

Albrecht Barthel

Vom Künstlerhaus zum Museum – ein Fall für die Denkmalpflege?

Wohnungen und Häuser, die sich Maler, Bildhauer oder Architekten neu erschufen oder mit ihren gestalterischen Mitteln aneigneten, konnten posthum zugleich faszinierende biografische Spur, Dokument künstlerischer Werkentstehung im Atelier und Teil des Werks werden – mit anderen Worten: zum Bau- und Kunstdenkmal. Von den Biografien und den für sich selbst geschaffenen Edelsitzen ruhmreicher *archipitores* der italienischen Renaissance angeregt, rief Jacob Burckhardt frühzeitig zu einem denkmalpflegerischen Inventar *avant la lettre* auf, indem er dazu ermutigte, «alle Reste und Nachrichten von sämtlichen Künstlerhäusern in Italien überhaupt zu sammeln».¹ Bald ein Jahrhundert später wiederholte Peter Hirschfeld, vormals schleswig-holsteinischer Landeskonservator, dieses Desiderat und steckte ein Suchfeld ab, dass sich zeitlich bis in die 1920er Jahre und geografisch auf ganz Europa erstreckte.²

Solche *Eigenhäuser*³ der Künstler hoben sich für Hirschfeld gegenüber bloß biografisch bedeutenden Wohnstätten als Selbstzeugnisse ab, die mit Selbstportraits und Texten auf einer Stufe stehen. Zudem habe die Selbstbeauftragung die Künstler/in zu einer besonders intensiven Auseinandersetzung mit zentralen gestalterischen Fragestellungen und damit zu oft innovativen und radikalen Lösungen geführt, jenseits der Konventionen des Fremdauftrags. Als nicht mehr hintergehbare «*Medium sui generis*, durch das allein er [...] (der Künstler) [...] seine Position in der und zu der Gesellschaft, die er mit seinen Erfindungen konfrontiert, bestimmen kann»,⁴ machte denn auch Hans-Peter Schwarz in seiner Studie zur «Sozialgeschichte des Genies» das selbst gestaltete Haus des Künstlers aus. Diese Zuschreibungen könnten sowohl für die Künstlerhäuser der Renaissance zutreffen als auch so heterotope Lebensräume wie die Wohnhäuser Ernst Ludwig Kirchners in Davos mit «Negerplastik-Motiven auf Bauernmöbeln» (Hirschfeld), die Villa des Künstlerfürsten Franz von Stuck in München und Constantin Brancusis «proto-museum»⁵ in Paris. Kritisch diskutierte denn auch Eberhard Paulus das Problem der kunstwissenschaftlichen Einordnung des so vielgestaltigen Phäno-

mens Künstlerhaus anhand zweier Grundlagenarbeiten und hob gerade «die Bandbreite von der schlichten Wohn- und Wirkungsstätte bis hin zum selbstentworfenen Eigenhaus, von der Stätte künstlerischer Selbstdarstellung bis zum Ort der Reliquienverehrung [...] als typisch [...] für das Denkmal» hervor.⁶

In der Selbstveröffentlichung des Künstlers bahnte sich oft schon zu dessen Lebzeiten die Umwandlung zum Personenmuseum an, welches seinen Erhalt am besten gewährleisten konnte. Wo er selbst diese Transformation nicht als Kurator des Vorlasses vollzog, übernahmen Gattinnen oder Lebensgefährtinnen, andere nachlebende Familienmitglieder oder die interessierte Öffentlichkeit diese Aufgabe.⁷

In seiner gründlichen systematischen Studie zum Personalmuseum wies Franz R. Zankl darauf hin, dass mit dem Beginn des bürgerlich-heroischen 19. Jahrhunderts die Musealisierung biografischer Orte und Lebensstätten bedeutender historischer Persönlichkeiten rasant zunahm, wobei ihnen Memorial- und Verehrungsfunktionen zugewiesen wurden, welche zuvor eigens hergestellte Monumente zu erfüllen hatten.⁸ Dort überlagerten sich also die zwei Denkmalfunktionen, die Alois Riegl in seiner grundlegenden Schrift zum Modernen Denkmalkultus so strikt voneinander abgegrenzt hatte: den historischen Monumenten, also den «gewollten Denkmälern»,⁹ hatte er den uns heute geläufigen Begriff des Bau- und Kunstdenkmals gegenüber gestellt: erstere verdankten bereits ihr Entstehen dem Ziel späteren Gedenkens, letzteren werde ihre Fähigkeit zum Denkmal erst von der Nachwelt zugeschrieben.¹⁰ Somit kommt beim Bau- und Kunstdenkmal neben dem Erhalt des urkundlichen («historischen») Wertes stets der von Riegl in die Denkmaldiskussion eingeführte «Alterswert» als zweite Historizität, als an die Originalsubstanz gebundene zeitliche Spur von der historischen Entstehung bis in die Gegenwart, zum Tragen.

Zwischen dem denkmalpflegerischen Ziel angemessener Konservierung als Primärdokument und kuratorischem Anspruch, das Denkmal auch als Träger «gewollter» Erinnerung zu optimieren, kommt es beim Künstlerhaus unweigerlich zu Konflikten. Wie Martin

Steffens feststellte, entsteht schon «bei der Transformation des Realorts zum Museum ein kraftvolles Spannungsfeld zwischen den Ansprüchen des Baudenkmals und jenen des Denkmalsbaus».¹¹

Auch lässt sich die biografische Existenz des bildenden Künstlers, im Gegensatz zu derjenigen des Dichters, Musikers oder Religionsstifters, durch sein Werk am besten und unmittelbar veranschaulichen.¹² Dies begünstigt eine Verlagerung des kuratorischen Schwerpunktes fort von der Präsentation des biografischen Ort hin zur optimalen Werkpräsentation, bei der die denkmalgerechte Konservierung des Primärdokuments mit all seinen scheinbar belanglosen oder gar störenden Spuren und «Defekten» in den Hintergrund tritt, und zur «Entropie im Künstleratelier» führt.¹³

Anhand einiger überwiegend schleswig-holsteiner Beispiele sollen hier Ergebnisse der Präsenz bzw. Abstinenz institutioneller Denkmalpflege an Künstlerhäusern und Ateliers skizziert werden. Als Denkmalpfleger ist der Autor in den zuerst vorgestellten Fall selbst involviert.

Haus Hablik

Der Maler, Grafiker und Entwerfer Wenzel Hablik (1881-1934) und seine Frau, die Handweberin Elisabeth Hablik-Lindemann (1879-1960), bezogen 1917 in Itzehoe, Schleswig-Holstein, eine Gründerzeitvilla und gestalteten diese sukzessive als Manifest eigener Kreativität und Geschmacksführerschaft.¹⁴ Seinen Anspruch auf Alleskönnerschaft hatte der in verschiedenen Metiers ausgebildete Hablik bereits bei einigen seiner gutbürgerlichen Klienten verwirklichen können, denen er nicht nur das Wohnmobiliar, sondern auch die dazu passende Malerei geliefert hatte.¹⁵ Mit dem Einzug in die fortan als Wohn, Werk- und Ausstellungsstätte genutzte ehemalige Offiziersvilla setzte Hablik den mehrfach geübten Kehraus des Historismus nun in den eigenen vier Wänden um. Die Wohnräume und das zum Bildersaal aufgewertete Treppenhaus zeigten zunächst eine Mischung aus Expressionismus und Wiener Sezession. Der farbbegeisterte Künstler, der im Arbeiterrat für Kunst und in den Mitgliedern der «Gläsernen Kette» Gesinnungsgenossen gefunden hatte, malte 1923 das Esszimmer vollständig mit einer frei geometrischen Komposition aus (Abb. 1). Ein Architekturbild erweiterte den farbigen Realraum in die Utopie hinein und das Esszimmer zum vorbildhaft gedachten Raumkunstwerk.¹⁶ Ab 1928 dann präsentierte



Abb.1: Esszimmer Hablik mit der Ausmalung von 1923 (Zustand 1927) (Aufnahme: Wenzel-Hablik-Archiv, Itzehoe).

der Künstler, dem Zug der Zeit folgend, sein Atelier und sich selbst in sachlicher Geradlinigkeit. Nur ein Jahr vor seinem frühen Tod konnte er 1933 mit der Umgestaltung der restlichen Innenräume und dem Umbau der Straßenfassade den nun vollständigen Exorzismus der Gründerzeit auch öffentlich sichtbar machen. Habliks Frau Elisabeth starb 1960 und hinterließ Haus und Nachlass als intakte Einheit. Unter dem Gesichtspunkt der Vollständigkeit des Nachlasses und des hohen Beispielwertes für gleich mehrere Phasen der Frühmoderne handelte es sich um ein zur Musealisierung geeignetes Künstlerhaus par excellence.

Der damalige Landeskonservator Hartwig Beseler kündigte 1981 auf Bitten der Tochter Habliks, die den Nachlass vor der Teilung bewahren wollte, an, das Haus als «Gesamtkunstwerk [...] mit seiner festen Ausstattung sowie dem entscheidenden Teil seines beweglichen Kunstgutes und des schriftlichen Nachlasses» unter Denkmalschutz zu stellen.¹⁷ Bauwerk und Inventar nahm Beseler unter dem Eindruck von Vollständigkeit und Materialfülle offenbar als eine biografisch-künstlerische Einheit wahr, die ohne gravierenden Verlust an Zeugniswert nicht aufzulösen war. Ihm galt daher in

diesem speziellen Fall auch das «bewegliche» Inventar, das sonst den musealen und archivarischen Schwesterdisziplinen vorbehalten bleibt, als «ortsgebunden».¹⁸ Die Umsetzung des Denkmalschutzes allerdings scheiterte: wenig später ging zwar das Inventar als Grundstock eines Werkmuseum in die Wenzel-Hablik-Stiftung ein, zum Künstlerhaus jedoch lautete der Befund: «Von den einst reichhaltigen, von Hablik für eigene Nutzung geschaffenen Interieurs sind nur noch kümmerliche Reste erhalten.»¹⁹ Erst 1989 erfolgte ein auf Treppenhaus und Fassade reduzierter Denkmalschutz, 1994 auf eine Raumausmalung Habliks erweitert, auf die hier noch eingegangen wird. Das denkmalpflegerische Ziel allerdings, das Ganze, das mehr als die Summe seiner Teile war, zusammenzuhalten, war verfehlt.

Im Obergeschoss eines Itzehoer Patrizierhauses, das 1996 zum Wenzel-Hablik-Museum²⁰ umgebaut wurde, sind einige Arbeiten Habliks ausgestellt – darunter viele Stücke, die einst zum Künstlerhaushalt gehörten. Die Stiftung bemühte sich jüngst, mit der Kunst wieder dorthin zu ziehen. Aus Mitteln von Bund, Land und namhaften Geldgebern war die Restaurierung des Hauses zwar gesichert, die Umsetzung scheitert jedoch vorläufig an der Lokalpolitik, welche den «Mehrwert» einer Musealisierung am Originalort nicht zu erkennen vermag, wo doch ein Werkmuseum Hablik bereits besteht. Hier einige denkmalpflegerische Argumente pro Musealisierung:

Zwischen 1920 und 1928 hatte Hablik landesweit insgesamt zehn farbige Gesamtfassungen von Wohn- und Geschäftsräumen ausgeführt.²¹ In den Kabinetten des bestehenden Museums ließen sich diese für Habliks Schaffen zentrale ortsgebundene Werkkategorie und sein Hang zum gesamträumlichen Kunstwerk anhand von Entwurfszeichnungen oder historischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen recht und schlecht zweidimensional veranschaulichen, das Erlebnis des dreidimensionalen und lebhaft erlebbaren Originalraums jedoch bleibt verwehrt.²²

In Zusammenarbeit mit der Restauratorin Marion Eifinger konnten die von Axel Feuß anhand der Sekundärdokumente festgemachten, doch als Primärdokumente verschollen geglaubten²³ Originalräume wieder aufgespürt und untersucht werden.²⁴ Tatsächlich ist die von Hablik selbst 1933 noch pietätvoll unter Makulatur gesicherte Ausmalung des Esszimmers²⁵ nicht nur technisch hervorragend erhalten, sondern der

Gesamtraum in seiner Komplexität und Gewagtheit – wie zur Bestätigung der eingangs referierten These Hirschfelds von der Sonderstellung des durch Selbstbeauftragung entstandenen Kunstwerks – das Hauptstück dieser Werkgruppe. In so exzellenter gestalterischer Qualität und vergleichbar gutem technischen Zustand ist wohl kaum ein anderer Farbraum des Konstruktivismus, des Stijl oder des Bauhauses erhalten.²⁶ Daher soll dieser Raum mit Habliks singulärer Farbfassung und dem bauzeitlichen Mobiliar als Zeitdokument und gesamträumliches Kunstwerk wiederhergestellt werden.

Die Baugeschichte der Villa und die bauliche Aneignung, die im Kriegsjahr 1917 unter schwierigsten Bedingungen beginnt, ließ sich aufgrund einer Fülle von Briefen und biografischen Notizen, der Autobiografie einer Hablik-Tochter und der Befunde *in situ* erstaunlich vollständig rekonstruieren.²⁷ Hablik und seine Frau hatten bei ihren sukzessiven Umbauten offenbar nie eine einheitliche Gestaltung aller Räume zum Ziel. Mobiliar und Einbauten früherer Phasen beließen sie vielmehr an Ort und Stelle, so dass sowohl innerhalb eines einzelnen Raumes als auch im gesamten Haus unterschiedliche Zeitphasen koexistierten. Für das denkmalpflegerische und museale Konzept stand daher bald fest: den heterochronen Raumdokumenten soll ihre Eigenzeitlichkeit jeweils belassen werden – so wird das Gesamtdokument die biografische und künstlerische Entwicklung des Künstlerpaares am getreulichsten abbilden.

Das vormalige Urteil über die «kümmerlichen Reste» war zu revidieren; die wegen des geringen zeitlichen Abstands scheinbar alltagsbekannten Befunde wollten sich einem abgesicherten kunst- oder architekturgeschichtlichen Wertsystem zwar nicht gleich einschreiben lassen, die für unsere Gegenwart rare Dichte und Qualität der Dokumente wurde jedoch bei näherer Betrachtung erkennbar. Damit war auch ein gewichtiges Argument für ihre «Veröffentlichung» im musealen Kontext gegeben: Die originalen Architekturoberflächen und Bauteile sind bis hin zu den Beschlägen, den Fußböden, Fenstern und Türen – vom 1917 verlegten Linoleum bis zu mehreren Generationen seltener Patent-Schiebefenster – nahezu ausnahmslos gut erhalten, ein einzigartig vollständiges baugeschichtliches Gesamtdokument.

Wie eingangs erwähnt, bilden originale Architekturoberflächen mit ihrer Patina als sichtbare Träger von Eigenzeitlichkeit ein für den «Modernen Denkmalkultus»



Abb.2: Atelier Hablik mit fest eingebautem Mobiliar von 1928 (Zustand 2007) (Aufnahme: Martin Kunze, Hamburg).

unverzichtbares Substrat. Wo solche Zeitspuren im Haus Hablik vollständig und unverfälscht erhalten blieben, lassen sich «Zeitinseln», unter anderem das gegenüber dem Zustand von 1933 kaum veränderte Atelier (Abb. 2), als legitime Primärdokumente wiedergewinnen, ohne in die Nähe einer Rekonstruktion zu geraten. Um die Kontur derartiger Originalsituationen zu wahren, soll auf die Wiederherstellung stark fragmentierter Raumfassungen verzichtet werden. Die Umwandlung zum Museum soll auch nicht durch ein eigenes Design oder eine zusätzliche architektonische Schicht betont werden. Das Gebäude und sein Inhalt sind ein in sich schlüssiges historisches und biografisches Dokument, in dem eigene Räume für Werkdokumentation und Ausstellungen bleiben. Für die ausgewogene Balance zwischen den beiden Denkmalfunktionen besteht daher eine gute Prognose.

Haus Blunck

Das Haus des Malers Heinrich Blunck²⁸ (1891-1963), ein Agglomerat mit baulichem Ursprung 1866, wurde ab 1997 zum «Künstmuseum Heikendorf» umgestaltet und ist heute als Werkmuseum den Mitgliedern der «Heikendorfer Künstlerkolonie» und ihrem Umkreis ge-

widmet. Das zwischen dem Stiftungsvorstand und dem Museumsamt des Landes bereits einvernehmlich abgestimmte Konzept, an dessen Erarbeitung die Denkmalpflege schon deshalb nicht beteiligt war, weil das Haus nicht einmal als «Einfaches» Kulturdenkmal²⁹ erfasst war, sah den Abbruch des Blunck'schen Atelieranbaus von 1928 vor, der für bautechnisch problematisch und unansehnlich erachtet wurde.³⁰ Auf Anfrage tendierte die Denkmalpflege zunächst dahin, eine purifizierende Rückführung auf den Zustand von 1909, also vor Heinrich Bluncks Einzug, als adäquate Strategie zu



Abb.3: Haus Blunck in Heikendorf, Gartenseite (Zustand 2006) (Aufnahme: Albrecht Barthel, Kiel).

befürworten. Doch dann blieben Anbau und Atelier erhalten (Abb. 3), für den verbleibenden Denkmalwert als biografischer Ort Bluncks unabdingbar: die stets von materieller Unzulänglichkeit begleitete Künstlerbiografie und der Ort der Werkentstehung bilden sich weiterhin als eigene Kubatur im Bauwerk ab, und nicht allein durch das ausgestellte Maleraccessoire. Der durchgreifende Umbau zum Werkmuseum hat den dokumentarischen Wert zwangsläufig sehr geschmälert,³¹ im Hinblick auf die unspektakuläre Biografie und das Werk Bluncks darf das Ergebnis jedoch als kongruent gelten. Die später für Wechsellausstellungen eigens errichtete Halle hält angemessenen Abstand zu den Altbauten und respektiert damit deren Ensemblewirkung.

Werkstatt Wimmer

Als schleswig-holsteinisches Beispiel eines in das Museum translozierten Künstlerateliers sei hier die Münchner Werkstatt des Bildhauers Hans Wimmer (1907-1992) vorgestellt, die sich nach dessen Tod nicht an Ort und Stelle erhalten ließ und so nach Schleswig-Holstein umzog. Der Inhalt wurde dank der Intervention des damaligen Direktors, Heinz Spielmann, an das Landesmuseum Schloss Gottorf in Schleswig verbracht, an dem Wimmer bereits mit bedeutenden Arbeiten vertreten war.³² Heute ist in einer ehemaligen Remise die zweite Rekonstruktion der Werkstatt hinter Glas zu besichtigen. Sowohl Raumhöhe als auch Grundfläche sind gegenüber dem Originalatelier halbiert (Abb. 4), und an den frisch gestrichenen Wänden und der Decke fehlen naturgemäß Werk- und Altersspuren. Auch sind die originalen Gegenstände, wie der fotografische Vergleich belegt,³³ deutlich anders arrangiert als im Originalatelier – diese Umstände werden in der Rekonstruktion selbst leider nicht erklärend aufgedeckt. Das Inventar wird zwar als eindrucksvolles Exponat präsentiert, den Arbeitsort als kohärentes Primärdokument jedoch kann solche Installation – ähnlich der des Atelier Constantin Brancusi³⁴ am *Centre Pompidou* in Paris – nur unzureichend vergegenwärtigen. Die Veränderung der Proportionen, der ganzen räumlichen Situation und der Verlust der originalen Oberflächen – ganz zu schweigen vom Verlust des topografischen Kontextes – führen zu einer von der historischen Wirklichkeit grundlegend abweichenden Fiktion. Der von de Poli eingeführte Begriff der «restitutione simbolica»³⁵ charakterisiert solche durch subjektive Faktoren bestimmte



Abb.4: Atelier Wimmer, Rekonstruktion am Landesmuseum Schloss Gottorf (Zustand 2007) (Aufnahme: Uta Kuhl, Schleswig).

Zeichenhaftigkeit, den Symbolcharakter solcher Wiedergewinnung deshalb viel besser als der scheinbar objektive Begriff der «Rekonstruktion», der zumindest weitgehende Gestaltidentität suggeriert.

Kunststätte Bossard

Die «halluzinierende Monstrosität des expressionistischen Gesamtkunstwerks» beeindruckte Eduard Hüttinger 1985 an der Kunststätte Bossard in Lüllau bei Hamburg. Es müsse sich jedoch erst noch erweisen, ob sie genug künstlerische Substanz besitze, die «Wallfahrt» auf Dauer zu lohnen.³⁶ Wer Gebäude und ausgedehnten Skulpturengarten, die der Bildhauer und Maler Johann Michael Bossard (1874-1950) sich einst als Sommersitz schuf,³⁷ heute betritt, kehrt wie von einer Zeitreise in die 1920er Jahre zurück. Der «horror vacui» Bossards und seine hermetische Vorstellungswelt vermögen die Immersion allerdings ins Beklemmende zu steigern. Ein Zustrom von jährlich etwa fünfzehntausend Besuchern belegt ungebrochene Anziehungskraft, die sich weniger am «Kunstwert» als an der

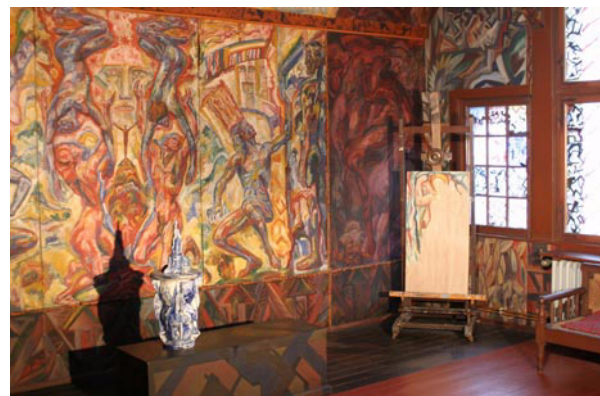


Abb.5: Kunststätte Bossard, Erossaal von 1927 (Zustand 2006) (Aufnahme: Kunststätte Bossard, Lüllau).

ungewöhnlichen Geschlossenheit des Zeitdokuments und den «Alterswerten» des intakten Ensembles festmachen lässt (Abb. 5). Noch 1996 stimmte die Künstlergattin Jutta Bossard (1903-1996), bevor sie den gesamten künstlerischen Nachlass und die Liegenschaft in eine öffentliche Stiftung einbrachte, mit Denkmalpflege und betreuender Restauratorin das Zutrittsreglement nach der Empfindlichkeit der historischen Raumbereiche akribisch ab – die einstigen Privaträume dürfen deshalb heute nur knapp fünfhundert Besucher pro Jahr in Führungen mit maximal sechs Teilnehmern besichtigen.³⁸ Auch weil seit kurzem ein gestalterisch angepasster Ausstellungsbau die historischen Räumlichkeiten entlastet, unterliegen Gebäude und Kunstwerke nach der zwölf Jahre währenden Gesamtrestaurierung einem beherrschbaren Verschleiß.³⁹ Mit der Denkmalpflege besteht enge vertrauensvolle Zusammenarbeit in allen Fragen der Bauunterhaltung und Konservierung – dafür bestehen optimale Voraussetzungen: der Landkreis ist sowohl Träger der Kunststätte als auch Dienstherr der örtlichen Denkmalpflege.

Larsson Gården

Carl Larsson (1853-1919) «veröffentlichte» sein Haus im schwedischen Sundborn schon zu Lebzeiten als Manifest heiter-ländlichen Familienlebens,⁴⁰ das über die Landesgrenzen Schwedens hinaus stilbildend wirkte.⁴¹

Die Künstlergattin Karin Larsson (1859-1928) richtete 1924 eine Familiengesellschaft ein, welche die dauerhafte Nutzung als Ferienhaus unter Erhalt des historischen Zustands sicherte, 1946 wurde vertraglich vereinbart, das Haus öffentlich zugänglich zu machen. Dieses wird seit 1981 von Restaurator Lennart Persson betreut, der bündig meint, es habe drei Feinde, und zwar in dieser Reihenfolge: fünfzigtausend Besucher im Jahr, den 220-köpfigen Familienclan und die Umwelt.⁴²

Die Besucher werden sommers in Gruppen von maximal zwölf Personen und zuweilen im 10-Minuten-Takt durch Wohnräume und beide Ateliers geführt. Larssons Vermächtnis zufolge soll das Haus nicht primär Museum, sondern lebendiges Heim sein – damit verbieten Absperrungen sich von selbst, und Andacht und Disziplin, welche die Besucher bei der Führung an den Tag legen, sind wahrlich nötig, um substanzielle Schäden zu begrenzen (Abb. 6). Winters diene das Haus als Feriendomizil, seine Temperierung sei konservatorisch zwar mittlerweile beherrschbar, die Intensität der Nutzung



Abb.6: Larsson Gården, Führung im großen Atelier (2003) (Aufnahme: Klas Frieberg, Sundborn).

bleibe jedoch ein Problem. Seit 1966 als Denkmal von nationaler Bedeutung gelistet, legt die Denkmalpflege in jüngerer Zeit zunehmend Wert auf die Dokumentation von Restaurierungs- und Instandsetzungsmaßnahmen.⁴³ Aufgrund des Umgebungsschutzes konnten angrenzende Flächen rechtzeitig von Bebauung frei gehalten werden, Ausstellungsräume und Gastronomie sind zum Schutze der historischen Baulichkeiten extern untergebracht. Der intensiven Nutzung der historischen Räume selbst setzt die Denkmalpflege allerdings auch deshalb kaum Grenzen, weil der Staat die Eigentümer nur marginal entlastet. Bis heute ist Sundborn ein privates Wirtschaftsunternehmen ohne wissenschaftliche Kuratorin, angesichts der herausragenden internationalen Bedeutung dieses Kulturdenkmals nicht ganz verständlich. Zu einem konservatorisch verantwortungsvollen Erhalt könnte künftig sicher beitragen, wenn die öffentliche Hand mehr Verantwortung übernimmt, das heißt auch: wissenschaftliche Arbeit vor Ort finanziell fördert.

Folgerungen

Für den intakten Erhalt von Künstlerhäusern bis zu ihrer Musealisierung ist schon fast zwingend die Eigenvorsorge der Künstler und vor allem Ihrer Gattinnen not-

wendig, welche die Künstler im Falle Carl Larsson um ein Jahrzehnt, bei Wenzel Hablik mehr als zwanzig, bei Johann Bossard schließlich bald fünfzig Jahre überlebten und so die posthume Kontinuität einleiteten, im Fall Hablik mit noch offenem Ergebnis. Wo das «öffentliche Interesse» eintritt, um Nachlassteilung oder anderweitige Verwertung zu unterbinden oder rückgängig zu machen, kann die biografisch-künstlerische Einheit von Inventar und Gebäude meist dauerhaft gesichert werden. Carl Larssons Sundborn zeigt, dass Musealisierung und Pflege auch in Privateigentum möglich sind, im Regelfall garantieren jedoch erst öffentliche Subsidierung und Trägerschaft den nachhaltigen Fortbestand.

Obwohl der Zeugniswert von Künstlerhäusern in der kunsthistorischen Forschung unbestritten ist, wirkt die institutionelle Denkmalpflege immer noch eher fallbezogen als systematisch an der Erforschung und dem Erhalt von Künstlerhäusern mit. Schon das Inventarisationsraster der Denkmalämter, das oft primär auf die Bautypologie ausgerichtet ist, verfehlt das Spezifische des Künstlerhauses. Wo das Inventar lediglich ein «Wohnhaus» anspricht, selten mit dem qualifizierenden Zusatz «mit Atelier», ist es kein Wunder, wenn auch Künstlerhäuser und Ateliers von erheblichem Zeugniswert im Wortsinne durchs Raster fallen. Sofern diese nicht aus familiärer Pietät erhalten werden oder auf Einzelinitiative hin bereits musealisiert sind, bleiben sie daher weiterhin Denkmale auf Abruf. Auch Bestandsdokumentationen solcher Häuser sind der seltene Ausnahmefall.⁴⁴

Die Umwandlung von Künstlerhäusern zu Museen wird denkmalpflegerisch nur in einem Teil der Fälle begleitet. Das Haus Hablik in Itzehoe zeigt, dass Denkmalpflege auch auf erhebliche Widerstände und Grenzen stoßen kann, wenn sie über die rein wissenschaftliche Erkundung und Dokumentation hinaus die Initiative ergreift – Kommunalpolitik geht manchmal wunderliche Wege. Die Einheit aus Baudenkmal, Inventar und Archivalien verlangt allen Akteuren vorurteilsloses und interdisziplinäres Handeln über die Fachgrenzen hinaus ab sowie die Vernetzung mit musealen und archivarischen Nachbardisziplinen, ein Desiderat, dass im Alltag nicht immer voll eingelöst wird.

Denkmalpfleger betrachten nicht nur bereits in einen musealen Kontext translozierte, sondern auch die «in situ» musealisierten Künstlerhäuser oft als extraterritorial. Wo es aufgrund unterschiedlicher professioneller

Handlungslogiken und der gegensätzlichen Prioritäten von Konservatoren und Kuratoren eigentlich so zwangsläufige wie fruchtbare Konflikte auszutragen und zu bewältigen gälte – werden diese, aus Rücksichtnahme auf Berufskollegen oder «übergeordnete» Interessen vermieden. Auch wenn das Primärdokument nur als «gewolltes Denkmal», also musealisiert und mit den notwendigen Begleiterscheinungen solchen Gebrauchs, fortbestehen kann – als Sonderfachleute für ortsfeste historische Zeugnisse stehen Denkmalpfleger in der nicht delegierbaren Verantwortung, Kuratoren und Kuratorien stets daran zu erinnern und darin zu unterstützen, die eigentliche «raison d'être» ihrer Einrichtung wertschätzend und vor allem möglichst substanz-erhaltend zu pflegen.

Wie die Kunststätte Bossard und Carl Larsson in Sundborn zeigen, werden Erosion und Verschleiß am Dokument von Haus zu Haus unterschiedlich zugelassen, die scharfen Restriktionen, die in Lüllau gelten, lassen sich auf Sundborn kaum übertragen, liegt hier doch fast so etwas wie ein Nationalheiligtum vor. Aber generell gilt: die in den historischen Architekturoberflächen und Ausstattungen aufgehobenen biografischen Spuren – den Alterswert – möglichst intakt zu bewahren als «authentisierte Substanz», wird als Gegenpol zu einer zunehmend virtuellen Alltagserfahrung von Welt immer attraktiver – schließlich werden solche Orte zusehends rar. Die klare Trennung zwischen historischen Künstlerräumen als Primärdokumenten und solchen Räumen oder Gebäuden, die vorrangig für die Werkpräsentation oder andere Publikumseinrichtungen zur Disposition stehen, ist in jedem Fall unverzichtbar, wenn der Informationsverlust am Dokument nicht zu dessen Verbrauch führen soll.

Endnoten

- 1 Jacob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1868 (JBW 5), S. 22 (zitiert nach JBW 5, München 2000). Das Wort «sämtliche» fügte Burckhardt in die zweite Auflage von 1878 ein; den Viten seines Gewährsmanns Vasari als «Nachrichten» stellte er eigene Beobachtungen zum Gegenwartszustand der Häuser bzw. ihrer «Reste» zur Seite.
- 2 Peter Hirschfeld, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München 1968, S. 290.
- 3 Siehe Anm. 6.
- 4 Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig 1990, S. 5.
- 5 Brian O'Doherty, *Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed*, New York 2007, S. 36-38.
- 6 Eberhard Paulus, Rezension zu u. a. Hoh-Slodczyk 1985 und Hüttinger 1985 in: *Kunstchronik*, Jg. 40, 1987, S. 282-288. Der bündige Begriff «Eigenhaus», auf den Paulus das «Selbstentworfene eigene Wohnhaus» Hirschfelds so schön brachte, fand leider

- nicht in den Duden.
- 7 Christine Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München 1985, S. 29-31 zu Canova, Thorvaldsen, Rodin, Nolde und Klinger. Synoptische Tabelle von Künstlerhäusern und Künstlerhäusern als Museen auf S. 191-193; *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985, hg. v. Eduard Hüttinger, S. 25 zu Moreau, S. 31 zu Bourdelle und Zadkine, siehe dort auch Fußnote 68; Franz Rudolf Zankl, *Das Personalmuseum. Untersuchungen zu einem Museumstypus*, in: *Museumskunde*, Sonderheft 13, Berlin 1972: S. 62 zu Nolde, S. 66-67 zu Bossard, umfassendes Verzeichnis von Personenmuseen / musealisierten Künstlerhäusern im Anhang.
 - 8 Franz Rudolf Zankl, *Das Personalmuseum. Untersuchungen zu einem Museumstypus*, in: *Museumskunde*, Sonderheft 13, Berlin 1972, S. 74: «In gewisser Weise hat das Personalmuseum [...] als selbständige Würdigungseinrichtung [...] seinen Ursprung dort, wo das Denkmal in Frage gestellt zu werden begann. Es hat diesen wirkliche Funktionen in weiten Gebieten übernommen.»
 - 9 Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung (1903)*, in: *Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze*, hg. v. Karl Swoboda, Wien, 1929, S. 144: «Unter Denkmal [...] versteht man ein Werk von Menschenhand, errichtet zu dem bestimmten Zwecke, um einzelne menschliche Taten oder Geschicke (oder Komplexe mehrerer solcher) im Bewusstsein der nachlebenden Generationen stets gegenwärtig und lebendig zu erhalten.»
 - 10 Riegl 1903, *Der moderne Denkmalkultus*, S. 148. «[...] nicht den Werken selbst kraft ihrer ursprünglichen Bestimmung kommt Sinn und Bedeutung von Denkmälern zu, sondern wir moderne Subjekte sind es, die ihnen dieselben unterlegen.» Auch: *Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz*, Zürich 2007, S. 15, 1.6: «Ein Objekt aus vergangener Zeit wird durch menschliches Erkennen und Interpretieren zum Denkmal.»
 - 11 Martin Steffens, *Luthergedenkstätten im 19. Jahrhundert, Memoria – Repräsentation – Denkmalpflege*, Regensburg 2008, S. 334.
 - 12 Rudolf Zankl, *Das Personalmuseum*, S. 68. Auch: Ilja Dürhammer / Pia Janke, *Erst wenn einer tot ist, ist er gut*, in: *Erst wenn einer tot ist, ist er gut. Künstlerreliquien und Devotionalien*, hg. v. Ilja Dürhammer und Pia Janke, Wien 2002. «Es ist [...] nicht verwunderlich, dass in österreichischen Archiven vorrangig Reliquien und Devotionalien von Komponisten und Dichtern schlummern, da bildende Künstler ja bereits durch das, was ihre Kunst ausmacht, anschaulich und auf einen Blick erfassbar sind.»
 - 13 Michael Falser, *Künstlerateliers als Nachlass und Archiv. Zur Erhaltungintegrität von Ort, Werk, Prozess und Lebenswelt*, in: *Methoden eines Ad-hoc-Inventars, Das Künstleratelier Payer & Wipplinger in Einsiedeln*, Zürich 2009, S. 78.
 - 14 Albrecht Barthel, *Haus Hablik in Itzehoe, Ein Wohn- und Atelierhaus der frühen Moderne*, in: *Steinburger Jahrbuch 2008*, S. 229-232.
 - 15 Axel Feuß, *Wenzel Hablik (1881-1934), Auf dem Weg in die Utopie, Architekturphantasien, Innenräume, Kunsthandwerk*, Hamburg 1989, S. 212-220. Online (zitierf. Volltext): http://www.bandegani.de/axelfeuss/band_text.pdf, 30.08.2011.
 - 16 Axel Feuß, *Wenzel Hablik (1881-1934)*, S. 241-246.
 - 17 Schreiben Beselers vom 19. August 1981.
 - 18 Zur Abgrenzung des denkmalpflegerischen Arbeitsfeldes: *Leitsätze zur Denkmalpflege*, S. 13, 1.2: «Denkmäler sind ortsgewundene Objekte, die geschichtlichen Zeugniswert haben.»
 - 19 Aktenvermerk, 10. Oktober 1988.
 - 20 Website des Museums: www.wenzel-hablik.de, 30.08.2011.
 - 21 Feuß, *Wenzel Hablik (1881-1934)*, S. 219-246; S. 278-286.
 - 22 Albrecht Barthel, *Wenzel Hablik: Zwei Farbige Architekturen in Bad Oldesloe*, in: *DenkMal, Zeitschrift für Denkmalpflege in Schleswig-Holstein*, Heide 2011, S. 83-87. Jüngst hat die glückliche Teilfreilegung und Restaurierung von Raumfassungen Habliks von 1926 in einem Kontorhaus in Bad Oldesloe die Notwendigkeit eindrucksvoll bestätigt, solches realiter wieder ans Licht zu bringen.
 - 23 Feuß, *Wenzel Hablik (1881-1934)*, S. 235, Anm. 548, und S. 241, Anm. 562.
 - 24 Albrecht Barthel, *Wenzel Hablik. Farb Räume der Moderne in Schleswig Holstein*, in: *DenkMal, Zeitschrift für Denkmalpflege in Schleswig-Holstein*, 2007, S. 25-36. Online: http://www.bado-idesloe.de/Homepage_Stadt_OD/Dokumente_aus_Upload/Kultur_Freizeit/Hablik_Barthel.pdf, 31.08.2011
 - 25 Barthel 2007, *Wenzel Hablik. Farb Räume der Moderne*, S. 28.
 - 26 Die Rekonstruktionen in der Aubette in Straßburg, im Direktorenzimmer des Bauhauses und im Haus «Am Horn» in Weimar, am Dessauer Bauhaus, im dortigen Meisterhaus Muche/Schlemmer und in der Stuttgarter Weißenhofsiedlung sind zwar befundgetreu ausgeführt, doch eben ausnahmslos Rekonstruktionen statt der Originalfassungen, wenn auch *in situ*. Zur Aubette: *De Aubette of de Kleur in de architectuur - Een ontwerp van Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp en Theo van Doesburg*, Rotterdam, 2006, Aufnahmen der Befundfragmente vor Rekonstruktion auf S. 182 und 204. Zum Meisterhaus Muche / Schlemmer in Dessau: Thomas Danzl, *Konservierung, Restaurierung und Rekonstruktion der Architekturoberflächen am Meisterhaus Muche/Schlemmer*, in: August Gebeßler (Hrsg.), *Gropius. Meisterhaus Muche/Schlemmer, Geschichte einer Instandsetzung*, Stuttgart 2006, S. 153-182. Zum Haus «Am Horn»: Barbara Happe, *Die Wiederentdeckung der farbigen Innenräume*, in: *Das Haus am Horn, Denkmalpflegerische Sanierung und Zukunft des Weltkulturerbes der UNESCO in Weimar*, Frankfurt 1999, S. 32-41. Der frische Zustand der auf Öl-Wachs-Gemischen basierenden Wandmalereien Habliks ist angesichts gravierender Verluste bei den meisten anderen zeitgenössischen Fassungen eine kleine Sensation.
 - 27 Barthel 2008, *Haus Hablik*, S. 207ff.
 - 28 Bärbel Manitz, *Heinrich Blunck, Der Weg eines Künstlers*, Ausstellungskatalog, Heikendorf, 2007, S. 40ff.
 - 29 Das «Einfache» Kulturdenkmal (K) ist eine bürgernahe Eigenheit im Denkmalrecht Schleswig-Holsteins, welches auch das Kulturdenkmal ohne jeden wirksamen Schutz kennt: das Haus Blunck wurde nach dem Umbau in dieser Denkmalkategorie eingestuft.
 - 30 Kieler Nachrichten vom 1. Mai 1997, S. 21.
 - 31 Falser 2009, *Künstlerateliers als Nachlass und Archiv*, S. 78, zum Prozess des Informationsverlustes durch Musealisierung.
 - 32 Uta Kuhl, *Hans Wimmer, Das Atelier*, Ausstellungskatalog, Gottorf 1993, S. 30.
 - 33 Kuhl 1993, *Hans Wimmer, Das Atelier*, Aufnahmen des Originalraums auf S. 27 und 41.
 - 34 Siehe auch: Albrecht Barthel, *The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room*, in *Future Anterior*, Vol. II, No. 2, winter 2006, S. 35 – 43. Online: http://www.arch.columbia.edu/files/gsap/imcshared/gjb2011/V3N2_Atelier_Brancusi_Barthel.pdf, 30.08.2011
 - 35 De Poli et. al., *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano 2006.
 - 36 Hüttinger 1985, *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, S. 27, Anm. 64.
 - 37 Zankl 1972, *Das Personalmuseum*, S. 66. Auch: Oliver Fok, *Johann Michael Bossard, Einführung in Leben und Werk*, Ehestorf, 2004.
 - 38 <http://www.bossard.de/63-0-Fuehrungen.html>, 30.08.2011.
 - 39 Zankl 1972, *Das Personalmuseum*, S. 67. Den Paradigmenwandel vom «intakten Lebensort» zum Präsentationsort macht Zankl schon an einem kleinen Ausstellungsgebäude von 1967 (anstelle des vormaligen Stalls) fest.
 - 40 Siehe: Carl Larsson, *Das Haus in der Sonne*, Düsseldorf / Leipzig 1909
 - 41 Siehe: Michael Snodin, *Looking at Lilla Hyttmäns*, in: *Carl and Karin Larsson, Creators of the Swedish Style*, Ausstellungskatalog, London 1997, S. 88 – 159. Auch: Granath / Segerstad, *Der Carl Larsson-Hof*, Königstein 1975, dort auch Grundrisse.
 - 42 Gespräch mit Restaurator Lennart Persson und Klas Frieberg, Urenkel Carl Larssons und Vertreter der *Carl and Karin Larsson Family Association*, vor Ort am 21. Juli 2009.
 - 43 Fernmündliche Mitteilung des Denkmalpflegers Olle Lind, Länsstyrelsen Dalarnas Län, am 13. August 2009.
 - 44 Michael Falser, *Künstlerateliers als Nachlass und Archiv*, S. 68: «Die bauhistorische Dokumentation wenig bekannter und daher von der rasanten Modernisierungsgeschwindigkeit im Bauwesen besonders gefährdeten Künstlerateliers ist auch in der Schweiz bisher ein Desiderat geblieben.» Falters Feststellung gilt uneingeschränkt auch für Deutschland.

Zusammenfassung

Denkmalpflege erforscht das bauliche Kulturerbe, um es möglichst intakt zu erhalten und unbeschädigt an künftige Generationen weiterzugeben. Im Gegensatz zu Schriftstellern und Musikern sind bildende Künstler in Atelier und Wohnung bereits durch ihre Werke unmittelbar anschaulich, der Ausstellungsgestus daher schon vor der Musealisierung oft präsent. Daher soll im Personenmuseum oft nicht bloß die Biografie der Bewohner veranschaulicht, sondern auch das bildnerische Werk des Künstlers paradigmatisch vorgestellt werden.

Zwischen dem kuratorischen Desiderat nach bestmöglicher Ausstellung von Künstlerhaus und Kunstwerken, und dem konservatorischen Mandat, das Künstlerhabitat als historisches Dokument unversehrt zu erhalten, kommt es bereits bei der Musealisierung zu Zielkonflikten. Für den dauerhaften Erhalt eines Gleichgewichts zwischen Kuratierung des Künstlerhauses - mit den Schwerpunkten zum Betrachter und der Anpassung an Ausstellungsbedürfnisse - und der nachhaltigen Konservierung wäre wohl ein «Standardprotokoll» interdisziplinärer Zusammenarbeit unter Beteiligung der Denkmalpflege unverzichtbar.

Viele Künstlerhäuser werden allerdings als Gegenstand der Denkmalpflege gar nicht wahrgenommen, weil sie durch das Raster des Inventars fallen.

Die Problemkreise werden an überwiegend schleswig-holsteinischen Fällen skizziert: im Mittelpunkt stehen die von Wenzel Hablik (1881-1934) und Elisabeth Lindemann-Hablik (1879-1960) gestalteten Räume des eigenen Wohn- und Atelierhauses in Itzehoe, in denen sich die radikale Entwicklung der Frühmoderne von 1917 bis 1934 in komplexer zeitlicher Schichtung entfaltet.

Autor

Albrecht Barthel, Jg. 1954, studierte Freie Kunst und Architektur an der HfbK Hamburg, arbeitet als praktischer Denkmalpfleger im Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein. Seit 2006 Promotionsprojekt: Künstlerhaus Hablik.

Titel

Albrecht Barthel, Vom Künstlerhaus zum Museum – ein Fall für die Denkmalpflege?, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2011 (9 Seiten).

www.kunsttexte.de.