

## Inhaltsverzeichnis

- [Klause - Werkstatt - Liebesnest - Salon](#)
  - [Literarische Atelierschilderungen bei Gottfried Keller und anderen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts](#)
  - [Klause](#)
  - [Werkstatt](#)
  - [Liebesnest](#)
  - [Salon](#)
  - [Alles in einem: Schwarz malt Lulu](#)
  - [Anmerkungen](#)
  - [Literatur](#)
    - [Les descriptions d'ateliers d'artistes chez les écrivains européens du XIXe siècle](#)
    - [Racconti letterari di autori europei del XIX secolo sul tema dell'atelier d'artista](#)
    - [Zum Autor](#)

# Klause - Werkstatt - Liebesnest - Salon

## Literarische Atelierschilderungen bei Gottfried Keller und anderen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts

«Was treiben sie denn in ihren Ateliers, diese angehimmelten, diese beargwöhnten Künstler?» Der Künstlerkult des 19. Jahrhunderts machte solche Fragen interessant. Aufschluss gibt heute die People-Presse, jedenfalls über die Stars unter den Künstlern. Im 19. Jahrhundert konnte das bürgerliche Lesepublikum seine Neugier auch bei der Lektüre von Künstlererzählungen und -romanen stillen. Um diese zu bevölkern, wurden so viele Künstler Figuren erschaffen, dass sie «Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler» füllen. Die Schilderung von Ateliers war dabei ein erzählerisches Mittel, diesen Figuren Leben zu verleihen: Sage mir, wo du wohnst und arbeitest, und ich sage dir, wer du bist. Unter den Ateliers, welche in diesen fiktionalen Erzähltexten geschildert werden, lassen sich mehrere Typen unterscheiden.

## Klause

Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein blieb das Künstlerbild wirksam, das in der Romantik – im Anschluss an und im Widerspruch zum Geniekult des Sturm und Drang – geprägt worden war. Hatte man den Künstler vorher vorwiegend in Abhängigkeit reicher, meist feudaler Geldgeber gesehen, stilisierten die Romantiker ihn zum Einzelgänger – und damit auch zum selbständigen Unternehmer. Eine extreme Ausprägung dieses Künstlertypus, den Malereremiten Anselm, gestaltet Ludwig Tieck in seinem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798). Eine Lebenskrise hat Anselm in den Wahnsinn gestürzt. Sternbald, selbst Maler und Schüler Dürers, stösst irgendwo in den italienischen Apenninen auf die Einsiedelei, in die Anselm sich zurückgezogen, um malend ein gottesfürchtiges

Leben zu führen. «Paletten und Farben lagen und standen umher, so wie einige Kleidungsstücke; Sternbald war wie in die uralte Zeit versetzt, von der wir so gerne erzählen hören, wo die Tür noch keinen Riegel kennt, wo noch kein Frevler des andern Gut betastet hat.»(1) In einem langen Gespräch einigen sich Sternbald und Anselm, der nichts Wahnsinniges mehr an sich hat, dass grosse Kunst aus der Versenkung des Malers in sich selbst hervorgehe. Malen sei ein meditativer Akt, der sich von der dinglichen Welt löse. Kunst sei immer allegorisch, müsse über das, was sie vordergründig darstelle, hinausverweisen. So ist es nur konsequent, wenn der Roman keine Zeit mit der Beschreibung des Malerateliers vergeudet und sich auf konzeptuelle Fragen konzentriert. Anselm zieht sich in die Natur zurück, um allen Ablenkungen auszuweichen, nicht um Landschaftsstudien zu erarbeiten. Im Gegensatz zu ihm tut das - unter den Vorzeichen des Realismus - der Maler Friedrich Roderer, den Adalbert Stifter mehr als ein halbes Jahrhundert später in seiner Erzählung *Nachkommenschaften* (1864)(2) porträtieren wird. Roderer will ein Hochmoor malen, das von der Trockenlegung bedroht ist, und lässt sich dort ein Atelierhäuschen errichten. Für Anselm dagegen sind Landschaften nur interessant, weil sie von Gottes Schöpferkraft zeugen. Das macht sie austauschbar. Die Malerei indessen, die Tieck seinem malenden Einsiedler zudichtet, scheint Caspar David Friedrich realisiert zu haben. Georg Friedrich Kersting stellt diesen in seinem Atelier als Eremiten dar. Auch wenn Friedrichs Landschaften uns eines Bessern belehren, inszeniert das asketische Atelierbild den Akt des Malens als einen meditativen, ganz nach innen gekehrten Vorgang. Der Maler kehrt dem Fenster den Rücken, das zur Sicherheit auf Sichthöhe verklebt ist.

## Werkstatt

Es mag als ein nichtiges Detail erscheinen, wenn in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* (1. Fassung 1845/55, 2. Fassung 1879/80), dem Künstlerroman des Realismus, erzählt wird, wie ein Maler nach der Arbeit sorgfältig seine Pinsel auswäschte.(3) Das Detail ist aber bezeichnend. Bilder werden nicht mehr herbeimeditiert, sondern erarbeitet, das Atelier ist eine Werkstatt. Wie ein Hinweis darauf, dass die Romantik aber doch noch nachwirkt, mutet es an, wenn Heinrich Lee, wie Kellers Titelheld mit seinem bürgerlichen Namen heisst, anfänglich bei einem Maler in die Lehre geht, der sein Atelier in einem aufgelösten Kloster untergebracht hat. Dieser Lehrmeister ist selbst noch dem alten Konzept verhaftet und lässt es geschehen, dass sich Heinrich bei seinen Naturstudien eher von der eigenen Phantasie als von den Naturgegenständen leiten lässt.

Heinrich gelingt es später nie mehr, sich dauerhaft aus diesem Fahrwasser zu befreien. Gnadenlos verzeichnet der Roman sein künstlerisches Scheitern, um selbst als literarisches Kunstwerk dabei grandios zu glücken. Heinrich Lee bringt es auch nie zu einem eigenen Atelier und muss daher seine Staffelei in den ärmlichen Zimmern aufstellen, in denen er wohnt. Dazu stehen die Räumlichkeiten in deutlichem Kontrast, in denen Heinrichs Malerkollege Lys, ein ebenso begüterter wie begabter Holländer, wohnt und arbeitet. Drei Figurenbilder sind in Entstehung, wenn Heinrich Lys besucht. Für jedes steht ein eigener Raum zur Verfügung, in denen sich sonst nur noch wenige, ausgesuchte Dekorationsstücke befinden, etwa eine Schale mit Orangen. Ein Hausbursche räumt alle Malutensilien beiseite, wenn die Arbeit ruht. Obwohl dies alles auf den Wunsch nach Repräsentation schliessen lässt, schirmt sich Lys vom Kunstbetrieb ab. Dass einer sich da narzistisch in einen künstlich-künstlerischen Kokon einspinnt, lässt auch die Lage der Atelierwohnung vermuten, «welche so gewählt war, daß die Fenster des geräumigen, von ihm allein bewohnten Stockwerkes auf den freien Horizont und offenen Himmel hinausgingen und von der Stadt selbst nichts zu sehen war, als ein paar edle Architekturen und massive Baumgruppen. Befand man sich in dieser Gegend auf freier Erde, so sah man nur den unfertigen Rand einer Stadt mit Bretterwänden, alten Baracken und Wirtschaftlichkeiten versetzt; die Fenster des Herrn Lys, welche nichts als jene in einer Flut goldenen Lichtes ruhenden idealen Gegenstände zeigten, schienen daher mit sorgfältigem Geschmacke herausgefunden zu sein.»(4)

Der Erzähler und die Malerfreunde äussern sich nur lobend über Lys' Werke. Indirekt gibt aber gerade das Drum und Dran der Atelierwohnung zu verstehen, dass es sich dabei um eine rückwärtsgewandte Kunst handelt, die sich den Realitäten verschliesst. So betreibt der realistische Roman gerade mit einem seiner ureigensten Mittel, der Schilderung von Räumen, indirekt Kritik an einer Kunst, die bei aller Meisterschaft ebenso gegen die Gebote des Realismus verstösst wie die Malerei Heinrichs. Deren Schwächen treten grell ins Licht, wenn Heinrich Lys und einen anderen Kollegen zu sich nach Hause führt. «Zögernd und doch nicht ungern ging ich voran, das Zimmer zu öffnen, und sah allerdings meine ungeheuerlichen Schildereien im Abendrot stehen, gleich einer brennenden Stadt, so daß wir alle drei hoch au achten.»(5)

Das wohl aussergewöhnlichste Atelier schildert Keller aber nicht im *Grünen Heinrich*, sondern in der Rahmenerzählung zum Zyklus der *Zürcher Novellen*. Deren Hauptfigur, «Herr Jacques», ist ein junger Zürcher Bürger aus wohlhabender Familie. Nachdem er von seinem Jugendtraum Abstand nehmen musste, ein «Originalgenie» zu werden, betätigt er sich als Mäzen. Auf seiner Hochzeitsreise besucht er einen vielversprechenden jungen Bildhauer, der sein Studium mit einem RomAufenthalt abschliessen wollte. Herr Jacques ist «auf ein bescheidenes, aber reinliches und feierlich stilles Atelier gefasst». Die Gebäude, in denen er es vermutet, scheinen einer RomVedute entsprungen zu sein: «Eine ziemliche Wildnis und Wüstenei von Gemäuer, Holzplanken, alten Oelbäumen und Weinreben, wozwischen eine Menge Wäsche zum Trocknen aufgehängt war [...]. Die Thürpfosten bestanden aus zwei kolossalen bärtigen Atlanten, welche bis zum Nabel in der Erde steckten und eine quer gelegte mächtige Säulentrommel auf ihrem Genicke trugen; jedoch Kühlung gewährte ihnen bei dieser Arbeit das Dach einer niedrigen, aber weit verzweigten Pinie [...].»

Die Wäsche, ein beliebtes Versatzstück der Römer Vedutenmalerei, liefert Keller den Stoff für die Inszenierung der Ernüchterung, in die er auch diese Künstlergeschichte münden lässt. Das Atelier des Bildhauers ist in einer Wäscherei untergebracht, die der Mutter von dessen Geliebter gehört. Hier wird just am Tag von Herrn Jacques' Besuch die fröhliche Hochzeit des jungen Paars gefeiert. Der Mäzen fragt irritiert nach der Statue eines durstigen Fauns, von dem ihm sein Schützling berichtet hat. Dieser zeigt verlegen auf eine «geheimnisvoll verummumte Gestalt». «Ganz nahe ließ sich dem Geheimnis jedoch nicht beikommen wegen eines Haufens Kartoffeln und anderen Gemüses, das davor und darunter lag. Nachdem der Bildhauer einen Fensterladen aufgestoßen, fiel das Licht auf eine mit eingetrockneten Tüchern umwickelte Tonfigur, und jener arbeitete sich durch die Kartoffeln, um letztere der Hüllen zu entledigen. Mit den Tüchern fiel ein abgedorrtes Ziegenohr des Fauns herunter und mehr als ein Finger der erhobenen Hände. Endlich kam der gute Mann zum Vorschein; das gierig durstige Gesicht war herrlich motiviert durch den wie ein dürres Ackerland zerklüfteten Leib, der den wohlthätig anfeuchtenden Wasserstaub seit vielen Wochen nicht verspürt haben mochte. [...] Alle betrachteten erstaunt diese vertrocknete Unfertigkeit; [...].»(7)

Es ist auffallend, wie die Künstler, die in Kellers Romanen und Novellen auftreten, ausnahmslos höchst fragwürdige Gestalten sind. Keiner von ihnen findet in seinem Tun auf Dauer Befriedigung. Bereits die Schilderung ihrer Wohn und Arbeitsräume stellt dabei oft die Problematik dieser Künstlerexistenzen bloss. In einem späten Zeitungsartikel, der 1882 unter dem Titel «Ein bescheidenes Kunstreischen» in der *Neuen Zürcher Zeitung* erscheint,(8) geht Keller mit einer Reihe realer zeitgenössischer Maler schliesslich wesentlich respektvoller um als mit den von ihm selber erfundenen. Das Reisefeuilleton schildert unter anderem auch zwei Atelier besuche, bei Robert Zünd und bei Rudolf Koller. Letzterer bewohnte ein idyllisch gelegenes Haus am Zürichhorn, dessen Atelierraum - wie Fotografien zeigen - einem bürgerlichen Salon geglichen zu haben schien.

## Liebesnest

Neben dem Künstler gehören zu den traditionellen Bewohnern des Ateliers auch noch zwei

charakteristische Frauenfiguren, von denen nur eine real ist: die Muse und das Modell. Dass diese nicht selten zu einer Person verschmelzen, illustriert Gustave Courbets epochales Gemälde *L'atelier du peintre* (1855). Die weibliche Gestalt im Zentrum des Bildes kann als ein Modell interpretiert werden, das seine berufsbedingte Nacktheit während einer Pause notdürftig verhüllt. Sie bietet sich aber nicht dem Blick des Malers dar, sondern steht hinter ihm. Diese Haltung passt eher zur Muse, die dem Künstler – der hier ja auch keine Frau malt, sondern eine Landschaft – die Inspiration einhaucht.

Im Atelier von Wilhelm Buschs Maler Klecksel halten sich zwei Frauen auf, deren Rollen indessen nicht so klar zu erkennen sind. Während einer Porträtsitzung ist vorerst nur das Modell sichtbar, das adlige Fräulein von der Ach, das es als alte Jungfer eher auf den Maler als auf dessen Werk abgesehen hat. Auch dieses Modell hat gerade Pause und schaut der Entstehung seines Konterfeis zu. Der Hund, der bei Courbet noch schläft und versinnbildlichen mag, dass neben dem Idealismus auch Triebhaftes in einem Künstleratelier am Werk ist, verursacht eine typisch Busch'sche Slapstickszenen. So kommt an den Tag, dass sich hinter der Staffelei Guschen versteckt, die, als Schäferin kostümiert, mit Klecksel die vergangene Nacht auf einem Künstlerball verbracht hat. Wie für den Bildhauer Pygmalion, von dessen famosem Los Ovid in seinen *Metamorphosen* erzählt, verwandelt sich für Klecksel die dargestellte Frau in eine reale. Diese führt ihn später in ihrer nicht zu übersehenden Bodenständigkeit – ähnlich wie das Modell den Schützling von Herrn Jacques – von der Kunst weg, hin zur Realwirtschaft, einer florierenden Gastwirtschaft, deren Erbin sie ist. Um die Künstler gegen solches Abtrünnigwerden zu wappnen, hielten sie die Romantiker noch auf Distanz zu ihren Musen und Modellen. Findet sich ein Maler mit seinem angebeteten Modell dank einer glücklichfatalen Fügung im gleichen Haushalte vereint, führt das zu Mord und Totschlag. Nicht ohne Sarkasmus demonstriert dies E. T. A. Hoffmann, den die Romantik aus den eigenen Reihen zu ihrem Kritiker auserkoren zu haben scheint, in seiner Erzählung *Die Jesuiterkirche von G.*(9)

## Salon

Das Münchner Atelier des Titelhelden von Walther Siegfrieds heute vergessenen Malerroman *Tino Moralt* (1890) betreten wir als Leser zusammen mit einer Gruppe von Malerkollegen. Es ist ein grosser Raum, geeignet, Käufer zu empfangen oder eine Runde von Gästen gediegen zu bewirten. Der aus begütertem Hause stammende Moralt scheut dafür keinen Aufwand: «Ein lustiges Geklipper der Gabeln hub nun an in dem hohen Raum, dessen Ausstattung in dem unbestimmten Licht der einen Lampe und zweier Leuchter den behaglichen Eindruck eines vornehm wohnlichen und doch nicht überladenen Ateliers gab. Große, ruhige Flächen der Mauern waren frei, während da und dort Reihen von Studien hingen oder vom Gesims der Holzvertäfelung eine Statuette, eine Vase [...] ihren zierlichen Schatten an die Wand warf. Über das hohe, breite Atelierfenster hinter sich zog Moralt, indem er sich auf seinem Sitze zurückbog, den grünen Vorhang ganz empor [...]. Und nun zeichnete sich sein Kopf in weichem Halbdunkel auf den Grund des dunkeln Stoffes hinter ihm.»(10) Nach dem Atelier nimmt der Erzähler den Maler in den Blick, dessen Kopf wie ein gemaltes Porträt wirkt, das im Atelier an der Wand hängt. Tino Moralt hat sein Atelier zum repräsentativen Raum mit halb öffentlichem Charakter gestaltet, wie ihn auch Courbet in seinem Gemälde zur Darstellung bringt. Repräsentativ ist dieser Raum aber auch deshalb, weil der Maler damit auch sich selbst zur Darstellung bringt.

Aber ist ihm diese Selbstinszenierung wirklich gemäss? Ist das Atelier nicht bloss eine Art Kostüm, das zu einem Salonmaler passen würde, der Moralt im Grunde gar nicht ist? Die Zweifel nehmen zu, bis Moralt das städtische Prunkatelier gegen eine einfache Behausung auf dem Land eintauscht. Dort findet er aber den lange erhofften künstlerischen Durchbruch auch nicht, sondern nur Isolation, Wahnsinn und den vorzeitigen Tod. Zwischen einem Zuviel an mondäner Öffentlichkeit und einem Zuviel an depressiver Einsamkeit gibt es nichts für ihn. In Emile Zolas Roman *L'Œuvre*,

der fünf Jahre vor demjenigen Siegfrieds erschienen war und diesem als Vorbild gedient haben dürfte, spielt das Pariser Atelier des avantgardistischen Malers Claude Lantier ebenfalls eine wichtige Rolle. Anders als das mondäne Münchner Interieur scheint es aus dem Fundus landläufiger Bohemienklischees zusammengebaut zu sein. Theaterhaft ist auch die Inszenierung des Moments, in dem der Leser das von zuckenden Blitzen erhellt Atelier, in dem gearbeitet, gewohnt, geliebt, gegessen und viel diskutiert wird, zum ersten Mal betritt.(11)

## Alles in einem: Schwarz malt Lulu

Wenn Künstlerateliers Theaterbühnen gleichen können – auch wegen der Kostüme, in die Modelle oft gesteckt werden –, können umgekehrt auf Theaterbühnen auch Ateliers nachgebaut werden. Solches sieht Frank Wedekind für den ersten Akt seiner Lulu«Monstertragoedie» *Die Büchse der Pandora* (1894) vor.»*Geräumiges Atelier, - Links hinten Entreethür. Links vorn Seitenthür zum Schlafcabinet. In der Mitte, etwas nach links hinten ein Podium. Hinter dem Podium eine spanische Wand.* Vor dem Podium ein *Smyrnateppich*. Rechts vorne zwei *Staffeleien*. Auf der hinteren in provisorischem Rahmen das *Pastelportrait* einer vierzigjährigen Dame in Balltoilette. Gegen die vordere Staffelei lehnt eine *umgekehrte Leinwand*. Links einige *Sessel*. Vor den Staffeleien eine *Ottomane* mit türkischem Kissen. Darüber ein *Tigerfell*.»(12) Was da den Zuschauer wohl am meisten neugierig machen dürfte, ist die umgekehrte Leinwand. Sie zeigt das Porträt Lulus, die dem Maler Schwarz, dem Atelierbesitzer, in einem Pierrotkostüm Modell sitzt. Während des ganzen Stücks wird dieses Gemälde in jedem Akt präsent sein, immer in einem anderen der Dekors, die die Stationen von Lulus wechselvollem Leben markieren. Knapp diesseits der Schwelle zum 20. Jahrhundert, aber schon jenseits derjenigen zur Moderne, lässt Wedekind die verschiedenen Facetten des Künstlerateliers aufscheinen, die hier auseinandergehalten wurden und nun noch einmal aufgezählt werden können. Die Malerwerkstatt ist hier auch Salon, wo sich Repräsentanten der guten Gesellschaft – echte und unechte – treffen und austauschen. Der Maler Schwarz partizipiert an diesem mondänen Leben – er ist ein Karrierist, hängt dabei aber insgeheim dem romantischen Traum von einer abgeschiedenen Künstlerklause nach. Um sich als Mann zu beweisen, glaubt er, den Reizen seines Modells erliegen zu müssen. Er bringt, in aktiver Passivität, Lulu dazu, mit ihm ihren Ehemann, den Auftraggeber des Porträts, zu betrügen, und macht das Atelier vorübergehend zum Liebesnest. Das Eheglück mit Lulu kann er danach mit seinen romantischen Vorstellungen vom reinen Künstler nicht vereinbaren. Daran zerbricht er, und Lulu muss nach einem anderen Mann Ausschau halten.

Als Studie über die Phantasmen der bürgerlichen Gesellschaft, namentlich ihres männlichen Teils, enthüllt Wedekinds Stück auch die Vorstellungen des 19. Jahrhunderts über das Maleratelier und den Künstler, der darin tätig ist – mal als Mönch, dann wieder als Handwerker, Don Juan oder Salonlöwe.

## Anmerkungen

1 Tieck, *Werke*, Bd. 1, S. 889.

2 Stifter, *Werke und Briefe*, Bd. 3.2, S. 23-94.

3 Keller, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 143.

4 Ebd., S. 143f.

5 Keller, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 155f.

- 6 Keller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 251f.
- 7 Keller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 255.
- 8 Keller, *Sämtliche Werke*, Bd. 15, S. 316-326.
- 9 Erschienen 1816 im ersten Teil der *Nachtstücke*, Hoffmann, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 110-140.
- 10 Siegfried, *Tino Moralt*, 1. Bd., S. 47.
- 11 Vgl. Zola, *L'Œuvre*, S.33.
- 12 Wedekind, *Werke*, Bd.3/1, S.147.

## Literatur

Koen Brams. *Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute*. Aus dem Niederländischen von Christiane Kuby und Herbert Post. Frankfurt am Main 2003. Titel des niederländischen Originals: *Encyclopedie van fictieve kunstenaars*. Amsterdam und Antwerpen 2003.

Wilhelm Busch. *Gesamtausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Friedrich Bohne. Wiesbaden 1968.

E. T. A. Hoffmann. *Sämtliche Werke. In sechs Bänden*. Hrsg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Ursula Segebrecht, Frankfurt am Main 1985-2000.

Gottfried Keller. *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hrsg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Frankfurt am Main, Basel und Zürich 1996-2013.

Dominik Müller. *Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heinses Ardinghello bis Carl Hauptmanns Einhart der Lächler*. Göttingen 2009.

Walther Siegfried. *Tino Moralt, Kampf und Ende eines Künstlers*. 2 Bände (1890). Neue, durchgesehene Ausgabe. Berlin 1911.

Adalbert Stifter. *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart 1978ff.

Ludwig Tieck. *Werke in vier Bänden*. Hrsg. sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen von Marianne Thalmann. München 1963.

Frank Wedekind. *Kritische Studienausgabe*. Hrsg. unter der Leitung von Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Darmstadt 1994-2013.

Emile Zola. *L'Œuvre*. Préface de Bruno Foucart. Paris 1983.

## **Les descriptions d'ateliers d'artistes chez les écrivains européens du XIXe siècle**

« Que font-ils donc dans leurs ateliers, ces artistes qu'à la fois on adule et regarde d'un mauvais œil ? » Au XIXe siècle, le véritable culte que l'on vouait aux artistes rendait ce genre de questions

intéressantes. Aujourd’hui, c’est la presse « people » qui nous renseigne à ce sujet, du moins pour les stars. À l’époque, le public bourgeois pouvait aussi satisfaire sa curiosité en lisant des récits ou romans d’artistes. Pour les peupler, les écrivains créèrent une telle quantité de personnages qu’ils remplissent une « Encyclopédie des artistes fictifs ». Dans ce contexte, la description d’atelier était un moyen de donner vie à ces personnages : dis-moi où tu vis et travailles, et je te dirai qui tu es. Parmi les ateliers imaginés par les écrivains européens, on peut dégager plusieurs types : la retraite, le laboratoire, le nid d’amour et le salon.

## **Racconti letterari di autori europei del XIX secolo sul tema dell’atelier d’artista**

«Cosa combinano nei loro ateliers questi artisti osannati e maledetti?». Nell’ambito del culto d’artista del XIX secolo, simili domande erano di spiccate interesse. Oggi le risposte arrivano dalla cronaca artistica, perlomeno nel caso dei protagonisti assurti a star. Nel XIX secolo il pubblico dei lettori borghesi poteva soddisfare la propria curiosità attraverso la lettura di racconti e romanzi incentrati sulla gura dell’artista. Per renderli più animati, gli autori inventavano un gran numero di personaggi, degni di un’«Encyclopédie degli artisti fintizi». La descrizione degli atelier era uno strumento diegetico per dare vita ai soggetti: dimmi dove vivi e dove lavori e ti dirò chi sei. Tra gli ateliers descritti in questi racconti di scrittori europei si possono distinguere diverse tipologie: l’eremo, l’officina, il nido d’amore e il salon.

### **Zum Autor**

Dominik Müller, geboren 1954 in Thun, lehrt an der Universität Genf neuere deutsche Literatur. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Schweizer Literatur und das Wechselverhältnis von bildender Kunst und Literatur. Kontakt: dominik.mueller@unige.ch