Orte der Präsenz des Künstlers und damit der Kunst selbst.

Die Künstler waren sich der Bedeutung und Wirkung ihrer Räumlichkeiten nicht nur selbst sehr bewusst, sie inszenierten und steuerten den Zugang zu ihnen auch sehr genau – und das nicht erst seit Andy Warhol. Bis heute berühmt sind die Ateliers von Constantin Brancusi, das man sogar nach seinem Tod in einen Anbau des Centre Pompidou translozierte, von Alberto Giacometti, von Piet Mondrian, von Caspar David Friedrich, Jacques Louis David oder Peter Paul Rubens.

Ateliers sind aber auch "andere" Orte: "Espaces autres" wie der französische Philosoph Michel Foucault diejenigen topografischen Räume nannte, an denen die herkömmlichen Konventionen der Gesellschaft nicht gelten. Es sind symbolische und rituelle Räume, Laboratorien, Werkstätten und Fabriken der Kunst.

Und, die Atelierräume der Künstler sind immer auch Schrittmacher moderner Architektur, Innenarchitektur, der Dekoration und des Wohnens, manchmal sogar der Stadtentwicklung gewesen. "Das moderne Wohnhaus entstammt dem Bohème-Atelier im Mansardendach", schrieb der Wiener Architekt Josef Frank 1931 und meinte damit nicht die notorische Unordnung in vielen Ateliers, sondern ihr gegenüber der repräsentativen Architektur des Historismus verändertes Raumgefüge.

Über die Räume von Wilhelm von Kaulbach, Hans Makart oder Franz von Lenbach wurde um 1900 teilweise ausgiebig in Text und Bild berichtet, denn die "Wohnstätte eines Malerfürsten" konnte und sollte nun "als Vorbild für Jedermann's Heim" dienen. Der Münchner Fotograf Carl Teufel brachte sogar eine Dokumentation von 375 Atelierfotos aus 237 Münchner

Künstlerateliers als dreibändiges Mappenwerk auf den Markt. Ob er damit allerdings reich wurde ist eher zu bezweifeln.

2. ATELIERS SIND ... ARCHITEKTUR

Ateliers sind aber immer auch konkrete Räume, also Architektur. Ateliers folgen benennbaren und seit dem 19. Jahrhundert auch definierten Regeln der Lichtführung, der Konstruktion und der Disposition. Es ist nachvollziehbar, dass Bildhauer ihr Atelier besser bodennah suchten. Skulpturen sind häufig schwer und schlecht zu transportieren, manchmal schon im Rohmaterial. Und je monumentaler die Kunst ausfallen sollte, desto wichtiger wurde auch dieser Aspekt der Größe und die Anordnung des Ateliers auf der Parzelle. Wie so etwas im Extremfall aussehen kann, lässt sich in Baldham, im Osten von München begutachten, wo Hitlers Bildhauer Josef Thorak sich von Albert Speer ein etwas hypertrophes Staatsatelier bauen ließ. Die Deckenhöhe beträgt fast 18 Meter, allein die Tore sind 12 Meter hoch, ein Stallgebäude nahm die Modell stehenden Pferde auf. Heute dient der Kasten – ein bedeutendes Denkmal seiner Zeit – als Depot der archäologischen Staatssammlung. Fotografen und Maler fand man im 19. und frühen 20. Jahrhundert vorzugsweise unter dem Dach von Mietshäusern, weit oben eben. Das war hell und billig, Künstler hatten ja auch damals meist kein Geld. Unter dem Dach war es kalt, Personenaufzüge waren noch rar und das schicke Dachappartement war noch nicht erfunden. In allen großen Städten mit bedeutenden Kunstakademien, in München und Berlin, in Düsseldorf und Wien, Paris natürlich oder Weimar sind die zahlreichen Ateliers noch heute ein aufschlussreicher und auch ästhetischer Bestandteil des Straßenraums. Die großen Atelierfenster prägen der Architektur meist eine andere, großzügigere Sprache auf, als die normalen Wohn- und Geschäftshäuser dies zeigen.

Wenn man etwas Geld mit seiner Kunst verdient oder es vielleicht geerbt hatte, baute man sich eine Künstlerresidenz wie Franz von Lenbach oder Franz von Stuck. Bis heute zählen diese Bauten zu den touristischen Magneten der Städte, denken Sie an die Pariser Beispiele des Musée Rodin, des Musée Maillol oder des Musée Bourdelle, um nur einige wenige zu nennen. In Antwerpen zählt das Rubenshaus zu den beliebtesten Museen der Stadt und es stört nicht einmal, dass gerade sein Atelier eine rekonstruierende Fiktion des 20. Jahrhunderts auf recht unsicherer Quellenbasis ist. Irgendwo muss der Meister hier ja am Werk gewesen sein.

3. ATELIERS SIND ... INDIVIDUELL ... UND TYPISCH

Zunächst einmal muss man feststellen, dass es zwei grundverschiedene Arten von Ateliers und Atelierwohnhäusern gibt. Nämlich das Haus mit Atelier, das von einem Künstler für sich selbst errichtet wird, und dann dasjenige, das durch einen Architekten oder sogar Spekulanten für Künstler konzipiert wird. Während das eine – wir stehen mitten in einem Exemplar dieses Typs – meist eine sehr eigene und eigenwillige Schöpfung eines architektonischen Laien darstellt, und nur selten zum Normfall für andere Bauten werden wird, ist das andere im Gegenteil vom Typischen aus gedacht und versucht die individuellen Bedürfnisse der sozialen Spezies der Künstler zu ermitteln und daraus eine allgemeine Gültigkeit zu extrahieren. Aus diesem Gedanken heraus entstanden seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert bis heute immer wieder auch sogenannte Künstlerhäuser, soziale gemeinschaftliche Projekte, an denen gelebt und gearbeitet wird.

Das vom Künstler selbst gestaltete Atelier ist also ein Werk, das stark mit dem jeweiligen Standpunkt und dem Selbstverständnis seines Schöpfers verknüpft ist, das andere ist ein allgemein gültiger Typ.

Und dann gibt es natürlich auch einen Zwitter, der sich aus der Tatsache ergibt, dass Architekten mangels Aufträgen nicht selten versucht haben und noch immer versuchen potentielle Bauherren dadurch zu finden, dass sie sich selbst ein programmatisches Wohn- und Arbeitshaus errichten, das sie dann publizieren und vorzeigen können. Die Aussage ist eindeutig: Dieses Haus ist nicht nur aus künstlerischer Sicht schön und neuartig, es ist auch praktisch: ja, man kann sogar darin wohnen. Man nennt diese kontrollierten Akt des Exhibitionismus seit den 1920er Jahren etwas böseartig "Vorwohnen".

Im Hintergrund lief natürlich längst eine andere Debatte in der Gesellschaft – es ging um die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. War um 1900 zwar zwischen reichem Künstlerfürst oder armem Bohémien zu unterscheiden, zentrale Voraussetzung war der ungebrochene Glaube in die genialische Kreativität des Erleuchteten, eines Priesters der Kunst. Künstler und Architekt gingen der Gesellschaft voran. Otto Wagner sprach 1896 unvorsichtigerweise aus, was alle dachten: Der Architekt sei die "Krone des modernen Menschen".

20 Jahre später wurde dieser Standpunkt als unzeitgemäß abgetan: Theo van Doesburg, Wassily Kandinsky oder Giuseppe Terragni forderten die Aufhebung der Trennung zwischen Künstler und Mensch, der Künstler arbeite schließlich "wie jeder andere mensch auf grund seiner kenntnisse und mit hilfe seines denkvermögens und des intuitiven moments."

4. ATELIERS SIND ... ZELLEN

Was benötigen Maler, Bildhauer, Fotografen oder vielleicht Schriftsteller überhaupt zum Arbeiten? Einen Arbeitstisch und ein Fenster, durch das man vielleicht hinaussehen kann, und das die Natur als Inspirationsquelle ins Haus holt. Einen Wasseranschluss, eine Schlafstätte, einen Ofen? Wann ist eine Kiste noch anregend, wann ist sie schon ein Käfig?

Wohnen und Arbeiten als Kunst am Rande des Existenzminimums und gleichzeitig als Luxus. Ateliers sind über ihre vielfältigen Bedeutungsschichten hinaus aber natürlich erst einmal Arbeitsräume, kleine Mönchszellen mit minimaler Ausstattung und maximalen übergeordneten Anforderungen. Räume, die Konzentration wie Inspiration gleichermaßen fördern.

Nur ist dies, wie alles Menschliche, sehr relativ: Als der Deutsche Werkbund 1930 in Paris ausstellte, und diese Aufgabe Walter Gropius und seinen Kollegen vom Bauhaus übernommen hatte, waren die französischen und englischen Rezensenten leicht konsterniert ob der kühlen Sachlichkeit der Produkte. Die Zusammenstellung der Stahlrohrmöbel würde eine Mönchszelle im Vergleich heiter erscheinen lassen, hieß es in der Tagespresse.

Theo van Doesburg, der De Stijl-Gründer, sah es natürlich anders:

"Der Zustand der Lauterkeit ist von unserer Umgebung abhängig: eine absolute Reinheit, ein gleichmäßiges Licht, eine klare Atmosphäre usw. Diese Eigenschaften unserer Umgebung werden zu Qualitäten im Werk. Dein Atelier muß wie eine gläserne Glocke oder wie ein hohler Kristall sein. Du selbst mußt weiß sein, die Palette muß aus Glas sein, dein Pinsel scharf, viereckig und hart, immer staubfrei und sauber wie ein Operationsinstrument. Es läßt sich bestimmt mehr von medizinischen Laboratorien lernen als von Malerateliers. Diese sind Käfige, in denen es nach kranken Affen stinkt. In deinem Atelier muß jene kalte Atmosphäre herrschen wie in den Bergen in 3000 Meter Höhe; ewiger Schnee muß dort liegen. Kälte tötet die Mikroben."

Also keinen Ofen.

Vielleicht könnte man an dieser Stelle auch noch einmal auf Le Corbusier verweisen, dessen Besuch in den Mönchszellen der Kartause von Ema ihn anhaltend beeindruckte und letztlich sowohl zu seiner Unité d'habitation führte, als auch zu einigen seiner eigenwilligsten Interieurs. Es geht nicht um die Menge des umbauten Raums, sondern um die Qualität seines Entwurfs.

"Die stärkste Wirkung [geht] vom leeren Raum aus", schrieb van Doesburg.

Also architektonische Leere bei gleichzeitiger räumlich-skulpturaler Bestimmtheit.

Um genau um diesen Typ eines minimalen Ateliers mit maximalen räumlichen Qualitäten ging es im Entwurfsseminar von Andrea Heigl, dessen Ergebnisse Sie hier in der Ausstellung sehen können.

5. ATELIERS SIND ... SELBSTPORTRÄTS. DAS ATELIER ROSA

1909 verfasste der Schriftsteller Fritz von Ostini einen Artikel für eine Publikation des Atelierwohnhauses von Franz von Stuck. Hier schrieb er, was schon seit Goethe immer wieder als ein literarischer Topos bemüht worden war: "Das Haus ist der Mensch! Immer vorausgesetzt, daß der Mensch sich dies Haus selber gebaut und nicht beim Baumeister bestellt hat, wie einen Rock beim Schneider. Und wenn ein Künstler sich sein Heim baut, so spiegelt sich sein wahres Wesen darin oft viel klarer wieder, als in einem einzelnen Werke. [...] Dies Haus ist der Mann!"

Der italienische Schriftsteller Curzio Malaparte nannte sogar sein selbst entworfenes Haus ein unbewusst entstandenes Abbild seiner selbst. Er bezeichnete es als "Casa come me" und als sein "steinernes Porträt".

Hermann Rosas (1911-1981) Atelier ist wohl auch so ein steinernes Porträt seines Schöpfers. Alles begann zunächst wie gewohnt. Der Bildhauer suchte einen eigenen Raum für Familie, Arbeit und seine Werke und entschied sich, selbst tätig zu werden.

Zwischen 1955 und 1959 entstanden zwei Atelierwohnbauten für sich und einen befreundeten Künstler. Die beiden Flachdachbauten in der Wallnerstraße in München Freimann, nicht sehr weit von hier im Norden der Stadt gelegen, führte Rosa ohne Handwerker zusammen mit einem Freund und der wohl nicht immer ganz freiwilligen Hilfe der gesamten Familie selbst im Trial-and-Error-Verfahren aus. Was hier entstand, waren architektonische Großplastiken, Kunstwerk und Haus gleichermaßen. Das äußere war auf den ersten Blick schlicht und aus klaren orthogonalen Volumina und Wandscheiben zusammengesetzt, im Inneren teilte ein diagonal in der Mitte gestellter Kern mit Treppe und Galerie den Raum in Arbeits- und Wohnbereiche.

Dieses erste Atelier konnte er jedoch nicht beziehen, noch vor der Fertigstellung musste es wieder verkauft werden. Direkt im Anschluss, 1960 bis 1964, entstand das Atelier in der Osterwaldstraße 89, in dem wir heute stehen, und das sicherlich von den ersten beiden Versuchen profitierte. Die zahlreichen brillanten Detaillösungen glänzen durch ihre

unaufdringliche Selbstverständlichkeit, ihre gestalterische Konsequenz und durch das sichere Gespür Rosas für die Reduktion von Form und Material.

Gleichzeitig ein Meisterwerk der modernen Architektur des 20. Jahrhunderts und eine abstrakte, begehbare Raumsulptur, ist es wohl als ein doppelter, großer Glücksfall zu bezeichnen, dass dieses Atelier überhaupt entstehen konnte, und dass es über den Tod Hermann Rosas hinaus bis heute durch seinen Sohn Veit Rosa erhalten werden konnte. Nicht, dass es solch eine Architektur des *beton brut*, des unbearbeiteten Sichtbeton, nicht auch früher schon gegeben hätte. Henri Sauvage, Auguste Perret oder Otto Rudolf Salvisberg haben mit Beton gearbeitet, auf dessen Oberfläche sich das Schalungsholz mit seiner Maserung abzeichnet. Natürlich wird zu Recht auch immer wieder Le Corbusier herangezogen, und vermutlich ist er für Hermann Rosa auch nicht ganz ohne Relevanz gewesen. In jedem Fall gibt es bei beiden Künstlern ein Wechselspiel über die Grenzen der Kunstgattungen hinweg, zwischen Skulptur, Malerei, Architektur und Kunstgewerbe, zwischen freier, organischer und geometrischer, abstrakter Form.

Und natürlich diese eigenwillige Vorliebe für die Posie der rohen Zustände, die andere wohl nur als unfertig bezeichnen würden. Sichtbeton, unbehandeltes Holz für diverse Möbel, Stahlprofile und viel Glas. Es ist vielleicht nicht uninteressant zu erfahren, dass Hermann Rosa sich 1952, also nur kurz vor seinen ersten Atelierplänen, mit einem Stipendium des französischen Staats in Paris aufhielt, derjenigen Stadt mit den weltweit wohl ausgeprägtesten Kultur im Atelierbau und damals zudem eine der Metropolen der modernen Kunst. Es wäre sicherlich interessant zu erfahren, für welche Positionen er sich damals interessierte, was er kennenlernte und sah, wer ihn faszinierte.

Lassen Sie mich zum Schluss nur noch eine kurze Begebenheit aus London erzählen, die mir auch für das Atelier von Hermann Rosa sehr zutreffend erscheint. Als der Architekt von St. Paul's Cathedral, Christopher Wren, 1723 verstarb, ließ er sich anstelle eines pompösen Grabmals eine schlichte lateinische Inschrift in sein Meisterwerk meißeln:

"Lector si monumentum requiris, circumspice" – übersetzt so viel wie: "Leser, wenn du ein Denkmal suchst, sieh um dich herum."

Matthias Noell