

„EXPOSITIONEN“ – KÜNSTLERHAUS UND ATELIER IM MEDIENUMBRUCH

„Ich finde es interessant, dass künstlerische Arbeiten in Ateliers gemacht werden und dennoch nie in ihnen zu sehen sind. Alle Arbeiten, die im Atelier entstehen, sind demnach für eigentlich inexistenten Orte gemacht worden. [...] Niemand wird sich einen Künstler vorstellen – auch nicht den wildesten –, der im Atelier arbeitet, ohne die öffentlichen Orte im Kopf zu haben, an die seine Arbeit vielleicht gelangen wird. Doch da er nicht weiß, um welche Orte es sich dabei handelt, wird der nicht direkt im Hinblick auf diesen Ort arbeiten können. Er arbeitet also im Hinblick auf die Idee eines öffentlichen Ortes. Und meine Erfahrung hat mir gezeigt, dass die Arbeit auf dem Weg vom Atelier zu diesem öffentlichen Ort etwas verliert.“¹

Die Beziehung zwischen Kunstproduktion und Kunstpräsentation und ihren jeweiligen topografischen Kontexten hat das Denken und die künstlerische Arbeit von Daniel Buren, von dem diese Äußerung stammt, nachhaltig geprägt. In seinem inzwischen kanonischen Text über die „*Funktion des Ateliers*“ (1971) beschreibt Buren seine Enttäuschung über die Wesensveränderung und den Wirkungsverlust, die einem Kunstwerk auf dem Weg von seinem Herstellungsort zu seinem Ausstellungsort, d.h. vom Machen zum Sehen eines Werkes widerfahren.² Die subjektiv empfundene Kluft, die Buren beim Betrachten von Kunstwerken an unterschiedlichen Orten und somit in unterschiedlichen Raumkontexten, also im Atelier, in der Galerie oder im Museum empfindet, sei, so seine Behauptung, stets gekoppelt mit einem essentiellen Werkverlust. Der jeweilige Kontext, so Buren, verändere nicht nur die Wirkung des Werkes, sondern bedinge auch ein sukzessives Verschwinden jener existentiellen Energie, die ein jedes Werk in sich trage. Was sich da verliere, was da unaufhaltsam verschwinde, sei nichts anderes als die Realität des Werkes, seine Seele und „Wahrheit“, wie Buren es nennt.

- 1 „Das Atelier im Kopf“. Ein Interview mit Daniel Buren von Isabelle Graw, in: *Texte zur Kunst* 49 (2003), S. 59-66, hier S. 60.
- 2 Im folgenden zitiert nach Daniel Buren: „*Funktion des Ateliers*“, in: Ders.: *Achtung! Texte 1967-1991*, Basel, Dresden 1995, S. 152-168.

Damit schlägt er die Brücke zum Atelier, als jenem Ort, an dem sich das Werk „an seinem Platz befinde“. In den Metaphern von Rahmung und Filter, Erfahrung und Isolierung, Alltäglichkeit, Ursprünglichkeit, Privatheit und Materialität beschreibt und reflektiert Buren die zugleich paradoxen wie auch manipulativen Strategien des Atelierraums. Im Schlussteil seiner Ausführungen nimmt Buren Bezug zum Atelier von Constantin Brancusi und exemplifiziert daran zugleich die Relevanz einer „authentischen“ Atelierrekonstruktion. So hat der Künstler in seinem Vermächtnis festgelegt, dass ein Teil seines Werkes in der Weise, wie es sich im Ursprungsatelier vorgefunden habe, auch zukünftig erhalten bleiben müsse. Auf das Ausstellen der skulpturalen Werke Brancusis bezogen bedeutet dies, dass sich die Präsentation seiner Arbeiten an den Vorgaben ihrer ursprünglichen Platzierung im Atelier zu orientieren hat bzw. es letztlich nur möglich ist, das Atelier in seiner Gesamtheit und Ursprünglichkeit auszustellen. Brancusi sei nach Einschätzung Burens daher

„der einzige im Atelier arbeitende Künstler, der sich bewusst war, dass die Arbeit dort ihrer ‚Wahrheit‘ am nächsten kommt und darum die Verbindung zwischen Werk und Entstehungsort zu erhalten – riskierte, seine Produktion eben dort *ad vitam* zu ‚bestätigen‘. Unter anderem umging er auf diese Weise das Museum sowie dessen Wunsch, zu klassifizieren, zu dekorieren, zu selektieren usw. Das Werk bleibt so, wie es geschaffen wurde, sichtbar [...]. Brancusi beweist auch, dass die sogenannte Reinheit seiner Werke in den vier Wänden des Künstlerateliers, das mit allen möglichen Utensilien und anderen noch unvollendeten wie vollendeten Werken vollgestellt ist, nicht weniger schön und nicht weniger interessant erscheint als zwischen den makellosen Wänden der sterilen Museen.“³

Die vom Künstler festgeschriebene Werkpräsentation nach Vorgaben der „Art seiner Sichtbarkeit am Ursprungsort“ beinhalte nach Einschätzung von Buren außerdem ein didaktisches Motiv: Die Atelierrekon-

- 3 Vgl. Daniel Buren: Funktion des Ateliers, S. 166. Diese Äußerung Burens über das Atelier von C. Brancusi bezieht sich auf den Zustand vor der Rekonstruktion. Inzwischen fällt sein Urteil über das rekonstruierte Atelier deutlich anders aus: „Es ist schlimm, heute zu sehen, was aus seinem Atelier gemacht wurde. Alles, was ich damals in dem Text schrieb, hat sich nun gegen ihn gewendet. Das rekonstruierte Atelier von Brancusi ist vollständig manipuliert. Es erscheint wie ein Objekt, eine große Skulptur, die man ebenso umschreitet wie in einem Museum. Dabei ging es bei Brancusis Skulpturvorstellung darum, die Gemachtheit seiner Arbeiten zu zeigen. Jetzt sind sie von einem Installateur des Museums auf einen lächerlichen Sockel gehoben worden.“ Vgl. Daniel Buren: Das Atelier im Kopf, S. 61.

struktion zielt im Ausstellungskontext auf eine spezifische Nähe zwischen Kunst bzw. Künstler auf der einen Seite und Besucher auf der anderen Seite dadurch ab, dass der Besucher genau denselben Standpunkt einnehmen kann, den der Künstler im Moment der Produktion innehatte.

Kaum jemand hat die Kritik an Museum und Ausstellung, insbesondere aber auch an überkommenen Atelierkonzepten seit den 60er Jahren so stark beeinflusst wie Daniel Buren. Die eingangs beschriebene und nachvollziehbare Relevanz des Werkkontextes und das damit verbundene Dilemma des Werkverlustes hat Buren für sich radikal zu lösen versucht: mit der Abschaffung des Ateliers, als einem topografisch und materiell zu lokalisierenden Raum. Seit den 70er Jahren gilt Buren als Exponent für die Öffnung des Ateliers hin zu einer nichtsesshaften und reiseintensiven „Arbeit vor Ort“. Er habe, so äußerte Buren sich kürzlich in einem Interview mit der Kunstkritikerin Isabelle Graw, sein Atelier in die Welt hinein multipliziert, was ihm das Gefühl vermittle, als sei er auf diese Weise jeden Tag in seinem Atelier, um Dinge zu produzieren, die gleichsam rechts und links von ihm entstehen.⁴

Diese durchaus nachvollziehbare, wenngleich auch stark idealisierte Perspektive auf ein mobiles, ein „globales Atelier“ soll nicht weiter ausgeführt werden. Burens Ausführungen und der Hinweis auf Constantin Brancusi streifen vielmehr einen grundlegenden Sachverhalt, der in der Auseinandersetzung mit Künstlerhäusern, um die es im folgenden gehen wird, eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Dabei handelt es sich um das institutionelle Selbstverständnis dieser Häuser, das aus der jeweiligen topografischen und biografischen Authentizität resultiert und daraus spezifische Paradigmen wie Originalität, Echtheit, Nähe und Aura für die Ausstellungsinszenierung bezieht. Der für viele Künstlerhäuser charakteristische Atelierraum, als integraler Bestandteil eines vielfach umfassenden Ausstellungskonzepts (ständige Ausstellung / Wechselausstellung), wird unter Zuhilfenahme von Originalquellen, die aus dem Besitz bzw. aus dem nahen Umfeld des jeweiligen Künstlers stammen, „authentisch“ rekonstruiert, womit das Vermächtnis Constantin Brancusis eingelöst wäre. Doch die Begriffe „Authentizität“ und „Inszenierung“, die hier als Basistermini verstanden werden, bilden in der Ausstellungsästhetik von Künstlerhäusern ein eigenes performatives Potenzial aus, wodurch – so erste Erkenntnisse aus der wissenschaftlichen Arbeit des Forschungsprojekts – die bisherige Verhältnisbestimmung von auratischem Kunstwerk und neuen bzw. alten Medien sich verändert und somit neue Konstellationen des Ausgestellten trans-

4 Vgl. Daniel Buren: Das Atelier im Kopf, S. 63.

parent werden.⁵ Eine zentrale Frage dabei ist, welchen Anteil den neuen Medien im Prozess des Ausstellens insbesondere von Atelierräumen zukommt und inwieweit die angesprochenen Konstellierungen im Ausstellungskontext in Beziehung zu medienhistorischen Umbrüchen zu sehen sind? Am Beispiel unterschiedlicher Inszenierungsformen von Atelierräumen in Künstlerhäusern werden mit Blick auf die leitende Fragestellung im folgenden auch Ergebnisse aus der Forschungsarbeit vorgestellt. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen jedoch spezifische Ausprägungen von Medienkonstellationen in den Inszenierungen von Künstlerhäusern, die im Kontext von aktuellen Theorien zu Medienumbrüchen reflektiert werden und dadurch eine Anbindung an die hier versammelten Beiträge liefern.

Das Künstlerhaus – Zwischen Museum und Gedenkstätte

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Künstlerhäusern stellt insgesamt ein Forschungsdesiderat dar, das eng mit dem institutionellen Status sowie mit der Binnenstruktur dieser Institution zusammenhängt. Bei den Arbeiten, die das Künstlerhaus zum Thema haben, lässt sich zum einen die Tendenz zu groß angelegten Überblicksdarstellungen und zum anderen zu epochalen, regionalen oder monografischen Fokussierungen erkennen.⁶ In den Blick genommen werden indes auch nur jene Häuser, die über eine künstlerische Reputation, eine architektonische Exklusivität oder über eine allgemeine Popularität verfügen, wie es sich in frühen Künstlerhaus-Monographien seit den 1960er Jahren niederschlägt (Michelangelo in Florenz (1967), Franz von Stuck (1968) und Thomas Hope (1968)). Konstruiert und fortgeschrieben werden auf diese Weise Kunst- und Künstlermythen, romantische Vorstellungen von Orten und Räumen sowie ein Verständnis von künstlerischer Produktion, das in den Begriffen von Abgeschlossenheit, Sakralität und Aura sowie in der Habitualisierung von „freier“ Entfaltung, d.h. von Individualisierung, Subjektivität und Genialität bis in die Gegenwart Ausdruck findet.⁷

5 Gemeint ist das von der deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt „Expositionen – Ausstellungen und Ausstellungskonzepte“, das seit 2002 an die Universität Kassel angebunden ist.

6 Christine Hoh-Slodzyk: *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München 1985; Eduard Hüttinger/Kunsthistorisches Seminar der Universität Bern (Hg.): *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985; Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. 2. Aufl., Frankfurt/M. 2000; Gérard-Georges Lemaire/Jean-Claude Amiel (Hg.): *Künstler und ihre Häuser*, München 2004.

7 Exemplarisch W. Ruppert: *Der moderne Künstler*, bes. S. 267ff.

„Kunstausübung und Repräsentation, museales und individuelles Sammlerinteresse, Bildung und Studium bestimmen in unterschiedlicher Wertigkeit, doch miteinander verbunden, oft unter dem Aspekt ‚per lasciare memoria di sè...‘, die Ausgestaltung und den Charakter der Künstlerhäuser seit der Renaissance.“⁸

Bei einem Künstlerhaus handelt es sich um das ehemalige Geburts- oder Wohnhaus bzw. um die Produktionsstätte eines Künstlers (=„Atelierhaus“), für das „Authentizität“ im Sinne von Ursprünglichkeit, Echtheit und Original auf der topografischen, biografischen und werkimmanenten Ebene kennzeichnend ist. Das Künstlerhaus repräsentiert aufgrund seiner historischen Entwicklung, den damit verbundenen Funktionszuweisungen sowie seiner monografischen Ausrichtung eine *Schnittstelle* zwischen dem Museum und der Gedenkstätte, d.h. zwischen dem Sammeln, Bewahren, Erforschen und Präsentieren, zwischen dem Erlebnis und der Erinnerung. Am Beispiel von Künstlermuseum, Künstlergedenkstätte und Künstlerhaus lassen sich daher exemplarisch unterschiedliche Formen der Ausstellung und des Ausstellens sowie der Selbst-Inszenierung im Kontext des Medienumbruchs reflektieren und analysieren.

Zwischen Erleben und Erinnern –

Das Ernst Ludwig Kirchner Museum Davos (CH)

Das Kirchner Museum Davos versteht sich als „monographisches Museum“, womit an einen im 19. Jahrhundert aufkommenden, neuen musealen Typus angeknüpft wird, der als Reaktion auf die Isolierung der Kunstobjekte entstand und im „Geist des Ateliers des Künstlers errichtet wurde.“⁹ Die mit dem monografischen Museum eng verbundene Tendenz der Konzentration auf einen Künstler und seine Kunst bewirke, so Victoria Newhouse in ihrer architektonischen Museumsdokumentation, zugleich eine spezifische Sakralisierung, die zusätzlich durch räumliche Gegebenheiten verstärkt werde.

„Die Idee, Werke aus allen Phasen einer künstlerischen Laufbahn zu zeigen und einen Kontext für die Kunst zu schaffen, um dadurch den kreativen Prozess zu veranschaulichen, fand große Verbreitung [im 19. Jahrhundert, Anm. S.A.] und bewegte bald Gustave Moreau, Auguste Rodin und andere dazu, ihre Ateliers der Nachwelt öffentlich zugänglich zu machen.“¹⁰

8 Vgl. C. Hoh-Slodzyk: Das Haus des Künstlers, S. 31.

9 Victoria Newhouse: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998, S. 74ff.

10 Victoria Newhouse: Wege zu einem neuen Museum, S. 10.

Atmosphärische Momente, insbesondere mit hervorgerufen durch die jeweilige Architektur, spielen bei diesem musealen Typus daher eine zentrale Rolle. Dies lässt sich insbesondere in der Anlage und Gestaltung der postmodernen, monografischen Museumsneubauten erkennen, die auf das historische Konzept des Ateliers zurückgreifen und es an die museale Selbstlegitimation im 20. Jahrhundert anpassen. Diesen Typus repräsentiert beispielhaft das E.L. Kirchner Museum in Davos.

Das Museum geht aus einem kleineren Privatmuseum hervor, das 1982 in der Alten Post in Davos Platz auf Initiative der Stiftung und des Kirchner Vereins Davos gegründet wurde. Umfangreiche Schenkungen sowie bedeutende Leihgaben führten zum Bau des Kirchner Museums Davos, das im Jahre 1992 eröffnet wurde. In seiner Programmatik setzt das Museum gezielt auf eine authentisch begründete Erlebnisfunktion, was bedeutet, die Werke von E.L. Kirchner „am Ort ihrer Entstehung zu sehen“¹¹ – erst nachfolgend sieht sich das Museum als Ausstellungs- und Forschungsstätte.¹² Das architektonisch von Annette Gigon und Mike Guyer in einer sachlich-nüchternen Konstruktionsweise als Glaskubus gestaltete und dadurch exponierte Museum¹³ beherbergt Sammlung, Archiv und Bibliothek und verfügt über einen Bestand, „in dem alle Schaffensperioden und thematischen Schwerpunkte Kirchners repräsentativ vertreten sind.“¹⁴ Gleichwohl fehlen hier viele der sog. Meisterwerke, ein Aspekt, der auch auf andere monografische Museen zutrifft. Das Ausstellungskonzept des Hauses weist eine bemerkenswerte inhaltliche Ausrichtung und strukturelle Varianz auf. So tritt das Haus mit einem Wechsel von Hauptausstellungen (Sommer/Winter) und Werken aus der Sammlung (Frühjahr/Herbst) auf. Ein Blick in das Jahresprogramm von 2003 verdeutlicht den inhaltlichen Anspruch des Hauses, „mit innovativen Ideen die Präsentation und die Erforschung des Lebens und Werks von Kirchner zu bereichern.“ Dabei werden unterschiedliche Medien und künstlerische Ausdrucksformen, in denen E.L. Kirchner arbeitete, in Beziehung zueinander gebracht (z.B. Malerei – Fotografie). Ferner werden intermediale Motiv- und Themenschwerpunkte gesetzt („*Ernst Ludwig Kirchner und die Architektur der Davoser Alphütten*“, 6. April bis 29. Juni 2003) oder auch direkte Bezüge zu Positionen der Gegenwartskunst gesucht, womit das Museum zugleich eine neue Ausstellungsreihe begründete (vgl. „standpunkte“).

11 Siehe Informationsbroschüre des Museums von 2003.

12 Daghild Bartels: „Zentrum der Kirchner-Forschung. E.-L.-Kirchner-Museum in Davos“, in: Parnass 2 (2002), S. 73-74.

13 S. dazu ausführlicher Annette Gigon/Mark Guyer (Hg.): Architektur des Kirchner Museums, Luzern 1993.

14 Roland Scotti: Das Kirchner Museum Davos [= unveröff. Manuskript, das der Autorin freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde].

Die Aufgabe der musealen Forschungsstätte bezieht sich auf die wissenschaftliche Erforschung des Lebens und Werks von E.L. Kirchner, womit zur Aktualität der Werkgenese ebenso wie auch zu einem fundierten historischen und kunstgeschichtlichen Bewusstsein beigetragen werden soll. Intendiert ist, besonders die jüngere Generation an einen wichtigen Repräsentanten der Klassischen Moderne heranzuführen, um seine künstlerische Bedeutung für die heutige Zeit zu erkennen. Aus der Biografie von Ernst Ludwig Kirchner, die für eine „europäische kulturelle Identität“ steht, werden zugleich zentrale Bestandteile des musealen Selbstverständnisses abgeleitet, so dass das Kirchner Museum Davos eine über den regional begrenzten Raum hinausgehende internationale Bedeutung für sich reklamiert. Das Museum entwirft von sich das Bild eines globalen „Knotenpunkt[es] des [...] kulturellen Gedächtnisses, in dem Traditionen und Innovationen verbunden werden.“¹⁵

Sind traditionelle Elemente in der Anknüpfung an die Struktur des monografischen Museums und damit in der Inanspruchnahme des musealen Selbstverständnisses zu erkennen, so finden sich innovative Aspekte insbesondere in der programmatischen Architektur des Museums symbolisiert. Innen- und Außenbereich, Kunst und Architektur treten auf diese Weise ebenso wie „Tradition“ und „Innovation“ in einen spannungsreichen Dialog, wodurch eine gleichsam „neue Auratisierung“ entsteht.

„Der Zweck des Museums für nur eine Künstlerpersönlichkeit besteht darin, verschiedene Seiten seines oder ihres Schaffens in einem Ambiente vorzustellen, das seinem respektive ihrem Arbeitsumfeld nahe kommt. Wenn er erfolgreich ist, dient ein solcher Museumstyp als kostbarer Schrein für den Künstler und beleuchtet dessen Lebenswerk, indem er die Aura einer geheiligten Stätte liefert, die durch die dynamischen Beziehungen zwischen den Objekten spannungsreich wird.“¹⁶

Am Beispiel des Kirchner Museums, das aus der ehemaligen Wohn- und Arbeitsstätte des Künstlers hervorgegangen und an einen anderen Ort in eine andere Architektur transferiert worden ist, lässt sich das Moment der De-Funktionalisierung erkennen, wodurch andere Aspekte in den Vordergrund von Ausstellung und Inszenierung treten. Hier sind es neben der Prominenz des Ortes (Davos) und der stil- und kunstgeschichtlichen Relevanz (Expressionismus) auch die Exklusivität der Architektur, die den institutionellen Anspruch des Museums (Sammeln, Bewahren, Forschen, Vermitteln), fer-

15 Roland Scotti: Das Kirchner Museum Davos.

16 Victoria Newhouse: Wege zu einem neuen Museum, S. 75.

ner die mit der Inszenierung verbundenen Ansprüche an Authentizität und „Ursprünglichkeit“ ebenso wie auch die eigentliche Erfahrung mit Kunst und Künstler gleichsam „überformen“. Die museal inszenierte Begegnung mit E. L. Kirchner und seiner Bildwelt erfolgt daher zentral über die topografischen und architektonischen Gegebenheiten.

Die Käthe-Kollwitz-Gedenkstätte Moritzburg (D)¹⁷

Eine andere Variante stellt in diesem Zusammenhang die Künstlergedenkstätte dar. Auch diese sind aus ihrer ursprünglichen Funktion genommen und bewegen sich aufgrund ihrer Materialität zwischen Zeugenschaft und Sachbeweis auf der einen Seite und auratischem Überbleibsel auf der anderen Seite. Konservatorische und archivierende Aufgaben bestimmen vor Fragen der Vermittlung den Inhalt und Charakter von Gedenkstätten. Gedenkstätten sind keine „neutralen“ Orte. Es sind öffentliche Orte, die für sich eine besondere Form von Öffentlichkeit und Kommunikation beanspruchen. Gedenkstätten und insbesondere der Diskurs über Gedenkstätten spiegeln außerdem Elemente nationaler und historischer Sinnbildung wider. Historisierung und Politisierung setzen sich auf der Ebene des Gedenkens und Erinnerns insbesondere in einer spezifischen Memorialästhetik fort.

Beispielhaft hierfür ist die unter dem Namen Gedenkstätte geführte Käthe-Kollwitz-Gedenkstätte Moritzburg, die am 22. April 1995, dem 50. Todestag der Künstlerin, eröffnet wurde. Die Gedenkstätte setzt sich in ihrem institutionellen Selbstverständnis bewusst von einem Museum ab; sie versteht sich als „künstlerische Begegnungsstätte“ mit dem Ziel des „künstlerischen Wirkens in der Gesellschaft“. Mit der Aufgabe des Gedenkens und Erinnerns eng verbunden sind Pflege und Bewahrung des „kulturellen Erbes“ sowie ferner der didaktische Anspruch, Kultur „erlebbar zu machen“.¹⁸ Die Gedenkstätte setzt auf eine Begegnung mit der Künstlerin, ihrer Kunst und ihrem Leben. Die damit angesprochene Verbindung von Kunst und Leben ist auch leitend für die Ausstellungsinszenierung und soll durch eine entsprechende Werkauswahl und -präsentation nachvollziehbar gemacht werden. Dies erscheint als eine besonders schwierige Aufgabe in der Präsentation und Vermittlung, insbesondere deswegen, weil die Gedenkstätte Moritzburg über keine oder nur wenige künstlerische Arbeiten und Objekte der Künstlerin verfügt.

17 Im Jahre 2004 kam es zu einer Namensänderung der Käthe-Kollwitz-Gedenkstätte im Moritzburger Rüdenhof, die fortan unter dem Namen „Kollwitz-Haus“ geführt wird. Ich beziehe mich in meinen Ausführungen auf die ursprüngliche Bezeichnung.

18 Käthe Kollwitz Gedenkstätte Rüdenhof (Hg.): Käthe Kollwitz Gedenkstätte Moritzburg, Meißen o.J.

Die Käthe-Kollwitz-Gedenkstätte ist beherbergt im sog. „Rüdenhof“, einem ehemaligen Schloss der Grafen zu Münster. Käthe Kollwitz verbrachte ein Jahr nach der Ausbombardierung ihrer Wohnung in Berlin auf dem Rüdenhof, wo sie 1945 starb. In der Literatur wird der Rüdenhof vielfach als „Sterbehaus“ bezeichnet. Demgegenüber fällt die Verwendung des Begriffs „Lebensauthentizität“ auf, der aus der künstlerischen Arbeit sowie aus der Qualität und Bildsprache der Werke von Käthe Kollwitz abgeleitet und auf den Funktions- und Aufgabenbereich der Institution übertragen wird. Beide Begrifflichkeiten suggerieren eine Genese zwischen dem institutionellem Selbstverständnis und der Ausstellungspräsentation. In sechs Themenräumen wird anhand von unterschiedlichen Quellen, Materialien und Medien (Briefe, Tagebuchnotizen, künstlerische Arbeiten) das Leben gespiegelt, entsprechend chronologisiert und systematisiert. Es wird dadurch für den Betrachter übersichtlich und erhält ferner eine nachvollziehbare, d.h. narrativ-begehbare Ordnung, die zudem als moralische Lebensordnung erfahrbar wird: Elternhaus und prägende familiäre Einflüsse, künstlerische Ausbildung und erste Ausstellungen, Heirat und Gründung der eigenen Familie, Stilentwicklungen und Kunststadt Berlin, Erster Weltkrieg und Verlust Erfahrungen, Politisierung der Kunst, Sterben etc. Historische, biografische und künstlerische Motive werden ebenso wie textuelle und visuelle Medien für die Konstruktion der Biografie miteinander verwoben. Auswahl, Anordnung und Präsentation bedingen zudem eine entsprechende Inszenierung der Person Käthe Kollwitz: Soziale Gerechtigkeit, Humanismus und Menschenwürde einerseits, zeichnerisches Talent und die Wiederbelebung der Grafik als künstlerisches Ausdrucksmittel andererseits gehen gleichsam eine Symbiose ein, wodurch die Biografie der Künstlerin trotz der intendierten Lebensauthentizität zugleich Züge des Genialen und Außergewöhnlichen erhält.

Gedenken und Erinnern bilden die zentralen Bausteine im institutionellen Selbstverständnis der künstlerischen Gedenkstätte. Am Beispiel der Käthe Kollwitz Gedenkstätte wird die enge Verbindung von Kunst und Leben deutlich, wobei der Akzent in der Ausstellungsinszenierung auf der biografischen Ebene liegt. Aufgrund des Fehlens von Arbeitsräumen, dem Atelier, wird die Inszenierung gleichsam auf die Biografie verlagert, was außerdem die Aktivierung der Imagination des Besuchers entscheidend fördert. Deutlich wird dies u.a. im Fehlen von persönlichem Mobiliar und künstlerischen Werken von Käthe Kollwitz, was den Einsatz von Reproduktionen und Fotografien erforderlich macht oder auch das Leerstehen der Räume zum inszenatorischen Postulat erhebt.

„Obgleich fast nichts mehr von Käthe Kollwitz erhalten geblieben ist, erinnert doch alles an sie, obgleich sie die meisten dieser Räume nie betreten hat, scheint sie darin zu leben. Fast glaubt man, ihren Krückstock auf den Dielen klopfen zu hören. Und selbst von den Wänden, wo die Selbstporträts hängen, schaut sie uns an mit ihren prüfenden, warmen, dunklen Augen.“¹⁹

In der Ausstellungsinszenierung treten differente Medien in einen Dialog, die bewirken, dass die ursprünglich auf Erinnerung und Gedenken, auf Dokumentation und Information zielende Präsentation ein mehrdimensionales zeitliches und mediales erzählendes Netzwerk entfaltet.

Das August Macke Haus Bonn (D)

Eine weitere institutionelle Variante repräsentiert das August-Macke-Haus, Bonn.²⁰ Das Haus wurde am 25. 9. 1991 eröffnet, nachdem der Kunstverein Bonn und der 1989 gegründete Verein August Macke Haus e.V. sich massiv für den Erhalt, den Kauf und Ausbau des ehemaligen Wohnhauses zu einer „Gedenk- und Forschungsstätte“ eingesetzt haben. Besonders in der „Frühphase“ (also seit 1987) ist immer wieder die Rede vom Macke-Haus als einem „Denkmal“²¹, daneben wird es auch als „Dokument historisch gewachsener Kunstgeschichte in Bonn“ bezeichnet.²² Betont werden der (kunst-)wissenschaftliche Wert des Hauses einerseits und sein durch Tradition und Überlieferung gesicherter Quellenstatus andererseits. Hinzu kommt die öffentliche Funktion, die das Macke-Haus einnimmt bzw. einnehmen soll und die zusätzlich durch die Einführung des Begriffs des „Denkmals“ unterstützt wird, womit wiederum gezielt auf Formen des Gedenkens und der Memorierung abgehoben wird. In der Auseinandersetzung um die Renovierung und die Finanzierung des Macke-Hauses spiegelt sich der bereits erwähnte Gedächtnis- und Erinnerungsdiskurs beispielhaft wider. Mit der angesprochenen Relevanz des Macke-Hauses für die (ehemalige) Bundeshauptstadt Bonn wird zudem der politische Gehalt dieses Diskurses deutlich, der als Ausdruck einer spezifisch „deutschen“ Gedenkpolitik verstanden werden kann und sich in die Reihe der im Bundestag verhandelten Beispiele einfügt (etwa das Denkmal für die ermordeten Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik, die Gestaltung der Schinkel-schen Wache usw.). Das Macke-Haus, als nationales Symbol, kann da-

19 Jutta Bohnke-Kollwitz: „Grußwort zur Eröffnung der Kollwitz-Gedenkstätte“, in: Käthe Kollwitz Gedenkstätte Moritzburg, hier S. 15.

20 S. dazu den Beitrag von Klara Drenker-Nagels in diesem Band.

21 General-Anzeiger Bonn vom 8./9.10.1988.

22 General-Anzeiger Bonn vom 28.10.1988.

her auch stellvertretend für das wachsende nationale Selbstbewusstsein der Ära Kohl betrachtet werden, wobei der Prozess des Gedenkens und Erinnerns unter ästhetischen Gesichtspunkten geführt und ausgetragen wird.

Ein weiterer zentraler Begriff in der Planungsphase des Macke-Hauses ist der des „biografischen Museums“. Anders als es im Diskurs um die Gedenkstätte zu beobachten ist, bezieht das biografische Museum seine Zuschreibung vor allem aus der Erinnerungsleistung enger Familienangehöriger oder befreundeter Künstler. Die Bezeichnung „biografisches Museum“ fällt des öfteren auch im Zusammenhang mit der Einrichtung der Räume im Macke-Haus, insbesondere dem Atelier. Neben dem materiellen Zeugniswert, den das Haus als Wohnhaus August Mackes repräsentiert, der hier mit seiner Familie nur in den Jahren von 1911 bis 1914 lebte, nehmen insbesondere frühere Freunde und Familienangehörige durch ihre Erzählungen und Erinnerungen sowie durch biografische Gegenstände (Briefe, Tagebücher, Fotos etc.) die Rolle als Zeugen ein. Sie verleihen nicht nur dem Macke-Haus dadurch eine eigene Biografie, das auf diese Weise zu einer „musealen Heimstatt“²³ wird, sondern sie tragen darüber hinaus auch zur Legitimierung des Künstlers August Macke in diesem Haus bei. Bemerkenswert dabei ist, dass sich die Identität des Hauses als Erinnerungs- bzw. als künstlerische Gedenkstätte primär aus der Präsenz des Ateliers im Dachgeschoss des Hauses herleitet. So ist mit der Rettung und Restaurierung des Ateliers zugleich das Ziel verbunden, das Haus zu einem der „Öffentlichkeit zugänglichen, würdigen Ort des Gedenkens an den größten bildenden Künstler, der je in Bonn gelebt hat“²⁴ zu machen. Dadurch wird der Künstlerstatus und die Kunst in die Erinnerungs- und Gedenkarbeit aufgenommen und für eine weitere institutionelle Legitimierung nutzbar gemacht. Mit der bereits zitierten „musealen Heimstatt“ scheint der institutionelle Radius noch einmal eingeschränkt worden bzw. der Grad vom Allgemeinen zum Subjektiven, vom Öffentlichen zum Privaten vollzogen zu sein. Mit der Institutionalisierung eines Künstlerhauses hat nicht nur die Nation, die Stadt Bonn und die Bevölkerung, sondern nun auch August Macke (s)eine Heimstätte und damit seine Identität gefunden. Die museale Heimstatt symbolisiert daher einen Ort der Identifikation. Diese Identifizierung erfolgt im wesentlichen über die Er-

23 General-Anzeiger Bonn vom 28. 10. 1988.

24 Margarethe Jochimsen: „In diesem Hause lebte der Maler ... Die Geschichte und Rettung des Hauses bis zu seiner Eröffnung“, in: Verein August Macke Haus (Hg.): August Macke Haus, Bonn 2002, S. 15-38, hier S. 24.

zählungen, Fotos und Briefe von Freunden und engen Familienangehörigen. So wie die Biografie August Mackes durch die „geliehenen“ Erinnerungen eine Form erhält, verfestigt sie sich als Künstlerbiografie im wesentlichen erst durch die Materialität und Medialität und somit letztlich durch die Inszenierungsstrategien des Hauses. Das Atelier, ausgestattet mit z.T. geliehenen Objekten, Mobiliar und Reproduktionen bildet somit einen Gegensatz zum authentischen Anspruch und dokumentarischen Charakter der Ausstellungsinszenierung.²⁵

„Obwohl die ehemalige Atelier-Einrichtung nicht mehr vorhanden sei, hoffe man, das in seiner ursprünglichen Form erhaltene Atelier auch aufgrund der angekündigten Unterstützung der Familie Macke so attraktiv wie möglich ausgestalten zu können. [...] Daß Reproduktionen statt Originale die Wände zierten, war bedauerlich, wenngleich unvermeidbar, da alle jene Werke, mit denen (nach Fotos zu schließen) sich Macke umgab, heute Glanzstücke in Museen sind. [...] Dennoch vermittelten die reproduzierten Werke einschließlich der fotografischen Wiedergabe des großen Wandbildes „Paradies“ aus dem Jahre 1912 den Besuchern des Ateliers einen lebendigen Eindruck von der Fülle der Motive, die sich Macke beim Blick aus den Fenstern des Hauses boten und heute noch bieten (Marienkirche, Garten, Bornheimer Straße, Viktoriabrücke, Kreuzberg) und die in seinen Bildern Niederschlag finden.“²⁶

Künstlerhaus und Formen der Ausstellungsinszenierung

Alle drei eng miteinander verwandten Institutionen (Künstlermuseum, -gedenkstätte und -haus) gewichten aufgrund ihrer Aufgaben und Funktionen das Ausstellen und Inszenieren von Kunstwerk, Künstlerexistenz und Kunstproduktion in je unterschiedlicher Weise. In der inszenatorischen Praxis von Museum, Gedenkstätte und Haus werden, wie angerissen wurde, diese drei Bereiche immer auch überlagert durch topografische, architektonische, räumliche oder mediale Aspekte. Deutlich wird zugleich aber auch, dass eine begriffliche Differenzierung und eine damit verbundene institutionelle Typisierung nur bedingt möglich ist, so dass das Künstlerhaus als *Hybridinstitution* verstanden werden kann. Am Beispiel von unterschiedlichen Inszenierungsformen in Künstler-

25 So ist das von Franz Marc und August Macke für den Atelierraum geschaffene großformatige Wandbild „Paradies“ von 1912 als farbige Reproduktion installiert worden; das Original befindet sich in Münster. „Ausschlaggebend für diese Entscheidung war der Gedanke an die zukünftigen Atelierbesucher, denen man möglichst anschaulich und annähernd einen Eindruck vermitteln wollte von der Monumentalität und der Ausstrahlkraft dieses Werkes.“ Margarethe Jochimsen: „In diesem Hause lebte der Maler ...“, S. 29ff. Vgl. Abb. 4 im Beitrag von Klara Drenker-Nagels.

26 Margarethe Jochimsen: „In diesem Hause lebte der Maler ...“, S. 25 ff.

häusern soll im folgenden die besondere Relevanz einer Medialisierung aufgezeigt werden, wodurch spezifische Formen von Überformungen bzw. Neukonstellationen des „authentisch“ Ausgestellten bewirkt und dadurch weitere Erfahrungs- und Deutungsebenen in der Ausstellungsinszenierung in den Vordergrund gerückt werden. Die unter dem Stichwort „Medienkonstellationen“ zusammengefassten Inszenierungskonzepte werden dabei insbesondere mit Blick auf den für Künstlerhäuser charakteristischen Atelierraum beleuchtet.

Medienkonstellationen I: Fotografie-Malerei-Objekt



Abb. 1: Das „Russenhaus“ in Murnau, s/w Fotografie (um 1909)



Abb. 2: Gabriele Münter. Detail aus „Das Russenhaus“. Öl/Leinwand (1931)

„Gerade aus den Anfangsjahren sind eine Vielzahl von Fotografien von Gabriele Münter erhalten, die das Haus innen und außen dokumentieren. Mit Hilfe dieser Aufnahmen, aber auch anhand von Gemälden und Zeichnungen war es möglich, sich ein weitgehend klares Bild davon zu verschaffen, wie das Haus in den ersten Jahren ausgesehen hatte.“²⁷

Das Haus, um das es geht, ist das 1998/99 renovierte Münter-Haus in Murnau, in dem Gabriele Münter und Wassiliy Kandinsky von 1909 bis 1914 gemeinsam lebten und arbeiteten. Von 1931 bis zu ihrem Tod im Jahre 1962 bewohnte die Künstlerin das Haus mit dem Kunsthistoriker Johannes Eichner, dem späteren Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München. 1957 schenkte Gabriele Münter ihre

27 Helmut Fliedel/Gabriele Münter-und-Johannes Eichner-Stiftung (Hg.): Das Münter-Haus in Murnau, München 2000, S. 12.

Sammlung an Bildern sowie einige Arbeiten von Kandinsky der Stadt München. Bereits zu Lebzeiten äußerte die Künstlerin den Wunsch, das Haus möge als „Gedenkstätte ihrer Kunst“ erhalten bleiben.



*Abb. 3: Das Münter-Haus.
Fotografie: Sabiene Autsch
(2003)*

Drei Abbildungen geben das Münter-Haus auf unterschiedlichen künstlerischen bzw. medialen Trägern wieder und zeigen es in jeweils zeitversetzten Zuständen: Eine frühe Fotografie von 1909 (Abb. 1), der Ausschnitt der Vorderansicht des Hauses aus einem Gemälde von Gabriele Münter von 1931, das den Titel „Das Russenhaus“ trägt (Abb. 2) sowie eine Fotografie aus dem Jahr 2003, die das Haus in seinem renovierten, d.h. in aktuellem Zustand wiedergibt (Abb. 3).

Durch diese auch im Innenbereich (Foyer) des Künstlerhauses präsentierten künstlerischen und fotografischen Medien kann sich der Betrachter bzw. Besucher des Münter-Hauses über die Geschichte und das Aussehen bzw. den jeweiligen baulichen Zustand und damit verbundene Veränderungen des Hauses informieren. Auf diese Weise wird der Besucher zugleich mit unterschiedlichen Entwürfen des Hauses konfrontiert, die in diesem Zusammenhang auch unterschiedliche Funktionen erfüllen, d.h. zwischen Kunst- und Dokumentationswert pendeln: So geben die zahlreich überlieferten Fotografien von Gabriele Münter einerseits Einblick in subjektive Wahrnehmungsweisen und künstlerisch geprägte Sehkonventionen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, die ihre besondere Relevanz aus der Nähe zu avantgardistischen Strömungen beziehen. Andererseits sind die Fotografien und die Gemälde der Künstlerin als Vorlagen bzw. als Hilfsmittel für die „authentische Wiedergabe“ des ursprünglichen Zustandes des Hauses herangezogen worden, wodurch sie den Status dokumentarischer Quellen einnehmen. Das durch die Präsentation bedingte Nebeneinander von unterschiedlichen Medien im Ausstellungsfoyer, in Katalogen oder Kunstführern, die stets das gleiche Motiv zeigen, wird zusätzlich bestimmt durch das aktuelle Bild bzw. durch die bauliche Substanz und Materialität des Hauses, das

der Besucher gleichsam *in situ* sehen, betreten und erfahren kann. „Die Materialität sichert Dauerhaftigkeit und Anschaulichkeit. Im Vergleich zu anderen Zeichen, wie etwa Emotionen und Gedanken, sind Dinge, Objekte und Artefakte besonders konkret und permanent.“²⁸ Zur Historizität und Medialität tritt nun die Materialität des Hauses hinzu, wodurch nicht nur das Spektrum der Bildträger und Darstellungsweisen zusätzlich erweitert, sondern die Ebene der Anschaulichkeit und Mnemotechnik aktiviert wird. Eine andere Form dieses zeitlichen und medialen Nebeneinanders findet sich auch in der Inszenierungspraxis des Innenbereichs des Künstlerhauses wieder. (Abb. 4, 5) Fotografien, Gemälde und Objekte von Münter und Kandinsky prägen die Wohnräume des Künstlerpaares:



Abb. 4: Interieur (Essecke) im Münter-Haus, s/w Fotografie von Gabriele Münter (1910)



Abb. 5: Interieur (Essecke) im Münter-Haus. Fotografie (2003)

„Im Erdgeschoss sind die Küche und das Wohnzimmer, in dem sich die Künstler trafen, wieder im ursprünglichen Zustand zu sehen, ebenso wie das Atelier im Obergeschoss und Schlafzimmer. Die berühmte, von Kandinsky bemalte Treppe und die ebenfalls von ihm und Münter bemalten Möbel vermitteln einen guten Eindruck vom Lebensstil der Künstler in diesem Landhaus, der deutlich von der Volkskunst des bayerischen Oberlandes durchdrungen war. [...] Durch die Gemälde und Graphiken von Kandinsky und Münter sowie durch ihre Hinterglasmalereien [...], wird der Ort ihres Schaffens in Murnau lebendig und anschaulich.“²⁹

28 Gottfried Korff: „Zur Eigenart der Museumsdinge“, in: Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschöfen (Hg.): Gottfried Korff. Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 140-145, hier S. 143.

29 Vgl. Fliegel/Gabriele Münter-und-Johannes Eichner-Stiftung (Hg.): Das Münter-Haus in Murnau, S. 12.

Die Wandgestaltung der Essecke auf dem Foto von 1910 (Abb. 4) zeigt im Stil der „dichten Hängung“ das Nebeneinander von avantgardistischer Kunst und bayerischer Volkskunst, von Fotografie und Malerei, von Objekt und Bild etc. Diese Form der „installativen“ Inszenierung zielt einerseits auf Integration unterschiedlicher Bildmedien und auf Enthierarchisierung der Künste andererseits, womit zugleich ein zentrales Anliegen der Moderne verknüpft ist. Entscheidender als die unbewusst innovative „Ausstellungspraxis“ scheint jedoch zu sein, dass die fotografierten und gemalten Bilder dergestalt zu einer Überprüfung der Räume im Haus auf ihre historische Genauigkeit und „Richtigkeit“ herausfordern. In der Weise, wie das Foto den jeweiligen Zustand der Räume visualisiert und historisiert, materialisiert sich dieser Zustand durch den bzw. im Bau und in der Architektur des Hauses. So treten unterschiedliche Medien, Zeiten, Orte und Räume sowie Erfahrungen und Erinnerungen in ein spannungsvolles, intermediales Beziehungsgeflecht, das außerdem eine Entgrenzung von Original und Reproduktion, von Vor- und Nachbild bewirkt sowie auf die aktive Einbeziehung des Betrachters abzielt. Damit sind zugleich zentrale Paradigmen einer *Ästhetik der Installation* angerissen:

„Was unter dem Begriff der Installation entsteht, sind weniger Werke denn Modelle ihrer Möglichkeit, weniger Beispiele einer neuen Gattung denn immer neue Gattungen. Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff leistet installative Kunst aber auch mit der Entgrenzung des traditionellen, des organischen Kunstwerks in den sie umgebenden Raum [...]. Installationen sind nicht nur Gegenstand der Betrachtung, in ihnen reflektiert sich zugleich die ästhetische Praxis der Betrachtung. Vor allem durch diesen Zug, den man vielfach mit dem Begriff der ‚Betrachtereinbeziehung‘ charakterisiert hat, steht die Installation in einem direkten Verhältnis zu einem zentralen Problem der neuzeitlichen Philosophie: dem Problem der Subjekt-Objekt-Ontologie.“³⁰

Ähnlich wie es bereits im institutionellen Selbstverständnis und didaktischen Anspruch der Käthe Kollwitz Gedenkstätte oder des August Macke Hauses zum Ausdruck kam, die das Fehlen von Originalen argumentativ in Beziehung zu Texten, Medien, Biografien oder Topografien setzen und dadurch die „Leerstellen“ im Haus unter Einbeziehung des Betrachters, d.h. der gezielten Aktivierung der Sinne, der mimetischen Anstrengungen und Imagination zu begründen suchen, lässt es sich auch

30 Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/Main 2003, S. 15ff.; allgemeiner zur Thematik Mary Anne Staniszewski: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge/Mass., London 1998.

in der Inszenierungspraxis des Münter-Hauses beobachten. Zusätzlich bedingt durch installative Strategien der Hängung und durch die Intermedialität des Ausgestellten werden alte und neue Medien, Originale und Reproduktionen, Vergangenheit und Gegenwart, Erfahrung und Erinnerung räumlich und zeitlich zusammengefasst, beginnen zu zirkulieren und bilden neue Beziehungskonstellationen, sog. „Code-Mixings“ aus.³¹ Das Einzelne präsentiert sich fortan in einem Ensemble ästhetischer Artefakte, was zu einer Verdichtung von Zeichen führt und auf Veranschaulichung und Atmosphäre, auf Nähe und Präsenz abzielt.

Medienkonstellationen II: Landschaft, Garten, Architektur

Am Beispiel des Kirchner Museums Davos ist bereits auf die besondere Bedeutung, die die Landschaft für die Selbstlegitimierung der Institution spielt, hingewiesen worden. In der Weise wie die Davoser Bergwelt ab 1917 ein Refugium für den Künstler, Exilanten und Kranken E.L. Kirchner repräsentierte, in der er dann schließlich auch 1938 seinen Freitod fand, ist auch bei anderen Vertretern der sog. „Wilhelminischen Generation“ (Doerry) ein durchaus vergleichbares, d.h. deutlich gespaltenes Verhältnis zum jeweiligen Ort bzw. zur Landschaft, in der sie gezwungen waren, zu leben, zu beobachten. Ist es bei Kirchner die Schweizer Bergwelt, die besonders mit Davos einen unverwechselbaren *genius loci* ausbildet und fortan sein künstlerisches Spätwerk motivisch prägte, so ist es zum Beispiel bei Ernst Barlach die mecklenburgische Seen- und Meerlandschaft, die er trotz innerer Verbundenheit stets als morbide und verlassen empfand. Beide, Kirchner wie auch Barlach, haben einen Teil ihres Lebens in der Großstadt Berlin verbracht und in dieser pulsierenden Großstadtzeit ein eigenes Bild- bzw. Formvokabular entwickelt, das auf Ausdruck und Expressivität, Pathos und Humanität zielt.

- 31 Götz Großklaus beschreibt das Phänomen unter dem Stichwort der Simulation am Beispiel von Disney-World, Cyber-Space und historisch betrachtet von Museum, Vergnügungspark und Weltausstellung. Er antizipiert damit die unter dem Stichwort „Medienkonstellation“ beschriebenen Tendenzen in der Ausstellungsinszenierung von Künstlerhäusern. „Disney-World ist vielfach in die Geschichte der Moderne verwoben – aber eben nicht nur über die Teilgeschichte der institutionellen Vorläufer [...], sondern vor allem über die Geschichte medialer Simulation von Nähe – simulativer Realisation von Traum – simulativer Wiederholung historischer oder exotischer Räume, Strukturen und Elemente. Nähe, Traum, Wiederholung und Zitat, die dem jeweils Abwesenden, Fernen oder Fremden eine simulative Gegenwärtigkeit verleihen, erweisen sich als Modi des Verfügbarmachens.“ Götz Großklaus: *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt/M. 1995, Zitat S. 250, bes. S. 240ff.

Nach seiner Italienreise im Jahre 1909 und seinem bevorstehenden Umzug nach Güstrow resümiert Ernst Barlach in seinen Briefen an Reinhard Piper seinen Aufenthalt im Süden. Dem Norddeutschen fehle in Florenz die Gänge über weite Felder, der unendliche Himmel und die Wälder – stattdessen sah sich Barlach mit „Mauern und Kultur“ konfrontiert. Die mecklenburgische Landschaft lieferte Barlach wichtige Impulse für seine Skulpturen und sein grafisches Werk sowie für zahlreiche seiner Dramen und Prosatexte. „Seinen Briefen und bewegenden Tagebuchaufzeichnungen aus dieser Zeit ist zu entnehmen, dass Güstrow als Refugium vor der dröhnenden Welt, als Platz ungestörter Arbeit für Barlach gleichwohl ein Traum bleibt.“³² Auch das Verhältnis zur Bevölkerung in Güstrow, die ihn, den Mann mit dem „Totengräbergesicht“, stets als Außenseiter und Sonderling ansahen, kann als durchaus ambivalent beschrieben werden: „Das Gefühl in G. überflüssig und nicht hingehörig zu sein, nimmt überhand.“³³ Und: „Güstrow ist mir ein ganz fremder Ort geworden, ich traue mich nur hin, um notgedrungen dies und das zu kaufen. Ihnen zu begegnen wäre gleich einem Abenteuer aus 1001 Nacht, ein Wunder.“³⁴ An anderer Stelle heißt es: „[...] hier in Stadt und Land bin ich verschrien als Jude, Kommunist, ‚artfremd‘, minderrassig, Repräsentant des ‚Untermenschentums‘, lauter belegbare Vokabeln, immer wieder schwarz auf weiß den Leuten vor Augen gebracht [...]“. ³⁵



Abb. 6: Blick in die große Werkstatt im Atelierhaus am Heidberg. s/w Fotografie (1931)



Abb. 7: Das Atelierhaus am Heidberg von Ernst Barlach. Fotografie (2003)

32 Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Hg.): Ernst Barlach 1870-1938. Bildhauer, Graphiker, Schriftsteller, 2. Aufl., Ratzeburg 1998, S. 51.

33 An Karl Barlach, Wernigerode, 14.1.1938, in: Briefe II, Brief Nr. 1434, S. 752.

34 E. B. an Friedrich Schult, 20. April 1938, Br. II 1455, S. 116.

35 E. B. an Friedrich Schult, 20. April 1938, Br. II 1455, S. 116.

Im Jahre 1931 bezog Barlach sein Atelierhaus am Heidberg, das ausreichend Platz für seine größeren skulpturalen Arbeiten bot. Vergleichbar mit dem modernen, aus einzelnen Modulen zusammengesetzten Wohn- und Atelierhaus von Georg Kolbe am Rande des Grunewalds bei Berlin gelegen (s. Abb. 8), trägt auch der schlichte Backsteinbau des Architekten Adolf Kegebein in Güstrow funktionale Züge und weist damit in die Richtung des Neuen Bauens der zwanziger Jahre.



Abb. 8: Georg Kolbe. Wohn- und Atelierhaus Sensenburger Allee. Fotografie, Privatbesitz (2004)

„Der Ateliertrakt ist durch ein auslaufendes Walmdach mit Oberlicht sowie durch ein übereck verlaufendes Fensterband im oberen Gebäudeteil bestimmt. Dadurch erhält der Arbeitsbereich eine indirekte Beleuchtung. Große weiß gestrichene Ateliertüren, die sich im Wohnbereich in verkleinerter Form wiederholen, stellen einen Kontrast zum roten Backstein her.“³⁶

Repräsentiert das Wohn- und Atelierhaus für Kolbe eine „Burg“³⁷, so ist es „Ankerplatz“ und „eigenes Erdreich“ für Barlach, das zudem Beständigkeit, Abgeschiedenheit und Zurückgezogenheit bietet. Bemerkenswert ist, dass in der aktuellen Atelierinszenierung in der Barlach Stiftung in Güstrow die angesprochene Zerrissenheit des Menschen Barlach, die spezifische Bedeutung des Atelierhauses für den Künstler Barlach sowie die Arbeitsatmosphäre im Atelier, wie sie in einer Fotografie aus dem Jahre 1931 dokumentiert ist,

36 Claudia Marcy: „Ein Bildhaueratelier und seine Architekten“, in: Ursel Berger/Josephine Gabler (Hg.): Georg Kolbe. Wohn- und Atelierhaus. Architektur und Geschichte, Berlin 2000, S. 24-37, hier S. 25ff.

37 Diese Metapher stellt C. Marcy in Bezug zu Kolbes persönlicher Lebensgeschichte, insbesondere zu seiner Trauer um seine verstorbene Frau. „Während der Planungs- und sogar noch der Bauphase änderte sich die äußere Gestalt des Hauses zu immer strengerer Gliederung und verschlossenerer Wirkung. [...] Im Kontrast zu den kleinen Wohnräumen stehen die hohen, großzügigen Hallen, die der Arbeit gewidmet waren. [...] Auch das Wohnzimmer war ein Atelier – genannt Wohnatelier. Hier wurde vor allem gezeichnet. Das Atelierhaus sollte vorrangig dem Werk dienen.“ Vgl. Marcy, Ein Bildhaueratelier und seine Architekten, S. 14.

keinerlei Berücksichtigung finden (s. Abb. 6). Das Atelier als Ort der künstlerischen Reflexion und Produktion ähnelt in der gegenwärtigen Inszenierung vielmehr einer Bühne, auf der die fertiggestellten Arbeiten des Künstlers in Form eines wohlgeordneten Arrangements aufgebaut sind (s. Abb. 7). Die Platzierung der Arbeiten sowie unterschiedliche ausstellungstechnische Beigaben wie z.B. die Podeste tragen zusätzlich dazu bei, dass der Atelierraum zu einem neutralen Ausstellungsraum umfunktionalisiert ist, in dem die Werke entsprechend distanziert wahrgenommen werden können. Die in diesem Raum anwesenden Arbeiten besitzen zugleich eine Art Stellvertreterfunktion; sie stehen stellvertretend für all das, was sich ursprünglich in diesem Raum befunden und sich hier abgespielt hat: So verweist die Ordnung des aufgeräumten Raumes auf das Chaos und die Unordnung, – die fertig gestellten Arbeiten verweisen auf das Unfertige, auf die Gestaltfindung und den Arbeitsprozess – die Neutralität und Beziehungslosigkeit der Plastiken untereinander auf die körperliche Präsenz und Beziehung des Künstlers zu seinem Werk usw. Bemerkenswert ist neben diesem performativen Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit außerdem, dass die auf Authentizität, Original und Präsenz ausgerichtete Ausstellungsinszenierung sich immer wiederkehrender stereotyper Muster bedient, die das kollektive Bildgedächtnis in spezifischer Weise prägen: So zählen in Bildhauerateliers fertiggestellte Plastiken auf Podesten und in Malerateliers eine Palette, benutzte Pinsel und Farbtuben in Vitrinen sowie eine Staffelei zum festen Ausstellungsinventar eines Künstlerhauses. Sie fungieren als Spuren, als Index des Abwesenden und führen zur Konstruktion von Kunst und Künstlertum, das sich auch weiterhin in den Begriffen von Abgeschiedenheit und Einsamkeit, Anonymität und Genialität beschreiben lässt: Der Künstler ist und bleibt der genialische Einzelkünstler, der mit sich und seinem Werk beschäftigt ist – das Atelier wird so zum Ort außerhalb der Welt.

Ist es hier die Landschaft, in die Haus und Atelier des Künstlers eingebunden sind und die nicht nur zur Legitimation des Ausgestellten, sondern zugleich Teil der Ausstellungsinszenierung werden, so nimmt auch der Garten eine ähnliche große Bedeutung ein. Der Garten um das Künstlerhaus ist zum Beispiel wiederholt auch Thema und Motiv in den Arbeiten von Gabriele Münter. So zeigen einige Fotografien die Künstlerin mit Staffelei und Malutensilien in ihrem Garten. Der Garten als Inspirationsquelle, als Motivgeber ist auch bei Emil Nolde und seinem Haus in Seebüll oder bei Max Liebermann und seinem Sommerhaus am Großen Wannsee zu beobachten.³⁸

38 Vgl. auch den Beitrag von G. Huber in diesem Band, in dem u.a. die Bedeutung des Gartens als Atelier von Daniel Spoerri thematisiert wird.

Das zuvor beschriebene gespaltene Verhältnis zur Landschaft oder zum Ort, in dem der Künstler bzw. die Künstlerin lebte und arbeitete, verkehrt sich insbesondere bei diesen Künstlern ins Gegenteil: Gemeinsam ist ihnen eine romantische Sehnsucht nach Harmonie und Idylle, nach Rückzug und Besinnung – Ideale, die der Garten gemeinsam mit dem Haus als aufgeladener, überschaubarer Mikrokosmos und irdisches Paradies symbolisiert. In diesem Sinne wird der Garten Teil des Lebens- und Wohnbereiches (und umgekehrt), was sich u.a. in der von Liebermann gewählten Bezeichnung „*salon de verdure*“ niederschlägt, wodurch sich die Beschreibung des Gartens wie die eines exakt geplanten und nach geometrischen Maßstäben gestalteten Innenraumes liest (s. Abb. 9):



Abb. 9: Max Liebermann.
Das Rondell im Heckengarten.
Öl/Leinwand, 54,5 x 75,5cm,
Privatsammlung (CH), (1927)

„Im ersten Abschnitt entstand ein mit Mitteln der Natur gebauter Architekturraum im Freien. Zwölf im Quadrat gepflanzte Linden mit in Kastenform geschnittenen Kronen ergeben einen grünen Baldachin über einem quadratischen Platz, der innerhalb der von dem Heckengeviert vorgegebenen Wänden lag. Der kubische Baumkranz erhob sich über die Linie der Hecken und bildete somit auch für den umgebenden Garten eine wirkungsvolle Architektur im Grünen.“³⁹

Die von Liebermann mit Unterstützung von Alfred Lichtwark akribisch betriebene Planung und Gestaltung des Wannseegartens, die in zahlreichen Briefwechseln dokumentiert ist, steht in enger Verbindung mit der theoretischen Auseinandersetzung mit der Gartenkunst und der Rolle von Kunstwerken in Grünanlagen, die beide ab 1904 für Liebermann an Bedeutung gewannen. Die betriebene Akribie und Sorgfalt muss außerdem im Kontext

39 Reinald Eckert: „Der Garten“, in: Nina Nedelykov/Pedro Moreira (Hg.): Zurück zum Wannsee. Max Liebermanns Sommerhaus. Berlin 2003, S. 75-92, hier S. 87.

von städtebaulichen und hygienischen Maßnahmen der Lebensreformen um 1900 betrachtet werden, die außerdem auch wichtig für die Bildordnung, d.h. für die „innere Architektur“ der Gartenbilder wurde: „Sie [die Gartenbilder, Anm. S.A.] folgen der Zentralperspektive und versuchen, den Betrachter in den Bildraum zu integrieren.“⁴⁰



Abb. 10: Max Liebermann. *Das Atelier in Wannsee*. Öl/Leinwand, 40 x 50 cm. Privatsammlung (1932)



Abb. 11: *Blick ins Atelier* von Max Liebermann. Sammlung Nedelykov Moreira (2002)

Galt der Garten als „geschütztes Arbeitsatelier im Freien“ u.a. bei Georg Kolbe und anderen Bildhauern, die den Garten auch immer wieder zur Präsentation ihrer plastischen Werke nutzten, so wandelt er sich zum „Freiluftatelier“ und „lebendigen Gemälde“ bei Malern wie Max Liebermann. Analog zur Bedeutung der Landschaft speist sich auch hier die Rolle des Gartens für die Rekonstruktion und Inszenierung des Künstlerhauses einerseits aus den Beschreibungen und Erinnerungen, also aus textuellen Quellen und Zuschreibungen und zum anderen aus den zahlreichen Bildquellen, d.h. den Kunstwerken. Der nach diesen Quellen und Bildern wiederhergestellte Garten wandelt sich zu einem „Gartenraum“ in einem doppelten Sinne: Der Garten als organisches Raumgefüge bildet einen wesentlichen Bestandteil des Lebens- und Wohnbereichs des Künstlers; als künstlerisches Bildgefüge wird der Garten zugleich auch Teil des Ausstellungsbereichs. Die somit stattfindende Transformation von Innenraum und Außenraum erhält ihre Relevanz zusätzlich auch durch die körperliche Präsenz des Betrachters. Durch

40 Jenns Eric Howoldt: „Vor allen Ländern lächelt jenes Eckchen der Erde mich an...“. Die Gartenbilder und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund, in: *Im Garten von Max Liebermann*. [= Kat. zur Ausstellung, Hamburger Kunsthalle vom 11. Juni bis 26. September 2004; Alte Nationalgalerie, Berlin vom 12. Oktober 2004 bis 9. Januar 2005], 2. Aufl., Berlin 2004, S. 11-19, bes. S. 6ff.

das Flanieren, Herumschreiten und Begehen, ferner aber auch durch Wahrnehmung und Erinnerung, die der Garten und die Dinge in ihm auslösen sowie durch den Vergleich mit den zahlreichen Skizzen, Pastellen und Ölbildern, die Liebermann von seinem Garten fertigte, wird diese permanente Zirkulation von Innen und Außen mit vollzogen.

Landschaft und Garten fungieren wie auch die Architektur eines Künstlerhauses einerseits als Paratext, der wie eine Anleitung oder eine Legende (zum Ausstellungsobjekt) gelesen werden kann. So betrachtet, liefert der Text weitere Informationen, die zum Verständnis von Biografie oder Kunst beitragen. Landschaft, Garten und Architektur können andererseits aber auch als Teil der Ausstellung, d.h. als Ausstellungsobjekte betrachtet werden, die die Ausstellungsinszenierung in Künstlerhäusern entscheidend mit tragen. Indem sie außerdem begehbar, d.h. auch körperlich und sinnlich erfahrbar sind, ergänzen sie die stärker wahrnehmungsbezogene, kognitive Erfahrung mit dem einzelnen Kunstwerk und tragen dadurch zur Intermedialität von Künstlerhäusern bei. Insbesondere die postmodernen Architekturen liefern – wie im Beispiel des Kirchner Museums Davos – zahlreiche Belege für die Exponiertheit der Architektur, die allerdings nicht immer konkurrenzlos zur eigentlichen Ausstellung steht.⁴¹

Demgegenüber bildet die Architektur aber auch einen Bezugsrahmen, d.h. einen räumlich-interpretativen Kontext zum bzw. für das Ausgestellte, wie es zum Beispiel in der Architektursprache des Felix Nussbaum Hauses (Osnabrück) zum Ausdruck kommt. Das von Daniel Libeskind entworfene und 1998 eröffnete Künstlerhaus nimmt konzeptionell Bezug zum Lebensweg und zur Kunst von Felix Nussbaum.⁴² So wie hier repräsentiert die Architektur nicht mehr nur den funktionalen

41 So wird nicht selten die sachliche Architektur des Kirchner Museums Davos als Kontrast zum expressiven Werk des Künstlers empfunden. Die Kritik bezieht sich aber viel vehementer auf die Dominanzen, die die Museumsbauten der 1990er Jahre materiell und symbolisch transportieren und dadurch an Wertigkeit in Bezug zum Inhalt gewinnen. Vgl. Victoria Newhouse: Wege zu einem neuen Museum, bes. S. 89. Dieser Diskurs lässt sich außerdem beispielhaft am Dürrenmatt Center Neuchâtel (CH) nachvollziehen, das vom Architekten Mario Botta entworfen wurde und eingehender von P. Erismann in diesem Band beschrieben wird.

42 „Mit einem System von Bezugslinien [...] symbolisiert die Architektur die ständige Bewegung und zunehmende Orientierungslosigkeit im Leben Felix Nussbaums. [...] Auch die äußere Gestaltung des Gebäudekomplexes setzt Zeichen. Die verwendeten Materialien Holz (Nussbaum-Haus), Beton (Nussbaum-Gang) und Zink (Brücke) stehen mit ihrer zunehmenden Kälte für Nussbaums Lebensweg. [...]“ Zitiert aus: Räume gegen das Vergessen. Felix Nussbaum Haus / Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück. Hg. v. der Stadt Osnabrück 1998.

Rahmen, d.h. eine Hülle für das Ausgestellte. Sie erhält vielmehr selbst eine zunehmende ästhetische Bedeutung und wandelt sich dadurch zum autonomen und erklärenden „Exponat“. Der auf diese Weise geführte Dialog zwischen Architektur und Kunst, zwischen Außen und Innen usw. lässt den für postmoderne Bauten charakteristischen Gesamtkunstwerkcharakter wieder aufleben.

„Den Charakter eines Zweckbaus hat das Kunstmuseum jedenfalls längst hinter sich gelassen. Anders als im 19. Jahrhundert, als die Museumstempel der enzyklopädischen Sammelleidenschaft der Nationen repräsentativen Ausdruck verliehen, ziehen die Museumsbauten heute als eine Art übergreifendes Ausstellungsobjekt die Aufmerksamkeit auf sich – und ihre Erbauer. Ihrer ästhetischen Zusatzfunktion wegen besitzt das Kunstmuseum eine Tendenz zum Gesamtkunstwerk.“⁴³

Medienumbruch und/im Künstlerhaus?

Abschließende Überlegungen

Treten der analoge wie auch der digitale Medienumbruch als umfassende und sprunghafte Veränderungsprozesse in Erscheinung, so kann aufgrund der Befunde entgegen der bisher vorherrschenden Annahmen weder von der Dominanz eines Leitmediums, noch vom Verschwinden der überkommenen Medien gesprochen werden. Die Bildung von Medienensembles bzw. die Neu-Konfiguration ganzer Medienensembles ist eng gekoppelt mit dem Konzept „Medienumbrüche“ und charakterisiert durch Kontingenz und Anschlussfähigkeit. Die für Medienumbrüche kennzeichnenden Prozesse der Technisierung und Digitalisierung, insbesondere die dadurch hervorgerufenen ästhetischen Veränderungen bzw. Erscheinungen wie Synästhesie, Performanz, Intermedialität und Disponibilität lassen sich paradigmatisch in der Ausstellungsinszenierung in Künstlerhäusern nachvollziehen und beschreiben.⁴⁴

Die Inszenierungsformen in Künstlerhäusern sind insgesamt durchzogen von einer Medienabsenz und -resistenz. Damit korrespondiert zugleich eine Aufwertung der klassischen Kunstgattungen: Plastik, Malerei, Zeichnung. Die mit dem autonomen Tafelbild verbundenen Zuschreibungen von Originalität, Historizität und Materialität finden sich in der Intention von Künstlerhäusern in den Begriffen von Atmosphäre und Erfahrung widergespiegelt.

43 Frank Maier-Solgek: „Architektur und Kunst: Neue Kunstmuseen“, in: *museumskunde* 65 (2000), S. 12-17, hier S. 14.

44 Siehe dazu den Beitrag von Andreas Käuser in diesem Band.

Leitend für die Ausstellungsinszenierung sind ordnende, anordnende und einordnende Prinzipien, für die die räumliche Struktur des Hauses genutzt wird. Biografie und Kunst werden überwiegend nach chronologischen Gesichtspunkten gegliedert und in szenografischen Arrangements (*Interieurs*) präsentiert. So führt der Weg in das Arbeitszimmer bzw. in das Atelier des Künstlers den Besucher zunächst durch die einzelnen Lebensstationen (Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter), die überwiegend durch Texte, Briefe, Tagebuchaufzeichnungen oder Fotografien präsentiert und vermittelt werden, bevor Objekte wie Pinsel, Palette oder Staffelei auf den künstlerischen Schaffensprozess bzw. ein repräsentatives Gemälde oder eine Plastik auf die individuelle künstlerische Handschrift verweisen. Auf diese Weise treten unterschiedliche Medien, Gattungen und Stile, Texte und Bilder, Originale und Reproduktionen wie auch Erfahrungen und Erinnerungen, Vergangenheit und Gegenwart in Beziehung zueinander, bilden ein intermediales Geflecht aus und verdichten sich zu sog. „Medienensembles“.

Kennzeichnend für die ausgewählten Inszenierungsformen in Künstlerhäusern ist ferner, dass die Ausstellung und das Ausgestellte sich nicht nur auf den „authentisch“ rekonstruierten Wohn- bzw. Arbeitsraum, also den Innenraum erstrecken, sondern sich gleichermaßen auch auf den Außenraum, d.h. auf die jeweilige Architektur, die jeweilige Topografie, also die Umgebung und Landschaft sowie den Ort beziehen bzw. diese mit einbeziehen. Dadurch tritt das Ausgestellte in neue Konstellationen und Konfigurationen: Das einzelne Ausstellungsobjekt, wie etwa ein Foto, ein Gemälde oder eine Skulptur, wird Teil eines Ganzen und ist auch nur durch das Ganze entschlüsselbar. Deutlich wird dies in dem für das Künstlerhaus kennzeichnenden Raum, dem Atelier, und einer damit verbundenen *Ästhetik der Absenz*. Diese eingesetzte künstlerische Strategie des gezielten Verschwindens findet sich im Künstlerhaus nicht wieder. Wiederfinden lassen sich allerdings jene auf Authentizität und Nähe gründenden Praktiken, wodurch die Präsenz der Ausstellungsdinge durch ihre Auswahl, Platzierung oder Hängung im Ausstellungsraum zugleich auf das verweist, was nicht präsent ist. Das in ihrer Authentizität rekonstruierte Wohnhaus mit den Interieurs, in denen sich das Leben abspielte oder das Atelierhaus mit der Dokumentation fertig gestellter Arbeiten, sauber und ordentlich aufgereihter Arbeitsutensilien usw. generieren zugleich das Andere, das Leblose und Fehlende, die Unordnung, das Chaos und das Unfertige (s. Abb. 12).

Das performative Übertragen und Überschreiten der Ebene der Authentizität und Materialität ist stets an Medien gebunden. Das „ursprüngliche“ Atelier, wie Buren es fordert, ist ein medial vermitteltes Atelier: vermittelt durch Fotografien, durch Malerei, durch Kunstkataloge oder durch Ausstellungsinszenierungen.⁴⁵



Abb. 12: Francis Bacon's Studio. Fotografie. Perry Ogden (2001).

Die durch die spezifische Ausstellungsinszenierung und damit die für Künstlerhäuser charakteristischen Konstellationen von Alt und Neu, Original und Reproduktion, Bild und Text, Kunstwerk und Medien etc. hervorgerufenen Transformationen (Anwesenheit/Abwesenheit) beziehen außerdem den Betrachter als zentrale Variable in diese performativen Spielarten mit ein. Als hybrider „Zwischenraum“ (Fischer-Lichte) und als Schnittstelle entfaltet das Künstlerhaus durch die Präsenz des Ausgestellten sowie durch eine spezifische Konstellation von Medien ein atmosphärisches Potenzial, durch das der Ausstellungsbesucher zugleich mit unterschiedlichen Bild-, Lebens- und Wirklichkeitsentwürfen kon-

45 Elemente der beschriebenen Ausstellungsästhetik weisen zudem in ihrem installativ-intermedialen Charakter Analogien zu Selbstkonzepten von Künstlern im Atelier (z.B. Martin Kippenberger), ferner zu (Atelier-) Video-Installationen wie „Mapping the studio“ von Bruce Nauman, zu ausgestellten Atelierkonstruktionen etwa von Ivan Kožarić auf der documenta 11 oder zu räumlich-installativen Verfahren der Gegenwart auf (z.B. Gregor Schneider, Rirkrit Tiravanija, Martha Rosler).

frontiert wird.⁴⁶ Die eingangs angesprochene Diskrepanz zwischen Kunstproduktion und Kunstpräsentation insbesondere mit Blick auf das Ausstellen des Atelierraums ist somit ein unauflösliches Phänomen und besteht auch bei solchen Ausstellungsinszenierungen, die die vermeintliche Authentizität für sich beanspruchen.⁴⁷

Literaturverzeichnis

- Bartels, Daghild: „Zentrum der Kirchner-Forschung. E.-L.-Kirchner-Museum in Davos“, in: Parnass 2 (2002), S. 73-74.
- Bohnke-Kollwitz, Jutta: „Grußwort zur Eröffnung der Kollwitz-Gedenkstätte“, in: Käthe Kollwitz Gedenkstätte Moritzburg, o.J.
- Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt/M. 1995.
- Buren, Daniel: „Funktion des Ateliers“, in: Ders.: Achtung! Texte 1967-1991, Basel/Dresden 1995, S. 152-168.
- „Das Atelier im Kopf“. Ein Interview mit Daniel Buren von Isabelle Graw, in: Texte zur Kunst 49 (2003), S. 59-66.
- Eckert, Reinald: „Der Garten“, in: Nina Nedelykov/Pedro Moreira (Hg.): Zurück zum Wannsee. Max Liebermanns Sommerhaus, Berlin 2003, S. 75-92.
- Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Hg.): Ernst Barlach 1870-1938. Bildhauer, Graphiker, Schriftsteller. [= Schriften der Ernst Barlach Stiftung, Reihe B, Nr. 3], 2. Aufl., Ratzeburg 1998.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2004.
- Flidell, Helmut/Gabriele Münter-und-Johannes Eichner-Stiftung (Hg.): Das Münter-Haus in Murnau, München 2000.
- Gigon, Annette/Mark Guyer (Hrsg.): Architektur des Kirchner Museums, Luzern 1993.
- General-Anzeiger Bonn vom 8./9. 10. 1988 und vom 28. 10. 1988.
- Großklaus, Götz: Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt/M. 1995.
- Hoh-Slodzyk, Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert, München 1985.

46 Die von Gernot Böhme erneut diskutierte Ästhetik der Atmosphäre müsste in diesem Zusammenhang und mit Blick auf Medienumbrüche eingehender reflektiert werden. Dennoch scheint mir die Verwendung des Begriffs zur Kennzeichnung des Zusammenkommens unterschiedlicher Wirklichkeitsentwürfe von Anwesenden vor allem im ästhetischen Diskurs von Bedeutung. Vgl. Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt/M. 1995, bes. S. 34ff.

47 S. dazu auch den Beitrag von Ellen Markgraf in diesem Band; s. auch Texte zur Kunst. Atelier. Raum ohne Zeit [= Themenheft], 13 (2003).

- Howoldt, Jenns Eric: „Vor allen Ländern lächelt jenes Eckchen der Erde mich an...“. Die Gartenbilder und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund, in: Im Garten von Max Liebermann. [= Kat. zur Ausstellung, Hamburger Kunsthalle vom 11. Juni bis 26. September 2004; Alte Nationalgalerie, Berlin vom 12. Oktober 2004 bis 9. Januar 2005], 2. Aufl., Berlin 2004, S. 11-19.
- Hüttinger, Eduard/Kunsthistorisches Seminar der Universität Bern (Hg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985.
- Jansen, Elmar (Hg.): Friedrich Schult, Barlach im Gespräch, Leipzig 1989.
- Jochimsen, Margarethe: „In diesem Hause lebte der Maler... Die Geschichte der Rettung des Hauses bis zu seiner Eröffnung“, in: Verein August Macke Haus (Hg.): August Macke Haus. [= Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn 1991-2002], Bonn 2002, S. 15-38.
- Korff, Gottfried: „Zur Eigenart der Museumsdinge“, in: Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen (Hg.): Gottfried Korff. Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 140-145.
- Lemaire, Gérard-Georges/Jean-Claude Amiel (Hg.): Künstler und ihre Häuser, München 2004.
- Maier-Solkg, Frank: „Architektur und Kunst: Neue Kunstmuseen“, in: museumskunde 65 (2000), S. 12-17.
- Marcy, Claudia: „Ein Bildhaueratelier und seine Architekten“, in: Ursel Berger/Josephine Gabler (Hg.): Georg Kolbe. Wohn- und Atelierhaus. Architektur und Geschichte, Berlin 2000, S. 24-37.
- Meier, Cordula: Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher, München 2002.
- Newhouse, Victoria: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998.
- Räume gegen das Vergessen. Felix Nussbaum Haus /Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück. Hg. v. der Stadt Osnabrück, Osnabrück 1998.
- Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt/M. 2003.
- Rupert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, 2. Aufl., Frankfurt/M. 2000.
- Scotti, Ronald: Das Kirchner Museum Davos [= unveröffentlichtes Manuskript].
- Staniszewski, Mary Anne: The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambridge/Mass., London 1998.
- Texte zur Kunst. Atelier. Raum ohne Zeit [= Themenheft]. 13 (2003).