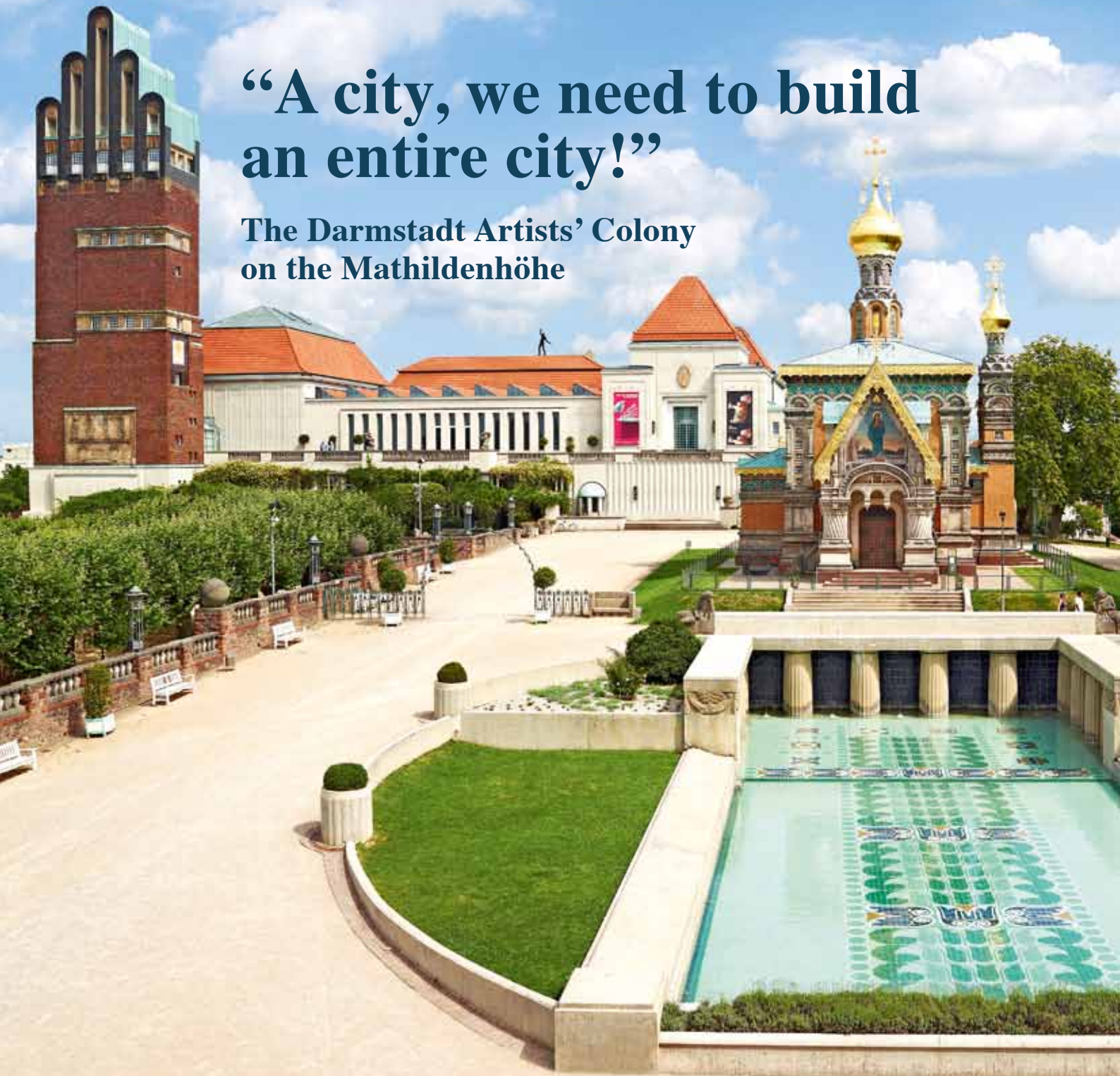


„Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“

Die Künstlerkolonie Darmstadt
auf der Mathildenhöhe

“A city, we need to build an entire city!”

The Darmstadt Artists' Colony
on the Mathildenhöhe



**„Eine Stadt müssen wir erbauen,
eine ganze Stadt!“**

**Die Künstlerkolonie Darmstadt
auf der Mathildenhöhe**

“A city, we need to build an entire city!”

**The Darmstadt Artists' Colony
on the Mathildenhöhe**

ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees
Herausgegeben vom Nationalkomitee der Bundesrepublik
Deutschland
Präsident: Prof. Dr. Jörg Haspel
Vizepräsident: Dr. Christoph Machat
Generalsekretärin: Prof. Dr. Sigrid Brandt
Geschäftsstelle: Brüderstraße 13, Nicolaihaus, D-10178 Berlin
Fon: +49 (0)30.80493 100 · Fax: +49 (0)30.80493 120
E-Mail: icomos@icomos.de · Internet: www.icomos.de



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die Beauftragte
der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines
Beschlusses des Deutschen Bundestages

1. Auflage 2017
© 2017 Deutsches Nationalkomitee von ICOMOS e.V.

Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion: Carmen Asshoff, Jennifer Verhoeven
Lektorat: Carmen Asshoff
Übersetzung: Daniel Grinstedt, Frankfurt am Main,
Robert Schlarb, Dürwagersbach
Englisches Lektorat: Philipp Gutbrod, John Ziesemer

Produktionsabwicklung: InHouse Wiesbaden

**„Eine Stadt müssen wir erbauen,
eine ganze Stadt!“**

—

**Die Künstlerkolonie Darmstadt
auf der Mathildenhöhe**

**“A city, we need to build an
entire city!”**

—

**The Darmstadt Artists' Colony
on the Mathildenhöhe**

Internationale Fachtagung veranstaltet vom
Landesamt für Denkmalpflege Hessen,
der Wissenschaftsstadt Darmstadt und dem
Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS e.V.

Darmstadt, 17.–19. April 2016

Inhalt | Content

Editorial | Grußworte **Editorial | Greetings**

- 9 **Vorwort der Herausgeber | Foreword by the Editors**
Markus Harzenetter | Jörg Haspel
- 13 **Begrüßung | Greeting**
Jochen Partsch
- 17 **Grußwort ICOMOS Deutschland | Welcome**
Jörg Haspel

Einführung – Introduction to the Conference Theme

- 27 **Welterbe – Königsdisziplin der Denkmalpflege?**
Markus Harzenetter
- 32 **„Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!“ Die Entstehung und Entwicklung der Künstlerkolonie Darmstadt 1899 – 1914 – Eine Einführung**
Philipp Gutbrod

Vorzeichnungen und Entwicklungen der Moderne **Preliminary Sketches and Developments of Modernism**

- 45 **Die Halle – Ideen der Gemeinschaft um 1900 und ihre Umsetzung in räumlicher Form**
Michaela Braesel
- 61 **Darmstadt in Context – Architecture and Design Reform c 1900**
Kathleen James-Chakraborty
- 69 **„Most charming examples“ – Beiträge der Darmstädter Künstlerkolonie auf internationalen Ausstellungen um 1900**
Paul Sigel

Künstlerkolonien und vergleichbare Stätten – Entwicklungen in Europa **Artists' Colonies and Similar Sites – Developments in Europe**

- 83 **Joseph Maria Olbrichs nie gebaute Künstlerkolonie in Wien und Josef Hoffmanns Künstlerkolonie auf der Hohen Warte**
Gerd Pichler

- 89 **The Gödöllő Artists' Colony, Hungary – Aims, Organization and Artistic Style Compared to the Darmstadt Artists' Colony**
David A. Hill
- 97 **Zwischen Idylle und Kommerz – Die Wiederbelebung der Hausindustrie in den Künstlerkolonien Gödöllő und Abramcevo**
Marina Dmitrieva

**Künstlerkolonien und vergleichbare Stätten –
Entwicklungen in Deutschland
Artists' Colonies and Similar Sites – Developments in Germany**

- 111 **Margarethenhöhe und Mathildenhöhe – Beiträge und Wechselwirkungen zur Reform des Kleinwohnhauses und des städtischen Wohnens**
Stephan Strauß
- 123 **Auf dem Weg zu einer „handgreiflichen Utopie“ – Karl Ernst Osthaus und der „Hagener Impuls“**
Birgit Schulte
- 135 **Hellerau im Spannungsfeld sozialer und künstlerischer Reformansprüche des frühen 20. Jahrhunderts**
Nils M. Schinker

- 145 **Bildtafeln
Illustrations**

**Welterbepotentiale und -prozesse
World Heritage Potential and Process**

- 159 **Das Welterbepotential europäischer Reformstätten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts**
Eva Battis | Britta Rudolff
- 169 **ICOMOS, the States Parties and the Transforming Frameworks of World Heritage valuation**
Tanja Vahtikari

**Reformansätze in Architektur und Design um 1900
Approaches to Reform in Architecture and Design around 1900**

- 177 **Bauen für den Übermenschen? – Peter Behrens, Henry van de Velde und der Nietzsche-Kult**
Ole W. Fischer
- 190 **Die gebaute Architekturdebatte – Die Mathildenhöhe, der Großherzog und seine These von „Ehrgeiz und Friktion“**
Regina Stephan

- 201 **Die Arbeit der Darmstädter Künstlerkolonie im Kontext der wilhelminischen staatlichen Kunstgewerbereform**
John V. Maciuika

Internationale Entwicklungen und Kontexte
International Developments and Contexts

- 211 **Modernismus in Barcelona: Antoni Gaudí – ein Gestaltungswille durchdringt den Raum**
Marina Linares
- 221 **Das Palais Stoclet in Brüssel vom Garten aus betrachtet**
Anette Freytag
- 235 **Victor Horta et les débuts de l'Art Nouveau à Bruxelles**
Françoise Aubry

Rezeption und Nachwirkungen
Reception and Aftermath

- 245 **Die Darmstädter Künstlerkolonie und ihre Rezeption in Russland am Anfang des 20. Jahrhunderts**
Alena Grigorash
- 251 **Experiment, Utopie und Wirklichkeit – Die Mathildenhöhe und das Neue Bauen in der Weimarer Republik**
Olaf Gisbertz
- 261 **„... daß ihr Geist noch lebt.“ – Die Ausstellung der Künstlerkolonie von 1901 als Orientierung für die Wiederaufbaudiskussion nach 1945**
Sandra Wagner-Conzelmann
- 271 **Wert und Wandel – Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Künstlerkolonie in Darmstadt**
Werner Durth

Anhang
Annex

- 285 **Viten der Autorinnen und Autoren**
- 290 **Tagungsprogramm**
- 292 **Bildnachweise | Picture credits**

Editorial | Grußworte

Editorial | Greetings



Vorwort der Herausgeber

Die vorliegende Publikation dokumentiert mit 23 Beiträgen namhafter Wissenschaftler die internationale Tagung „Eine Stadt müssen wir bauen, eine ganze Stadt!“ Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe“, die vom 17.-19. April 2016 in Darmstadt vom Landesamt für Denkmalpflege Hessen, von der Wissenschaftsstadt Darmstadt und dem Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS e. V. aus Anlass der Welterbenominierung der Mathildenhöhe veranstaltet wurde.

Wegweisende Impulse, die zur Entwicklung zur Moderne führten, gingen zu Beginn des frühen 20. Jahrhunderts von der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe aus. Geschaffen mit dem Ziel, Kunst und Leben zusammenzuführen, drückt sich im Wirken dieser Gruppierung mit den Mitteln der Kunst der architektonisch-künstlerische Aufbruch in die Moderne durch innovative Architektur, neue Raumkunst und zukunftsweisendes Design aus. Bis heute vereinigt das Ensemble mit seinen Bauten, Gartenanlagen und Kunstwerken das neuartige, künstlerische Programm dieser Reformansätze. Im Rahmen der Konferenz wurden die einzigartigen Eigenschaften und die außergewöhnliche kulturhistorische Bedeutung dieser Stätte durch historische Analysen und typologische Vergleiche in den internationalen Kontext eingebettet und verortet. Die räumliche, geistige und gattungsspezifische Vielfalt des Aufbruchs in die Moderne spiegelt sich in den Impulsen, die um 1900 auf Darmstadt einwirkten, die von Darmstadt ausgingen und von hier weit in das 20. Jahrhundert hinein ausstrahlten.

Das bauliche Ensemble der Künstlerkolonie Darmstadt wurde im Jahr 2014 von der Kultusministerkonferenz der deutschen Bundesländer auf die Tentativliste der Bundesrepublik eingetragen. Die Ständige Konferenz der deutschen Kultusminister folgte damit der Empfehlung eines unabhängigen Fachbeirats, der das Potential für einen außergewöhnlichen universellen Wert identifizierte; zugleich könnte die Mathildenhöhe dazu beitragen, die typologischen und thematischen Lücken der Welterbeliste im Sinne der Globalen Strategie zu füllen.

Unser besonderer Dank gilt der Wissenschaftsstadt Darmstadt, vertreten durch Herrn Oberbürgermeister Jochen Partsch, die die Hauptlast der Finanzie-

rung getragen hat. Die gesamte Organisation lag beim städtischen Welterbebüro: Ein herzlicher Dank gilt hier insbesondere Inge Lorenz und Renate Schäfer-Weis. Für die fachliche Unterstützung und Fokussierung der inhaltlichen Konzeption der Konferenz danken wir dem von Oberbürgermeister Jochen Partsch installierten Advisory Board – Berthold Burkhardt, Bernd Euler-Rolle, Werner Durth, Werner Oechslin, Gerd Pichler, Birgitta Ringbeck, Regina Stephan und Gerd Weiß –, das uns mit vielfältigen konstruktiven Hilfestellungen zur Seite stand. Danken möchten wir ebenfalls allen Akteuren, die mit ihrem Engagement als Referenten, Moderatoren, Fotografen, Exkursionsführer und im Tagungsbüro im Vorfeld und während der Tagung zu ihrem Gelingen beigetragen haben. Darüber hinaus ist den Partnern der Technischen Hochschule Darmstadt für die öffentliche Abendveranstaltung zu danken und der Firma Merck für ihre finanzielle Unterstützung der Konferenz.

Das Landesamt für Denkmalpflege Hessen hat diese Publikation, die im Kontext einer Welterbenominierung steht, zum Anlass genommen, für das Reihenformat der Arbeitshefte des Landesdenkmalamtes ein neues Layout entwickeln zu lassen. Wir danken Rolf Eusterschulte für seine grundlegende Modernisierung des bestehenden Layouts. Die vorliegende Publikation erscheint sowohl in der Reihe der Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen (Bd. 30) als auch in der Reihe der ICOMOS · Hefte des Deutschen Nationalkomitees (Bd. LXIV). Im Aufbau folgt sie dem Ablauf unserer Konferenz. Das Landesamt für Denkmalpflege Hessen dankt der Wissenschaftsstadt Darmstadt für den großzügigen Druckkostenzuschuss, ICOMOS der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und dem Deutschen Bundestag für die verständnisvolle finanzielle Förderung der ICOMOS-Aktivitäten.

Als Herausgeber danken wir allen Mitwirkenden sehr herzlich für ihre Unterstützung und ihre Beiträge. Insbesondere den Autoren und Bildgebern gilt unser Dank für die gute Zusammenarbeit. Für die Buchproduktion danken wir den Übersetzern Daniel Grinsted und Robert Schlarb sowie John Ziesemer und Philipp Gutbrod für das englische Lektorat. Des Weiteren danken wir Nikolaus Heiss für seine wunderbaren Darm-



stadt Aufnahmen. Bei Carmen Asshoff bedanken wir uns für ihre Lektorats- und Redaktionstätigkeiten sowie bei den Grafikern Gerald Habel und Markus Schmitt für die grafische Umsetzung. Ein ganz besonderer Dank gilt Jennifer Verhoeven, Stabsstelle Koordination UNESCO-Welterbestätten des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen: Ohne ihr Engagement wäre dieses Buch in dieser Qualität und in dieser Zeit nicht zu realisieren gewesen.

Den Leserinnen und Lesern wünschen wir eine anregende Lektüre.

Dr. Markus Harzenetter,
Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen

Prof. Dr. Jörg Haspel,
Präsident des Deutschen Nationalkomitees von
ICOMOS e. V.

Bildnachweis

1 © Nikolaus Heiss, Darmstadt

1 Joseph Maria Olbrich, Hochzeitsturm, Darmstadt, 1908
(Zustand 2017)

Foreword by the Editors

This publication of 23 papers by prominent scholars documents the international conference with the theme “‘A city, we need to build an entire city!’: The Darmstadt Artists’ Colony on the Mathildenhöhe”. The conference, which took place from 17 to 19 April 2016 on the occasion of the World Heritage nomination of the Mathildenhöhe, was jointly organised by the Hessian State Office for Monuments and Sites, by Darmstadt – City of Science, and by the German National Committee of ICOMOS.

In the early 20th century, the Darmstadt Artists’ Colony on the Mathildenhöhe generated groundbreaking stimulus that led to the development of Modernism. The artistic efforts of this group, which was established as a way of merging art and living, express the architectural and artistic dawn of Modernism through innovative architecture, a fresh brand of spatial arts and a style of design anticipating the future. These reform approaches led to a novel artistic programme that is visible even today, uniformly expressed in the ensemble and its buildings, parks and works of art. The site’s unique features, as well as its outstanding cultural and historical significance, were identified at the conference and set in an international context, through the presentation of historical analyses and typological comparisons. The dawn of Modernism is characterised by a spatial and intellectual diversity which, as expressed in each genre, is reflected in the stimulus that influenced Darmstadt at the turn of the century and emanated from that city well into the 20th century.

The building ensemble belonging to the Darmstadt Artists’ Colony was entered on Germany’s tentative list by the German Education and Cultural Affairs Ministers Conference in 2014. The Standing Conference of the German Education and Cultural Affairs Ministers thereby followed the recommendation by an independent expert advisory board, which had recognised the site’s potential for outstanding universal value; in line with the global strategy of the World Heritage List, the Mathildenhöhe was also seen as possibly contributing typologies and themes previously missing from the list.

We are especially grateful to Darmstadt – City of Science, represented by Lord Mayor Jochen Partsch,

for shouldering the main share of the financial burden. Cordial thanks to the city’s World Heritage office, and especially to Inge Lorenz and Renate Schäfer-Weis, for taking care of all aspects of organisation. We are also grateful to the advisory board for their expert assistance and for guiding the detailed planning of the conference, generously providing help and constructive suggestions. The board, appointed by Lord Mayor Jochen Partsch, consisted of: Berthold Burkhardt, Bernd Euler-Rolle, Werner Durth, Werner Oechslin, Gerd Pichler, Birgitta Ringbeck, Regina Stephan and Gerd Weiß. We additionally wish to thank all those who, through their commitment, actively contributed towards the success of the conference, both before and during the event, be it as speakers, moderators, photographers or tour guides, or by working in the conference office. Thanks are also due our partners: the Technical University of Darmstadt for enabling the public evening event, and Merck for providing funding for the conference.

This publication, which is set in the context of a World Heritage nomination, was used by the Hessian State Office for Monuments and Sites as the occasion for having a new layout designed for its series: Journals of the Hessian State Office for Monuments and Sites. We thus wish to thank Rolf Eusterschulte for fundamentally revising and updating the previous layout. This publication will appear both in the Journals of the Hessian State Office for Monuments and Sites (Vol. 30) and in the ICOMOS · Journals of the German National Committee (Vol. LXIV). The publication is structured to reflect the conference proceedings. The Hessian State Office for Monuments and Sites wishes to thank Darmstadt – City of Science for the generous contribution towards printing expenses; ICOMOS similarly wishes to thank the federal government’s representatives for culture and media as well as the German Bundestag for showing their appreciation through funding for the activities of ICOMOS.

In our role as editors we wish to express our cordial thanks to all those providing assistance and contributions, and here especially, in view of our fruitful collaboration, to the authors and those providing images. We also thank those who contributed to publishing the book, specifically Daniel Grinsted and Robert



Schlarb for translating the text, and John Ziesemer and Philipp Gutbrod for proofreading the English translation. We further wish to thank Nikolaus Heiss for his magnificent photographs of Darmstadt. Our thanks also to Carmen Asshoff for her assistance in the way of proofreading and editing, and to graphic designers Gerald Habel and Markus Schmitt for implementing the design. We wish to especially thank Jennifer Verhoeven of the Coordination Unit for UNESCO-World Heritage Sites under the Hessian State Office for Monuments and Sites: only thanks to her dedication was it possible to achieve a book of such high quality in the available timespan.

To those exploring this book, we hope you will find it an interesting read.

Dr. Markus Harzenetter,
President of the Hessian State Office for Monuments
and Sites

Prof. Dr. Jörg Haspel,
President of the German National Committee
of ICOMOS

Picture credit

1 © Nikolaus Heiss, Darmstadt

1 Joseph Maria Olbrich, Wedding Tower, Darmstadt, 1908
(status 2017)

Begrüßung

Jochen Partsch,
Oberbürgermeister der Wissenschaftsstadt Darmstadt

„Übrigens, wenn ich zu Kaisers Geburtstag in Berlin weilte, fand ich oft, daß viele von meinen sogenannten Kollegen noch so rückständig in ihren Anschauungen waren, daß ich mich als reiner Sozialist fühlte. Sie begriffen gar nicht die Frage, wie man mit der Zeit gehen muss, wenn man zuletzt nicht von ihr übergangen werden will. Leider bewies es die Zeit der Revolution: Sie wurden weggefeht ohne irgendwas zurückzulassen, weil sie doch zu große Nullen waren, wenn sie auch anständig dachten.“¹

In diesem kleinen Absatz aus den Erinnerungen des hessischen Großherzogs Ernst Ludwig, des „Erfinders“ der Mathildenhöhe, liegt der Kern seiner Philosophie und seiner Programmatik. Er erinnert uns an Kaiser Wilhelm II., in dessen ebenso traditions- wie militärgeprägter Ära der junge Großherzog aufwuchs. Ernst Ludwig hielt nicht viel von Wilhelm II., dessen mangelndes Verständnis für die Aufgaben der Zeit er kritisierte. Er und sein rückwärtsgewandter Hofstaat mussten dem weitsichtigen Großherzog wie ein Bremsklotz der Geschichte in einer ungeheuer aufregenden und bewegten Zeit erscheinen.

Denn Ernst Ludwig war mehr als fortschrittlich. Er hatte früher als die meisten erkannt, dass das politische System sich ändern würde und müsste und, dass man eine Entwicklung wie den Sozialismus und die Sozialdemokratie anerkennen müsse. Dies war ihm ein wichtiges Anliegen. Selbst die Idee, den Volkswillen mehr miteinzubeziehen und vor allem zu respektieren, erschien dem Enkel der britischen Königin Victoria als bedeutend. Was uns heute ja ganz selbstverständlich ist, um 1900 war diese Forderung, zumal aus Darmstadt kommend, geradezu verwegen.

So gesehen hat sich Ernst Ludwig den Geist der Zeit in jeder Hinsicht zu Eigen gemacht und – und das war das Besondere – weiter gedacht. Denn das 19. Jahrhundert, in dem er aufwuchs, war spektakulär. Glühbirnen und nicht mehr Kerzen erleuchteten Häuser am Abend. Die frühen Anfänge der Psychoanalyse und die Entdeckung der Röntgenstrahlen, Nietzsche und Marx, 50.000 Streckenkilometer Bahngleise, die erstmals quer



durch Europa verlegt wurden, rauchende Fabriksschlote, die sich in den Städten ebenso rasant vermehrten wie die Einwohner. Städte, die nun zu Sehnsuchts- und Alptraumorten gleichermaßen wurden.

Die Zeit der Industrialisierung war von den größten Denkern Europas begleitet worden. Es war auch die „Hoch-Zeit“ deutscher Geistesgeschichte, die den kunst- und kulturinteressierten Großherzog erfüllte: Kant, Hegel, Schelling, Freud und Marx hatten all die ungeheuerlichen Entwicklungen vorgedacht, mitgedacht, begleitet und analysiert. Sie hatten den Menschen – und nicht mehr Gott oder gar den Kaiser – in den Mittelpunkt ihrer monumentalen Denkgebilde gestellt. Während Hegel in seiner Dialektik noch Gott als eigentlich lenkende Kraft hinter den Größen seiner Zeit benannte, erklärte Nietzsche kurzerhand: „Gott ist tot!“

Nur vor diesem Quantensprung geistesgeschichtlicher Erkenntnisse, vor den Schafotten der französischen Revolution, den rauchenden Schornsteinen der Industrialisierung und schließlich, als Konsequenz aus alledem: der November-Revolution – ist Ernst Ludwigs

Denken und seine Vision zu verstehen. Er hatte begriffen, dass es Zeit war für Utopien, für neue, dem Menschen zugewandte Lebensentwürfe. Denn nie vorher waren die Menschen auch so sehr in der Gefahr, sich selbst zu verlieren.

Die Utopie als Traum vom besten Staat war also auch ein Traum, den dieses Mitglied des europäischen Hochadels träumte – und, soweit ihm das möglich war, umsetzte. Seine Verdienste um die Förderung seines Landes, seine Technologieförderung beispielsweise beim Autobau und in der Flugzeugindustrie sind aus heutiger Sicht kaum hoch genug einzuschätzen.

So reden wir also heute tatsächlich, wenn wir über das Welterbe reden, zu dem die Darmstädter Mathildenhöhe aus unserer Sicht gehören sollte, nicht nur über eine ästhetisch anmutige neue Architektur, die, verbunden mit schönem Kunstgewerbe, einem Großherzog zum Gefallen entworfen wurde. Wir reden vielmehr über einen Architektur gewordenen radikalen Entwurf der Moderne. Einen Entwurf, in dem wir kantische Vernunft, Hegel'schen Weltgeist und Marx'schen Sozialismus wiederentdecken können. Einen Entwurf, der eben nicht wie die von Ernst Ludwig Kritisierten „von der Zeit übergangen und von der Revolution weggefeht“ werden konnte, weil er ebenso mutig wie modern war. Ein Entwurf, der vom Alter Ego des Großherzogs, dem großen Architekten dieser Zeit, Joseph Maria Olbrich, kongenial aufgenommen und umgesetzt werden konnte.

„Der größte von allen blieb Olbrich. [...] Vielen von meinen Träumen, von denen ich voll war, half er zur Realisierung“,² schreibt Ernst Ludwig an anderer Stelle in seinen Erinnerungen und: „Es war eine ganz herrliche Zeit, denn sie bestand immer aus Kampf, damit unsere Zukunftsideale durchgesetzt würden. Wir stießen ja oft mit den Alten oder Rückständigen zusammen, auch hatte man gegen kleinliche Intrigen anzukämpfen.“³ Und weil dieser Entwurf alle Bereiche des Lebens umfassen sollte, wurde er zu einem Gesamtkunstwerk. Bestecke, Teller, Gläser, Wandtapeten und Gebäude bis hin zur Anlage von Straßen: Die Erneuerung von Kunst und Architektur sollte nach Olbrichs Auffassung durch ein ganzes Ensemble von Bauten demonstriert werden. Dabei sollte die künstlerische Gestaltung der einzelnen Bestandteile eng ineinandergreifen. Ein ganzes Panorama an Ge-

sellschaftsalternativen wurde darin entwickelt. So ist es also kein Wunder, dass von diesem Gesamtkunstwerk von Anbeginn bis heute wichtige Impulse von und für Darmstadt und weit darüber hinaus ausgehen:

Die Mathildenhöhe ist die weithin sichtbare Stadtkrone dieser Stadt und der Hochzeitsturm unser Wahrzeichen. Sie ist als kulturelles Zentrum mit internationalem Rang zudem von höchster kulturpolitischer Ausstrahlung. Sie war und ist ein Ort der Künste, der Architektur, der bildenden Kunst, des Designs und der Literatur. Sie hat immer wieder wichtige Zeichen für die Stadtentwicklung gesetzt und wird das auch in Zukunft tun – so wie gerade jetzt, wenn die Mathildenhöhe im Zuge der Welterbenominierung städtebaulich weiter entwickelt werden soll.

Das Erbe Ernst Ludwigs, die Mathildenhöhe, ist der ganze Stolz der Bürgerschaft aus Stadt und Region, es ist ihr kultureller Anziehungspunkt ebenso wie ihr Freizeit- und Erholungsort, den wir erhalten und als lebendigen Stadtraum weiter entwickeln wollen. Das Interesse und die Begeisterung für dieses Stück Darmstädter Identität sind ungeheuer groß.

„Welterbe werden!“, das heißt, im kulturellen Gedächtnis der Welt einen ganz besonderen Platz einzunehmen. Das wird uns Ehre und Verpflichtung zugleich sein. Wie wichtig es ist, dieses kulturelle Erbe zu schützen, haben wir im letzten Jahr durch die Zerstörung der antiken Oasenstadt Palmyra durch den IS von einer ganz anderen Seite erfahren müssen. Bei diesem Akt der Barbarei und der Plünderung und des globalen Aufschreis darüber und der Trauer um diese wunderbare Stadt, spüren wir einmal mehr, welche hohe Bedeutung Welterbestätten für die gesamte Menschheit haben, weil sich in ihnen Einmaliges abbildet.

Wir sind in Darmstadt der Meinung, dass auch die Mathildenhöhe als einmaliges Ensemble der Moderne in diese Reihe gehört. Und wir freuen uns, wenn die Beiträge dieser Fachtagung einen weiteren, für uns sehr wichtigen Baustein dazu bilden, dass die Mathildenhöhe auch international die Anerkennung erfährt, die sie verdient hat. Großherzog Ernst Ludwig jedenfalls war davon überzeugt, dass wir uns heute dieser Bedeutung bewusst werden würden, denn er schrieb: „Später erst wird man unsere Tat beurteilen können, denn nur durch die Zeit bekommt man klare Augen.“⁴

Anmerkungen

- 1 Eckhart G. FRANZ (Hrsg.), *Erinnertes. Aufzeichnungen des letzten Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein*, Darmstadt 1983, S. 110.
- 2 Ebd., S. 115.
- 3 Ebd., S. 115f.
- 4 Ebd., S. 116.

Bildnachweis

- 1 Christian Grau, Darmstadt, 2013

Greeting

Jochen Partsch,
Lord Mayor of Darmstadt – City of Science

“Incidentally, while I was staying in Berlin for the Kaiser’s birthday, I often found many of my ‘colleagues’ to hold such backward views that I felt like a pure socialist. They were fully unable to grasp the question of how to go with the times without getting left behind. Unfortunately, the age of revolution revealed their ignorance: such individuals were swept away without a trace because, while able to reason correctly, they understood nothing.”¹

This short passage from the memoirs of Hessian Grand Duke Ernst Ludwig, the “inventor” of the Mathildenhöhe, conceals the essence of his philosophy and programme of activity. The passage reminds us of Kaiser Wilhelm II, in whose era, marked by tradition and military-mindedness, the young Grand Duke grew up. Ernst Ludwig did not think much of Wilhelm II, criticising the latter’s incapacity to understand the challenges of the times. To the far-sighted Grand Duke, the Kaiser and his backward-looking court must have seemed like the ballast of history in a breathtakingly exciting and eventful age.

Ernst Ludwig was more than just progressive. Sooner than most contemporaries, he had recognised that the political system would and had to change, as well as the need to acknowledge developments such as socialism and social democracy. That greatly concerned him. Even the idea of giving more consideration to and above all respecting the will of the people appeared significant to the grandson of Queen Victoria of England. This notion, which we today consider quite natural, seemed wholly audacious then, in 1900, particularly when coming from Darmstadt.

Viewed thus, Ernst Ludwig identified in every respect with the spirit of the times and – what was even more exceptional – looked beyond to the future. After all, he was a child of the 19th century, a spectacular age: light bulbs instead of candles lit up homes in the evening; the early beginnings of psychoanalysis and the discovery of x-rays; Nietzsche and Marx; 50,000 kilometres of railway spanning all of Europe for the first time; smoking factory chimneys in the cities multiply-



ing at the same rate as the populations – cities that became the stuff of both dreams and nightmares.

The age of industrialisation was accompanied by Europe’s greatest thinkers. German intellectual history, which the artistically and culturally inclined Grand Duke imbibed in great draughts, reached its pinnacle: Kant, Hegel, Schelling, Freud and Marx had anticipated all these spectacular changes, and integrated, accompanied and analysed them in their thoughts. Humankind – and no longer God or much less the Kaiser – was at the centre of their monumental systems of thought. Whereas Hegel in his Dialectic had still posited God to be the power controlling the movements of his time, Nietzsche curtly declared that “God is dead!”

The thinking of Ernst Ludwig and his vision can only be comprehended against the backdrop of this quantum leap in intellectual history, the guillotines of the French Revolution, the smokestacks of industrialisation and finally, as the consequence of all this, the November Revolution. He had realised that the time had come for utopias, for new concepts of life, better

adapted to human needs. Never before had humankind been in such danger of losing itself.

A utopia is a dream of the best state: this member of Europe's upper nobility dreamt and – as far as he could – tried to realise that dream. From today's perspective, it is hard to fully appreciate the Grand Duke's contributions to his country, for example his promotion of technology in automobile manufacturing and in the aviation industry.

Thus, when we speak today of World Heritage in relation to Darmstadt's Mathildenhöhe – to which in our view it rightfully belongs – we are referring in reality not only to a new, aesthetically pleasing style of architecture which, embellished by fine craftsmanship, was designed for the pleasure of a Grand Duke. Rather, we are referring to a new radical design for Modernism that has materialised in architecture. A design in which we can recognise Kant's reason, Hegel's *Weltgeist* and Marx' socialism. A design which, because it was as daring as it was modern, could not be "left behind by the times and swept away by the revolution", as Ernst Ludwig quipped. A design which Joseph Maria Olbrich, the great architect of the age and alter-ego of the Grand Duke, recognised and embraced and went on to realise.

On this note, Ernst Ludwig wrote in his memoirs: "Olbrich remained the greatest of them all. [...] He helped to realise many of the dreams that filled me"² and: "It was an entirely wonderful time, for it was always marked by our struggle to gain acceptance for our ideals of the future. We often came into conflict with the older generation and the backward, and even had to fend off petty conspiracies."³ And because this design was intended to comprise every area of life, it became a *Gesamtkunstwerk* – an all-encompassing work of art. Cutlery, plates, glassware, wallpaper and buildings, and even the layout of streets: it was Olbrich's intention to demonstrate the renewal of art and architecture through a complete ensemble of structures, in which the individual components were to be artistically designed so as to appear closely intertwined. A sweeping panorama of social alternatives was developed here. It thus comes as no surprise that, from the very beginning until now, this *Gesamtkunstwerk* has been the source of important

stimulus, from and for Darmstadt, and emanating far beyond:

Visible from afar, the Mathildenhöhe is the "city crown" (Stadtkrone) of our city and the Hochzeitsturm at its top our signature landmark. As a cultural centre of international standing, it also shines as the brightest beacon for our cultural policy. It has been and continues to be a venue of the arts, architecture, fine arts, design and literature. Time and again, it has left its mark on urban development and will continue to do so in future – just as now, as we plan urban design projects to further develop the Mathildenhöhe as part of the World Heritage nomination.

As our inheritance from Ernst Ludwig, the Mathildenhöhe instils great pride in the hearts of residents of the city and the region. They are drawn here by both cultural events as well as recreational and leisure activities, and we wish to preserve this site and continue to develop it as a living urban space. This piece of Darmstadt's identity arouses tremendous interest and enthusiasm.

"Becoming World Heritage!": this means assuming a very special place within global cultural heritage. It is at once an honour and an obligation. Just how important it is to preserve this cultural heritage was painfully demonstrated to us from a completely different perspective last year, when the so-called Islamic State destroyed the ancient oasis city of Palmyra. As result of this barbaric act, with the plundering of this marvellous city and the global outrage and mourning it evoked, we again sensed the tremendous importance that World Heritage sites as representatives of unique qualities have for all of humankind.

We in Darmstadt subscribe to the view that, as a unique ensemble representing Modernism, the Mathildenhöhe has a place in this Heritage. And we would be pleased if the contributions to this specialist conference served as important stepping stones towards the goal of ensuring that the Mathildenhöhe receives the recognition it deserves on an international level. Grand Duke Ernst Ludwig was in any case convinced that we today would become aware of its significance, when he wrote: "Not now but later will others be able to judge our feat, for clarity of sight comes only with time."⁴

Notes

1 Eckhart G. FRANZ (ed.), *Erinnertes. Aufzeichnungen des letzten Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein (Reminiscences. Written Notes by Ernst Ludwig the Last Grand Duke of Hesse and by Rhine)*, Darmstadt 1983, p. 110.

2 Ibid., p. 115.

3 Ibid., pp. 115 et seq.

4 Ibid., p. 116.

Picture credit

1 Christian Grau, Darmstadt, 2013

Grußwort ICOMOS Deutschland

Jörg Haspel,
Präsident des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS e.V.

Im Namen von ICOMOS Deutschland darf ich Sie zu unserer gemeinsamen internationalen Tagung „Welterbe werden! Die Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt“ herzlich begrüßen. Wir freuen uns, dass diese Veranstaltung so zügig zustande gekommen und von Beginn an auf ein breites Interesse gestoßen ist. Der Wissenschaftsstadt Darmstadt und dem Bundesland Hessen als Haupt- und Mitveranstalter danke ich sehr herzlich für ihre großartige Initiative und für die gelungene Terminwahl auf den 18. April, ein Datum, das für den Weltdenkmalrat ICOMOS und die UNESCO eine besondere Bedeutung hat.

18. April – der Internationale Denkmaltag von ICOMOS

Viele Menschen in Deutschland kennen den Europäischen Tag des offenen Denkmals, der am zweiten Septemberwochenende landauf, landab Millionen Menschen zum Besuch von Tausenden von Denkmalen einlädt. Diese European Heritage Days (EHD), die Anfang der 1990er Jahre vom Europarat initiiert und Ende der 1990er Jahre förmlich von der Europäischen Union in den Jahreskalender der grenzüberschreitenden Kulturveranstaltungen aufgenommen wurden, haben sich in den letzten 25 Jahren in der Bundesrepublik unter der Schirmherrschaft der Deutschen Stiftung Denkmalschutz zum medial meist beachteten Höhepunkt im Jahreslauf bürgerschaftlicher Denkmalbestrebungen entwickelt.

Einigen, in Welterbeangelegenheiten tiefer *eingeweihten* Zeitgenossen, ist mittlerweile vielleicht auch der erste Sonntag im Juni ein Begriff und ein alljährlich beachteter Termin, findet da doch seit einigen Jahren turnusgemäß der 2005 von der Deutschen UNESCO-Kommission und ihrem Welterbeverein ins Leben gerufene Welterbesonntag statt. Der deutsche Welterbetag versteht sich vor allem als ein Forum der Kommunikation und Begegnung der Menschen mit *ihrem Welterbe* und ist der interkulturellen Bildung im Sinne der Welterbekonvention der UNESCO gewidmet.



In Deutschland und in Europa ungleich weniger bekannt ist hingegen der Internationale Denkmaltag, manchmal auch „WeltDenkmaltag“ genannt, den der Internationale Denkmalrat ICOMOS schon 1982 eingeführt hat. Dieser International Day of Monuments and Sites wurde zum ersten Mal in Tunesien anlässlich einer großen ICOMOS-Konferenz ausgerichtet und zwar am 18. April. Der 18. April wurde in der Folge als weltumspannender Gedenk- und Aktionstag für die gemeinsamen Anstrengungen zur Erhaltung und Pflege des kulturellen Erbes und der kulturellen Vielfalt ausgerufen, zunächst vom ICOMOS-Exekutivkomitee, dann auch im November 1983 von der 22. Generalkonferenz der UNESCO. Die UNESCO rief ihre Mitgliedstaaten auf, den 18. April alljährlich grenzüberschreitend durch gemeinsame Aktivitäten als International Day of

Monuments and Sites zu begehen, um für das konservative Anliegen in aller Welt zu werben.

Es ist ein gutes Zeichen, wenn wir die Darmstädter Welterbetagung auch mit der Terminwahl in den größeren, internationalen Zusammenhang des Weltdenkmaltags rücken, den ICOMOS dieses Jahr zum 25. Mal ausgerufen hat. Schließlich geht es ja, wie unsere Losung „Welterbe werden!“ im Titel verrät, um nicht mehr und nicht weniger, als um den Anspruch, der Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe zur Anerkennung als Weltkulturgut zu verhelfen und in das universelle Erbe der Menschheit aufzunehmen.

Dass eine Welterbenominierung keine Selbstverständlichkeit ist und erst recht im internationalen Vergleich keine leichte Übung werden dürfte, dafür mag die Stuttgarter Weissenhof-Siedlung stehen, die international berühmte Werkbundsiedlung von 1927, an der von Ludwig Mies van der Rohe über Le Corbusier bis zu Walter Gropius und J. J. P. Oud fast alle Heroen der europäischen Moderne beteiligt waren und die es als Gesamtanlage nicht einmal auf die bundesdeutsche Vorschlagsliste für das UNESCO-Label gebracht hat, geschweige denn zur Einleitung eines Nominierungsverfahrens.

Nicht nur geografisch, sondern auch thematisch liegen die beiden Wohn- und Ausstellungsembles in Stuttgart und Darmstadt nahe beisammen; das gilt selbst für die Schadens- und Verlustbilanz, die Krieg und Nachkriegsignoranz verursachten. Im Übrigen sind Künstler- und Gartenstadtkolonien des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts auf der Welterbeliste bisher überhaupt nicht verzeichnet, nicht einmal die prototypischen englischen Anlagen. Die 2013 vom Freistaat Sachsen für die bundesdeutsche Tentativliste vorgeschlagene Künstler- und Gartenstadtkolonie Hellerau in Dresden ist bisher ebenfalls nicht in die engere Wahl für eine Meldung an die UNESCO nach Paris gekommen.

ICOMOS – Berater der UNESCO in Welterbefragen

Der Internationale Denkmalrat ICOMOS wurde 1965 gegründet, die Welterbekonvention der UNESCO im Jahr 1972 verabschiedet. Heute zählt ICOMOS weltweit über 110 Nationalkomitees und 25 wissenschaftliche Komitees, darunter ein Experten-Komitee für das 20. Jahrhundert. Neben, ja vor der Lobby- und Anwaltsfunktion, die ICOMOS für Kulturdenkmale und historische Stätten weltweit wahrnimmt, ist es vor allem die Beratungsfunktion gegenüber den Welterbegremien der UNESCO, die ICOMOS auszeichnet.

Als Advisory Body des Welterbekomitees ist ICOMOS vor allem bei der Evaluierung von neuen Welterbeanträgen, bei der laufenden Überwachung von kulturellen Welterbestätten und in Welterbekonflikten als Berater und Moderator für die Denkmalseite tätig. Natürlich gilt für die internationale Sachverständigentätigkeit von ICOMOS der Grundsatz der fachlichen Unabhängigkeit – es sind im Krisen- und Konfliktfall externe, also ausländische Experten von ICOMOS International, die im Auftrag des UNESCO-Welterbezentrums die entscheidenden Welterbegremien gutachterlich bedienen. Sachverständige und Experten aus Deutschland sind im Auftrag des Büros von ICOMOS International bzw. des Welterbezentrums der UNESCO im Ausland im Einsatz und ausländische Experten bei Missionen in Deutschland aktiv.

ICOMOS Deutschland informiert und berät Welterbestätten und Welterbeinitiativen in Deutschland – die Begutachtung und Entscheidung über deutsche Welterbeangelegenheiten liegt in letzter Instanz freilich bei unabhängigen ausländischen ICOMOS-Gutachtern, die im Auftrag der UNESCO tätig werden. Die innerdeutsche Informations- und Beratungstätigkeit versteht das Deutsche Nationalkomitee ICOMOS als einen Beitrag zur Vorbereitung und Qualifizierung aussichtsreicher Welterbeanträge aus der Bundesrepublik und zur Vermeidung von möglichen Welterbekonflikten oder zur Korrektur von sich abzeichnenden Fehlentwicklungen.

Erfolge haben bekanntlich viele Väter – das gilt auch für erfolgreiche Welterbenominierungsverfahren, denen ICOMOS Deutschland in den vergangenen Jahren beratend zur Seite stehen konnte. Die jüngste Welterbeintragung der Hamburger Stätte Speicherstadt und Kontorhausviertel mit Chilehaus, die 2015 in Bonn erfolgte und unter anderem durch eine international vergleichende ICOMOS-Tagung zur Hafen- und Bürohausarchitektur mit vorbereitet worden war, gehört dazu, ebenso die Einschreibung des Bergparks Wilhelmshöhe Kassel mit der bereits 2009 dort ausgerichteten Tagung über den „Dreiklang von Kunst, Natur und Technik im europaweiten Vergleich“.¹

Aber auch Antragsinitiativen, die nicht oder nicht auf Anhieb zum Erfolg kamen, weil sie die externen Experten und Gremien nicht oder noch nicht überzeugt haben, sind unter Mitwirkung von deutschen ICOMOS-Experten entstanden, wie jüngst die in Bonn 2015 zurückgestellten Initiativen „Der Naumburger Dom und die hochmittelalterliche Herrschaftslandschaft an Saale und Unstrut“ oder das multinationale Wikinger-Projekt, eine Sammelbewerbung von Island, Norwegen, Dänemark, Lettland und Deutschland für archäologische Stätten der Wikinger-Kultur.

Der ICOMOS-Report „Filling the Gaps“

Über 1.000 Natur- und Kulturstätten sind auf der Welterbeliste vertreten. Die übergroße Mehrheit davon umfasst Kulturerbestätten (über 800 Kulturerbepositionen), von denen mehr als die Hälfte allein in der UNESCO-Region mit Europa/Nordamerika liegen.

Mit 40 Welterbestätten, davon 37 Weltkulturgüter und drei Weltnaturgüter, gehört die Bundesrepublik gemeinsam mit Spanien, Italien und Frankreich zur Spitzengruppe unter den 190 Unterzeichnerstaaten der Welterbekonvention von 1972 (Stand: April 2016). Anders gesagt: Auf Deutschland entfallen knapp vier Prozent aller Welterbestätten. Mit 81 Millionen Einwohnern bei sinkender Tendenz leben in der Bundesrepublik aber nur gut ein Prozent der zahlenmäßig rasch wachsenden Weltbevölkerung (7,35 Milliarden). Bezogen auf die Erdoberfläche (von etwa 510 Mio Quadratkilometern bzw. einer Landfläche von rund 150 Mio Quadratkilometern) deckt die Bundesrepublik mit 360.000 Quadratkilometern gerade mal rund drei Promille der Weltoberfläche (ohne Wasserflächen) ab.

Man muss kein Freund von solchen Rechenexemplen sein, am allerwenigsten, wenn es um denkmalstatistische Zahlen, Daten und Fakten geht, die ja gerade nicht rein zahlenmäßig repräsentativ sein, sondern kulturhistorische und kulturgeografische Proportionen charakterisieren sollen. Aber wer diese unausbalancierten Zahlenverhältnisse im globalen Maßstab kennt und wer weiß, dass knapp zehn Prozent aller Unterzeichnerstaaten gar nicht auf der Welterbeliste vertreten sind, wird die Sorge der UNESCO und des Welterbekomitees um die regionale, thematische und historisch-typologische Ausgewogenheit und Glaubwürdigkeit der UNESCO-Liste und der angemeldeten Eintragungsverfahren nachvollziehen können.

Die Welterbegemeinschaft will und muss eine repräsentative Welterbeliste entwickeln und darf sich nicht dem Vorwurf einer eurozentrischen Welt Denkmalpolitik aussetzen. Auch kann sie nicht mehr oder weniger folgenlos (manche sagen sogar „tatenlos“) die Gefährdung, ja Zerstörung von außereuropäischen Welterbestätten durch Katastrophen und Konflikte weltweit registrieren – Bamiyan und Nepal, Aleppo und Palmyra mögen da als Stichworte genügen, gleichzeitig aber durch Neuaufnahmeraten, die zu mehr als 50 Prozent auf Europa entfallen, regionale und thematische Ungleichgewichte verstärken. Die offenbar kritischer gewordene Sicht der verantwortlichen internationalen Gremien auf europäische und bundesdeutsche Antragsinitiativen scheint vor diesem Hintergrund plausibel, selbst für diejenigen, die mit Begeisterung

neue Antragsinitiativen als Beitrag zur Stärkung und Verbreitung des Welterbegedankens in Deutschland begrüßen.

Mit dem so genannten Lückenreport „Filling the Gaps“ (2004/05) hat ICOMOS im Auftrag der UNESCO vor nunmehr zehn Jahren die UNESCO-Listen und die nationalen Tentativlisten einer kritischen Auswertung im globalen Maßstab unterzogen und Hinweise auf unterrepräsentierte Regionen und Themen (Epochen, Typen, Gattungen) gegeben, die perspektivisch abgebaut werden sollen.² Auf diese Lückenstudie haben die UNESCO und auch die deutsche Kultusministerkonferenz der Länder in den letzten Jahren mit der Aktualisierung und Schärfung der Aufnahmekriterien für neue Nominierungsverfahren reagiert.³

Die Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt zählt zu den sieben Vorschlägen aus Deutschland (bei insgesamt 31 Länderanträgen), denen die Kultusministerkonferenz der deutschen Bundesländer gute Chancen für eine erfolgreiche Welterbenominierung beimisst, weil sie nicht nur Welterbekriterien wie eine herausragende universelle Bedeutung, ein hohes Maß an historischer Authentizität und visueller Integrität erfüllen dürften, sondern zugleich einen Beitrag leisten können, thematische und historisch-chronologische Lücken auf der Welterbeliste zu schließen.⁴

ICOMOS Deutschland begrüßt die Initiative aus Hessen, die Künstlerkolonie Mathildenhöhe für die Welterbeliste zu nominieren, als sinnvollen Beitrag, um die Ausgewogenheit der UNESCO-Welterbeliste zu erhöhen. Auf der Welterbeliste ist das Erbe des 20. Jahrhunderts unterrepräsentiert. Eine Künstlerkolonie, die zugleich den künstlerischen und architektonischen Aufbruch in die Moderne repräsentiert, ist unter den Welterbestätten bisher überhaupt nicht vertreten. Es handelt sich, so die Überzeugung von ICOMOS Deutschland, thematisch und historisch um einen Vorschlag, der auch in den internationalen Welterbegremien auf Interesse stoßen kann, weil er die Seite zu einem neuen Kapitel auf der UNESCO-Liste aufschlägt.

„Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“

Über die historische Authentizität und die visuelle Integrität dieses baulichen Erbes und auch darüber, inwieweit die historische und künstlerische Qualität sogar im weltweiten Vergleich von außergewöhnlichem universellem Wert ist, soll auf dieser Darmstädter Tagung diskutiert werden. Die Frage, wie die verantwortlichen Stellen aus der Wissenschaftsstadt Darmstadt und aus dem Bundesland Hessen für das ehrgeizige Welter-

bevorhaben gerüstet sind, stand bereits in der öffentlichen Vorabendveranstaltung im Zentrum der Debatte von Experten mit Bürgerinnen und Bürgern. Gerade in Deutschland ist jüngst deutlich geworden, dass ein erfolgreiches Welterbenominierungsverfahren nicht unbedingt für ein erfolgreiches Welterbemanagement bürgt. Dresden und das Elbtal sind zwar nicht überall, aber allenthalben gilt die frühzeitige Vermeidung von Welterbekonflikten als eine Pflichtaufgabe, die schon in der Anfangsphase einer Welterbbebewerbung höchste Aufmerksamkeit verdient.

„Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ – Mit diesem programmatischen Zitat von Joseph Maria Olbrich haben wir unsere Tagung überschrieben. Unter diesem programmatischen Anspruch auf den Bau einer ganzen Stadt, auf die Gestaltung eines Gesamtkunstwerks, ja eigentlich auf den Entwurf einer

neuen Welt vereint die Mathildenhöhe in Darmstadt auf einzigartige Weise urbane, architektonische, gartenbauliche und künstlerische sowie kunstgewerbliche Reformansätze des frühen 20. Jahrhunderts.

Ihre grenzüberschreitende historische Ausstrahlung beruhte nicht zuletzt auf der programmatischen Verknüpfung von Kunstreform- und Lebensreformbestrebungen. Für die Möglichkeit, diesem hohen und umfassenden Anspruch der frühen Moderne an einschlägigen Beispielen im europaweiten Vergleich nachgehen zu können, sei allen beteiligten Referentinnen und Referenten und allen Moderatorinnen und Moderatoren sehr herzlich gedankt. Anlässlich des Internationalen Denkmaltags von ICOMOS verkörpern alle Mitwirkenden und ihre Beiträge gemeinsam etwas von der internationalen Strahlkraft, die seit jeher von der Mathildenhöhe in Darmstadt ausging.

Anmerkungen

- 1 S. hierzu Frank Pieter HESSE (Hrsg.), Stadtentwicklung zur Moderne. Die Entstehung großstädtischer Hafen- und Bürohausquartiere. Urban Development towards Modernism. The Birth of the Metropolitan Harbour and Commercial Districts, (ICOMOS · Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. LIV), Berlin 2012: http://www.ICOMOS.de/pdf/Bd_LIV_Stadtentwicklung.pdf (abgerufen am: 26. 3. 2017); LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE HESSEN (Hrsg.), Hortus ex Machina. Der Bergpark Wilhelmshöhe im Dreiklang von Kunst, Natur und Technik, (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen, Bd. 16), Wiesbaden 2010.
- 2 S. The World Heritage List: Filling the Gaps – an Action Plan for the Future. An ICOMOS Study compiled by Jukka JOKILEHTO, contributions from

Henry Cleere, Susan Denyer and Michael Petzet, (Monuments and Sites, Bd. XII), München 2005.

- 3 S. KMK-FACHBEIRAT (Hrsg.), Empfehlungen des Fachbeirates an die Kultusministerkonferenz zur Fortschreibung der deutschen Tentativliste für das UNESCO-Welterbe, April 2014: https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/pdf/Themen/Kultur/Abschlussbericht_Fachbeirat_Tentativliste.pdf (abgerufen am: 26. 3. 2017).
- 4 Ebd., S. 15 u. 19.

Bildnachweis

- 1 Ramona Dornbusch, Berlin, 2016

Welcome

Jörg Haspel,
President of the German National Committee of ICOMOS

In the name of ICOMOS Germany, I wish to express a warm welcome to our joint international conference with the theme: “‘Let’s become World Heritage!’ The Darmstadt Artists’ Colony on the Mathildenhöhe”. We are pleased that this event could be organised so quickly and that it aroused such keen interest from the very beginning. I wish to kindly thank the City of Science Darmstadt and the Federal State of Hesse, as the main organiser and co-organiser of this event, for their tremendous show of initiative, as well as for selecting April 18 as the conference date, a date with special significance for both the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) and UNESCO.

April 18 – International Day for Monuments and Sites

Many people in Germany are familiar with the European Heritage Days held on the second weekend in September, during which millions of visitors throughout the country are invited to view thousands of monuments. The European Heritage Days (EHD) were initiated in the early 1990s by the Council of Europe and subsequently added by the European Union to its official annual calendar of international cultural events. Under the auspices of the German Foundation for Monument Protection (*Deutsche Stiftung Denkmalschutz*), in the last 25 years, the European Heritage Days have become highly visible in the media and the most prominent annual event for citizen involvement in monument protection.

Some contemporaries who are better initiated in matters related to World Heritage have in the meantime perhaps become aware of the first Sunday in June as the date of World Heritage Sunday (*Welterbesonntag*), which was introduced in 2005 by the German Commission for UNESCO and its World Heritage association and has since been held regularly each year. The German World Heritage Day is primarily intended as a forum for communication that allows people to encounter ‘their World Heritage’, which is dedicated to the goal of in-



tercultural education as defined in the UNESCO World Heritage Convention.

The International Day for Monuments and Sites, in contrast, sometimes referred to as International Monument Day, enjoys far less popularity in Germany and Europe. Introduced by ICOMOS back in 1982, the International Day of Monuments and Sites was celebrated for the first time in Tunisia on the occasion of a major ICOMOS symposium that took place on April 18. First the ICOMOS Executive Committee and later UNESCO, at the 22nd General Conference in November 1983, subsequently declared April 18 a worldwide day of annual commemoration and action in the joint cause of preserving and caring for our cultural heritage and diversity. UNESCO called upon all member states to celebrate April 18 each year as the International Day of

Monuments and Sites, through joint cross-border activities to advocate the cause of monument conservation throughout the world.

Having the World Heritage conference in Darmstadt coincide with the International Day of Monuments and Sites, as declared by ICOMOS for the 25th time, sets this conference in a larger, international context and is a positive symbolic gesture. After all, as the title “Becoming World Heritage!” of our application implies, this conference is centred on the goal of helping to ensure that the Darmstadt Artists’ Colony on the Mathildenhöhe is recognised as a world cultural property and is included among humankind’s universal heritage.

World Heritage nomination is no mere formality and is not likely to be a routine exercise, especially when competing internationally. This is illustrated by the case of Stuttgart’s Weissenhof-Siedlung, an internationally renowned housing complex erected by the German Werkbund in 1927, in which almost all the heroes of modern European architecture took part, including Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius and J. J. P. Oud. The complex as a whole failed to make it onto Germany’s tentative list and could therefore not initiate any nomination procedures.

The two housing and exhibition ensembles are not far apart, neither in terms of geography nor theme, and this similarity extends to the level of damage and loss caused by war and post-war ignorance. None of the artists’ and garden city colonies from the late 19th and early 20th centuries have, incidentally, been included in the World Heritage List to date, not even any of the prototype complexes in England. The artists’ and garden city colony of Hellerau in Dresden, while proposed for Germany’s tentative list by the German Federal Free State of Saxony in 2013, has also not yet been short-listed for nomination with UNESCO in Paris.

ICOMOS – UNESCO’s advisor in World Heritage matters

The International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) was established in 1965 and the UNESCO World Heritage Convention was later adopted in 1972. ICOMOS today has more than 110 national committees and 25 scientific committees worldwide, including an expert committee on the 20th century. ICOMOS acts as a lobbyist and advocate for cultural monuments and historic sites throughout the world. But, beyond this role, what makes ICOMOS unique is its function as an advisor to the UNESCO World Heritage bodies.

As an advisory body to the World Heritage Committee, ICOMOS is mainly active in: evaluating

applications for World Heritage status; ongoing monitoring of World Cultural Heritage sites; and serving as an advisor and moderator on the side of monument conservation in World Heritage disputes. In its role as an international expert in assessments, ICOMOS naturally subscribes to the principle of independence: specifically, in cases of crisis or dispute, experts of ICOMOS International from other countries are mandated by the UNESCO World Heritage Centre with providing expert reviews to the decision-making World Heritage bodies. Reviewers and experts from Germany are deployed in other countries on behalf of the ICOMOS International office or the UNESCO World Heritage Centre, while experts from other countries serve in missions to Germany.

ICOMOS Germany informs and advises World Heritage sites and initiatives in Germany, whereas responsibility for reviewing and deciding on matters related to World Heritage in Germany clearly remains in the end with independent ICOMOS reviewers from other countries, who act under a UNESCO mandate. In providing information and advice at a national level, the goal of the German National Committee of ICOMOS is to contribute towards the preparation and eligibility of German applications for World Heritage status with good prospects for success, and to avoid potential World Heritage disputes or to remedy any emerging unfavourable developments.

It is well known that any success can be attributed to more than one individual, and this is also true with a successful World Heritage nomination: here ICOMOS Germany has provided assistance in recent years. Such cases include: the recent inscription of the Speicherstadt and Kontorhaus District of Hamburg as World Heritage, which took place in Bonn in 2015 after preparations including an ICOMOS international symposium on comparative harbour and office building architecture; and the inscription of Bergpark Wilhelmshöhe, for which a symposium was organised in 2009 on the topic of “Harmony of Art, Nature and Technology Compared Europe-wide”.¹

Yet, Germany’s ICOMOS experts have also contributed to application initiatives which were not or have not been immediately successful after failing to convince experts and bodies from other countries. Two examples, which were recently deferred in Bonn in 2015, are: “The Naumburg Cathedral and the landscape of the rivers Saale and Unstrut, an important dominion in the High Middle Ages”; and the multinational Viking project, which is a collective application by Iceland, Norway, Denmark, Latvia and Germany for recognition of archaeological sites relating to Viking culture.

The ICOMOS “Filling the Gaps” report

More than 1,000 natural and cultural sites are included in the World Heritage List. The large majority are cultural sites (more than 800 cultural listings), with more than half of these situated within the UNESCO region of Europe and North America.

Germany has 40 World Heritage sites, of which 37 are cultural heritage and three are natural heritage sites, which puts it, along with Spain, Italy and France, in the leading group among the 190 signatory states of the 1972 World Heritage Convention (status: April 2016). In other words, almost four percent of all World Heritage sites are in Germany. This contrasts with its dwindling population which, at 81 million, represents little more than one percent of the rapidly growing world population (7.35 billion). In terms of the earth's surface, the Federal Republic of Germany at 360,000 square kilometres accounts for only about 0.3 percent of the planet's land surface area (about 150 million square kilometres, out of a total of roughly 510 million square kilometres including water area).

Not everyone is fond of figures of this kind, particularly when used to express numbers, data and facts relating to monument statistics, which are never representative in the statistical sense but are instead intended to illustrate proportions in the fields of cultural history and geography. Yet, if you are aware of these lopsided ratios on a global scale as well as of the fact that just under ten percent of all signatory states have not a single site on the World Heritage List, you will share the concern of UNESCO and the World Heritage Committee that the UNESCO list and the applications for inscription should be balanced and plausible with regard to regions, topics and historical typologies.

The World Heritage community has the desire and need to develop a representative World Heritage List and must not fuel criticism levelled for pursuing a Eurocentric World Heritage policy. Nor can it acknowledge, more or less without consequence (or any response at all, some claim), the endangerment or even destruction of World Heritage sites worldwide outside Europe through disasters and conflicts – Bamiyan and Nepal or Aleppo and Palmyra suffice for mention here – while at the same time adding to the regional and topical imbalance through new inscription rates in which European countries account for more than 50 percent. Against this background, the responsible international bodies' clearly critical view of European and German applications appears understandable, even for those who enthusiastically welcome new initiatives for applications that would help strengthen and popularise the World Heritage idea in Germany.

In the “Filling the Gaps” report over ten years ago (2004/05), ICOMOS under a UNESCO mandate critically evaluated both the UNESCO lists and the national tentative lists on a global scale, indicating regions and topics (eras, types and categories) considered under-represented and including a perspective for filling the gaps.² UNESCO as well as the Conference of the Ministers of Education and Cultural Affairs of the German Federal States have responded to the gap study in recent years, through updated and more stringent criteria for accepting new applications for nomination.³

The Darmstadt Artists' Colony on the Mathildenhöhe is among the seven proposals from Germany (out of 31 applications made by the federal states) that are considered by the German Education and Cultural Affairs Ministers Conference to have a good chance of being nominated for the World Heritage List. Not only are these candidates judged likely to meet World Heritage criteria such as outstanding universal value, a high degree of historical authenticity and visual integrity, they are also seen as potentially helping to fill existing gaps in the list in terms of topic or history and chronology.⁴

ICOMOS Germany welcomes the initiative taken by Hesse to nominate the Artists' Colony on the Mathildenhöhe for the World Heritage List and considers it a contribution towards achieving a more balanced UNESCO World Heritage List. Heritage from the 20th century is underrepresented on the World Heritage List. An artists' colony that simultaneously represents the artistic and architectural dawn of Modernism is yet to be found among World Heritage sites. With the proposal opening a new chapter in the UNESCO list, ICOMOS Germany is convinced that the topic and historical background of the proposal have the potential of awakening the interest of World Heritage bodies in other countries.

“A city, we need to build an entire city!”

The goal of this conference in Darmstadt is to discuss this object of architectural heritage, in terms of its historical authenticity and visual integrity but also in view of its historic and artistic quality as compared with outstanding universal value throughout the world. How well equipped for this ambitious World Heritage project are those responsible in the City of Science Darmstadt, and in the Federal State of Hesse? This question was already the focus of the debate among experts and the citizen representatives at yesterday evening's public event. Recent examples particularly in Germany clearly demonstrate that a successful bid for World Heritage nomination is not necessarily a guarantee of successful

World Heritage management. While the outcome is not always as in Dresden and the Elbe Valley, avoiding any World Heritage conflict early on is always a necessary task that requires priority attention even in the initial stage when applying for World Heritage status.

“A city, we need to build an entire city!”: we have taken this programmatic statement by Joseph Maria Olbrich as the title of our conference. This goal – to build an entire city, to create an all-encompassing work of art or to indeed design a new world – brought forth the Mathildenhöhe in Darmstadt, which uniquely unites early 20th-century reform approaches in urban planning, architecture, garden planning, as well as in the fine and applied arts.

Its international splendour in the past resulted not least from the fact that it intertwines reform movements in art and lifestyle in a programmatic manner. Our sincere thanks to all of the speakers and moderators participating in the conference for making it possible for us to delve into this lofty, all-encompassing goal of early Modernism, by referring to specific examples and comparisons from all over Europe. On this occasion, the ICOMOS International Day for Monuments and Sites, all those participating and their contributions collectively embody something of the international splendour that has always emanated from Darmstadt’s Mathildenhöhe.

Notes

- 1 See Frank Pieter HESSE (ed.), *Stadtentwicklung zur Moderne. Die Entstehung großstädtischer Hafen- und Bürohausquartiere. Urban Development towards Modernism. The Birth of the Metropolitan Harbour and Commercial Districts*, (ICOMOS · Journals of the German National Committee, Vol. LIV), Berlin 2012: http://www.ICOMOS.de/pdf/Bd_LIV_Stadtentwicklung.pdf (viewed on: 26.3.2017); HESSIAN STATE OFFICE FOR THE PRESERVATION OF HISTORICAL MONUMENTS (ed.), *Hortus ex Machina. Der Bergpark Wilhelmshöhe im Dreiklang von Kunst, Natur und Technik, (Bergpark Wilhelmshöhe – Harmony of Art, Nature and Technology; Journals of the Hessian State Office for the Preservation of Historical Monuments, Vol. 16)*, Wiesbaden 2010.
- 2 Cf. *The World Heritage List: Filling the Gaps – an Action Plan for the Future. An ICOMOS Study compiled by Jukka JOKILEHTO, Contributions from Henry Cleere, Susan Denyer and Michael Petzet, (Monuments and Sites, Vol. XII)*, Munich 2005.

- 3 Cf. EXPERT ADVISORY BOARD TO THE CONFERENCE OF THE MINISTERS OF EDUCATION AND CULTURAL AFFAIRS (ed.), *Empfehlungen des Fachbeirates an die Kultusministerkonferenz zur Fortschreibung der deutschen Tentativliste für das UNESCO-Welterbe (Recommendations by the Expert Advisory Board to the Conference of the Ministers of Education and Cultural Affairs on Continuation of Germany’s Tentative List of UNESCO World Heritage)*, April 2014: https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/pdf/Themen/Kultur/Abschlussbericht_Fachbeirat_Tentativliste.pdf (viewed on: 26.3.2017).
- 4 Ibid., p. 15, 19.

Picture credit

- 1 Ramona Dornbusch, Berlin, 2016

Einführung

—

**Introduction
to the Conference Theme**





1 Bergpark Wilhelmshöhe, Kassel: Andrang bei den Wasserspielen nach der Eintragung in die Welterbeliste (Sommer 2013)

Welterbe

Königsdizziplin der Denkmalpflege?¹

Markus Harzenetter

Wenn im Sommer 2020 die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe Darmstadt in die Welterbeliste der UNESCO eingetragen worden sein wird und Darmstadt damit eine der aktuell begehrtesten kulturtouristischen Auszeichnungen erhalten haben wird, wird dies in vielerlei Hinsicht bemerkbare positive Effekte haben. (Tafel I und II) Die Mathildenhöhe gehört dann offiziell zum „Erbe der Menschheit“, einem international renommierten Prädikat. Es ist davon auszugehen, dass die Popularität des Ensembles zunehmen wird; wahrscheinlich wird es einen ähnlichen Aufmerksamkeitssprung erfahren wie der Bergpark Wilhelmshöhe in Kassel, Hessens jüngstes Welterbe, dessen Besucherzahlen sich mit dem Welterbetitel im Jahr 2013 verdoppelt haben: Von ursprünglich circa 3.000 Besuchern an den Wasserspiel-Tagen kamen

nach der Eintragung bis zu 7.000 Besucher, mittlerweile hat sich der Andrang bei rund 6.000 Gästen eingependelt. (Abb. 1)

In der öffentlichen Wahrnehmung wird sich durch die Eintragung also etliches, rechtlich gesehen jedoch zunächst nichts ändern: Die Mathildenhöhe ist und bleibt als Kulturdenkmal im Sinn des § 2 Hessischen Denkmalschutzgesetzes im Denkmalsbuch des Landes verzeichnet und unterliegt daher den einschlägigen Bestimmungen; die Kategorie „Welterbe“ kennt das egalitär angelegte Hessische Denkmalschutzgesetz (noch) nicht.² Auch das Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt vom 16. November 1972 legt in Artikel 4 eindeutig fest: „Jeder Vertragsstaat erkennt an, dass es in erster Linie seine eigene Aufgabe ist, Erfassung, Schutz

und Erhaltung in Bestand und Wertigkeit des in seinem Hoheitsgebiet befindlichen [...] Kultur- und Naturerbes sowie seine Weitergabe an künftige Generationen sicherzustellen. Er wird hierfür alles in seinen Kräften Stehende tun, unter vollem Einsatz seiner eigenen Hilfsmittel [...]“.³ Die im weiteren Verlauf der Konvention angebotene internationale fachliche und finanzielle Unterstützung und Zusammenarbeit richtet sich an Staaten ohne die Kompetenzen und Möglichkeiten, die den für Denkmalschutz zuständigen Ländern in der Bundesrepublik Deutschland zur Verfügung stehen.

Warum ändert sich dann in der denkmalpflegerischen Praxis bei der Begleitung einer Welterbestätte doch so manches, wenn eine Stätte oder eine Stadt Welterbe ist oder – wie im Fall der Mathildenhöhe – werden will? Salopp gesagt, ist es wie beim Fußball: Die Regeln sind die gleichen, egal ob man in der Kreisliga oder in der Champions League spielt, die Erwartungen an die Spieler und die Trainer sind aber fundamental andere. Denkmalpflegerisches Handeln im Welterbe bedeutet, dass jedes Handeln im Wissen um den außergewöhnlichen universellen Wert einer Welterbestätte geschieht und gegenüber der Weltöffentlichkeit – vertreten durch die UNESCO – verantwortet werden muss.

Um das vielleicht etwas sehr feierliche Pathos dieser Aussage zu erklären, bevor auf die zisierten Regularien zur Überwachung und Pflege eines Welterbes eingegangen wird, soll in einem kleinen Exkurs noch einmal an die dramatische Genese der Idee eines „Welterbes“ erinnert werden.

Die Rettungskampagne von Abu Simbel

Die junge sozialistische Republik Ägypten beschloss unter dem Regime von Oberst Gamal Abdel Nasser 1954 den Bau eines einzigen großen Staudammes für den Nil oberhalb von Assuan, um die ägyptische Bevölkerung einerseits gegen die jährliche Überflutung durch den Nil und andererseits gegen Dürrekatastrophen in Trockenjahren zu schützen. Anfang des Jahres 1960 begannen somit die Bauarbeiten am Assuan-Staudamm, die elf Jahre dauerten. Entstanden war ein technisches Bauwerk von gigantischen Ausmaßen mit mehr als 3.800 Metern Länge und 111 Metern Höhe, das in diesen Größenverhältnissen den monumentalen Projekten der antiken Pharaonen in nichts nachstand.

Zu den Schattenseiten dieser gewaltigen Baumaßnahme gehörte es, das über 100.000 Nubier umgesiedelt werden mussten und die Jahrtausende alte nubische Kultur mit ihren archäologischen Überlieferungen und Tempelanlagen in den Fluten des über 500 Kilometer langen Stausees unterzugehen drohte.

Zwei Monate nach Baubeginn richtete deshalb der damalige Generaldirektor der UNESCO, der Italiener Vittorino Veronese, einen dramatischen Aufruf an die seinerzeit rund 50 Mitgliedstaaten der UNESCO: „In fünf Jahren wird das mittlere Niltal ein einziger großer See geworden sein. Wundersame Bauwerke, die zu den prächtigsten der Erde gehören, sind in der Gefahr, unter den Wassern zu verschwinden. [...] Es ist nicht leicht, sich zwischen dem Erbe der Vergangenheit und dem gegenwärtigen Wohl der Bevölkerung zu entscheiden, die in Elend im Schatten eines der glänzendsten Vermächtnisse der Geschichte lebt; [...] Diese Reichtümer, von welchen es schmerzt, sagen zu müssen, dass ihr Verlust möglicherweise kurz bevorsteht, gehören nicht nur der Nation, die sie heute beherbergt. Die ganze Welt hat das Recht auf deren Fortbestand. Sie sind Teil des gemeinsamen Erbes, das die Reden Sokrates' ebenso umfasst wie die Fresken von Ajanta, die Ruinen von Uxaml und Beethovens Symphonien.“⁴ Mit dieser Formulierung wurde erstmals der Grundsatz eingefordert, „that some monuments of exceptional importance belong to mankind at large, no matter where they stand or to what history they belong“.⁵

Der Aufruf Vittorino Veroneses fiel auf fruchtbaren Boden: Es entstand eine beispiellose Rettungskampagne der UNESCO, an der sich zahlreiche Staaten finanziell und mit Know-how – allen voran die USA und Ägypten – beteiligten. Den spektakulärsten Höhepunkt bildete die Translozierung des im 13. Jahrhundert v. Chr. errichteten Felsentempels des Pharaos Ramses II. in den Jahren 1963–68. Das internationale Engagement für die Erhaltung von Abu Simbel ist in das kollektive Gedächtnis der Welt-Denkmalpflege eingegangen. (Abb. 2)

Die Welterbekonvention, die auf der 17. Generalkonferenz der UNESCO im November 1972 in Paris beschlossen wurde, stand ganz unter dem Eindruck dieser Rettungskampagne. Ihr erklärtes Ziel war es, das Kultur- und Naturerbe von außergewöhnlichem universellem Wert als Bestandteil des Welterbes der ganzen Menschheit zu erhalten. 1978 wurden die ersten zwölf Welterbestätten ausgewiesen, darunter der Aachener Dom, die Innenstadt von Krakau und die Galapagos-Inseln. (Abb. 3)

Berichtspflicht und Monitoring

Heute, 38 Jahre später, sind 1.031 Stätten (Kultur- und Naturerbe) in 163 Ländern auf der Welterbeliste verzeichnet.⁶ Allein diese hohe Zahl macht deutlich, dass die Konvention zu den umfangreichsten und, nimmt man die Ernsthaftigkeit ihrer Umsetzung und die hohe



2 Großer Tempel Ramses II., Abu Simbel (Zustand 2009)

3 Aachener Dom (Zustand 2015)



gesellschaftliche Anteilnahme an den Welterbestätten hinzu, sicherlich auch zu den erfolgreichsten internationalen Vertragswerken gehört. Kein anderes Programm der UNESCO besitzt eine derartig große Aufmerksamkeit wie das Welterbe. Und: In kaum einem anderen Land der Welt ist die Welterbekonvention so erfolgreich wie in Deutschland,⁷ wo 40 Welterbestätten nach Überzeugung der UNESCO die Kriterien erfüllen. Davon liegen sechs ganz oder in Teilen in der Zuständigkeit des Landes Hessen.⁸

Aus der Aufnahme in die Liste des Welterbes folgen sehr dezidierte Verpflichtungen zur Sicherstellung des Schutzes (Artikel 5, UNESCO-Konvention von 1972), darunter die Vorhaltung von qualifiziertem Personal und auskömmlichen Mitteln sowie die Durchführung von wissenschaftlichen und technischen Untersuchungen und Forschungen. Seit 2005 werden in einem so genannten Managementplan die geltenden Bundes- und Landesgesetzgebungen dokumentiert sowie bereits bestehende und künftige Planungen der unterschiedlichen Institutionen und Fachabteilungen gebündelt dargestellt, um einen verantwortungsvollen Umgang mit der Stätte zu dokumentieren.

Eines der wichtigsten Instrumente der Welterbekonvention sind die verschiedenen Formen der Berichtspflicht und des Monitorings gegenüber dem

Welterbekomitee, zu denen sich die Vertragsstaaten mit der Ratifizierung der Welterbekonvention verpflichtet haben: Zum einen ist das Welterbezentrum in Paris alle fünf bis sechs Jahre über die Erhaltung der Stätte zu informieren (*Periodic Monitoring*). Im Rahmen eines *Reactive Monitorings* wird das Welterbezentrum dann beteiligt, wenn die Absicht besteht, erhebliche Wiederherstellungs- oder Neubaumaßnahmen durchzuführen, die Auswirkungen auf den außergewöhnlichen universellen Wert der Welterbestätte haben können. In Deutschland gibt es zudem die vorbeugende Beratung (*Preventive Monitoring*) durch ICOMOS Deutschland, deren erklärtes Ziel es ist, eventuelle Zielkonflikte im Umgang mit der Welterbestätte frühzeitig zu thematisieren.

Das Darmstädter Vorgehen

Im Rahmen der Welterbenominierung für den Kasseler Bergpark Wilhelmshöhe wurde in Hessen ein neues Verfahren eingeführt, das vom seinerzeitigen Präsidenten von ICOMOS Deutschland Michael Petzet als „vorbildhaft“ gelobt wurde:⁹ Erstmals wurde in Deutschland eine Welterbebewerbung kontinuierlich durch regelmäßige Experten-Workshops begleitet. Zwischen 2007

und 2013 fanden parallel zur Antragsstellung zweimal im Jahr Treffen zwischen deutschen und ausländischen Experten statt, darunter auch Mitglieder von ICOMOS. Ihre Aufgabe war es, im Sinne einer steuernden Arbeitsgruppe aktuelle denkmalpflegerische Projekte im vorgesehenen Welterbeareal zu besprechen. Dabei wurden alle Maßnahmen auch auf ihre Verträglichkeit mit einer Welterbeanmeldung hinterfragt, sodass im Einzelfall auch radikale Umplanungen erfolgten. Beispielsweise wurde das Verfahren zum Bau eines neuen Besucherzentrums am Herkules völlig neu aufgerollt, um einen neuen, welterbeverträglichen Standort zu entwickeln. (Abb. 4)

Dieser umsichtige und sorgsame Umgang mit dem Ensemble Bergpark Wilhelmshöhe hat sich bewährt – bekanntlich wurde der Park 2013 in Kambodscha in die UNESCO-Welterbeliste eingetragen. Die Stadt Darmstadt hat sich bei der Welterbekandidatur der Mathildenhöhe für eine ähnliche Vorgehensweise entschieden und ein Advisory Board eingerichtet, das zwischenzeitlich bereits dreimal getagt hat. (Abb. 5)

Dieses mit hochkarätigen in- und ausländischen Experten besetzte Gremium hilft nicht nur bei der Ausformulierung und Definition des außergewöhnlichen universellen Wertes, sondern prüft auch aktuelle Planungen neu und kritisch auf ihre Welterbeverträglichkeit. So hat sich das Advisory Board bereits intensiv mit den aktuellen Planungen am Ausstellungsgebäude beschäftigt. Die gesamte Biografie des Bauwerks hat man in den Fokus der Überlegungen des planerischen Umgangs mit diesem zentralen Bau der Mathildenhöhe gestellt: Nicht der Zustand von 1908, also der Zeitpunkt der Errichtung, ist nach Auffassung des Gremiums das Original, sondern der überlieferte heutige Zustand. Ein zeitgemäßer denkmalpflegerischer Umgang respektiert die Veränderungen der Nachkriegszeit ebenso wie die radikalen Überformungen der 1970er Jahre und sucht eine angemessene Antwort für die anstehenden Anforderungen der energetischen Ertüchtigung und der anspruchsvollen klimatischen Bedarfe für Ausstellungszwecke.

Seit dem Sommer 2014 befindet sich die Mathildenhöhe durch Beschluss der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland (KMK) auf der Tentativliste der Bundesrepublik Deutschland, hat also – um wieder in den Fußballjargon zu verfallen – die Qualifikationsphase hinter sich.¹⁰ Bis zum 1. Februar 2019 muss und wird ein Antrag für Darmstadt beim Welterbezentrums in Paris eingereicht werden, der den außergewöhnlichen universellen Wert der Mathildenhöhe wissenschaftlich fundiert und im weltweiten Vergleich begründet. Der vorliegende Tagungsband bildet hierfür das wissenschaftliche Fundament.



4 Staab Architekten (Berlin), Besucherzentrum Herkules, Kassel, 2009–11 (Zustand 2011)



5 Erstes Treffen des Advisory Boards (Sommer 2015)

Summary

World Heritage – Monument Protection's Highest Calling?

Inscription on the UNESCO World Heritage list is currently one of the most highly coveted distinctions in cultural tourism, very often resulting rapidly in a greater visibility and increased numbers of visitors. Yet today's perception as a title of distinction often overlooks the true meaning of the 'World Heritage' concept: it is the assumption that certain World Cultural and World Natural Heritage sites having 'outstanding universal value' lie within the responsibility of all of humankind and no longer under the sole jurisdiction of the local and national governments in the particular case. The events originally leading to the adoption of the World Heritage Convention at the 17th General Conference of UNESCO in Paris on 16 November 1972 were dramatic, and specifically included international action to save the archaeological heritage and temples of Nubia, imminently threatened by

construction of the Aswan High Dam (1960–71); in particular the spectacular project of relocating Abu Simbel, a temple erected on rock under Ramses II, is permanently stamped in the collective memory of monument conservationists throughout the world.

Today, the rights and duties that ensue from inclusion in the World Heritage List are reflected in the various reports submitted to the UNESCO World Heritage Centre in Paris. By presenting the underlying legal framework and corresponding administrative competence, a management plan documents responsible use of the World Heritage property. To ensure even today, while still awaiting inscription, that the candidate site is already being used and cared for in accordance with 'all the rules of monument conservation', an advisory board that includes experts at national and international levels has been set up for Darmstadt; this procedure was previously followed and proved effective in the case of Bergpark Wilhelmshöhe, for which inscription activities were completed in 2013.

Anmerkungen

- 1 Für zahlreiche Hinweise und Informationen in diesem Beitrag danke ich Frau Dr. Jennifer Verhoeven, Stabsstelle Koordination UNESCO-Welterbestätten, Landesamt für Denkmalpflege Hessen sehr herzlich. Der Text gibt die Vortragsfassung und damit den Sachstand zum Zeitpunkt der Tagung wieder.
- 2 Bei der zwischenzeitlich erfolgten Novellierung des Denkmalschutzgesetzes (geltend seit dem 6. 12. 2016) wurde ein neuer Paragraf eingefügt:
„§ 3 HDSchG – UNESCO-Welterbe
(1) Das UNESCO-Welterbe in Hessen steht unter dem besonderen Schutz des Landes.
(2) Die Denkmalfachbehörde nimmt die dem Land Hessen obliegenden Aufgaben im Zusammenhang mit dem UNESCO-Welterbe wahr, soweit Welterbestätten nach § 2 Kulturdenkmäler sind und Aufgaben nicht von der Obersten Denkmalschutzbehörde wahrgenommen werden.“
- 3 Zitiert nach: <http://www.unesco.de/infotehk/dokumente/uebereinkommen/welterbe-konvention.html> (abgerufen am: 16. 3. 2016).
- 4 Vittorino Veronese (1910–86), Generaldirektor der UNESCO (1958–61). Der Appell von Vittorino Veronese am 8. März 1960 wurde in französischer Sprache im kurz zuvor am Place de Fontenoy in Paris eröffneten neuen Hauptsitz der UNESCO gehalten, weshalb unterschiedliche englischsprachige Übersetzungen existieren. Ein Clip dieser kurzen Rede, auf die kurze Statements des schwedischen Königs, des ägyptischen Präsidenten Nasser und des sudanesischen Präsidenten Abboud folgten, findet sich unter: <http://www.itnsource.com/en/shotlist/RTV/1960/03/08/503240109/?s=vittorino%20veronese> (abgerufen am: 18. 1. 2017). – Meine Übersetzung bezieht sich auf die hier gleichfalls vorliegende englische Transkription. – Eine ausführliche Dokumentation zur Rettung der nubischen Tempel findet sich unter: http://en.unesco.org/70years/abu_simbel_safeguarding_heritage (abgerufen am: 10. 1. 2017).
- 5 René Matheu (1905–75), UNESCO Generaldirektor (1962–74), Amtsnachfolger von Vittorino Veronese. – Das Zitat ist dem Grußwort von Matheu zur Fertigstellung der Translozierung von Abu Simbel entnommen: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001326/132668eo.pdf#page=29> (abgerufen am: 18. 1. 2017), hier S. 33f.: „But this is the first time that we have seen international co-operation in action on such a scale in the sphere of culture, bearing witness to the fact that public opinion and governments, as well as learned institutions, now realize and admit that some monuments of exceptional importance belong to mankind at large, no matter where they stand or to what history they belong. This idea of a universal cultural heritage which it is man's duty to preserve in the interest of the international community is one of the key concepts that it is Unesco's mission to promote.“

- 6 Stand: März 2016.
- 7 Ähnlich präsent sind Italien (51 Welterbestätten), China (48), Spanien (44) und Frankreich (41).
- 8 Dies sind das Kloster Lorsch (1991), die Fossilienlagerstätte Grube Messel (1995), Abschnitte des Oberen Mittelrheintals (2002) und des Obergermanisch-raetischen Limes (2005) sowie der Buchenurwälder der Karpaten und alten Buchenwälder Deutschlands (2011), zu denen Teile des Nationalparks Kellerwald-Edersee gehören. Das jüngste Welterbe ist der Bergpark Wilhelmshöhe (2013) mit seinen Wasserkünsten und der Herkulesfigur in Kassel.
- 9 LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE HESSEN (Hrsg.), Hortus ex machina. Der Bergpark Wilhelmshöhe im Dreiklang von Kunst, Natur und Technik, (Arbeitshefte des Landesamts für Denkmalpflege Hessen, Bd. 16), Wiesbaden 2010, S. 9.
- 10 Vgl. UNESCO – Weltkulturerbe, Fortschreibung der deutschen Liste, Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 12. 6. 2014: https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/pdf/Themen/Kultur/2014_06_12-Unesco-Weltkulturerbe_Fortschreibung.pdf (abgerufen am: 13. 1. 2017).

Bildnachweis

- 1 © MHK, Kassel, Foto: Siegfried Hof
- 2 © Gerd Weiß, Wiesbaden
- 3 © Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Wiesbaden
- 4 © MHK, Kassel, Foto: Arno Hensmanns
- 5 © Nikolaus Heiss, Darmstadt



„Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!“¹ Die Entstehung und Entwicklung der Künstlerkolonie Darmstadt 1899 – 1914

Eine Einführung

Philipp Gutbrod

Am 15. Mai 1901 wurde um 11 Uhr auf der Mathildenhöhe Darmstadt die erste Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt mit dem Titel „Ein Dokument deutscher Kunst“ feierlich eröffnet. (Abb. 1) Auf den Stufen der Südseite des Ernst Ludwig-Hauses fand ein symbolistisches Weihespiel mit dem Titel „Das Zeichen“ statt; konzipiert wurde es von Peter Behrens mit Musik von Willem de Haan und Texten von Georg Fuchs. Von den Dächern der umliegenden Häuser – alle eigens für die Ausstellung gebaut und mit moderner Inneneinrichtung ausgestattet – ertönten Fanfaren, und als Zeichen für das ambitionierte Ziel der Künstlerkolonie, sämtliche Bereiche des Alltags auf moderne Art ästhetisch zu durchdringen, präsentierte in dem Weihespiel ein „Verkünder“ genannter Akteur dem Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein einen Kristall als Symbol der „neuen Zeit“. (s. Abb. 4) Mit dieser Ausstellung etablierte Ernst Ludwig die Hauptstadt seines Großherzogtums, Darmstadt, als eines der wichtigsten Zentren der Kunstgewerbereform um 1900. Gleichzeitig schuf er den Prototypen einer internationalen Bauausstellung, dessen Einfluss über Ausstellungen unter anderem in Turin (1902), St. Louis (1904) und Stuttgart (1927) bis in die heutige Zeit reicht.

Im Folgenden wird ein Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Künstlerkolonie Darmstadt gegeben, der insgesamt 23 Künstler unterschiedlichster stilistischer Ausprägung angehört haben. Aufgrund der Vielzahl an Individualstilen, Gattungen und Techniken, die auf der Mathildenhöhe zu finden sind, kann der vorliegende Text nur als summarische Einführung dienen.

Der Großherzog

Am Anfang einer Beschäftigung mit der Künstlerkolonie Darmstadt muss die Rolle und die Persönlichkeit des hessischen Großherzogs Ernst Ludwig beleuchtet werden, der wie kaum ein anderer Regent in Deutschland die Kunst um 1900 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs prägte. Als Enkel der britischen Königin Victoria hatte Ernst Ludwig bei Besuchen seiner Verwandten in Großbritannien die Arts and Crafts-Bewegung kennengelernt, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt und eine Gegenbewegung zu der Herstellung industrieller Massenware gebildet hatte. Der junge Ernst Ludwig, der schon 1892 mit 23 Jahren Großherzog wurde, erkannte die Modernität und das wegweisende Potenzial dieses neuen Stils aus Großbritannien, sodass er sich 1897 ein Empfangszimmer und ein Esszimmer in seinem Neuen Palais in Darmstadt von dem einflussreichen Künstler der Arts and Crafts-Bewegung, Mackay Hugh Baillie Scott, neu gestalten ließ. (Abb. 2) Diese Implementierung einer progressiven und zeitgenössischen Formsprache in die höfische Kultur am Ende des 19. Jahrhunderts war in Deutschland singulär und wurde in Zeitschriften der Zeit umfassend besprochen.²

Alexander Koch

Das besondere Interesse des hessischen Großherzogs für die neue Formsprache in der angewandten Kunst führte zu einem regen Kontakt mit dem führenden Förderer der Erneuerung des Kunsthandwerks und der dekorativen Kunst: dem Verleger und Publizisten Alexander Koch. Dieser hatte schon im Jahr 1887 in Darmstadt die Verlagsanstalt Alexander Koch gegründet

¹ Joseph Maria Olbrich, Ernst Ludwig-Haus, Portal, Darmstadt, 1901 (Zustand 2007)



2 Mackay Hugh Baillie Scott, Empfangszimmer
(Ausführung: Charles Robert Ashbee, Guild and School
of Handicraft), Neues Palais, Darmstadt, 1897



3 Wilhelm Michael, „Verwandlungsmöbel“, Kunst- und
Kunstgewerbeausstellung, Darmstadt, 1898

und dort im Laufe der Jahre mehrere stilbildende Zeitschriften herausgegeben, wie zum Beispiel ab 1888 die „Tapeten-Zeitung“, ab 1890 die „Illustrierte [sic!] kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration“ (von 1900 an „Innendekoration“ genannt) und ab 1897 die für den Jugendstil so entscheidende „Deutsche Kunst und Dekoration“. Mit ihnen propagierte Alexander Koch die Einheit der Künste: „Es gibt nur *eine* bildende Kunst. Architektur, Plastik, Malerei, Kunsthandwerk sind eine *einzige organische Lebens-Aeusserung des Volkes*. Sie befruchten, beeinflussen und tragen einander; jede künstliche Abtrennung einer Art der Kunstübung von der Gesamtheit [sic!] ist unheilvoll und verderblich.“³

Dieser Überzeugung konnte Koch vom 20. September bis Ende Oktober 1898 im Darmstädter Kunstverein Gestalt verleihen in Form einer Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung, die unter dem Protektorat des Großherzogs stand.⁴ Hier präsentierte der Verleger Rauminszenierungen, in denen Werke der angewandten Kunst erstmals in Deutschland ihrer Funktion entsprechend in vollständig eingerichteten und besonders atmosphärischen Zimmern zu sehen waren. (Abb. 3) So wurden die „wirklichen Zimmer“ in der Darmstädter Ausstellung im Vergleich zu dem „höchst unwohnlichen Arrangement in Grossen Hallen“ der Jahresausstellung im Münchener Glaspalast aus demselben Jahr positiv besprochen.⁵

Zeitgleich mit der Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung überreichte Koch dem Groß-

herzog und anderen Personen des Darmstädter Kulturlebens eine „Denkschrift“, in der Koch die „Errichtung von Ateliers für angewandte Kunst unter der Leitung echter von neuem Geiste erfüllter Künstler“ propagierte, um für Darmstadt eine zentrale Stellung innerhalb der neuen Kunstbewegung zu sichern, bevor dies eine andere Stadt bewerkstelligen sollte.⁶

Tatsächlich hatte Ernst Ludwig bereits bei seiner Ernennung zum Großherzog erkannt, dass Hessen keine großen Mengen an wertvollen Bodenschätzen besaß und dass ein wirtschaftlicher Aufschwung nur mit einer gezielten Qualitätssteigerung in den Manufakturen möglich sei. Seinem kulturellen Interesse folgend, sah er die Entstehung eines Zentrums der Kunstgewerbereform-Bewegung in Darmstadt als eine Möglichkeit, Kultur- mit Wirtschaftsförderung zu verbinden: So sollten herausragende Künstler nach Darmstadt berufen werden, vor Ort ein festes Einkommen erhalten und in künstlerischer Freiheit arbeiten. Im Gegenzug sollten die von ihnen geschaffenen Entwürfe von regionalen, aber auch überregionalen Firmen hergestellt und öffentlichkeitswirksam im Rahmen von Ausstellungen präsentiert werden. Mit diesen Aktivitäten zielte der Großherzog zudem darauf, Darmstadts Bekanntheit zu erhöhen. Die Präsentation von zeitgenössischer freier und angewandter Kunst sowie die Unterstützung und Förderung der hessischen Industrie waren Ziele, die während der ganzen Geschichte der Künstlerkolonie Darmstadt Gültigkeit behielten.

Die „Ersten Sieben“

Unter den im Darmstädter Kunstverein 1898 ausgestellten Künstlern war auch der in Paris lebende Maler und Entwerfer Hans Christiansen mit mehreren Werken vertreten. Der Großherzog erwarb von ihm in der Ausstellung ein Pastell mit dem Titel „Seestück“.⁷ Die Einladung von Christiansen zu dieser Kunstgewerbeausstellung beruhte darauf, dass Koch Werke von Christiansen im Jahr 1897 auf der Dresdner Kunstausstellung gesehen hatte und ihn daraufhin nach Darmstadt einlud. Der Künstler konnte 1898 bereits auf viele Erfolge zurückblicken, unter anderem hatte er zahlreiche Illustrationen für die dem Jugendstil namensgebende Zeitschrift „Jugend“ entworfen sowie diverse Werke der angewandten Kunst für Firmen in Deutschland und Frankreich gestaltet.⁸ Ernst Ludwig reiste persönlich nach Paris, um Hans Christiansen als ersten offiziellen Künstler der Künstlerkolonie zu gewinnen.⁹

Mit ähnlichem Erfolg schaffte es der Großherzog auch 1899 den Architekten Joseph Maria Olbrich aus Wien nach Darmstadt zu holen, obwohl dieser im Jahr zuvor mit viel Aufsehen das Wiener Secessionsgebäude errichtet hatte und umfassend in der Stadt tätig war.¹⁰ Fünf weitere Künstler zählten zu den ersten sieben Mitgliedern der Künstlerkolonie: Peter Behrens, Ludwig Habich, Rudolf Bosselt sowie die jüngsten Mitglieder Patriz Huber (21 Jahre) und Paul Bürck (20 Jahre). Als diese Künstler in der zweiten Hälfte des Jahres 1899 ihre Arbeit in Darmstadt aufnahmen, standen auf der

Mathildenhöhe als einzige Bauwerke ein Wasserreservoir und die Russische Kapelle (1899 eingeweiht). Dieses Gotteshaus hatte der letzte Zar von Russland, Nikolaus II., nach seiner Heirat mit der Schwester des Großherzogs, Alix von Hessen und bei Rhein, errichten lassen. Schon keine zwei Jahre nach Gründung der Künstlerkolonie konnte der Großherzog im Mai 1901 auf den Stufen des nach ihm benannten Ernst Ludwig-Hauses eine Ausstellung eröffnen, die es in dieser Form noch nicht gegeben hatte. (s. Abb. 1, Tafel V und VI) In kürzester Zeit hatte man nicht nur mehrere permanente und temporäre Gebäude konzipiert und errichtet, sondern auch die dazugehörigen Inneneinrichtungen eigens für die Ausstellung entworfen und ausgeführt. Sämtliche Häuser des Gesamtensembles – sowohl die privaten Wohnhäuser wie auch die Ausstellungsgebäude – waren für die Besucher während der Ausstellung zugänglich. So wurden auf der Mathildenhöhe erstmals im Rahmen einer Ausstellung mehrere neu errichtete Wohnhäuser präsentiert, deren Innenräume vollständig nach modernen Entwürfen gestaltet waren und deren Einrichtungen auch erworben werden konnten. Es entstanden Gesamtkunstwerke, in denen kein Detail, kein Gegenstand unbedacht blieb. Ob Tür, Stuhl, Teppich, Kunstverglasung, Gläsersatz, Besteck, Vase, Skulptur, Gemälde, Grafik, Schmuck oder Musikinstrument und vieles mehr, eben alles, was in einem Wohnhaus zu finden sein könnte, wurde von einem Mitglied der Künstlerkolonie entworfen und in einem Wohnhaus seiner Funktion entsprechend vorgestellt.



4 Eröffnung der Künstlerkolonie-Ausstellung am 15. Mai 1901



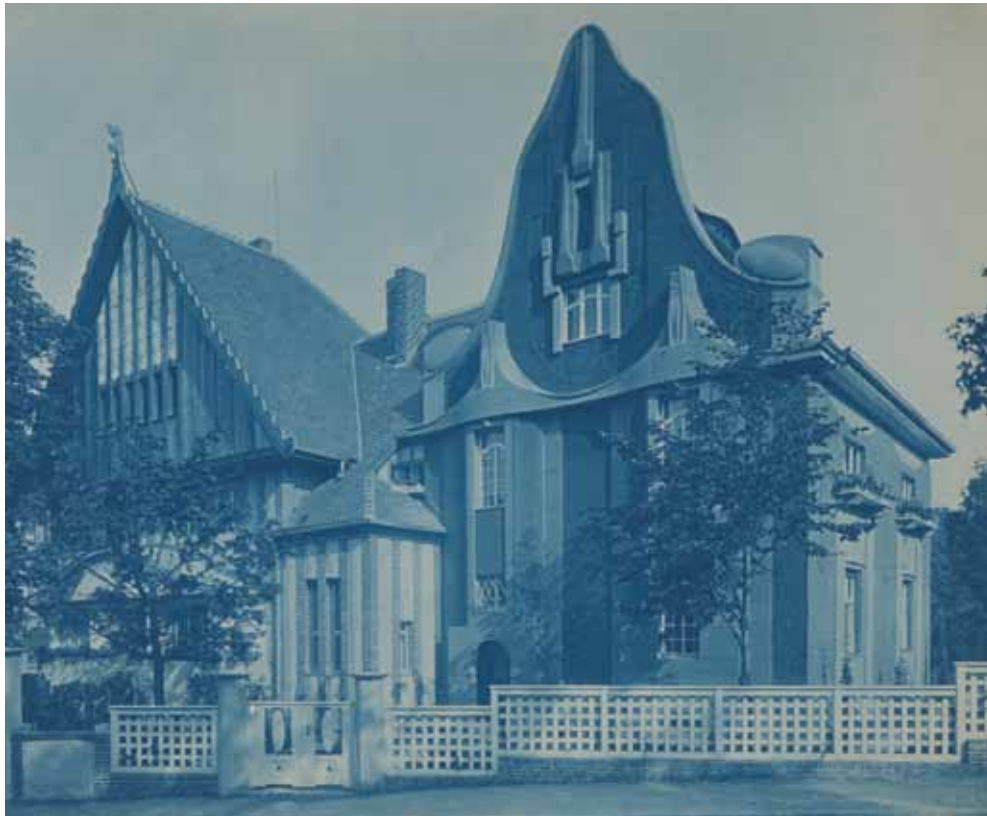
- 5 Joseph Maria Olbrich, Plakat für die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt, 1901
- 6 Johann Vincenz Cissarz, Plakat für die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt, 1904

Peter Behrens

Wie Olbrich und Christiansen, hatte auch Peter Behrens schon vor seiner Berufung nach Darmstadt durch Ausstellungen und Publikationen Bekanntheit erlangt. Er war Gründungsmitglied der Münchener Secession im Jahr 1892 und stellte 1897 auf der VII. Internationalen Kunstausstellung im Münchener Glaspalast aus. Seine Malereien, Entwürfe für das Kunsthandwerk und Grafiken unter anderem für die Zeitschrift „Pan“ fanden viel Beachtung und wurden durch Vermittlung von Alexander Koch im Sommer 1899 in der Darmstädter Kunsthalle im Rahmen einer großen Einzelausstellung präsentiert.¹¹ Basierend auf dem Erfolg dieser Ausstellung, wurde Behrens als letzter Künstler der „Ersten Sieben“ für die Künstlerkolonie ausgewählt. Als einziges Mitglied der Künstlerkolonie fing er an, sein eigenes Haus im Alleingang – unabhängig von Olbrich – zu entwerfen, obwohl er auf dem Gebiet der Architektur keine Erfahrungen besaß. So begann einer der einflussreichsten Architekten des 20. Jahrhunderts, für den zeitweise Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe und Le Corbusier später arbeiten sollten, als Autodidakt auf der Mathildenhöhe zu bauen. (Tafel VII und VIII)

Im Urteil so prominenter Ausstellungsbesucher wie Julius Meier-Graefe hatte Behrens mit seinem Haus den wertvollsten architektonischen Beitrag zu der Ausstellung geliefert.¹² Ganz erfüllt von den Schriften Friedrich Nietzsches schuf Behrens mit seinem Haus in Darmstadt ein Gesamtkunstwerk, das nach den Motiven „Adler“ und „Lichtstrahl“ des Buchs „Also Sprach Zarathustra“ komponiert war.¹³ Diese Motive finden sich auf vielen Elementen des Hauses wieder: auf Türen, auf einem Bodenmosaik, auf dem Flügel, dem Notenständer, einigen Möbelstücken sowie auf vom Künstler selbst gestalteten Büchern. Durch diese wiederkehrenden Kristall-, Strahlen- und Adler-Motive erzielte Behrens ein geschlossenes Gesamtkunstwerk, das als Grundstein für seine spätere Entwicklung des Corporate Design gesehen werden kann.¹⁴

Obwohl Behrens sich deutlich von der Formsprache Olbrichs abhob, so verband beide ein Pathos in der Gestaltung. Dieses war auch noch vor der Eröffnungsveranstaltung am 24. März 1900 in der feierlichen Grundsteinlegung für das Ernst Ludwig-Haus evident: Im Rahmen dieser Zeremonie rezitierte ein Hofschauspieler das von Georg Fuchs eigens für diesen Anlass gedichtete „festliche Spiel“, dessen verschiedene



7 Joseph Maria Olbrich, Dreihäusergruppe, Eckhaus und Hofpredigerhaus, Darmstadt, 1904



8 Friedrich Wilhelm Kleukens, Plakat für die Hessische Landesausstellung Darmstadt, 1908

Charaktere einige Hauptakteure der Künstlerkolonie Darmstadt verkörpert: In den Worten des „Baumeisters“ (Olbrich) wurde das zukünftige Gebäude als heilige Stätte beschworen, in der die Künstler ihre Werke zur höchsten Blüte führen sollten: „Es sei ein Tempel, flüsternd von Gebeten / Bebend vom geheimnisvollen Wehn / Der Schönheit, die wir uns mit steten / Inbrünstigen Bitten rein erflehn.“¹⁵ (Abb. 4) Das „Erflehen“ der „reinen Schönheit“ bildete den Kern der Vision, die der hessische Großherzog mit der Gründung der Künstlerkolonie Darmstadt verfolgte: die ästhetische Durchdringung des täglichen Lebens mittels einer Verbindung von Wirtschafts- und Kulturförderung. In diesem Sinne führte er im März 1900 die traditionellen drei Hammerschläge bei der Grundsteinlegung aus und verkündete: „Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!“¹⁶

Die zweite Künstlerkolonie-Ausstellung 1904

Obwohl die erste Künstlerkolonie-Ausstellung in ihrer Breitenwirkung für das Ansehen der Stadt Darmstadt und des Großherzogs Ernst Ludwig einen großen Erfolg verbuchen konnte, führten die wenigen Verkäufe und

daraus resultierenden niedrigen Einnahmen zu einem finanziellen Defizit. Auch unter den Künstlern gab es Unstimmigkeiten, sodass bereits 1902/03 fünf der ersten sieben berufenen Künstler die Künstlerkolonie verließen. Der Großherzog hielt an seiner Vision der Künstlerkolonie fest und berief in kurzer Folge zu den verbliebenen zwei Künstlern, Olbrich und Habich, im Jahr 1903 Daniel Greiner, Paul Haustein und Johann Vincenz Cissarz. Diese neue Gruppe veranstaltete gleich im folgenden Jahr eine zweite Künstlerkolonie-Ausstellung, die jedoch bezüglich der ausgestellten Werke und errichteten Gebäude einen stark reduzierten Umfang hatte. Nach dem von Olbrich entworfenen Hauptplakat der ersten Ausstellung gestaltete nun Cissarz das neue Ausstellungsplakat mit einer Darstellung der Göttin Athena. (Abb. 5 und 6) Auf ihrem mit Goldbronze gedruckten Schild sind die Jahreszahl „1904“ und die Buchstaben „KKD“ (Künstlerkolonie Darmstadt) und darunter in größter Schrift der Ausstellungsort „DARMSTADT“ zu lesen. Der architektonische Höhepunkt der beworbenen zweiten Künstlerkolonie-Ausstellung war auch auf dem Plakat vermerkt: die „Neue Dreihäusergruppe Mathildenhöhe“. (Abb. 7) Dieser einzigartige Gebäudekomplex bestand aus drei Häusern, die durch gemeinsame Mauern architektonisch



9 Joseph Maria Olbrich, Postkarte „Das Ausstellungshaus und der Hochzeitsturm“, 1908

miteinander verbunden waren, jedoch durch ihre Gestaltung und ihren Bauschmuck als eigenständige Häuser in Erscheinung traten. In der Dreihäusergruppe waren verschiedene Ausstellungen zu besichtigen, unter anderem eine Präsentation von Cissarz-Plakaten im Dachgeschoss des Eckhauses, worin auch das besprochene Plakat zu sehen war.¹⁷ Nicht nur diese drei Häuser wurden erfolgreich verkauft, sondern die Ausstellung als Ganzes konnte eine positive Bilanz vorweisen.

Hessische Landesausstellung für Freie und Angewandte Kunst 1908

Als dritte große Bauausstellung auf der Mathildenhöhe fand 1908 die „Hessische Landesausstellung für Freie und Angewandte Kunst“ statt. Auf dem von Friedrich Wilhelm Kleukens entworfenen Ausstellungsplakat wird die für die Mathildenhöhe programmatische Gleichstellung der Freien und der Angewandten Kunst veranschaulicht: Eine Frau in einem Renaissancegewand hält in ihrer linken Hand die *Freie Kunst* in Form eines weiblichen Akts mit Lorbeerkrans und in ihrer rechten Hand – auf gleicher Höhe – die *Angewandte Kunst* personifiziert als Handwerker mit Hammer und Zunftwap-

pen der Maler. (Abb. 8) Obwohl die Schau nicht explizit der Künstlerkolonie gewidmet war, prägten ihre Mitglieder die Ausstellung in höchstem Maße: So wurden Olbrichs Hochzeitsturm – das heutige Wahrzeichen der Stadt – mit dem angrenzenden großen Ausstellungsgebäude, dem damals so genannten Gebäude für freie Kunst für die Ausstellung fertig gestellt. (Abb. 9 und Tafel III) Von dem neuen Leiter der Ausstellung, dem Architekten Albin Müller, war unter anderem auf dem Osthang der Mathildenhöhe das temporäre Gebäude für angewandte Kunst zu sehen, in dessen prächtigem Musiksaal für den Großherzog neben einem Flügel auch ein Harmonium zu sehen war. In Kontrast zu den repräsentativen Raumensembles und kostbaren Werken der angewandten Kunst konnte man auf der Ausstellung auch die zukunftsweisende Kleinwohnungskolonie am Osthang der Mathildenhöhe besichtigen, in der Ideen des 1907 gegründeten Deutschen Werkbunds bereits umgesetzt wurden: Im Schulterschluss mit der Industrie sollten Architekten komplett eingerichtete, schlichte und bezahlbare, jedoch ästhetisch durchdachte Arbeiterhäuser entwerfen, die mindestens drei Wohnräume aufweisen und aus einheimischen Baumaterialien hergestellt werden mussten. Ein Einfamilienhaus durfte nicht mehr als 4.000 Mark und ein Zweifamilienhaus



10 Joseph Maria Olbrich, Arbeiterhaus Opel, Ansicht von Südwesten, Darmstadt, 1908



11 Albin Müller, Ateliergebäude, Darmstadt, 1914

nicht mehr als 7.200 Mark kosten. Das Budget für die gesamte vom Architekten zu entwerfende Innenausstattung betrug nicht mehr als 1.000 Mark. Über die Kleinwohnungskolonie und das darin enthaltene, von Olbrich entworfene Arbeiterhaus Opel wurde in der internationalen Presse positiv berichtet.¹⁸ (Abb. 10) Drei weitere Häuser aus dieser Siedlung wurden nach der Ausstellung abgetragen und in Darmstadt in der Erbacher Straße 136–140 wieder aufgebaut, wo sie auch heute noch zu sehen sind.

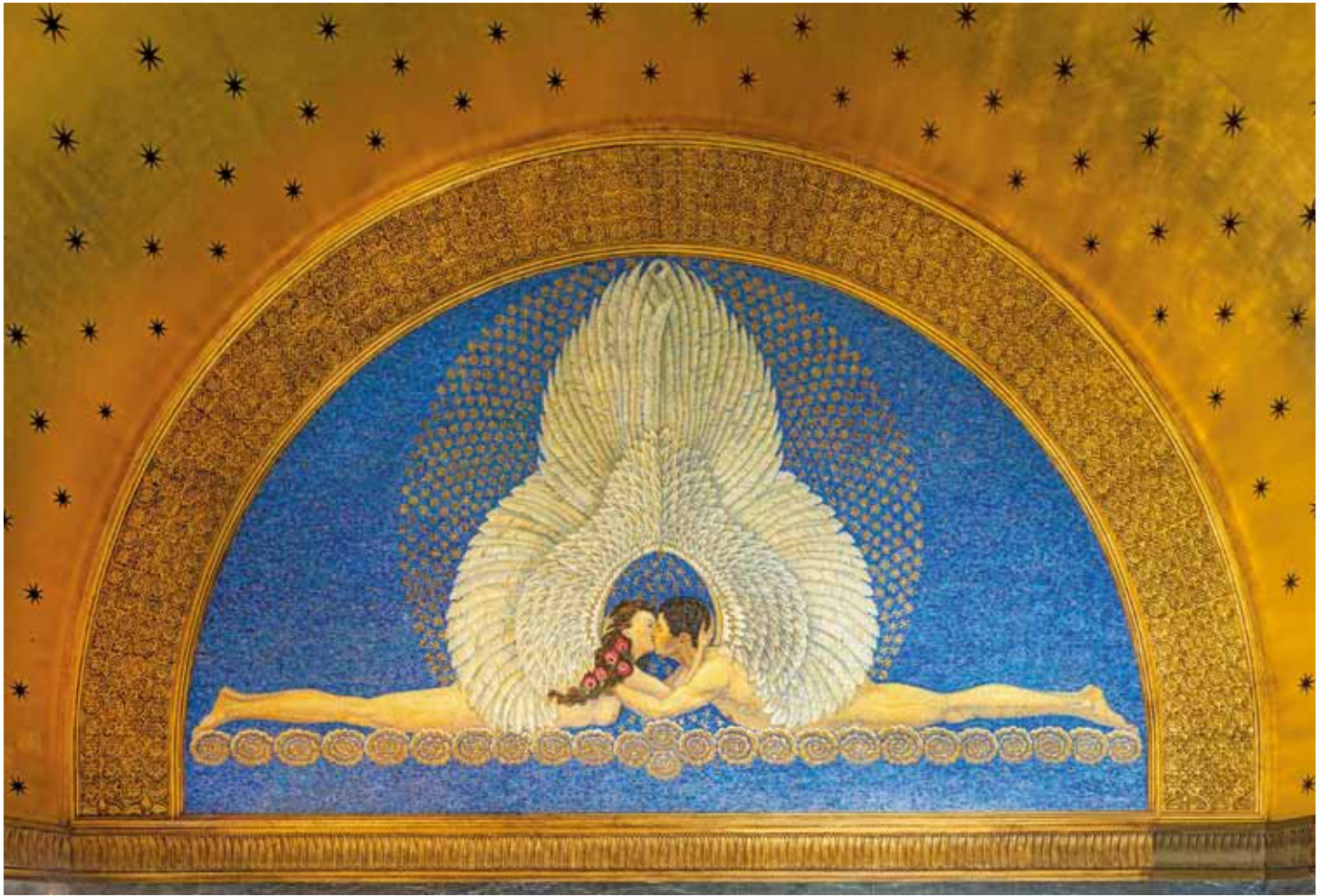
Die Künstlerkolonie-Ausstellung 1914

Nach dem frühen Tod von Olbrich im Jahr 1908 übernahm der Architekt Albin Müller die Leitung der Künstlerkolonie und entwarf bereits im Folgejahr Pläne für die Bebauung des Osthangs: Eine Miethäusergruppe genannte Folge von geschlossenen Reihenhäusern sollte die Mathildenhöhe nach Osten hin abschließen. Müller erkannte im Thema des Miethauses eine neue Aufgabe für die Künstlerkolonie, bei der sie wieder – wie bei der zukunftsweisenden Ausstellung auf der Mathildenhöhe

von 1901 – federführend sein könnte. Im Kontrast zu diesen modernen Wohnungen und dem erstaunlich sachlichen und noch heute erhaltenen Ateliergebäude (Abb. 11, Tafel XV und XVI) zeigte Müller auf der Ausstellung im Jahr 1914 auch opulente und repräsentative Räume wie ein fürstliches Marmorbad, einen Musiksaal mit Gold gefassten Ibach-Flügel sowie eine elegante Pfeilergalerie mit Majoliken von Hoetger und Gemälden von Fritz Osswald.

Erst diese letzte Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt hat das heute noch erlebbare Gesamtbild der Mathildenhöhe als Ort der Architektur, der Angewandten und der Freien Künste abgerundet. Viele der heute ikonischen Elemente wie Friedrich Wilhelm Kleukens' Mosaik „Kuss“, seine Sonnenuhr und der Portalschmuck des Hochzeitsturms sowie Albin Müllers Wasserbecken vor der Russischen Kapelle, die Mosaiknische auf der Ostseite des Ausstellungsgebäudes und der keramische Gartenpavillon (Schwanentempel) wurden erst für die letzte Präsentation der Künstlerkolonie Darmstadt geschaffen. (Abb. 12)

Als bis heute sichtbarer Höhepunkt der Ausstellung muss jedoch die Ausgestaltung des Platanenhains



12 Friedrich Wilhelm Kleukens, Kuss, Hochzeitsturm, Eingangshalle, Darmstadt, 1914 (Zustand 2017)

gelten, die Bernhard Hoetger 1913/14 mit finanzieller Unterstützung durch August von der Heydt und dessen Sohn Eduard verwirklichen konnte. Mit über 40 Plastiken und Skulpturen auf dem gesamten Areal der Mathildenhöhe hat Hoetger ein außergewöhnliches Gesamtkunstwerk zum *Kreislauf des Lebens* geschaffen.¹⁹ Im Ensemble der großen Reliefs „Frühling“, „Sommer“, „Schlaf“ und „Auferstehung“, der Tierfiguren, Krugträgerinnen, Textreliefs, der Vasen und der Brunnenanlage hat Hoetger mit buddhistischer und altägyptischer Motivatik sowie hinduistischer und romantischer Lyrik einen geradezu sakralen Außenraum entstehen lassen. Hoetgers Suche nach dem Überzeitlichen bedingte die vollständige Abkehr vom Realismus und eine hohe Stilisierung der einzelnen Figuren und Motive. Statt alle Figuren in einem Stil zu schaffen, sah er das Moderne gerade in dem Zusammenspiel von Elementen mehrerer Kulturkreise. Dem Künstler gelang es tatsächlich, die unterschiedlichsten Formen und Inhalte aus verschiedenen Kulturregionen unter einer *geistigen*

Einheit zusammenzuführen. (Abb. 13) Aus heutiger Sicht – geschult durch die Zeitschriftencollagen von Max Ernst, den frühen Experimentalfilm „Entr’acte“ von René Clair, das Passagen-Werk von Walter Benjamin oder das „Sampling“ in der zeitgenössischen Musik – scheint der Platanenhain wie ein visionärer *Vorbote*. Dieses Gesamtkunstwerk von Hoetger unterstreicht die internationale und plurale Ausrichtung der Künstlerkolonie Darmstadt zu allen Zeiten: Der Großherzog wollte weder einen neuen deutschen Stil, noch einen Darmstädter Stil oder einen Künstlerkolonie-Stil ins Leben rufen. Stattdessen sollten die Mitglieder der Künstlerkolonie ihren eigenen Vorstellungen einer modernen Bauweise und Gestaltung nachgehen können, die auf die Bedürfnisse aller Menschen zielgerichtet sein sollten. Die Internationalität der Mathildenhöhe und ihre Bedeutung als Zentrum für Fragestellungen der Moderne setzte sich auch nach der Abdankung des Großherzogs im Jahr 1918 fort und bietet bis heute einflussreichen Institutionen einen Raum.



13 Bernhard Hoetger, Ansicht des Platanenhains mit Löwenvasen und Reliefwand „Schlaf“, 1913/14 (Zustand 2015)

Summary

“My Hesse country shall flourish and in it, the arts!” The founding and development of the Darmstadt Artists’ Colony 1899–1914 – An Introduction

The buildings and artworks of the Künstlerkolonie Darmstadt (Darmstadt Artists’ Colony) on the Mathildenhöhe Darmstadt form a unique Gesamtkunstwerk that was created between 1900 and 1914. With the founding of the Darmstadt Artists’ Colony, Grand Duke Ernst Ludwig of Hesse and by Rhine, grandson of Queen Victoria, pursued several goals: on the one hand, he wanted to establish a center for the new modern style in architecture and applied arts in Darmstadt, the capital of

his grand duchy; on the other hand, Ernst Ludwig sought out to boost manufactories in Hesse by providing them with modern designs created by the Darmstadt Artists’ Colony. He had become familiar with the Arts and Crafts Style during his time in England and saw herein a point of departure for the development of modern designs of high quality using materials appropriate to the design intent. The Mathildenhöhe Darmstadt proved to be the perfect space for this undertaking and was subsequently shaped in its current form over the course of four major exhibitions between 1901 and 1914 by the 23 members of the Artists’ Colony. In the introductory essay, the genesis and the individual construction phases of the Mathildenhöhe is presented along with an overview of the various focuses of the Artists’ Colony during its existence.

Anmerkungen

- 1 Ausspruch des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein anlässlich der Grundsteinlegung des Ernst Ludwig-Hauses im Jahr 1900, zitiert nach: N. N., Die Darmstädter Künstler-Kolonie. Die Grundsteinlegung des Künstler-Hauses, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 6 (1900), S. 353–355, hier S. 353 (Sonderheft zur Darmstädter Künstlerkolonie, Mai 1900).
- 2 S. bspw. N. N., Moderne Gemächer im Neuen Palais zu Darmstadt, in: Illustrierte [sic!] kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, Bd. 10 (1899), H. 1, S. 1–8; s. auch hierzu: Petra Tücks, Das Darmstädter Neue Palais. Ein fürstlicher Wohnsitz zwischen Historismus und Jugendstil, (Diss.) Saarbrücken 2005, Darmstadt/Marburg 2005, S. 221–340.
- 3 Zitiert nach: N. N., Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung. Zimmer-Ausstattung, in: Illustrierte [sic!] kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, Bd. 9 (1898), H. 11, S. 168 (Kursivsetzung im Original).
- 4 N. N., Rundgang durch die kunstgewerbliche Abtheilung der Darmstädter Ausstellung 1898, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 3 (1898/99), S. 125–138; Die Ausstellung in Darmstadt, in: Kunstchronik N.F. 10. Jg. (1898/99), Nr. 2, 20. Oktober 1898, S. 17–19.
- 5 S. Anm. 3.
- 6 Das Original dieses Textes ist nicht erhalten, doch der Wortlaut ist in verschiedenen zeitgenössischen Publikationen überliefert worden, wie z. B. im Darmstädter Tagblatt vom 4. April 1899.
- 7 N. N., Atelier-Nachrichten, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 3 (1898/99), S. 138f., hier S. 138; zu den Pastellen s. auch N. N., Erste Kunst- und Kunstgewerbeausstellung 1898 in Darmstadt, Abtheilung B: Moderne Kleinkunst und Zimmer-Ausstattung, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 3 (1898/99), S. 105–114, hier S. 109; zu weiteren Werken von Christiansen in der Ausstellung s. N. N., Rundgang durch die Kunstgewerbliche Abtheilung der Darmstädter Ausstellung 1898, in: ebd., S. 125–138, hier S. 129 u. 137 sowie Abb. S. 134 u. 135.
- 8 S. Claudia KANOWSKI, „in's richtige Fahrwasser gebracht ...“. Hans Christiansen in Paris, in: Ralf BEIL u. a. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Hans Christiansen. Die Retrospektive, Ostfildern 2014, S. 64–81.
- 9 Claire CHRISTIANSEN, Biographie von Hans Christiansen nach Erzählungen und Erinnerung, in: Gerhard BOTT (Hrsg.), Von Morris zum Bauhaus, Hanau 1977, S. 237–247, hier S. 244/245.
- 10 Zu Joseph Maria Olbrich s. Ralf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010.
- 11 Darmstädter Tagblatt vom 3. Juni 1899, S. 3090.
- 12 Julius MEIER-GRAEFE, Darmstadt, in: Die Zukunft, Bd. 35 (1901), S. 478–486.
- 13 S. zum Einfluss Nietzsches auf Behrens: Tilmann BUDDENSIEG, Das Wohnhaus als Kultbau, Zum Darmstädter Haus von Behrens, in: Peter-Klaus SCHUSTER/DERS. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Peter Behrens und Nürnberg, Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industriereform, München, 1980, S. 37–47; s. hierzu auch Peter BEHRENS, Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols, Leipzig 1900 sowie in dieser Publikation den Beitrag von Ole W. FISCHER, Bauen für den Übermenschen? Peter Behrens, Henry van de Velde und der Nietzsche-Kult, S. 177–189.

- 14 Zur Arbeit von Behrens für die AEG ab 1907, die als Geburtsstunde des Corporate Design gesehen werden kann, s. Bernhard BUDERATH (Hrsg.), Ausst.-Kat. Peter Behrens, Umbautes Licht, Frankfurt am Main 1990.
- 15 Georg FUCHS, Zur Weihe des Grundsteines, ein festliches Spiel, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 6 (1900), S. 357–365, hier S. 358 (Sonderheft zur Darmstädter Künstlerkolonie, Mai 1900).
- 16 S. Anm. 1 sowie: N. N., Die Eröffnung der Darmstädter Kunst-Ausstellung, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 8 (1901), S. 401–404, hier S. 401.
- 17 Ausst.-Kat. Ausstellung der Künstlerkolonie, Darmstadt 1904, S. 36; s. auch Besprechung der Ausstellung, in: Erich HAENEL, Johann Vincenz Cissarz, in: Die Kunst, Bd. 12 (1905), S. 2–18.
- 18 Wilhelm SCHÖLERMAN, The Hessian National Exhibition at Darmstadt, in: The Studio, Bd. 44 (1908), S. 215–225; DERS., Studio-Talk, Darmstadt, in: ebd., S. 304–308.
- 19 S. die jüngste Publikation zum Platanenhain Ralf BEIL/Philipp GUTBROD (Hrsg.), Ausst.-Kat. Bernhard Hoetger. Der Platanenhain. Ein Gesamtkunstwerk auf der Mathildenhöhe, München 2013. Im Nachgang der Restaurierung des Platanenhains ist eine Publikation in der Reihe der Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen in Vorbereitung.

Bildnachweis

- 1 © Nikolaus Heiss, Darmstadt
- 2 Aus: Illustrierte [sic!] kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, Bd. 10 (1899), Beilage zwischen S. 4 und 5, Foto: Institut Mathildenhöhe Darmstadt
- 3 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 3 (1898/99), S. 113, Foto: Institut Mathildenhöhe Darmstadt
- 4 Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 3025 FO
- 5 Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 29/1 DG, Foto: Bildarchiv Foto Marburg/Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Gregor Schuster
- 6 Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 312 DG, Foto: Bildarchiv Foto Marburg/Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Gregor Schuster
- 7 Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 45/9 DG, Foto: Bildarchiv Foto Marburg/Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Gregor Schuster
- 8 Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 289 DG, Foto: Bildarchiv Foto Marburg/Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Gregor Schuster
- 9 Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 1378/3 DG, Foto: Bildarchiv Foto Marburg/Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Gregor Schuster
- 10 Abb. aus: Joseph Maria OLBRICH, Architektur von Olbrich, 30 Mappen, Berlin 1901–1914, Blatt III.122, Foto: Bildarchiv Foto Marburg/Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Gregor Schuster
- 11 Aus: N. N., Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt, Magdeburg 1928, S. 36, Foto: Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Gregor Schuster
- 12 © Nikolaus Heiss, Darmstadt
- 13 © Nikolaus Heiss, Darmstadt

**Vorzeichnungen und Entwicklungen
der Moderne**

**Preliminary Sketches and Developments
of Modernism**



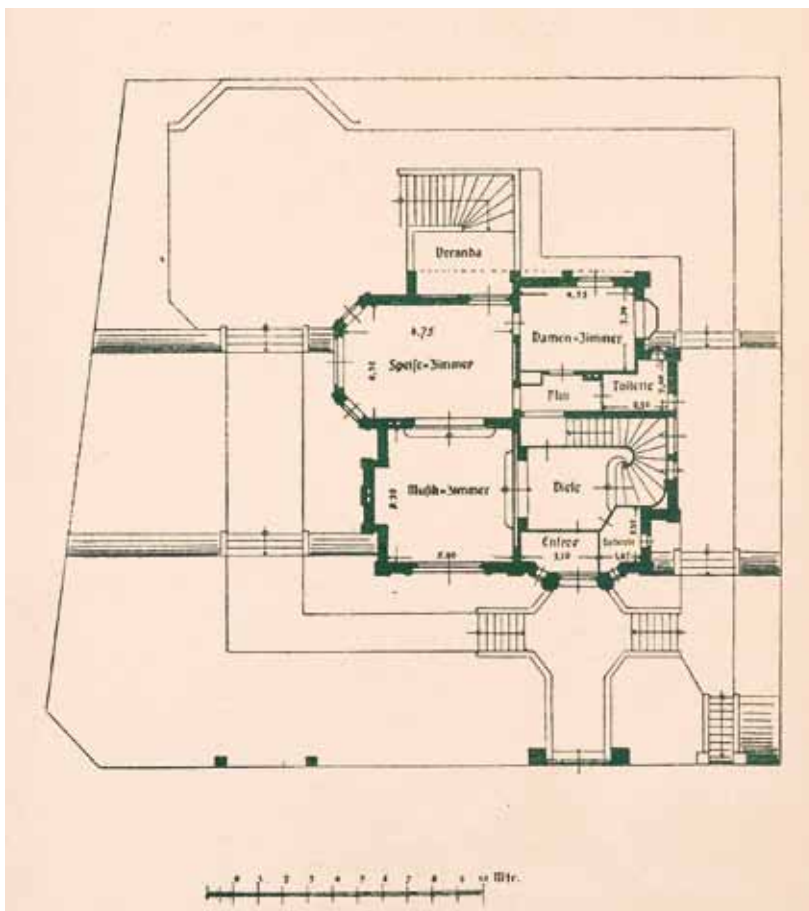
Die Halle

Ideen der Gemeinschaft um 1900 und ihre Umsetzung in räumlicher Form

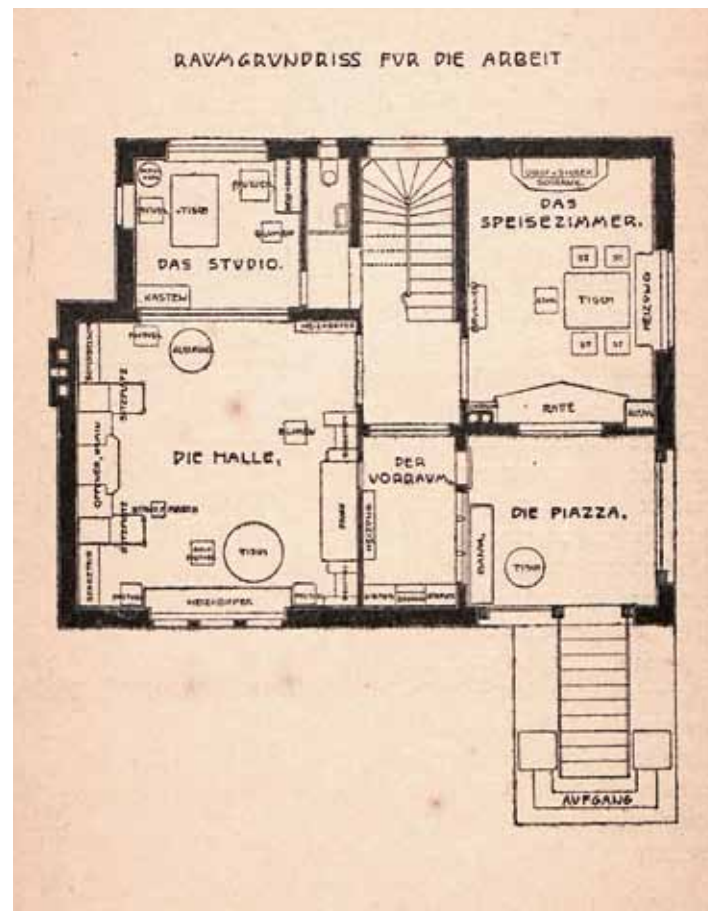
Michaela Braesel

Als Einleitung in das Thema sollen zwei Grundrisse nebeneinander gestellt werden: Derjenige für Peter Behrens' (1868–1940) Haus und derjenige von Joseph Maria Olbrichs (1867–1908) Haus, beide 1900/01 auf der Mathildenhöhe in Darmstadt erbaut.¹ (Abb. 1 und 2) Zeigt das erste eine konventionelle großbürger-

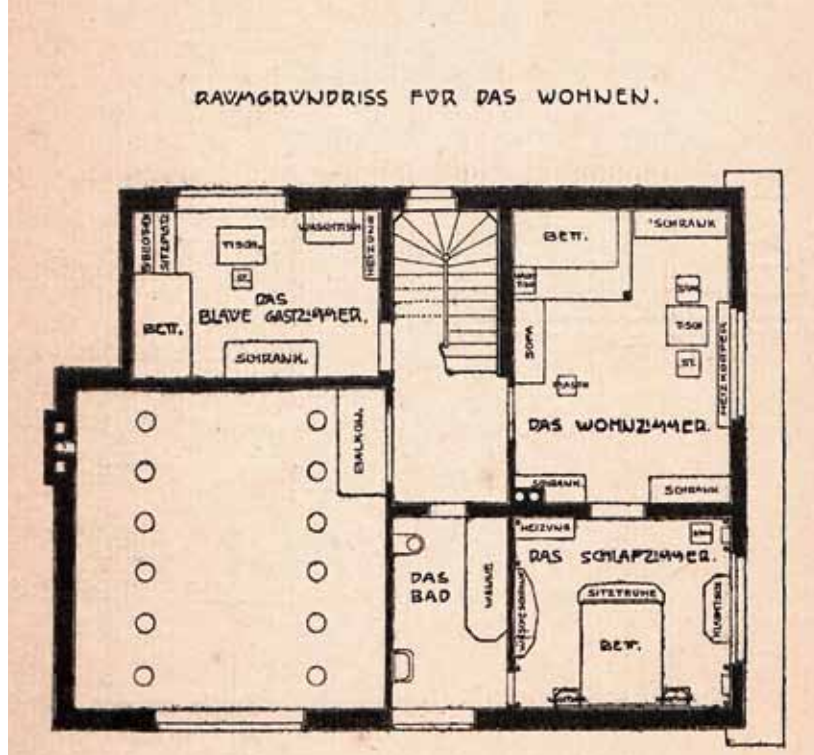
liche Aufteilung in Zimmer, die bestimmten Funktionen gewidmet sind wie Speisezimmer, Salon und Musikzimmer, so erscheint bei Olbrich ein neuer und zugleich doch alter Raum: die Halle. Sie ist über Türen mit dem Treppenhaus und dem Vorraum verbunden.



1 Peter Behrens, Haus Behrens, Grundriss: Erdgeschoss, Darmstadt, 1901



2 Joseph Maria Olbrich, Haus Olbrich, Grundriss: Erdgeschoss, Darmstadt, 1901



3 Joseph Maria Olbrich, Haus Olbrich, Halle, Darmstadt, 1901

4 Joseph Maria Olbrich, Haus Olbrich, Grundriss:
1. Stockwerk, Darmstadt, 1901

Die Halle im Haus Olbrich in Darmstadt

Bei Olbrich ist die Halle das Zentrum des Hauses. Der Architekt beschreibt sie im Katalog seines Hauses anlässlich der Ausstellung „Dokument Deutscher Kunst“ 1901 als „Raum des Lebens“ und charakterisiert sie als „ernst und gemüthvoll in dem Aufbau und der gesamten [sic!] Gliederung, spärlich mit fröhlichen Farben durchwirkt“, mit dem Kamin als „Stützpunkt aller Empfindungen“ und als Verkörperung des „Hauses Würde“.² Die Halle ist durch die Farbgebung aus bronzegrünem Eichenholz, Gold, Kupfer und Karneol bestimmt und mit Schnitzereien und Malereien von stilisierten Bäumen und Pflanzen verziert, die in der Art der linearen Abstraktion an Ornamente von Charles Rennie Mackintosh (1868–1928) oder Mackay Hugh Baillie Scott (1865–1947) erinnern.³ (Abb. 3)

Die Halle reicht durch zwei Geschosse, erscheint somit als der Raum, um den sich alle anderen Räume gruppieren.⁴ Ihre Bedeutung ist auch daran ablesbar, dass sich das mit dunkelgrauem, poliertem Ahornholz und Moiré ausgekleidete Atelier des Architekten, das kreative Zentrum des Hauses, daran anschließt. Olbrich diente dieser Raum als „Arbeitsraum, um ungestört die ersten Ideen zu skizzieren“.⁵ Der Architekt konnte nach Belieben das Atelier durch einen bestickten Vorhang aus hellgrauer Seide von der Halle abtrennen.

Die Halle war als Raum für das gesellschaftliche und freundschaftliche Zusammensein, als Ort für Gespräche über Kunst mit Künstlerfreunden und idealiter mit den Künstlerkollegen in Darmstadt vorgesehen:

„Der grosse Raum (als Raum des Lebens) birgt alles Wohnliche. Dort soll Kunst in Fläche und Form vertreten sein, Musik gehört, Reden gewechselt, Gäste empfangen, schöne Stunden verlebt werden.“⁶

Der Grundriss des Hauses Olbrich überliefert die Verteilung der Möbel. (s. Abb. 2) Einbauten bekunden, dass Olbrich innerhalb des größeren Raums kleinere Raumeinheiten abspaltete: Es wurden Räume im Raum geschaffen, die nun wiederum bestimmten Funktionen zugeordnet wurden. Oberhalb der Tür, die die Halle mit dem Vorraum verband, ragte ein erkerartiger Vorsprung in den Raum hinein. Hierbei handelte es sich um ein Klavier, das über den Treppenabsatz im ersten Obergeschoss zugänglich war. Neben der Tür befand sich ein Sofa mit Tisch und seitlichen Bücherregalen, die zum Lesen einluden. Gegenüber der Tür wiederum entwarf Olbrich einen großen Kamin mit eingebauten Sitzen, die durch abtrennende Seitenwände und eine dachartige Bekrönung wie ein kleines Haus innerhalb des Raumes wirkten. Hier war der Ort für Gespräche und Geschichten. Ein etwas abgeschlossener Bereich mit Sekretär befand sich in der Ecke zwischen Kamin und einer weiteren Sitzgelegenheit beim Heizkörper. Der Raum verband somit mehrere Funktionen, die bisher auf unterschiedliche Räume verteilt waren: Musikzimmer, Bibliothek, Schreibzimmer und Salon/Wohnzimmer.⁷ (s. Abb. 3)

Als einziger, weiterer Raum des Erdgeschosses ist das Speisezimmer zu nennen. Zusätzlich befindet sich im Haus Olbrich im ersten Stockwerk ein als Wohnzimmer bezeichneter Raum. (Abb. 4) Hierbei



5 Joseph Maria Olbrich, Großes Haus Glückert, Halle, Darmstadt, 1901

handelt es sich um einen Raum mit Bett, das durch Vorhänge vom Sitzbereich des Zimmers abtrennbar war. Dieser Raum war als Rückzugsort für den Hausherrn gedacht: „Des Abends feierliche Stunden und die Heiligkeit der Einsamkeit sollten hier empfunden werden. Einem Vorhofe gleich, von dem aus man zur Ruhe geht.“⁸ Die eingezeichneten Möbel der weiteren Räume der beiden Obergeschosse belegen, dass Olbrich diese Zimmer ebenfalls nicht als reine Schlafräume, sondern vielmehr als Orte der Privatheit verstand. Er stattete sie mit Bücherregalen, Tischen, Sofas und Stühlen aus und ermöglichte durch Vorhänge eine Abgrenzung des Schlafbereichs. Dieses Zusammenlegen von Schlaf- und Privatraum ließ das Einfügen von weiteren, besonderen Tätigkeitsbereichen gewidmeten Räumen überflüssig erscheinen, sodass er sich im Erdgeschoss auf die Wohnhalle und das Speisezimmer beschränken konnte.

Weitere Hallen Olbrichs auf der Mathildenhöhe

Auch die anderen von Olbrich für die Mathildenhöhe entworfenen Häuser wiesen in der Regel eine Halle auf, wenn auch die Grundidee stets ein wenig variiert wurde.⁹ Beim Großen Haus Glückert gelangte der Besucher direkt in die auf der Mittelachse des Hauses gelegene Halle, von der aus Speise- und Empfangszimmer zugänglich waren, während eine Treppe in das Obergeschoss mit Galerie führte.¹⁰ (Abb. 5 und 6) Bogen-

stellungen betonten die Raumeinheiten und teilten den Bereich der Treppe und des Kamins ab. Wie in Olbrichs eigenem Haus erhielt die Kaminwand eine besonders prachtvolle Dekoration.¹¹ Im Zwickel zwischen Treppenaufgang und Kamin fügte Olbrich einen Sessel ein, schuf eine Zone der Zurückgezogenheit, während er unterhalb der Treppe ein Sofa mit rahmenden Schränkchen sowie einen Tisch und Stühle positionierte, die durch zwei Schränke und eine Uhr ergänzt wurden.

Die Idee der Gemeinsamkeit wird im Vergleich mit Olbrichs Haus weniger in der Intimität als in der Definition als Zentrum des Hauses und in der leichten Zugänglichkeit umgesetzt. Die konventionellere Gliederung erklärt sich wohl durch den Auftraggeber, den Möbelfabrikanten Julius Glückert, dem das Haus als Showroom diente, sodass hier die Halle stärker bürgerlichen Repräsentationsanforderungen verbunden gewesen sein mag.

Auch das von Olbrich entworfene Haus für Hans Christiansen, das Haus Rosen, wies eine Halle auf, deren verschiedene Raumbereiche durch den Verlauf der Treppe gegliedert wurden.¹²

War in den von Olbrich konzipierten Wohnhäusern die Idee des Beisammenseins in Form der Halle artikuliert, so spiegelte sich die Vorstellung von der gemeinsamen Tätigkeit in der Anlage des Ernst Ludwig-Hauses, des Atelier- und Arbeitsgebäudes auf der Mathildenhöhe.¹³ Die acht Ateliers lagen in diesem Gebäude seitlich der Eingangshalle und waren durch einen Flur miteinander verbunden. Diese Anlage bot die Möglichkeit, dass die Künstler jeder für sich arbeiten oder aber auch miteinander in Kontakt treten konnten. Olbrich wiederholte somit in veränderter Form das Thema, das bereits die Anbindung von Atelier und Halle in seinem Haus präsentierte.

Es lässt sich festhalten, dass Olbrichs Gebäudekonzepte für die Mathildenhöhe von der Idee und dem Ideal eines gemeinsamen Lebens und eines gemeinschaftlichen Zusammenarbeitens bestimmt waren. Bei Behrens dagegen findet sich in der Konzeption seines Wohnhauses die Isolierung des ausgewählten Künstlers, eine tempelartige Auffassung des Künstlerhauses, eine bereits symbolisch aufgeladene Eingangszone, deren Motive im Inneren aufgegriffen wurden. (s. Abb. 1) Behrens, der auf eine Wohnhalle verzichtete, sprach sich explizit gegen diese Raumform aus.¹⁴ Stattdessen bevorzugte er das Prinzip der „Separierungs-Möglichkeit“ und eine Zuordnung der Räume nach ihren „Zweckbestimmungen“.¹⁵

Zwar sind auch Olbrichs Äußerungen zu seinem Haus durch einen feierlichen Tonfall, eine Betonung des Ernstes und Würdevollen geprägt, doch sind seine Entwürfe letztlich von der aus England übernommenen Idee der Gemeinschaft, von der Arbeit im Sinne

der Werkstatt-Idee mit dem Ziel nach einem harmonischen Ganzen sowie der Geschmacksverbesserung bestimmt.¹⁶ Diese Anliegen formuliert er in einem Aufsatz, der 1900 in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ erschien: „Endlich eine kleine begeisterte arbeitsfreudige Gesellschaft [...]. Da war es nun geboten, Erfahrung um Erfahrung auszutauschen, Gedanke an Gedanken zu bringen, eine enge Verbindung aller Einzel-Kräfte anzustreben. Dieser Summe von Arbeitsfreudigkeit, Können und Wollen musste eine Aufgabe von gewaltiger Art entgegengestellt werden.“¹⁷ Olbrich betont die Idee der gemeinschaftlichen Arbeit mit dem Ziel einer Designreform: „in der Schaffung solcher in sich abgeschlossener Kunstwerke, die mit grösster Empfindung und Einfachheit einem glücklichen Lebensprinzip zum Ausdruck verhelfen, mußte die Kolonie ihren Zweck und ihre Aufgabe finden“.¹⁸ Olbrich entwarf entsprechend zum einen in sich harmonische, auf die individuellen Bedürfnisse des Bewohners ausgerichtete Häuser, zum anderen mit dem Ernst Ludwig-Haus ein Zeichen für die gemeinsame künstlerische Tätigkeit.¹⁹ Olbrich unterschied zwischen der Arbeit des Künstlers im Ateliergebäude, dem „Haus der Arbeit“, als „heiliger Gottesdienst“ und dem Künstler als Menschen in seinem Künstlerhaus, doch handelte es sich, wie Peter Haiko betonte, eigentlich nur um das Austauschen von einer „Sphäre der Kunst mit einer anderen“.²⁰ Haiko verwies weiterhin darauf, dass für Olbrich die Verwirklichung seiner Entwürfe durch das Handwerk entscheidend war, da nur hierin eine Verbindung des Entwurfes mit Individualität, ein das Wesen des Kunstwerks definierender Aspekt, erfolgen könne.²¹

Vornehmliches Ziel bei der Gründung der Mathildenhöhe war die Reform des Kunsthandwerks/-gewerbes sowohl auf ästhetischer Ebene als auch im produktionstechnischen Bereich. Die Wahl der Künstler durch Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, seine Aufträge an Charles Robert Ashbee (1863–1942) und Mackay Hugh Baillie Scott legen nahe, dass ihm in der Zeit um 1900 zunächst an einer werkstattartigen Kooperation der Künstler gelegen war, die dann mit Betrieben für die Realisierung der Entwürfe zusammenarbeiten sollten. Es galt zunächst, die Kooperation zwischen entwerfendem Künstler, ausführendem Handwerker bzw. den Herstellern zu unterstützen.

Mit seinen Darmstädter Entwürfen und der sich darin ablesbaren Verbindung von Leben und Kunst lässt sich Olbrich in den Kontext der englisch inspirierten Reformbestrebungen einordnen. Das Künstlerhaus als Gebäudetypus gestattet dabei eine ideale Umsetzung der künstlerischen Ziele und ästhetischen Auffassungen. Es dient als Treffpunkt Gleichgesinnter und zugleich als Werbung für neue Ideen und Produkte.

Im Folgenden sollen die Genese des Raumtypus der Halle vorgestellt und die Verbindung von Leben und künstlerischer Tätigkeit beleuchtet werden. Es soll weiterhin überlegt werden, inwiefern die Idee von der Zusammenarbeit der Künstler mit dem gemeinsamen Ziel einer Reform der Künste und dem Streben nach einer der eigenen Zeit entsprechenden Raum- und Produktgestaltung nicht in der Halle ihre räumliche Umsetzung erfahren haben mag, ob die Halle nicht als räumliche Formulierung von Olbrichs Ideal einer Künstlerkolonie aufzufassen ist.

Die englische Arts and Crafts-Bewegung und das Ideal der mittelalterlichen Werkstatt

Die Grundlage für Olbrichs Konzepte geht zurück in die Zeit um 1860 und beruht auf englischen Anregungen. Die Arts and Crafts-Bewegung propagierte in Folge von John Ruskin (1818–1900) und William Morris (1834–96) die Zusammenarbeit von Künstlern und Handwerkern nach der Idee der mittelalterlichen Werkstatt oder der Florentiner bottega. So betonte auch der Prospekt der 1861 von Morris gegründeten *Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co.* das gestalterische Ziel eines harmonischen Ganzen, das nur durch die enge Gemeinschaftsarbeit verschiedener Künstler-Handwerker entstehen könne.²² Morris' Vorbild John Ruskin beschäftigte sich mit dieser Produktionsform in seiner „Nature of Gothic“, dem zweiten Band seines Werkes „The Stones of Venice“ (1851–53). Für Ruskin war die Architektur traditionell die Mutter der Künste, die unter sich alle anderen Künste vereinigte und unter der Handwerker beziehungsweise Künstler unterschiedlicher Gattungen zusammenarbeiteten, – Architektur war eine gemeinschaftliche Aufgabe. Morris übernahm die Idee Ruskins vom mittelalterlichen Handwerker, der mit Freude sein Werk in Zusammenarbeit mit anderen Handwerkern schuf.

Das Red House als programmatische Gemeinschaftsarbeit befreundeter Künstler

Morris hatte mit seinem engen Freund Edward Burne-Jones (1833–98) nicht nur eine Zusammenarbeit im Rahmen von Morris, Marshall, Faulkner & Co. vorgesehen, sondern auch ein Leben in unmittelbarer Nachbarschaft im Rahmen seines eigenen, von seinem Freund, dem Architekten Philip Webb (1831–1915),

6 Joseph Maria Olbrich, Großes Haus Glückert, Halle, Darmstadt, 1901 (Zustand 2016)





7 Philipp Webb, Red House, Eingangshalle mit Eichenholzterre und dem von William Morris bemalten Schrank, Bexleyheath, 1858–60 (Zustand nach 2003)

1858–60 erbauten Red House in Bexleyheath geplant. Nach dessen Vollendung sollte, den Garten mit seinem überdachten Brunnen wie einen Hof umschließend, ein zweites Gebäude für Burne-Jones und seine Familie entstehen – ein Plan, der aus finanziellen Gründen und praktischen Überlegungen letztlich nicht verwirklicht wurde, zumal auch Morris bereits 1865 das Haus verließ und nach London zog.

Das Red House selbst dokumentiert die Idee der Gemeinschaft und der durch gemeinsame künstlerische Vorstellungen verbundenen Tätigkeit in seiner Entstehung und seinem Ausstattungskonzept. Da Morris keine geeigneten Einrichtungsgegenstände für sein Red House fand, beschloss er die Ausstattung gemeinsam mit seinen Künstlerfreunden aus dem Umfeld der Prä-raffaeliten vorzunehmen.²³ Dieses bildete die Grundlage für die Gründung der *Firma*.

Das Red House erwies sich als Beispiel für ein harmonisch gestaltetes, auf lokalen Traditionen aufbauendes Ganzes aus Architektur und Ausstattung, als ein abgestimmtes Miteinander aller Künste, beruhend auf der Zusammenarbeit verschiedener Kunsthandwerker, wie es Morris noch 1889 in seinem Vortrag „The Arts and Crafts of To-Day“ empfahl.²⁴ Grundlegend hierbei war die von Ruskin übernommene Werkstatt-Idee, die sich auf die ideelle Einheit von Künstler und Handwerker, von Entwerfendem und Ausführendem bezog.

Im Red House erfolgte sowohl im Äußeren – durch die Verwendung der namensgebenden roten Ziegel, den Türmchen und Erkern, den unterschiedlichen Fenstern, die der Aufteilung des Inneren folgten – als auch im Inneren des Hauses selbst ein Rückgriff auf traditionelle Formen, wie bei der Treppe mit ihren hohen spindelbekrönten Pfosten oder bei den gemauerten Kaminen. (Abb. 7) Morris und seine Künstlerfreunde, darunter Rossetti und Burne-Jones, verzierten Wände, Decken, Kacheln und Möbel mit Stempelmustern und figürlichen Malereien, entwarfen Motive für Stickereien und Glasfenster, die in den meisten Fällen als Prototypen für die späteren Arbeiten der *Firma* dienten.

Die Themen für die figürlichen Malereien entstammten bevorzugten Texten des Künstlerkreises wie den Dichtungen Geoffrey Chaucers, der Arthur-Sage und spiegeln die Deutung der Antike im Sinne des Mittelalters. Das Red House bildete somit durch seine malerischen Dekorationen auf Wänden und Möbeln einen Rahmen, der die gemeinsamen Werte, Ideen und Interessen der Künstlergruppe um Rossetti und Morris demonstrierte.²⁵ Die Ausstattung des Hauses setzte auch die produktionstechnischen Vorstellungen der Künstlergruppe um: das Arbeiten in der Gemeinschaft, die Verbindung von freier und angewandter Kunst, die Anpassung der bestehenden Traditionen für die eigene Gegenwart. Das Red House lässt sich damit nicht nur

als ein Wohnhaus interpretieren, das zeigt, wie eine zeitgemäße Umsetzung von lokalen Traditionen erfolgen kann, sondern ist darüber hinaus als eine Art programmatisches Zeugnis des Hausherrn in Hinblick auf seine Wünsche für die zeitgenössische Kunst und Gesellschaft zu deuten. Die Dekoration ist als Ausdruck der künstlerischen Gemeinschaft zu verstehen, als eine Art visuelle Formulierung ihrer Vorstellungen und Ideale.

Die Halle und das Element des Vernacular

Diese Idee der Gemeinschaft wurde von der Arts and Crafts-Bewegung aufgegriffen und suchte sich neue Raumformen. Hierbei sind zum einen der Rückbezug auf das Mittelalter, zum anderen der Ansatz des Vernacular ausschlaggebend: der Rückgriff auf lokale, tradierte Formen, wie er schon bei Webb vorliegt und auch das Äußere von Olbrichs Darmstädter Häusern bestimmt. Bei Olbrichs eigenem Haus zeigt sich dieser Rückgriff auf ältere Bauformen in der Dachgestaltung, den Gauben, der unregelmäßigen, der Aufteilung im Inneren folgenden Verteilung der Fenster, der hölzernen Blumen-Galerie und der schachbrettartigen Fliesenzone.²⁶ Über die Idee des Vernacular findet auch die Raumform der Halle Einzug. Zwar gab es im Red House selbst noch keine Halle wie in den späteren Häusern der Architekten der Arts and Crafts-Bewegung und Olbrichs, doch wurde hier die Idee des Miteinanders über die spezifische Raumform hinaus in das ganze Haus getragen – die Idee der Gemeinschaft bestimmte alle Zimmer des Wohnbereichs.

William Morris und das Ideal der Halle als Gemeinschaftsraum

Morris beschreibt jedoch Idealformen der Halle in seinen in einer mittelalterlich inspirierten Welt angesiedelten Romanen. In „A Dream of John Ball“ (1888) bildet die Halle das Haus selbst.²⁷ Morris schildert diesen Hallenraum als mit einem Schrank, Esstisch, Stoffbehängen mit Mustern aus Vögeln und Bäumen ausgestattet, als bestimmt durch die überlegt angeordneten Fenster, die ihn zur Natur hin öffnen. Der Raum strahlt Behaglichkeit aus, wirkt freundlich, ist großzügig angelegt.

In „News from Nowhere“ (1890), in dem der Ich-Erzähler aus dem durch die Industrialisierung geprägten London in einem Traum in eine von mittelalterlichen Elementen durchsetzte Zukunft gelangt, wird diese Idee der Halle als Gemeinschaftsraum noch bekräftigt: Der Ich-Erzähler beschreibt die Halle des Guest House, die das Zentrum des Gebäudes bildet und auch als Spei-

seraum dient.²⁸ Dieser Raum befindet sich in Morris' Roman an der Stelle, an der in der Gegenwart des Erzählers der Vortragsraum der Hammersmith Socialists liegt. Er verkörpert somit die übergreifende Gemeinschaft aller Menschen – das Ziel des Sozialismus', wie ihn Morris verstand. Aus der Künstler- und Freundesgemeinschaft des Red House wird in der fiktiven Guest Hall von „News from Nowhere“ nun die Gemeinschaft aller Menschen.

Die mittelalterliche Halle als Gemeinschaftsraum

Die englischen Künstler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezogen sich in der Konzeption der Halle auf eine neue Informalität, die das Zusammenleben prägte und einen gewissen Kontrast zu bürgerlichen Vorstellungen und der daraus resultierenden Grundrissplanung bildete beziehungsweise sich mit diesen verband. Grundlage für das Konzept der Halle bildete das im Rahmen des Gothic Revival und bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwachte Interesse an der eigenen mittelalterlichen Geschichte, ihrer Architektur und ihren Artefakten. Über die historische Herleitung wurde die Halle zu einem Symbol der Gemeinschaft und des sozialen Miteinanders.

Erhaltene Beispiele gotischer Architektur wie Penshurst Place aus der Zeit um 1350 lassen sich nennen. Hier lag die Halle im Zentrum des Gebäudes, an die sich Wirtschaftsräume anschlossen. Die Halle wurde auf der einen Seite durch einen hölzernen Wandschirm von dem Flur, in den der Besucher durch den Eingang gelangte, abgegrenzt. Dieser Schirm schützte vor Zugluft und trug zugleich die Musikantengalerie; auf der anderen Seite des Raumes befand sich, höher gelegen, der Tisch für den Schlossherrn, seine Familie und Gäste.²⁹

Über die Entwicklung der Halle referiert bereits in den 1850er Jahren Thomas Wright in seiner mehrteiligen Serie „The Domestic Manners of the English during the Middle Ages“ in „The Art Journal“. Er berichtet von der angelsächsischen Halle als wichtigstem Teil des Hauses, der als Eingangsbereich und als Speiseraum diene, mit einem Feuer in der Mitte.³⁰ Weiterhin nennt er den Parlour – eine Kombination aus Wohn- und Speiseraum – in Häusern des Spätmittelalters. Dieser könne mit einem Kamin, der durch seitliche Fenster Licht erhalte, versehen und zudem von Sitzen eingefasst sein, wie es sich oftmals in der Gestaltung der Halle oder des Parlour in den Jahren um 1900 wiederhole. Dieser Bereich diene zur Aussicht, zum Gespräch, zur Handarbeit und sei der bevorzugte Ort der Frauen.³¹ Wright

resümiert, dass mit dem zunehmenden Wunsch nach Rückzugsmöglichkeiten und Privatheit der Parlour viele der Funktionen übernommen habe, für die ehemals die Halle diene. Dieses Changieren eines Wohnraumes zwischen Hall und Parlour lässt sich in den Entwürfen des späten 19. Jahrhunderts wiederfinden.

1888 schildert Richard Dohme in seinem dreiteiligen Bericht „Das englische Haus“ ausführlich die Genese der englischen Halle. Er charakterisiert sie als „das gemeinsame Wohnzimmer für alle“, als den „Hauptraum der Anlage, auf deren künstlerische Durchbildung die Architekten ihre allmählich wachsende Kraft konzentrieren“, und er verweist darauf, dass die Halle immer noch „eine wichtige Rolle im englischen Privatbau“ spiele.³²

Hermann Muthesius' Erläuterungen zur Halle in der englischen Architektur

Der preußische Baubeamte und Architekt Hermann Muthesius (1861–1927), der 1896–1903 als Kultur-Attaché an der deutschen Botschaft in London arbeitete und sich im Auftrag des preußischen Handelsministeriums über die kunstgewerbliche Produktion in England informieren sollte, publizierte seine Beobachtungen zu Architektur und Kunsthandwerk in einer Reihe von Aufsätzen und schließlich in der dreibändigen Publikation „Das englische Haus“ (1904). Im ersten Band dieses einflussreichen Werks beschrieb er die alte englische Halle als „täglichen Zusammenkunftsort für Herrn und Gefolge zu den Mahlzeiten“.³³ Muthesius erläuterte die Funktion der Halle als Speiseraum, Festort, Gerichtsstätte – also den Ort, an dem alle wichtigen, gemeinschaftsdefinierenden Aktivitäten stattfanden. Zudem diene die Halle auch als Schlafort des Gefolges. Muthesius stellte fest: „Die mittelalterliche Halle ist in England ein Lieblingsbaugedanke der Architekten bis auf den heutigen Tag geblieben“.³⁴

Für Muthesius nahm die Halle eine Funktion zwischen Wohn- und Verbindungsraum ein. Im Sinne der mittelalterlichen Halle diene auch die moderne Halle als Hauptaufenthaltort der Familienmitglieder, als Treffpunkt, als Ort zum Lesen, Spielen und Gespräch.³⁵ Muthesius berichtete weiter, dass auch in kleineren Häusern „neuerdings der Versuch gemacht [werde], der Halle den Charakter des Hauptwohnraumes des Hauses zu geben. Es geht eben der Prozess vor sich, dem vorwiegend aus romantischer Liebhaberei wieder aufgenommenen Raume eine tatsächliche Bedeutung zu geben. So schwankt der Begriff der Halle, des Raumes, der im Mittelalter fast den ganzen Inhalt des Hauses bedeutete, noch jetzt hin und her; seine

Bedeutung ist durch die erwähnten neueren Versuche heute wieder unbestimmter denn je geworden. Hier ist die Halle ein würdiger Repräsentationsraum, der dem Eintretenden den ersten Willkommensgruß erteilt, dort ein ziemlich unbenutztes Anhängsel, in einem dritten Haus der Brennpunkt des ganzen Familienlebens.“³⁶

Die Halle und ihre Variationen in der englischen Architektur des späten 19. Jahrhunderts

Wie sich die Idee der Halle und andere Formen von Aufenthalts- und Empfangsräumen, letztlich inspiriert durch das Mittelalter in der englischen Architektur seit dem späten 19. Jahrhundert, weiter entwickeln, lässt sich in den Arbeiten von Philipp Webb (1831–1915), Charles Francis Annesley Voysey (1857–1941) und Mackay Hugh Baillie Scott exemplarisch nachvollziehen. Die Halle wird zum idealen Ort des zwanglosen Miteinanders im Gegensatz zu dem formelleren Miteinander im Salon. Sie entwickelt sich von einem Eingangsbereich, von dem die Wege in das Haus hinein- und hinausgehen, zu einem Multifunktionsraum mit abgegrenzten, doch offenen Raumeinheiten, die jeweils bestimmten Funktionen gewidmet sind.

So findet sich die Halle in späteren Entwürfen Webbs wie in *Clouds* (1886/nach Feuer 1889–1891), wo die Halle als Wohnraum eher die anderen traditionellen Räume wie Salon, Speisesaal und Bibliothek ergänzt, als dass diese Raumfunktionen in ihr vereinigt und damit die anderen Räume überflüssig gemacht würden.³⁷ Dass Webb die Idee des Raumes im Raum aufgreift, belegt in der zentral gelegenen, zwei Stockwerke umfassenden Living Hall von *Clouds* die große Kaminnische.³⁸

C. F. A. Voysey war spezialisiert auf kleinere Häuser für Familien auf dem Land, jedoch in Stadtnähe und mit Anbindung durch die Bahn. Entsprechend entwarf er kleinere Landhäuser, die sich an lokalen *Cottage*-Bauten orientierten. Es handelt sich um Gebäude, die modernen Komfort und zeitgenössische Bedürfnisse mit dem Streben nach Einfachheit und dem Bezug auf lokale Traditionen verbinden.³⁹ Ein klassisches Beispiel für diesen Typus bildet *The Orchard* in Chorley Wood, Hertfordshire, 1899. Der Besucher betrat das Haus über einen geschützten Eingangsbereich, wie er sich im *Red House* und dann auch bei Olbrichs Haus auf der Mathildenhöhe (die Piazza) findet, und gelangt direkt in die Halle.⁴⁰ Zur Halle hin mündeten Garderobe, Arbeitszimmer, Speiseraum, Küche und Schulzimmer. Eine Treppe führte von der Halle in das Obergeschoss mit den Schlafzimmern. Ruhe und Harmonie entstanden durch die für Voysey typische Betonung der Horizontalen. Das Treppenhaus



8 Mackay Hugh Baillie Scott, *White Nights*,
Entwurf: Halle mit Speisebereich, 1906

wurde durch Leisten-Schirme am Treppenaufgang als eigenständige Raumeinheit definiert – auch hierbei handelte es sich um ein gerne von Voysey verwendetes Motiv, das Abgrenzung mit gleichzeitiger Transparenz verband.⁴¹ Der Kritiker der Zeitschrift „The Studio“ erwähnte 1897 Voyseys besondere Vorliebe für grün bemalte Holzelemente oder grüne Möbel – auch hierin besteht eine Parallele zu Olbrichs Hallengestaltung.⁴²

Das Problem der Halle und ihrer Funktion in Abhängigkeit von der Größe des Hauses wurde dann von Mackay Hugh Baillie Scott in seinem Buch „Houses and Gardens“ (1906) thematisiert. Er definierte, sich Morris' Ideal in „A Dream of John Ball“ anschließend, dass die Halle eigentlich das ganze Haus bilde, da sie ursprünglich alle Funktionen in einem Raum vereine. Als die Räume nach Funktionen getrennt wurden, wurde die Halle eigentlich überflüssig: Sie diene nur noch als Treppenhalle und Verbindungsraum. Baillie Scott selbst zeigte ein eher ambivalentes Verhältnis zur Halle und gab zu bedenken, ob sie tatsächlich sinnvoll sei, wenn, wie zum Beispiel in großen Gebäuden, die gewohnten Räume beibehalten würden. Er schätzte die Halle als Familienraum, der zugleich als Wohn-, Arbeits- und Speiseraum dienen könne, der einen großen Kamin aufweise. Bei Baillie Scott kam es zu einer Fülle von Zwitterformen, bei denen er versuchte, die Halle mit einzelnen traditionellen Raumformen zu verbinden, und letztere damit

überflüssig zu machen, so zum Beispiel die Dining Hall, mit der der Architekt auf die Funktion der mittelalterlichen Halle als gemeinsamem Speiseort verwies wie in Findon oder White House, Helensburgh (1899, hier mit Inglenook).⁴³ Die Dining Hall lässt sich nun kaum mehr vom Parlour, der Wohn- und Speiseraum kombiniert, unterscheiden – allein durch die Lage des Raumes, da der Parlour nur selten direkt vom Hauseingang her zu betreten ist – und durch die Raumhöhe.

In Entwürfen für kleinere Häuser findet sich der Typus der Living Hall, die Wohn- und Speiseraum verbindet, wobei der Speisebereich gerne in einer Nische untergebracht ist, die durch einen Vorhang abgetrennt werden kann.⁴⁴ (Abb. 8) Den größeren Bereich bestimmt in der Regel ein Kamin. Bei kleineren Häusern ersetzt die Halle Speiseraum und Salon, die dann nicht mehr erscheinen.

Am Wettbewerb „Haus eines Kunstfreundes“, der 1900 durch den Darmstädter Verleger Alexander Koch initiiert und dessen Ergebnis in einem Mappenwerk 1902 publiziert wurde, nahm auch Baillie Scott teil. Er entwarf ein Haus von burgartig anmutendem Charakter mit zentraler zweigeschossiger Halle, die zwischen Hof und Garten vermittelte. Baillie Scott konzipierte hier die Halle als Durchgangs- und Aufenthaltsraum zugleich. Zum Verweilen luden die Fensterbank und die Kaminische mit seitlichen Sitzbänken ein.⁴⁵

Besonders Baillie Scott und Muthesius verbreiteten die Idee der Halle nach Deutschland, wo sie zu einem beliebten Raumtypus wurde. Baillie Scotts Arbeiten waren gerade in Darmstadt bekannt, denn hier hatte er 1897/98 gemeinsam mit Charles Robert Ashbee und der Guild of Handicraft das Empfangs- und Frühstückszimmer für Großherzogin Viktoria Melita, der Frau des Großherzogs Ernst Ludwig, im Neuen Schloss ausgestattet.⁴⁶ Elemente dieser Entwürfe wie die Betonung des Kaminbereichs durch einen besonderen Reichtum an Mustern und durch seitlich angefügte Sitzmöglichkeiten, die Stilisierung des Naturvorbilds sowie das Ausbilden von nischen- oder alkovenartigen Bereichen durch zierliche Stützen wiederholten sich in Olbrichs Darmstädter Entwürfen.

Regelmäßig wurde auch über die englische Innenausstattung in deutschen Kunstzeitschriften⁴⁷ und in dem 1893 gegründeten Magazin „The Studio“ berichtet, dessen Einfluss auf deutsche Künstler auch jenseits Darmstadts immer wieder deutlich wird.⁴⁸ Hier wurde besonders auf Entwürfe von Voysey, Bailey Scott, Richard Norman Shaw und Charles Rennie Mackintosh eingegangen.⁴⁹ Auch deutsche und österreichische Zeitschriften berichteten in den Jahren um 1900 vor allem über Voysey, Ashbee und Baillie Scott, oftmals vor dem Hintergrund der Reformbestrebungen der durch Ruskin und Morris angeregten Arts and Crafts-Bewegung.⁵⁰ Fred zum Beispiel schilderte in seinem ausführlichen Artikel über Baillie Scott in der Wiener Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ 1901 dessen Auffassung von der Halle als Familienraum und als „Grundton eines Hauses, nach dem alles Andere, in Einrichtung und Decoration abgestimmt sein muss“.⁵¹ Er definierte die Halle aufgrund ihrer Lage als Konzentrationspunkt des Hauses; ihre Einrichtung sah er durch „Einfachheit und Wohnlichkeit“ geprägt.⁵² Gerade in dieser Zeitschrift fällt die Vielzahl an Beiträgen zu englischen Künstlern und Kunsthandwerkern auf.⁵³

Gestaltungen der Halle in Wien um 1900

Dass zu dieser Zeit die Idee der Halle längst nach Wien vermittelt war, belegen die Entwürfe Leopold Bauers (1872–1938) für den Wettbewerb „Haus eines Kunstfreundes“. Sein Entwurf verfügt über eine zweigeschossige Halle mit großem Kamin, Bänken und Sitzbereichen, die die Halle als Gemeinschaftsraum ausweisen.

In Wien waren die Arbeiten der Engländer gut bekannt, besonders diejenigen von Charles Rennie Mackintosh und dem Glasgower Künstlerkreis, wie übrigens auch an der Linien Sprache von Bauers Entwürfen erkennbar ist, und von Charles Robert Ashbee.⁵⁴

Sie waren 1900 und 1901 eingeladen, ihre Arbeiten auf der 7. und 8. Secessionsausstellung in Wien zu zeigen. 1900 besuchte Josef Hoffmann (1870–1956) mit Fritz Waerndorfer (1868–1939) Ashbee und seine Guild of Handicraft, um sich Anregungen für eine eigene Werkstatt-Gründung zu holen, die dann 1903 erfolgte.⁵⁵

Dass auch Hoffmann die englische Idee der Halle interpretierte, ist am eindrucksvollsten am Beispiel der Villa Stoclet in Brüssel zu zeigen, die von Hoffmann und seinen Wiener Kollegen 1904–11 erbaut und ausgestattet wurde. (Abb. 9) Die zweistöckige Halle befindet sich parallel zur Achse von Diele/Garderobe sowie Speisesaal und leitet über die Terrasse in den Garten. Auf der Seite zur Straße weist sie ein Bay Window, einen Erker vorsprung, auf. Wie in allen Räumen des Hauses ist die Ausstattung der Halle durch die Verwendung erlesener Materialien gekennzeichnet. Auch sie ist dabei als Gemeinschaftsraum charakterisiert: Es finden sich hier verschiedene bequeme Sitzmöbel und Tische – Sofas zum Gespräch oder gemütlichen Lesen, Stühle und höhere Tische sowie ein Sekretär für Korrespondenz.

Die Halle lässt sich bereits in einigen der Häuser nachweisen, so im Haus Henneberg für Dr. Hugo Henneberg, die Josef Hoffmann ab 1900 auf der Hohen Warte in Wien (19. Bezirk) entwarf. Auch Hoffmann folgte hier der Auffassung der Halle als Wohnraum mit einzelnen Raumeinheiten und stattete sie mit einem prominenten Kamin mit seitlichen Regalpfeilern und Sesseln sowie mit Buchschränken, Sofa, Stühlen, Tischen und einer Sitznische am Fenster aus.⁵⁶

Als Architekt der Hohen Warte war zunächst Olbrich vorgesehen gewesen, der die Kolonie „Freundort“ und „Ort der Freundschaft“ nannte.⁵⁷ Hermann Bahr erinnert sich an Olbrichs Konzeption dieser Wiener Künstlerkolonie, die erstaunliche Parallelen zur Mathildenhöhe aufweist: „[...] oder auf der Hohen Warte ein Feld verlangen, [...] um hier unsere Welt zu schaffen, mit einem Tempel der Arbeit in einem Haine, für Kunst und Handwerk, und rings den Hütten für unser Leben, in welchem dann unser Geist die ganze Anlage wie jeden Stuhl und Topf beherrsche.“⁵⁸ Durch den Wechsel nach Darmstadt stand Olbrich in Wien nicht mehr zur Verfügung, sodass sich die Beteiligten entschlossen, den Auftrag an Josef Hoffmann zu geben. Die ersten vier Villen, die noch unter Olbrichs Ägide angedacht wurden, entstanden bis 1902 für Mitglieder der Secession beziehungsweise für deren Mäzene.

Die Idee der Künstlersiedlung mit gemeinsamem Werkstattgebäude sah Olbrich nun unter der Ägide des Großherzogs Ernst Ludwig in Darmstadt verwirklicht. Aufgrund der kurzen Zeitspanne zwischen der Berufung nach Darmstadt und dem Beginn der Bauarbeiten, wurde vermutet, dass Olbrich in Darmstadt auf Entwürfe



9 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Halle, Brüssel, 1904 – 11

zurückgriff, die er bereits für die Hohe Warte angefertigt hatte.⁵⁹ Dieses würde vielleicht auch die blau-weiße Kachelzone an der Fassade seines eigenen Hauses in Darmstadt erklären. Blau-Weiß durchzieht als Farbton die Entwürfe seines Nachfolgers Josef Hoffmann auf der Hohen Warte, da sich hier ein Restaurant mit Meierei befand, das diesen Farbklang aufwies.⁶⁰ Vielleicht hatte schon Olbrich beschlossen, sich darauf zu beziehen.

Fazit

Olbrich kam somit wenigstens über zwei Verbindungen mit den Ideen der Halle in Kontakt: zum einen über Wien und die Künstler der Wiener Secession, zu deren Gründungsmitgliedern er 1897 zählte und deren Gebäude er 1898/99 entworfen hatte, bevor er nach Darmstadt berufen wurde, und zum anderen über den Großherzog selbst, dessen Verbindungen nach England – war er doch ein Enkel von Königin Victoria – und durch die von ihm initiierten, am englischen Beispiel inspirierten Bestrebungen in Darmstadt. Als deren erste Äußerung kann der Wettbewerb zum „Haus eines Kunstfreundes“ gelten, hinter dem gerne der Großherzog selbst vermu-

tet wurde. Die drei Preise gingen bezeichnenderweise an einen englischen, einen schottischen und einen Wiener Teilnehmer. Die Gründung der Mathildenhöhe ist als der nächste Schritt des ambitionierten Vorhabens zu einem Zusammenschluss von Architektur und Kunsthandwerk/-gewerbe mit all seinen Möglichkeiten zu erachten.

Im Kontext der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe wird die englische Idee der Halle aufgegriffen und variiert. In Olbrichs Häusern wird sie zum Zentrum des Hauses und formuliert eine zeitgemäße Form des Miteinanders. Dabei kommt es zu einer Kombination der informellen Form des Beisammenseins, wie es die am Cottage orientierten Entwürfe von Voysey und Baillie Scott propagierten, und dem Ideal der künstlerischen Gemeinschaft sowie der Vorstellung von einer Verbindung von Kunst und Leben, wie es die Arts and Crafts-Bewegung einflussreich auf dem Kontinent vermittelte. Wie wichtig diese Vorstellungen für Olbrich waren, lässt sich nicht nur daran ablesen, dass er 1907 auch zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbunds zählte, dessen Ziel – wie dasjenige des Großherzogs – der Zusammenschluss von Künstlern und Herstellern bildete mit dem Anliegen, gute Ent-

würfe in der Zusammenarbeit von Kunst, Industrie und Handwerk zu verbreiten.

Ernst Ludwig und die Künstler der Mathildenhöhe stehen, wie es auch Kruft darlegt, an einem entscheidenden Punkt: So sind sie auf der einen Seite dem englischen Vorbild verpflichtet, das eine Reform zunächst weitgehend von Seiten des Kunsthandwerks oder des Kunstgewerbes ausgehend erachtete, doch ist der historisch nächste Schritt die Zusammenarbeit der Künstler mit der Industrie, wie es dann vom Werkbund angestrebt wurde.⁶¹ Dabei sollte bedacht werden, dass die Grenzen der Produktionsweise noch relativ fließend waren. Dem Großherzog kam es insgesamt auf eine Belebung der hessischen Wirtschaft an. Hierfür mussten im Rahmen der Mathildenhöhe zunächst Prototypen geschaffen werden, die in kunsthandwerklicher/-gewerblicher Weise entstanden. Es ging um eine Verbesserung des Geschmacks durch das Präsentieren vorbildlicher Arbeiten in einem harmonischen Raumkontext, die hessische Betriebe produzierten. Auch Zeitgenossen wiesen daraufhin, dass das erste Ziel die Zusammenarbeit zwischen entwerfendem Künstler und ausführendem Handwerker bilden müsse.⁶²

Olbrichs Hallen-Konzept für sein Haus in Darmstadt ist – und darin unterscheidet es sich von

den englischen Hallen um 1900 – als räumliche Formulierung dieser Anliegen und Ideale von einem Arbeiten und Leben in künstlerischer Gemeinschaft zu verstehen mit dem Ziel, zu einer Reform der Innengestaltung und der Alltagsgegenstände beizutragen. Olbrich verleiht der englischen Idee der Wohnhalle mit ihren verschiedenen Raumkompartimenten durch das Hinzufügen seines Ateliers und durch die Entstehung im Rahmen einer Künstlerkolonie mit gemeinsamem Werkstattgebäude eine zusätzliche Dimension. Die Halle erscheint vor diesem Hintergrund als Verwirklichung des Anspruchs der gemeinsamen Arbeit an einer Reform der angewandten Künste in räumlicher Form.

Kennzeichnend für Olbrichs eigenes Haus ist diese einzigartige Kombination von Atelier und Halle, welche als Gemeinschaftsraum bei gleichzeitigem Verzicht auf andere Aufenthaltsräume fungiert und dadurch zum Zentrum des Lebens und Arbeitens im Haus wird. Im Kontext der Mathildenhöhe wird die Atelier-Halle zum zweiten Zentrum neben dem Ernst Ludwig-Haus, zumal sich diese Verbindung nicht wiederholt und sich auch nicht in den Entwürfen anderer Künstler finden lässt. In dem Gemeinschaftsraum mit kreativem Annex besitzt das Olbrich-Haus eine ebenso programmatische Aussage wie Morris' Red House.

Summary

The Hall – Ideas of Community around 1900 and their Implementation in Spatial Form

In the wake of John Ruskin and William Morris, the Arts and Crafts movement advocated the cooperation of artists and craftsmen in the way of the medieval workshop or the Florentine Bottega. Accordingly, Morris's Red House was built in cooperation with his artist-friends and therewith documented a pronounced idea of community that was even visible in the furnishing concept. These new ideals were adopted by the Arts and Crafts movement and its artists strived to express them in new spatial ideas. In doing so, they turned to the "vernacular", the use of local, traditional forms, and this approach lead to architecture designs frequently featuring halls. How the hall and, in this context, other living and reception quarters developed, can be exemplified by works by Webb, Voysey and Baillie Scott. Via various architects, among them Baillie Scott and Muthesius, the new hall concepts also became popular in Germany. Already during his time in Vienna, Joseph Maria Olbrich was well aware of English architecture and the

Arts and Crafts movement. He was invited to come to Darmstadt by Großherzog Ernst Ludwig who himself was deeply inspired by the Arts and Crafts movement. In Darmstadt, Olbrich developed for his house on the Mathildenhöhe a highly original plan with the hall as the centre of the house uniting several functions and even leading to a "studio" titled workroom. Olbrich's hall embodied the ideal of working and living in artistic fellowship with the aim of reforming the interior and the decorative arts at the same time. Olbrich expanded the concept of the English hall with its several functional units by adding his "studio" and by locating the main studio building close by, thus emphasizing the notion of the artists' community. The hall became the implementation of the ideal of living and working together in an artistic community. In Olbrich's house, the hall turned into the central living and working area especially as Olbrich offered no further living room or salon. This concept remained singular in the context of the Mathildenhöhe and was not repeated in the other houses. Olbrich's hall is an outstanding programmatic expression of the ideal of communal artistic creativity and living on a par with Morris's Red House.

Anmerkungen

- 1 Zu Olbrichs Haus: Hans-Christoph HOFFMANN, Joseph M. Olbrichs architektonisches Werk für die Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt 1901, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 7. Jg. (1967), S. 7–25; Ian LATHAM, Joseph Maria Olbrich, (London 1980), München 1981, S. 58–68. Eine Aufstellung der Pläne und Entwürfe bei: STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Hrsg.), Joseph Maria Olbrich. Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin. Kritischer Katalog, bearbeitet von Karl Heinz Schreyll unter Mithilfe von Dorothea Neumeister, Berlin 1972, Nr. 10.422–10.511, S. 87–97.
- 2 Joseph Maria OLBRICH, Das Haus Olbrich, Darmstadt 1901, S. 14.
- 3 Ebd., S. 14/15; Bernd KRIMMEL/Sabine MICHAELIS (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908, Mathildenhöhe, Darmstadt 1983, S. 165; STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Anm. 1), S. 95/96. Zur Farbe s. auch W. FRED, The Work of Prof. J. M. Olbrich at the Darmstadt Artists' Colony, in: The Studio, Bd. 24 (1902), S. 91–100, hier S. 96/97; DERS., Die Darmstädter Künstlerkolonie, in: Kunst und Kunsthandwerk, 4. Jg. (1901), H. 10, S. 430–452, hier S. 448.
- 4 Olbrich publizierte zwei Entwürfe für die Ausstattung einer Halle, von denen einer als „Studie für den Thürüberbau Halle Olbrich“ bezeichnet ist, s. Joseph Maria OLBRICH, Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914 mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Krimmel und einem Werkkatalog von Renate Ulmer, Tübingen 1988, S. 13. Hier ist die Sitzbank noch nicht als Lesebereich ausgewiesen. Der zweite Entwurf entstammt vielleicht einem anderen Zusammenhang und zeigt eine Nische mit Ofen und seitlichen Sitzen, welche von Schränken gerahmt ist. Einzelne Elemente wie die einfassenden Schrankelemente, die häuserartige Kontur des Kaminbereichs und die Sitzbänke wiederholen sich auch in Olbrichs Haus auf der Mathildenhöhe, doch fällt hier die reichere Ornamentik und die Zurücknahme der ländlichen Elemente mit Kachelofen und ausgefließter Nische auf.
- 5 Ebd., S. 19.
- 6 Joseph Maria OLBRICH, Unsere nächste Arbeit, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 6 (1900), S. 366–369, hier S. 369; vgl. auch die Äußerungen in Ludwig Hevesis Einleitung, in: Joseph Maria OLBRICH, Ideen von Olbrich, (2. Aufl.), Leipzig 1904, S. v–xii, abgedruckt in: Ezio GODOLI (Hrsg.), Joseph Maria Olbrich, Idee Architettura e interni viennesi, Florenz 1991, S. 37–44.
- 7 Zur Bewertung von Olbrichs Hallenkonzepten durch seine Zeitgenossen: Die Kritiker folgen zum Teil wie Fred 1902 in seinem Artikel für „The Studio“ der durch Olbrich im Katalog seines Hauses anlässlich der Darmstädter Ausstellung von 1901 angegebenen Auffassung von der Halle als „living room of the house“, als Ort des „social intercourse of the house“, FRED 1902 (Anm. 3), S. 91–100, hier S. 96. Es wurde zumeist, entweder sachlich feststellend oder eher kritisch-bedauernd, auf die englischen Wurzeln der Hallen-Idee verwiesen, FRED 1901 (Anm. 3), S. 438; Fritz SCHUCHMACHER, Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, in: Dekorative Kunst, Bd. 8 (1901), S. 417–431, hier S. 423. Mit eher negativem Beiklang Hans Dietrich LEIPHEIMER, Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, in: Kunst und Handwerk, 51. Jg. (1900/01), H. 9 u. 10, S. 249–256 u. S. 289–293, hier S. 292. Zudem wurde die mangelnde Aufmerksamkeit bedauert, die Olbrich der Gestaltung der Treppe widmete, sodass der Eindruck von „Vornehmheit und Wohnlichkeit“ leide, SCHUCHMACHER, S. 423. Die Halle wurde als unpraktischer und unbequemer Ort kritisiert, der durch die Öffnung und die Verbindung mehrerer Funktionen unruhig und laut sei, und dadurch Gespräche oder konzentriertes Arbeiten im Atelier nahezu unmöglich mache, vgl. Ernst POLACZEK, Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie, in: Kunstchronik, N.F. 12. Jg. (1901), Nr. 30, 27. Juni 1901, S. 465–472, hier S. 468. Kritisiert wurde entsprechend auch das Fehlen von privateren Räumlichkeiten und einem kleineren Wohnraum. Fred beklagte, dass die Halle als Wohnraum für wenige Personen und als Empfangsraum viel zu groß dimensioniert sei: „Die Halle ist für zwei Menschen zu weit“, FRED 1901 (Anm. 3), S. 439. Er wunderte sich weiterhin über die Möblierung der Zimmer: „[...] und sonst steht – das Speisezimmer ausgenommen – in jedem Raum ein Bett; wo sollen also intime Gespräche in diesem Hause stattfinden?“, ebd.; Felix Commichau wiederum betonte in Hinblick auf die Ausstattung der Halle des Großen Hauses Glückert durch Patriz Huber, dass dieser nun, wenn auch unausgesprochen, so doch deutlich im
- positiv zu bewertenden Gegensatz zu Olbrich, auf den längst durch moderne Heizkörper überflüssig gewordenen Kamin verzichte, Felix COMMICHAU, Patriz Huber, in: Alexander KOCH/Georg FUCHS (Hrsg.), Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901, Darmstadt 1901, S. 149–180, hier S. 152/156, 157/158, vgl. DERS., Innen-Kunst von Olbrich und Behrens, in: ebd., S. 325–328, hier S. 327. Nicht nur bezogen auf die Halle, sondern auch auf die Möblierung der anderen Räume wurde kritisch darauf hingewiesen, dass sich die Verwendung der zahlreichen Einbaumöbel nicht an modernen Lebensweisen orientieren würde, LEIPHEIMER, S. 252.
- 8 OLBRICH (Anm. 2), S. 22.
- 9 Im Haus Deiters findet sich allerdings anstelle der Halle ein Zentralraum, der die Funktionen der Wohnhalle übernimmt.
- 10 Die Halle wurde 1908 neben anderen Teilen des Hauses durch Olbrich umgestaltet.
- 11 Bereits Sabine Michaelis betonte bei der Gestaltung der Halle im Großen Haus Glückert die Anregungen durch englische Vorbilder der Arts and Crafts-Bewegung wie Voysey, vgl. Sabine MICHAELIS, Stilpluralismus bei Olbrich, in: Bernd KRIMMEL/DIES. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908, Mathildenhöhe, Darmstadt 1983, S. 83–92, hier S. 85.
- 12 Vgl. Benno RÜTTENAUER, Hans Christiansen und sein Haus, in: Alexander KOCH/Georg FUCHS (Hrsg.), Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901, Darmstadt 1901, S. 241–264; Margret ZIMMERMANN-DEGEN, Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstil-Künstlers, Teil I: Einführung und Werkanalyse, Teil II: Werkverzeichnis, Königstein im Taunus 1981, Abb. 162 auf S. 72, Kat.-Nr. MB 10.1 auf S. 253/254. Durch die große Treppe mit ihren Läufen und die strengere geometrische Gestaltung der einzelnen Elemente vermittelte diese Halle einen schwereren, monumentaleren und damit zugleich strengeren Charakter. Fachwerkbereiche und Malereien von Christiansen bildeten dekorative Elemente. Eichenmöbel und Treppe waren grün bzw. grau gebeizt, die Wände blau gefärbt, vgl. RÜTTENAUER, S. 252. Er beschreibt den Raumeindruck als „zugleich gross und heimelig“, „stimmungsvoll“, ruhig und still.
- 13 S. zum Ernst Ludwig-Haus: STADT DARMSTADT (Hrsg.), Mathildenhöhe Darmstadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899–1999, 3 Bde., Darmstadt 1999–2004, hier Bd. 2: Christiane GEELHAAR, Ernst-Ludwig-Haus: vom Atelierhaus zum Museum Künstlerkolonie, Darmstadt 2000, S. 6; Bärbel HERBIG, „Alles künstlerisch durchdacht, neuzeitlich durchgeführt“. Bauten und Gestaltungen für die Darmstädter Künstlerkolonie, in: Rolf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 159–169, hier S. 160/161.
- 14 „Der Engländer nennt seine Diele ‚hall‘ und bildet sie als einen bewohnbaren Ort aus. Dieses Wohnlichmachen der Diele ist von verständlichem Vorteil, darf aber unter keinen Umständen dahin führen, aus dem Treppenraume den Ort ständigen Aufenthaltes zu machen oder einen vielleicht gar prunkvollen Repräsentations-Saal vorzusehen, wo die familiären und sozialen Verhältnisse durchaus keinen Zwang zu ausgedehnten repräsentativen Verpflichtungen erkennen lassen“, Peter BEHRENS, Haus Peter Behrens. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901, Darmstadt 1901, S. 7/8.
- 15 Ebd., S. 8.
- 16 Vgl. Klaus WOLBERT, „... Wie ein Tempel in einem heiligen Haine.“ Olbrichs semantische Architektur und die Utopie eines ästhetisch überhöhten Lebens in Schönheit und Feierlichkeit, in: Bernd KRIMMEL/Sabine MICHAELIS (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908, Mathildenhöhe, Darmstadt 1983, S. 57–81.
- 17 OLBRICH (Anm. 6), S. 366. Dieses wurde auch von der zeitgenössischen Presse gesehen: „Bei aller Freiheit, mit welcher die jüngeren wie die älteren Mitglieder der Kolonie ihre Individualität rückhaltlos entfalten, fühlen sie sich doch eng verbunden in ihren letzten Zielen und die gemeinsamen grösseren Aufgaben, die sie sich stellen, tragen wesentlich dazu bei, das Gefühl innerer Gemeinschaft zu verstärken“, N. N., Die Darmstädter Künstlerkolonie, in: Kunstgewerbeblatt, N.F. 12. Jg. (1901), H. 2, S. 21–33, hier S. 28. S. auch: „Der Endzweck aller ihrer Arbeit, sei dieser durch die Leistungen einzelner Mitglieder oder im entsprechenden Zusammenwirken mehrerer zu erreichen, erblickt die Künstlerkolonie in der Aufgabe, im Zeitraume des kommenden Jahres auf dem Gebiete der angewandten Kunst ein Ereignis zu schaffen“, LEIPHEIMER (Anm. 7), hier S. 254/255.

- 18 OLBRICH (Anm. 6), S. 368. Allerdings ließ sich das Ideal der freundschaftlichen Zusammenarbeit der Künstler nicht verwirklichen, vgl. HERBIG (Anm. 13), S. 165.
- 19 Vgl. Bernd KRIMMEL, Der Fall Olbrich, in: Joseph Maria OLBRICH, Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914 mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Krimmel und einem Werkkatalog von Renate Ulmer, Tübingen 1988, S. 11–16, hier S. 14.
- 20 OLBRICH (Anm. 6), S. 369. Vgl. Peter HAIKO, Das Experiment der Realisierung einer Utopie des Lebens als Gesamtkunstwerk in der Architektur von Joseph Maria Olbrich, in: Joseph Maria OLBRICH, Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914 mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Krimmel und einem Werkkatalog von Renate Ulmer, Tübingen 1988, S. 17–22, hier S. 18.
- 21 Ebd., S. 19; WOLBERT (Anm. 16), S. 75.
- 22 „[...] in those days all handicraftsmen were artists“, William MORRIS, The Lesser Arts (4. Dezember 1877), in: May MORRIS (Hrsg.), William Morris, Collected Works of William Morris, 24 Bde. (1910–15), Bd. 22 (1914), (Reprint) London 1992, S. 3–27, hier S. 9; William MORRIS, Work in a factory as it might be II, in: May MORRIS (Hrsg.), William Morris. Artist, Writer, Socialist, 2 Bde., London 1966, Bd. 2, S. 133–136, hier S. 135; William MORRIS, Art under Plutocracy, in: MORRIS 1992 (Anm. 22), Bd. 23 (1915), S. 164–191, hier S. 178.
- 23 Vgl. hierzu: Mr. William Morris on Art Matters, in: Manchester Guardian vom 21. Oktober 1882: Rede zur Eröffnung der Fine Arts and Industrial Exhibition (St. James's Hall, Manchester), abgedruckt in: Christine POULSON (Hrsg.), William Morris on Art & Design, Sheffield 1996, S. 27.
- 24 Vgl. William MORRIS, The Arts and Crafts of To-day (Oktober 1889), in: MORRIS 1992 (Anm. 22), Bd. 22 (1914), S. 356–374, hier S. 360–365.
- 25 Michaela BRAESEL, Bilderzählung und englische Möbel um 1860, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 58 (2007), S. 209–238.
- 26 In der Literatur finden sich widersprüchliche Angaben: Der Bereich wird zum einen als Fliesenzone, zum anderen als Putzornament beschrieben, vgl. HERBIG (Anm. 13), S. 161; MICHAELIS (Anm. 11), S. 164; dagegen: HESSISCHES LANDESMUSEUM (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Das Werk des Architekten anlässlich der 100. Wiederkehr des Geburtstages, Darmstadt u. a. 1962, S. 63.
- 27 „The room we came into was indeed the house, for there was nothing on the ground floor but a stair in the corner went up to chamber or loft above“, William MORRIS, A Dream of John Ball, in: MORRIS 1992 (Anm. 22), Bd. 16 (1912), S. 258.
- 28 William MORRIS, News from Nowhere, in: MORRIS 1992 (Anm. 22), Bd. 6 (1911), S. 15. Der Roman erschien 1892/93 in deutscher Übersetzung.
- 29 Entsprechende Grundrisslösungen weisen die mittelalterlichen Anlagen Ightam Mote (Kent), Malvern (Worcestershire) oder Hever (Kent) aus dem 14. Jahrhundert auf. Die Idee der Speisehalle mit erhöhtem Bereich für die Würdenträger und längs angeordneten Tischen für die anderen Speisenden findet sich noch heute in der Architektur der Colleges von Oxford und Cambridge.
- 30 Thomas WRIGHT, The Domestic Manners of the English during the Middle Ages with Illustrations by F. W. Fairholt, F. S. A., in: The Art Journal, Februar 1851, S. 49–52, hier S. 49. Vgl. auch ebd., Oktober 1852, S. 310–312, hier S. 310; ebd., Oktober 1853, S. 245–247, hier S. 245.
- 31 The Art Journal, Januar 1854, S. 17–19, hier S. 17. Wright definierte den Parlour übrigens in der Zuordnung an die Bewohnerinnen des Hauses als Vorform des Salons.
- 32 Richard DOHME, Das englische Haus, in: Westermanns Illustrierte Deutsche Monats-Hefte für das gesamte geistige Leben der Gegenwart, 32. Jg. (1888), S. 3–79, 242–262, 380–410, hier S. 115, s. auch S. 394/395. In diesem Zusammenhang verweist Dohme auch auf die Wiedereinführung des Inglenook – „zwei bankartige Sitze zu Seiten der eigentlichen Feuerstelle“, ebd., S. 395.
- 33 Hermann MUTHESIUS, Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum, 3 Bde., Bd. 1, (nach der überarbeiteten Aufl. Berlin 1908), Berlin 1999, S. 21.
- 34 Ebd., S. 24.
- 35 MUTHESIUS (Anm. 33), Bd. 2, S. 51. Eine entsprechende Definition bei Ernest NEWTON, Die Architektur und das englische Home, in: Kunst und Kunsthandwerk, 1. Jg. (1898), H. 4 u. 5, S. 164–176, hier S. 174.
- 36 MUTHESIUS (Anm. 33), Bd. 2, S. 51/52, s. auch ebd., Bd. 3, S. 169. Muthesius erkannte trotz aller Zweifel die Vorzüge der Halle, ebd., Bd. 3, S. 170; s. auch

- DERS., Über unsere häusliche Bau-Kunst, (Fortsetzung), in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 6 (1900), S. 377–384, hier S. 380. S. hier auch Muthesius' kritische Haltung gegenüber der Halle. Er spricht ihr die „Gebrauchsfähigkeit“ ab und sieht in ihr einen rein ästhetischen Zweck erfüllt, ebd., S. 381. Muthesius fasst zusammen: „[...] sie [die Halle] ist heute vorzugsweise ein Raum, der Auge und Herz erfreuen soll. Sie bietet jedem, der sie durchschreite, einen Schönheitseindruck, dem Eintretenden einen Willkommen Gruß, dem in ihr Weilenden ein Gefühl des Weiten und als Allgemeinraum zugleich des Freien und Ungenierten. Hierin liegt die Erklärung dafür, daß die Halle in vielen Landhäusern noch heute der beliebteste Raum im ganzen Hause ist“, DERS. (Anm. 33), Bd. 3, S. 176.
- 37 Allerdings findet sich bei Webb diese Art der Wohnhalle in Landhäusern, bei deren Planung es keine räumliche Begrenzung oder finanzielle Einschränkungen gab, sodass die moderne Idee der Halle mit den angestammten Räumen verbunden werden konnte und dabei die gesellschaftlichen Erwartungen der Familie und ihrer Gäste Berücksichtigung fanden. Das Festhalten an der Halle war darüber hinaus im Landhaus ein speziell gelagertes Problem, da sie durch ältere elisabethanische oder jakobitische Landhäuser einen festen, tradierten Bestandteil bildete, auch wenn sie in diesen Häusern ursprünglich eher als Speise- denn als Aufenthaltsraum genutzt wurde.
- 38 Verbunden mit der Mode für abgesonderte Kaminbereiche, wurden hochlehnige Sitzbänke modern, die zur Abgrenzung der Raumeinheiten beitrugen, einen Raum im Raum bildeten und zugleich vor Zugluft schützten. Aus diesem Grund konnten sie oben leicht baldachinartig nach vorne geneigt sein. Maureen Harper zeigt das Revival dieser Sitzbänke seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts auf, DIES., Here's to the Ingle where True Hearts Mingle: The Revival of the Settle and Inglenook by Nineteenth-Century English Architects, in: The Journal of The Decorative Arts Society, Bd. 12 (1988), S. 10–17. Der Kaminbereich konnte, im Gegensatz zu Wrights Würdigung der Kaminecke als Bereich der Frau, gerade durch die schweren hölzernen Sitzbänke einen eher männlich assoziierten Charakter erhalten und auch als Ort fungieren, wo Zigarren geraucht wurden, um so eher Elemente des Speiseraumes zu übernehmen. Es überrascht deswegen auch nicht, die Kaminecke als durch eine Bogenstellung markierte Raumeinheit an den Speiseraum angeschlossen vorzufinden wie in Richard Norman Shaws Cragside (1870–72). An sich ist jedoch gerade das Moderne der Halle, dass dieser Raum, bedingt durch die beiden Geschlechtern zugeordneten Funktionsbereiche, eben keine klare Geschlechtszuordnung besitzt wie der Speisesaal, die Bibliothek oder der Salon in den tradierten Vorstellungen des Interieurs. So verbindet sie auch bei Olbrich dunklere Holzelemente, die der männlichen Sphäre zugerechnet werden könnten, mit eher weiblichen Elementen wie den reichen, bunten Mustern für Wanddekorationen und Stoffe. Muthesius ordnet übrigens die Kaminnische (Inglenook) auch dem Ess-Wohnzimmer (Dining Parlour) zu, vgl. DERS. (Anm. 33), Bd. 2, S. 45. Die gemütliche Kaminnische beruhe auf der alten Form des Hausherdes der englischen Bauernstube, in der man zugleich kochte und wohnte, vgl. ebd., Bd. 3, S. 140. Im englischen Barock unter Queen Anne habe es solche Kaminplätze mit direktem Fensterlicht bereits gegeben, ebd., Bd. 1, S. 103. Diese Nische ist nach Muthesius als eigener kleiner Raum konzipiert, der auf unterschiedliche Weise an den Hauptraum angeschlossen werden kann und wegen des Lichts bevorzugt an der Außenwand liegt.
- 39 Voyseys Ziel war „a living natural and true expression of modern needs and ideals: not an insincere imitation of other nations or other times“, Charles Francis Annesley VOYSEY, Individuality, London 1915, (Reprint London 1986), S. 62.
- 40 Die Halle war ausgestattet mit einem Ziegelkamin, grauen Schieferfliesen, auf denen ein pfauenblauer Teppich lag, roten Vorhängen, weiß verputzten Wänden mit Bildleiste, Tischen und bequemen Sitzmöbeln. Alles war einfach gehalten; Dekoration wurde durch die ausgesuchten Farben und die ornamentalen großen Beschläge vermittelt.
- 41 Eine ähnliche Aufteilung weist auch Hollybank auf, das 1903/04 von Voysey für Rev. Edmeads in unmittelbarer Nachbarschaft zu The Orchards entstand. Die Halle war durch offene Bogenstellungen mit dem Treppenhaus verbunden und mit Sofas zu Seiten des Kamins, mit Tischen und Regalen ausgestattet. Bei Voysey kommt oft noch der Parlour als Wohn- und Gemeinschaftsraum hinzu. Hier finden sich dann der in einer Nische gelegene Kamin mit seitlichen Bänken, ein Klavier, Bücherregale und manchmal sogar ein Billardtisch. Die Halle ist dann als ein wohnlicher Raum konzipiert, dessen Vermittlungs- und Weiterleitungsfunktion aber

- stärker artikuliert ist. Bei größeren Häusern ergänzt auch Voysey die Halle durch Speisezimmer und Salon. Sie dient als informelles Wohnzimmer und als Ort, an dem Konzerte oder Theateraufführungen stattfinden konnten wie in Broadleys (Cumbria, 1898).
- 42 The Revival of English Domestic Architecture, VI: The Work of Mr. C. F. A. Voysey, in: The Studio, Bd. 11 (1897), S. 16–25, hier S. 18. Dieser Artikel ist Teil einer Serie mit dem Titel „The Revival of English Domestic Architecture“, in der u. a. über Richard Norman Shaw, ebd., Bd. 7 (1896), S. 21–30, 98–109; Ernest George, ebd., (1896), S. 147–158; ebd., Bd. 8 (1896), S. 27–33 und George & Peto berichtet wurde, ebd., S. 204–215. Richard Dohme verweist ebenfalls auf die aktuelle Vorliebe in England für grün gestrichene Wände und Möbel, s. DOHME (Anm. 32), S. 246.
- 43 Im White House gibt es neben der Dining Hall noch eine Halle mit Kaminsitzecke, in die Bücherregale eingefügt sind, und abgetrenntem Treppengang zu einer Galerie im Obergeschoss, die oberhalb des Kamins verläuft.
- 44 Eine ähnliche Kombination von einem größeren Raum und einem in einer Nische gelegenen Sitzbereich findet sich in Olbrichs Entwurf für das Hessische Zimmer (oder Blaue Zimmer) im Rahmen der Ersten Internationalen Ausstellung für Moderne Dekorative Kunst in Turin 1902 – allerdings ohne den für Baillie Scott charakteristischen Vorhang, vgl. HESSISCHES LANDESMUSEUM (Anm. 26), Kat.-Nr. 235, S. 240. Stattdessen wird die Sitznische bei Olbrich von Vitrinenschränken gerahmt. Ein großer Schrank ist – wie sonst der Kamin – durch eine flache Bogennische eingefasst. In dem gegenüberliegenden Raumteil schafft Olbrich wieder verschiedene Sitzgelegenheiten – ein Sofa mit Tisch und eine Bank am Ofen –, die durch einen Bibliotheksschrank mit Lesepult getrennt werden. So greift Olbrich in diesem Raum seine nach Funktionen gegliederte Möblierung, die Unterteilung des Raumes in verschiedene Funktionsbereiche auf und überträgt sie nun von der großen Halle in einen Wohnraum, den englischen Parlour. Die Möbel wurden von der Darmstädter Firma Glückert produziert. Für das Ensemble aus insgesamt drei Räumen wurde Olbrich der erste Preis zugesprochen, s. hierzu den Beitrag in dieser Publikation von Paul SIGEL, „Most charming examples“. Beiträge der Darmstädter Künstlerkolonie auf internationalen Ausstellungen um 1900, S. 69–80. Auch in Patriz Hubers Entwürfen finden sich verschiedentlich solche Sitznischen, entweder als Teil des Wohnzimmers oder als Kaminbereich in der Halle. Huber stattete die Halle, den „grossen Wohn-Raum“, in dem von Olbrich entworfenen Haus für den Bildhauer Ludwig Habich auf der Mathildenhöhe aus, vgl. hierzu FELIX COMMICHAU, Das Haus Ludwig Habich, in: Alexander KOCH/Georg FUCHS (Hrsg.), Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901, Darmstadt 1901, S. 196–211, hier S. 203. Auch diese Halle war zweigeschossig mit einer Galerie. Der Kamin war seitlich durch Sitzbänke eingefasst. Als besondere Lösungen im Haus Habich sind die Großzügigkeit des Entwurfs und die Kontinuität der Raumfolge zu vermerken. Huber war auch für die Ausstattung des Großen Hauses Glückert verantwortlich. Hier wählte er eine ähnliche Anbindung bzw. Abgrenzung des an die Halle stoßenden Raumes durch Vorhänge. In den Dimensionen ist alles intimer und zurückhaltender, wobei in der Möblierung mit Nische und Buchschränken wieder die verschiedenen Funktionsbereiche angedeutet werden.
- 45 Als weiteres Beispiel für die Hallengestaltung bei größeren Landhäusern, s. Baillie Scotts Blackwell. Hier ergänzt die zwei Geschosse umfassende Halle mit Galerie als informeller Bereich Speiseraum und Salon. Durch Stützen wird der Kaminbereich abgetrennt. Fotos zeigen, dass der Raum so ausgestattet war, dass er zum Gespräch, Lesen und Musizieren diente. Die Halle vermittelte den Zugang zum Garten, leitete zum Treppenhaus und enthielt einen Billardtisch.
- 46 N. N., Moderne Gemächer im Neuen Palais zu Darmstadt, in: Illustrierte [sic!] kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, Bd. 10 (1899), H. 1, S. 1–8. Weitere Möbel von Ashbee waren auch im Februar-Heft der Zeitschrift abgebildet; N. N., Englische Gewerbe-Künstler neuesten Stils, III: C. R. Ashbee, ebd., H. 2, S. 17–19; W. FRED, C. R. Ashbee. Ein Reformator englischen Kunstgewerbes, in: Kunst und Kunsthandwerk, 3. Jg. (1900), H. 4, S. 167–176. Mackay Hugh BAILLIE SCOTT selbst berichtete über seine und Ashbees Arbeit in Darmstadt in den Aufsätzen „Some Furniture for the New Palace, Darmstadt“, in: The Studio, Bd. 14 (1898), S. 91–97 u. Bd. 16 (1899), S. 107–115. S. weiterhin W. FRED, Der Architekt M. H. Baillie-Scott, in: Kunst und Kunsthandwerk, 4. Jg. (1901), H. 2, S. 53–73, hier S. 54, 61, 64, 67 mit Abbildungen von Hallen. Renate ULMER, Die Darmstädter Künstlerkolonie, in: INSTITUT MATHILDENHÖHE DARMSTADT (Hrsg.), Museum Künstlerkolonie Darmstadt, Darmstadt o. J., S. xiii–ix, hier S. xv–xvi; Hanno-Walter KRUFT, Die Arts-and-Crafts-Bewegung und der deutsche Jugendstil, in: Gerhard BOTT (Hrsg.), Von Morris zum Bauhaus, Hanau 1977, S. 25–39, hier S. 28–31; Regina STEPHAN, Raumkunst voller „Leichtigkeit und Frische der Phantasie“. Der Gestalter Joseph Maria Olbrich, in: Rolf BEIL/DIES. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 277–285, hier S. 280. S. zum Beispiel Peter JESSEN, Der kunstgewerbliche Geschmack in England, 1: Die moderne Reform; die Wohnung, in: Kunstgewerbeblatt, N.F. 3. Jg. (1892), H. 9, S. 95–103, s. weiterhin Hans VON POELLNITZ, Moderne. – Englisch, in: Illustrierte [sic!] kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, Bd. 9 (1898), H. 12, S. 186/187; Frhr. E. VON BODENHAUSEN, Englische Kunst im Hause, in: Pan, 2. Jg. (1896), H. 4, S. 329–336; Hermann MUTHESIUS, Englische Innenkunst auf der Pariser Weltausstellung, in: Dekorative Kunst, Bd. 7 (1901), S. 17–30.
- 47 J. S. GIBSON, Artistic Houses, in: The Studio, Bd. 1 (1893), S. 215–225. Zur Architektur in den frühen Ausgaben der Zeitschrift „The Studio“: Clive ASHWIN, Artistic Homes for „upper-middle-classes“. Architecture in Early Studio, in: The Studio. High Art and Low Life: The Studio and the fin de siècle incorporating the Catalogue to the exhibition High Art and Low Life: The Studio and the Arts of the 1890s, Victoria & Albert Museum London 1993, Studio International Special Centenary Number, Bd. 201, Nr. 1022/1023, London 1993, S. 85–88.
- 49 N. N., An Interview with Mr. Charles F. Annesley Voysey, Architect and Designer, in: The Studio, Bd. 1 (1893), S. 231–237 (mit Schwerpunkt auf Tapeten); M. H. BAILLIE SCOTT, The Decoration of the Suburban House, in: The Studio, Bd. 5 (1895), S. 15–21; DERS., An Artist's House, in: The Studio, Bd. 9 (1897), S. 28–37; M. H. BAILLIE SCOTT, A Small Country House, in: The Studio, Bd. 12 (1898), S. 167–172, S. 177.
- 50 Über Voysey wurde zum Beispiel berichtet in dem Aufsatz „Englische Gewerbe-Künstler neuesten Stils: C. J. A. Voysey – C. R. Ashbee – M. H. Baillie Scott, I“, in: Illustrierte [sic!] kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, Bd. 9 (1898), H. 12, S. 177–184, wobei hier ein Schwerpunkt auf den textilen Entwürfen lag. Zu Mackintosh s. zum Beispiel Hermann MUTHESIUS, Die Glasgower Kunstbewegung: Charles R. Mackintosh und Margaret Macdonald-Mackintosh, in: Dekorative Kunst, Bd. 9 (1902), S. 193–217; N. N., Die VIII. Ausstellung der Wiener ‚Secession‘ in: Dekorative Kunst, Bd. 7 (1901), S. 171–183, mit einer Gegenüberstellung der Möbel der schottischen und Wiener Künstler; Die schottischen Künstler: Margaret MacDonald, Frances MacDonald, Chas. R. Mackintosh, T. Morris und Herbert McNair, in: Dekorative Kunst, Bd. 3 (1899), S. 48/49.
- 51 FRED (Anm. 46), S. 68.
- 52 Ebd., s. auch Hermann MUTHESIUS, Englische Architektur: M. H. Baillie Scott, in: Dekorative Kunst, Bd. 5 (1900), S. 5–7, hier S. 6.
- 53 So wurde in dem Heft von 1901 auch über eine Walter Crane-Ausstellung in Wien, Gerald Moira, zeitgenössische englische Buchkunst, über die Maler Dante Gabriel Rossetti, Marianne und Adrian Stokes sowie über die Kunst- und Industrie-Ausstellung in Glasgow berichtet.
- 54 Vgl. Peter VERGO, Art in Vienna 1898–1918. Klimt, Kokoschka and Their Contemporaries, (3. Aufl.), London 1993, S. 130/131.
- 55 Bereits auf der ersten Ausstellung der Secession von 1898 waren Arbeiten des Malers und „Designers“ Walter Crane zu sehen, und die Zeitschrift der Secession „Ver sacrum“, deren erstes Heft am 1. Januar 1898 erschien, orientierte sich an der englischen Publikation „The Studio“. In „Ver sacrum“ wurde auch die künstlerische Einstellung der Secessions-Künstler formuliert: „Wir kennen keine Unterscheidung zwischen ‚hoher Kunst‘ und ‚Kleinkunst‘“, in: Ver sacrum, 1. Jg. (1898), H. 1, S. 6, zitiert nach: LATHAM (Anm. 1), S. 15; der Künstler arbeite zugleich als Designer von Gebrauchsgegenständen – eine Auffassung, die dann im Rahmen der Wiener Werkstätte verwirklicht werden sollte. Über die Gründung der Wiener Werkstätte korrespondierte Hoffmann auch mit Mackintosh, der ihm begeistert zusprach.
- 56 Auch im Wohnhaus für Victor Spitzner auf der Hohen Warte (1901/02) findet sich eine Halle mit Kaminbereich, Sekretär seitlich des Treppenaufgangs und verschiedenen Sitzbereichen. Übrigens lebten Adolphe und Suzanne Stoclet 1903/04 in Wien und hatten Josef Hoffmann mit dem Bau einer Villa an der Hohen Warte beauftragt, bevor das Ehepaar durch den Tod von Adolphe Stoclets Vater nach Brüssel zurückkehren musste. 1905

erhielt Hoffmann den Auftrag, ihnen nun dort ein Haus zu bauen – das Palais Stoclet. S. den Beitrag in dieser Publikation von Anette FREYTAG, Das Palais Stoclet in Brüssel vom Garten aus betrachtet, S. 221–234. Dass für Hoffmann die Halle ein Thema blieb, macht noch sein Entwurf für das in Fassadengestaltung und Turmbekrönung nahezu mittelalterlich anmutende Landhaus Ast in Velden am Wörthersee von 1923/24 deutlich, der eine große Wohnhalle mit Treppe, Kamin mit Sitzbereich sowie Anschluss an einen Wintergarten zeigt. Vgl. Peter NOEVER (Hrsg.), Josef Hoffmann Designs, MAK Austrian Museum of Applied Arts Vienna, München 1992, Abb. 459–460 auf S. 266/267.

- 57 Brief Joseph Maria Olbrichs an Carl Moll vom 26. Mai 1900, Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Inv.-Nr. 154.770, zitiert nach: Markus KRISTAN, Josef Hoffmann. Villenkolonie Hohe Warte, Wien 2004, S. 18. S. ebenfalls den Beitrag in dieser Publikation von Gerd PICHLER, Joseph Olbrichs nie gebaute Künstlerkolonie in Wien und Josef Hoffmanns Künstlerkolonie auf der Hohen Warte, S. 83–88.
- 58 Hermann BAHR, Ein Brief an die Secession, in: Ver sacrum, 4. Jg. (1901), H. 14, S. 227–238, hier S. 228; vgl. Ludwig HEVESI, Acht Jahre Secession, Wien 1906, S. 154.
- 59 Markus KRISTAN, Die Villenkolonie Hohe Warte von Josef Hoffmann, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, 10. Jg. (2004), H. 1, S. 24–41, hier S. 35.
- 60 Ebd., S. 25, 37.
- 61 KRUFT (Anm. 46), S. 27, 39.
- 62 V. S., ohne Titel, in: Ver sacrum, 2. Jg. (1899), H. 7, S. 31f., hier S. 32. Bahr wiederum forderte: „der Künstler soll zum Handwerker werden“, Hermann BAHR, Erste Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs in der Gartenbauergesellschaft am Parkring, März/April 1898, in: DERS., Secession, hrsg. v. Claus PIAS, (Hermann Bahr, Kritische Schriften, Bd. 6), Weimar 2007, S. 24–40, hier S. 39; vgl. auch DERS., Der englische Stil. Zur Winterausstellung im Österreichischen Museum, November 1899, in: ebd., S. 149–153, hier S. 153. Auch Ernst Ludwig betont in seinen

Memoiren, dass ihm an den Arbeiten der einzelnen Künstler gelegen war, dass aber bei größeren Projekten eine Zusammenarbeit nötig war, und dass Olbrich selbst immer auf das kollegiale Miteinander achtete, Eckhart G. FRANZ (Hrsg.), Erinnertes. Aufzeichnungen des letzten Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, Darmstadt 1983, S. 115.

Bildnachweis

- 1 Aus: Peter BEHRENS, Haus Peter Behrens. Die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1901, Darmstadt 1901, S. 36, Foto: Archiv der Verfasserin
- 2 Aus: Joseph Maria OLBRICH, Das Haus Olbrich, Darmstadt 1901, S. 9, Foto: Archiv der Verfasserin
- 3 Aus: Joseph Maria OLBRICH, Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914 mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Krimmel und einem Werkkatalog von Renate Ulmer, Tübingen 1988, Tafel 14: Die Halle aus dem Hause Olbrich, Foto: Archiv der Verfasserin
- 4 Joseph Maria OLBRICH, Das Haus Olbrich, Darmstadt 1901, S. 20, Foto: Archiv der Verfasserin
- 5 Joseph Maria OLBRICH, Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914 mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Krimmel und einem Werkkatalog von Renate Ulmer, Tübingen 1988, Tafel 39: Die Halle aus dem Hause Glückert, Foto: Archiv der Verfasserin
- 6 © Nikolaus Heiss, Darmstadt
- 7 © National Trust Images/Nadia Mackenzie; National Trust Images, Reference 119777
- 8 Aus: M. H. BAILLIE SCOTT, Houses and Gardens. Arts and Crafts Interiors, (Reprint 1995), 3. Aufl., Woodbridge 2004, S. 22, Foto: Archiv der Verfasserin
- 9 © Bildarchiv Foto Marburg / Paula Deetjen, fm606448



1 Mubarak Mahal, Jaipur, 1895 – 1900 (status 2010)

Darmstadt in Context

Architecture and Design Reform c 1900

Kathleen James-Chakraborty

It is the turn of the 19th into the 20th century. A wealthy nominal ruler of a small state, recently annexed into a larger empire that restricts his room for political manoeuvre, erects an exquisite building that serves as an emblem of his good taste and also of his hope that the economy of his realm will be improved by his commitment to high standards of craftsmanship. This could be an account of the Ernst Ludwig House in Darmstadt, but it also describes the Mubarak Mahal in Jaipur, India, where in the late 19th century colonial officials adopted the approach espoused by the South Kensington Museum (now the Victoria and Albert Museum) in London to renew indigenous artisanship threatened by mass production. (Fig. 1 and Ill. V) The effort, sponsored by Maharaja Sawai Madho Singh, was successful, as the city became one of India's chief tourist attractions, with visitors coming to buy printed cottons, hand-knotted rugs, and gem-studded jewellery as well

as to tour the city's historic palaces. Many of those who flock to the city today do not realise that this pavilion, built as a guesthouse for distinguished foreign visitors, was erected more than a century after the rest of the palace of which it is a part.¹

Ernst Ludwig House and the Mubarak Mahal are unusual examples of turn of the century design reform precisely because they were built for princes; the wave of innovation that swept across Europe and the English-speaking world was mostly the province of a reform-minded subset of the upper middle classes. The main difference between Sawai Madho Singh and Ernst Ludwig was that the latter embraced an approach to design that made a clear break with history. In this he was encouraged by his dynastic network. While Singh was confined to a colonial relationship between London and India, both the Grand Duke and his Austrian architect Joseph Maria Olbrich had wide-ranging international



2 Edwin Lutyens, Munstead Wood, view from the southwest, Goldalming, 1897 (status 1921)

connections. The Mathildenhöhe is a testimony to the extent of these networks, but equally interestingly perhaps also to their limits.

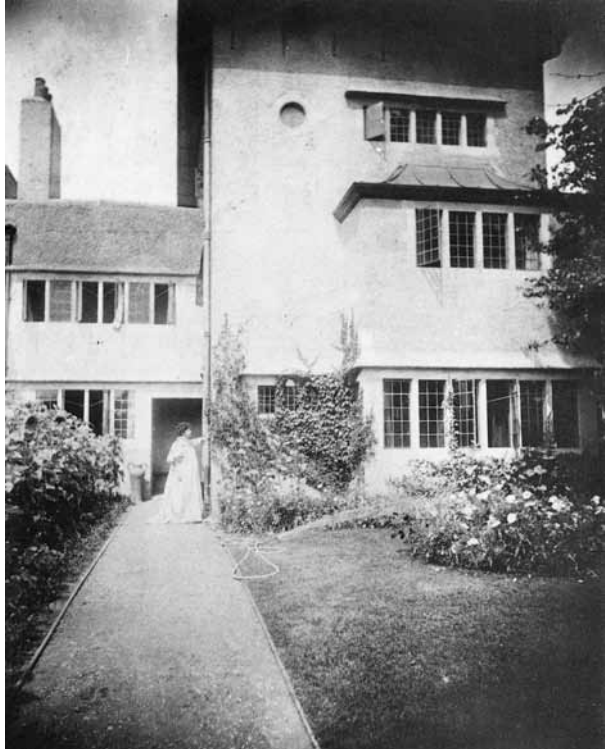
Dynastic ties

Knowing someone does not mean agreeing with or being influenced by them. Through his engagement with architecture and design Ernst Ludwig put clear distance between himself and Kaiser Wilhelm II. Wilhelm, who was both Ernst Ludwig's first cousin and his sister's brother-in-law, had an active interest in the visual arts, but the Grand Duke did not share his sovereign's enthusiasm for either conventional monumentality or historicism (these were epitomized by his sponsorship of the Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin; he later charged its architect, Franz Schwechten, with building a palace for him in Posen).² Although it also appears to have played little role in his design network, Ernst Ludwig enjoyed a particularly high social status in part because of his close ties to the Romanovs; his great-aunt and sister were both Russian empresses, a second sister married a Russian grand duke, and his first wife was the granddaughter of a Tsar.

Instead it was Britain that served as the point of departure for the Grand Duke's engagement in the arts. After his mother's premature death when he was only ten, Ernst Ludwig spent a great deal of time at the court

of his maternal grandmother, Queen Victoria. Although his grandmother herself was not engaged in the reform of the visual arts, other members of the family were, as Ernst Ludwig would have been well aware, strongly committed to different aspects of it. His grandfather Prince Albert's patronage of the Great Exhibition of 1851 had led to the founding of the South Kensington Museum, and to its innovative programmes to train industrial designers. Meanwhile, at least one member of the next generation of the royal family embraced less technologically oriented approaches to design reform. In 1896 Ernst Ludwig's aunt Louise, an accomplished artist and a supporter of various Arts and Crafts activities, commissioned Edwin Lutyens to renovate the Ferry Inn, a former tavern, for her in a vaguely medieval style.³

Lutyens would later become an important imperial architect, designing the colonial capital of New Delhi in India as well as the Cenotaph in London and the British monument to the Somme in Thiepval, France. When Princess Louise turned to him, however, he was only twenty-seven, and had just begun work on his first major commission, Munstead Wood, built for the landscape architect Gertrude Jekyll, with whom he would often collaborate. (Fig. 2) Munstead Wood is emblematic of the nostalgic recall of a pre-industrial past that had characterised British Arts and Crafts architecture already for nearly 30 years. Its understated, informal tone, if not the elaborate gardens using native



3 Charles Voysey, 14 South Parade, Bedford Park, 1891



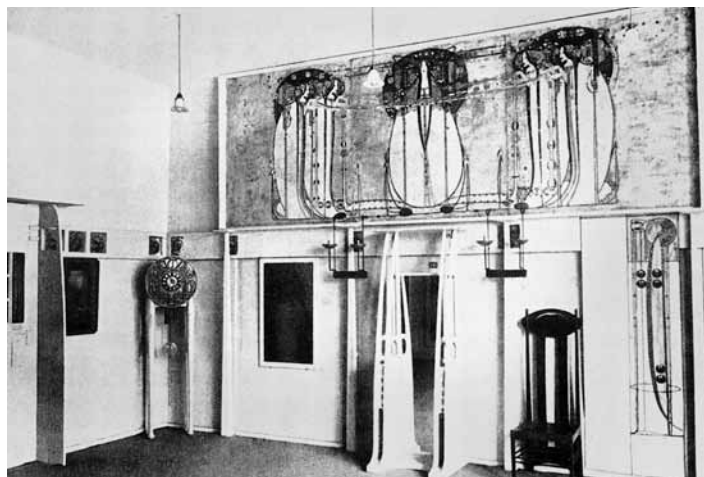
4 William Preston, Chatham Courthouse, Clocktower, Savannah, Georgia, 1889 (status 2016)

plant species, are far more closely tied to the close study of vernacular buildings than anything found in Darmstadt.⁴ Here John Ruskin's and William Morris's goal of improving the working conditions of the labouring classes was replaced by the equally path-breaking but very different focus on the emancipation of professional women. Across the English-speaking world, such women often found in design reform an outlet for creative expression as well as a respectable means to earn a living.⁵

The creation of an Artists' Colony in Darmstadt clearly recalled the construction of Arts and Crafts-inspired neighbourhoods in London, particularly Bedford Park, much of which had been designed beginning in 1877 in a Queen Anne style by Richard Norman Shaw.⁶ 14 South Parade, Bedford Park, Charles Voysey's striking white addition to this largely red brick community, must have been known to Ernst Ludwig's architect, Joseph Maria Olbrich, when he embarked upon the equally radically reductive villas exhibited on the Mathildenhöhe in 1901. (Fig. 3) It was Voysey's first London building. By this time publications such as "The Studio", in which it appeared in 1897, and "Dekorative Kunst" disseminated news of such new designs across Europe.⁷ A modest house with a parlour and kitchen on the ground floor, three bedrooms on the first floor, and a studio occupying the entire second story, 14 South

Parade was built in 1891 for the artist J. W. Forster, and thus would have been a particularly useful precedent for the artists' houses in Darmstadt.

Domestic commissions dominated Arts and Crafts-oriented practices in Britain, but by the turn of the century artistic reform could also be married to explicit social reform. Ernst Ludwig and Olbrich were almost certainly aware of the recent London work of Charles Harrison Townsend, much of it inspired in turn by the example set by Henry Hobson Richardson.⁸ Townsend, whose brother Horace had written an important article on the American architect, clearly appreciated Richardson's bold arches and plastic forms while eschewing the American's geological metaphors. He must also have been aware of William Preston's recent Chatham County Courthouse in Savannah, Georgia, which had been published in the pioneering American architecture journal "American Architect and Building News".⁹ (Fig. 4) Just as important, however, were the utopian goals Townsend's buildings embodied. The Bishopsgate Institute was "erected for the benefit of the public to promote lectures, exhibitions and otherwise the advancement of literature, science and the fine arts" and explicitly targeted at the working class.¹⁰ The Whitechapel Gallery is located in East London where it hosted temporary exhibitions of mostly modern art in what was then a slum setting.¹¹ (Fig. 5) The South London suburb of Forest



5 Charles Harrison Townsend, Whitechapel Art Gallery, London, 1899 (status 2005)

6 Mackintosh Exhibition, Secession Building, Vienna, 1900

Park provided a more salubrious environment for the Horniman Museum, founded by a tea merchant who donated his varied collections to the London City Council for the edification of his fellow citizens.¹² There is little evidence, however, that either Ernst Ludwig or his architect shared the Fabian socialist aspirations of many of Townsend's clients, even as they clearly appreciated the forms through which they were concretised.

The only more original architecture in Britain was probably better known to Olbrich than to Ernst Ludwig. In 1900 the work of the painter Margaret MacDonald Mackintosh and the furniture designs of her husband, the architect Charles Rennie Mackintosh, were exhibited in Olbrich's recently opened Secession Building; the couple travelled from Glasgow for the occasion, which opened up a dialogue between what were then the two geographical extremes of cutting edge European design.¹³ (Fig. 6) At the time only the first phase of Mackintosh's Glasgow School of Art had been completed, but it is difficult to imagine that Olbrich was unaware of a building whose purpose so closely resembled that of the Ernst Ludwig House or that he failed to appreciate MacDonald's painting "The May Queen", designed for the Ingram Street Tearooms run by Glasgow businesswoman Kate Cranston and exhibited in Vienna. At the same time, however, that it opened as a public exhibition, the Mathildenhöhe maintained a decorous remove

from Cranston's progressive commercialism, which entailed providing working as well as middle-class women with respectable places in the city centre to eat alone or with friends.¹⁴

Impact and influence

As important as the buildings that set the scene for the Mathildenhöhe were those designed as a result of it, whose purposes ranged as broadly as did their locations. Two completed thousands of kilometres apart in 1908, the year of Olbrich's untimely death, demonstrate that his influence travelled along professional networks very different from the dynastic ones so crucial to Ernst Ludwig's emergence as a patron. Olbrich had worked for Otto Wagner before striking out on his own, and the senior Viennese architect clearly kept abreast of the work of his talented former assistant. Indeed, by this time, it was arguably Wagner who was the more innovative architect, preferring the flat, decorated surfaces seen in a storage building intended to assist in the regulation of the water levels on the Donaukanal to the monumental classicism of Olbrich's last works.¹⁵ (Fig. 7) Frank Lloyd Wright liked to think of himself as an American original, but he was clearly impressed by Olbrich's installation at the World's Fair held in St. Louis

in 1904, and his recasting of pre-Columbian precedent in Unity Temple would have been unthinkable without the precedent of Olbrich's Secession Building.¹⁶ (Fig. 8) Paradoxically, at the same time that Olbrich's example helped lead Wagner away from monumentality it propelled Wright towards it.

The published perspective drawing of Wright's first church was the work of Marion Mahony, who would later marry another one of Wright's talented employees, Walter Burley Griffin. Her drawing skills would help him win the competition to design the Australian capital of Canberra. Mahony, a graduate of the Massachusetts Institute of Technology was one of two women to work in the Wright office during his Prairie Style years; she is credited with half of the drawings published in his influential Wasmuth portfolio.¹⁷

Olbrich's, like Wright's, was a synthetic talent. The Hochzeitsturm in Darmstadt, perhaps his most original work, lacks clear sources, although certainly its brick detailing and even aspects of the classical massing of the adjacent structures demonstrate an awareness of recent work in the Netherlands, particularly by Hendrik Berlage.¹⁸ (Ill. III) Olbrich's complex probably inspired subsequent developments in Scandinavia, especially the work of Anton Rosen in Copenhagen and Eliel Saarinen in Finland, including Rosen's Palace Hotel in Copenhagen of 1910 and Saarinen's 1908 design for a Finnish Parliament.¹⁹ This direction would bear rich fruit after World War I, when Michel de Klerk in Amsterdam and Fritz Höger in Hamburg would be among those architects who would experiment with an emphatically brick and tile architecture.²⁰ (Fig. 9)

7 Otto Wagner, Schuttenhaus,
Vienna, 1908 (status 2012)



8 Frank Lloyd Wright, Unity
Temple, Oak Park, Illinois,
1908 (status 2007)





9 Michel de Klerk,
Het Schip, Amsterdam, 1921
(status 2011)

Beyond Darmstadt: other approaches

The sources and the impact of the Mathildenhöhe were wide-ranging and can only be hinted at here, but it is important as well to note what currents of design reform were not present in Darmstadt. Although Olbrich had exhibited at the Exposition Universelle held in Paris in 1900, he was not strictly speaking an Art Nouveau architect. Unlike the French-speaking stable of artists associated with Siegfried Bing and his gallery, or the Belgians upon whom they drew for inspiration, neither Ernst Ludwig nor Olbrich were interested in the fusion of ferrous structure and ornament that characterised much Art Nouveau work in Brussels and Paris, or in the resolutely urban settings into which most such buildings continued to be set.²¹ (Fig. 10) The Mathildenhöhe would be an important way station on the road to the founding of the German Werkbund, but neither man was interested in engaging industry and its products as directly as happened here.

Because of his *Maison du Peuple* for the Belgian Worker's Party, Victor Horta is often considered a man of the left, but he and his clients were also implicated in King Leopold II's horrific exploitation of the Congo, which left many dead and even more maimed. Edmond van Eetvelde built his Horta-designed hotel with the fortune he had made administering the Congo for Leopold; like many of Belgium's Art Nouveau buildings of the period it featured tropical woods from there as well as local iron.²²

Nor was anyone in Darmstadt much interested in the integrity of structure that obsessed the disciples of Viollet-le-Duc, including Antoni Gaudí and the other imaginative Catalans at work in turn-of-the-century Barcelona.²³ The emergence of a new generation of architects and patrons born in the 1860s and sympathetic to the goals of the Arts and Crafts movement was marked by a new willingness to engage commerce as well as industry and to break free from historicism. But there were distinct paths towards this shared goal. What happened in the Whitechapel district of London, in the tearooms and suburbs of Glasgow, on the Mathildenhöhe, and in Wright's Prairie Style was clearly distinct from the Art Nouveau that spread south from Brussels to Paris and Nancy and beyond to Barcelona. The Vienna – Darmstadt – Glasgow – Whitechapel – Chicago axis was less interested in whiplash curves, or indeed decoration for its own sake, or for that matter in exposed iron or steel. An extremely plastic monumentality mattered more, whether inspired above all by Viennese Baroque or Richardson's geological metaphors.

Around the world, the years on either side of 1900 were marked by experimentation in architecture and the decorative arts on the part of those who believed in the ability of their work to improve the lives of artisans and consumers alike. The degree of social commitment and the exact political nature of the cause varied wildly, however. Rather than believing in the ability of this body of work to live up to the rhetoric that surrounded it, we should focus on appreciating the high quality of craftsmanship and design that resulted from it, as well

10 Victor Horta, Hotel Tassel,
Brussels, 1894 (status 2008)



as the way in which it laid the foundation for almost all architectural experimentation to come. What happened in Darmstadt may have descended from only specific strains of what was everywhere in the air, as neither Ernst Ludwig nor Olbrich appear to have been nearly as interested in developments in French as in English-speaking communities, but it had an easily discernable impact upon the way in which design reform was em-

braced by German-speaking elites and on their ability to detach it from meaningful political reform. Neither the Werkbund nor the Bauhaus, nor for that matter the Weissenhof-Siedlung and the many subsequent German housing exhibitions, would have been conceivable without the crucial precedent Mathildenhöhe set; nor would the plastic architecture in concrete and other materials been possible without Olbrich's imaginative example.

Zusammenfassung Darmstadt im Kontext – Architektur- und Kunstgewerbereform um 1900

Die Künstlerkolonie, die sich auf der Darmstädter Mathildenhöhe an der Wende des letzten Jahrhunderts gründete, verschmolz zwei ähnliche Netzwerke: die des Großherzogs Ernst Ludwig und die des Architekten Joseph Maria Olbrich. Einflüsse aus Großbritannien und Wien schufen eine überzeugende Alternative zur in Deutschland vorherrschenden Richtung, die einen wichtigen Einfluss auf Frank Lloyd Wright haben sollte.

Die neue Generation von Architekten und Gönnern war in den 1860er Jahren geboren und den Zielen der Arts and Crafts-Bewegung wohlgesonnen. Sie einte die Bereitschaft, den Handel und die Industrie für ihre Zwecke in Anspruch zu nehmen und sich vom Historismus zu befreien. Doch es gab unterschiedliche Wege zu diesem gemeinsamen Ziel. Was im Whitechapel-Viertel von London geschah, in den Teestuben und Vororten von Glasgow, auf der Mathildenhöhe und in Wrights Chicago,

wich deutlich vom Art Nouveau ab, der sich von Brüssel Richtung Süden nach Paris und Nancy ausbreitete. Die Achse Wien – Darmstadt – Glasgow – Whitechapel – Chicago interessierte sich weniger für Peitschenhieb motive oder Dekoration um ihrer selbst willen, für freiliegendes Eisen oder Stahl. Worauf es ihr ankam, war eine extrem plastische Monumentalität, ob inspiriert durch den Wiener Barock oder die geologischen Metaphern des talentierten Amerikaners Henry Hobson Richardson. Die Stärke und der Charakter der Bande, die diese neue Architektur und das Design an soziale Reformen knüpften, ist häufig überbewertet worden. Das Engagement, das mehrere Mitglieder der britischen Königsfamilie zeigten, beweist: Schöne Formen ließen sich leicht von John Ruskins und William Morris' Kritik des Status quo lösen. Die neuen Formen standen der Stärkung von Frauen der Mittelklasse viel näher als denen der Arbeiterklasse. Das zeigte sich in Darmstadt weniger deutlich als in Glasgow oder Chicago. Gleichwohl verdient es dieselbe intensive Aufmerksamkeit, die der Art und Weise zuteil wurde, in der diese Reformer den Werkbund und das Bauhaus bestimmten.

Notes

- 1 Vikramaditya PRAKASH, Between Copying and Creation. The Jeypore Portfolio of Architectural Details, in: Peter SCRIVER/Vikramaditya PRAKASH (ed.), Colonial Modernities. Building, Dwelling, and Architecture in British India and Ceylon, Abingdon 2007, pp. 115–126; Arindam DUTTA, The Bureaucracy of Beauty. Design in the Age of its Global Reproducibility, Abingdon 2007.
- 2 Vera FROWEIN-ZIROFF, Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Entstehung und Bedeutung, Berlin 1982; Barbara Miller LANE, National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries, Cambridge 2000, pp. 202–206, 214–222.
- 3 Lutyens, The Work of the English Architect Sir Edwin Lutyens (1869–1944), London 1981, p. 80.
- 4 Judith B. TANKARD, Gertrude Jekyll at Munstead Wood. Writing, Horticulture, Photography, Homebuilding, Stroud 1996.
- 5 Amelia PECK/Candace WHEELER, The Art and Enterprise of American Design, 1875–1900, New York 2001; Joan HARDWICK, The Yeats Sisters. A Biography of Susan and Elizabeth Yeats, London 1996.
- 6 Mark GIROUARD, Sweetness and Light. The “Queen Anne” Movement, 1860–1900, Oxford 1977, pp. 160–176.
- 7 G., The Revival of English. The Domestic Architecture: The work of Mr C. F. A. Voysey, in: The Studio, Vol. 11 (1897), pp. 16–25; Wendy HITCHMOUGH, C. F. A. Voysey, London 1995, pp. 36–39.
- 8 Horace TOWNSEND, H. H. Richardson, in: Magazine of Art, Vol. 17 (1894), pp. 133–138.
- 9 Robin WILLIAMS (ed.), Buildings of Savannah, Charlottesville 2016, p. 54. The courthouse was published in “American Architect and Building News” in November 1889.
- 10 <http://www.bishopsgate.org.uk/-/About-Us-/Our-History-and-Architecture> (viewed on: 18.7.2016).
- 11 Tim BENTON, Great Britain. Arts and Crafts and Art Nouveau, in: Frank RUSSELL (ed.), Art Nouveau Architecture, London 1979, pp. 15–49, here pp. 31–40.
- 12 <http://www.horniman.ac.uk/about/museum-history> (viewed on: 18.7.2016).
- 13 Alan CRAWFORD, Charles Rennie Mackintosh, London 1995.
- 14 Kathleen JAMES-CHAKRABORTY, Gesamtkunstwerk and Gender. From Domesticity to Branding and Back Again, in: Carsten RUHL/Chris DÄHNE/Rixt HOEKSTRA (ed.), The Death and Life of the Total Work of Art. Henry van de Velde and the Legacy of a Modern Concept, Berlin 2015, pp. 94–104.
- 15 Heinz GERETSEGGER/Max PEINTNER, Otto Wagner, 1841–1918. The Expanding City and the Beginning of Modern Architecture, London 1970, pp. 79–104.
- 16 Joseph M. SIRY, Unity Temple. Frank Lloyd Wright and Architecture for Liberal Religion, Cambridge 1996, pp. 221–226.
- 17 Paul KRUTY, Graphic Depictions. The Evolution of Marion Mahony’s Architectural Renderings, in: David VAN ZANTEN (ed.), Marion Mahony Reconsidered, Chicago 2011, pp. 66–68.
- 18 Sergio POLANO (ed.), Hendrik Petrus Berlage, New York 1988.
- 19 LANE (note 2), pp. 132–138, 163–248; Marika HAUSEN/Kirmo MIKKOLA/Anna-Lisa AMBERG/Tytti VALTO, Eliel Saarinen: Projects, 1896–1923, Cambridge 1990, pp. 78–81, 178–180.
- 20 Manfred BOCK/Sigrid JOHANNISSE/Vladimir STISSI, Michel de Klerk, Architect and Artist of the Amsterdam School, 1884–1923, Rotterdam 1997; Wolfgang PEHNT, Deutsche Architektur seit 1900, Ludwigsburg/München 2005, pp. 110–119.
- 21 Pierre and François LOZE, Belgique Art Nouveau. De Victor Horta à Antoine Pompe, Brussels 1991; Gabriel P. WEISBERG/Edwin BECKER/Évelyne POSSÉME (ed.), The Origins of L’Art Nouveau. The Bing Empire, Ithaca 2004.
- 22 Deborah SILVERMAN, Art of Darkness. African Lineages of Belgian Modernism, in: West 86th, Vol. 18 (2011), issue 2, pp. 139–181; Vol. 19 (2012), issue 2, pp. 175–195; Vol. 20 (2013), issue 1, pp. 3–61.
- 23 Juan José LAHUERTA, Antoni Gaudí. 1852–1926, Architecture, Ideology, and Politics, Milan 1992.

Picture credits

- 1 © Vssun – license: CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:City_Palace_Jaipur_-_Mubarak_Mahal.jpg
- 2 From: Lawrence WEAVER, Lutyens Houses and Gardens, London (1921), p. 40, photo: <https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/14760674751>
- 3 From: Duncan SIMPSON, C. F. A. Voysey, An Architect of Individuality, London 1979, photo: Archives of the author
- 4 © DXR – license: CC BY-SA 4.0, https://en.wikipedia.org/wiki/Chatham_County_Georgia#/media/File:Chatham_County_Courthouse_Administrative_Center_Savannah_GA_East_view_20160705_1.jpg
- 5 © Steve Cadman – license: CC BY-SA 2.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Whitechapel_Gallery?uselang=de#/media/File:The_White_chapel_Gallery_2005.jpg
- 6 Photograph of Secession Exhibition, Vienna, 1900, photo: © The Hunterian, University of Glasgow 2017
- 7 © Manfred Werner – Tsui – license: CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Schützenhaus,_Vienna?uselang=de#/media/File:Schützenhaus_am_Donaukanal_2012.jpg
- 8 © Ivo Shandor – license: CC BY 2.5, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Unity_Temple?uselang=de#/media/File:Oak_Park_IL_Unity_Temple9.jpg
- 9 © Janericloebe – license: CC BY 3.0, https://de.wikipedia.org/wiki/Het_Schip#/media/File:Amsterdam_Het_Schip_001.JPG
- 10 © Henry Townsend – public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/a/af/20170522113626%21Tassel_House_stairway.JPG, VG Bild-Kunst, Bonn 2017

„Most charming examples“

Beiträge der Darmstädter Künstlerkolonie auf internationalen Ausstellungen um 1900

Paul Sigel

Das internationale Ausstellungswesen war um 1900 durch einen dichte Folge hochkarätiger und ambitionierter Präsentationen gekennzeichnet, ein wahrer Ausstellungsboom, der von ambitionierten wirtschafts- und kulturpolitischen Interessen seitens der Veranstalter und Teilnehmerstaaten begleitet wurde. Neben den opulenten Industriepräsentationen hatten sich um 1900 Kunstindustrie, Kunstgewerbe und Architektur als zentrale Felder des internationalen Wettbewerbs profiliert, denen eine eminente Rolle im Blick auf nationale Selbstdarstellung im internationalen Kontext zugesprochen wurde. Dabei zielte dieses ausstellungspolitische Engagement gleichzeitig auf Außendarstellung als auch auf Wirksamkeit nach innen. Denn durch die Präsentation des Vorbildlichen sollte einerseits nach außen eine Demonstration des Leistungsstands der jeweiligen nationalen Kunstindustrie vermittelt werden und andererseits geschmacksbildend nach innen, auf Gestalter und Produzenten eingewirkt werden. Im Blick auf den nationalen Resonanzraum innerhalb des Deutschen Reichs mit seinen verschiedenen regionalen Herrschaftsbereichen und seiner Vielfalt an historisch gewachsenen Kunststädten dienten die Ausstellungsbeteiligungen darüber hinaus immer wieder der konkurrierenden Profilierung der unterschiedlichen regionalen Standorte. Zu den großen, vor allem mit Wien konkurrierenden Kunstzentren Berlin, München und Dresden traten zunehmend auch weitere Städte, die sich, wie Karlsruhe, Düsseldorf, Köln, Leipzig, Stuttgart und ab 1900 vor allem auch Darmstadt, zunehmend als Wirtschaftsstandorte mit hohem kulturellen Anspruch positionierten. Gerade das hessische Großfürstentum unter Ernst Ludwig setzte mit der 1899 gegründeten Darmstädter Künstlerkolonie von Anfang an auf prominente Präsenz im internationalen Ausstellungswesen, maßgeblich gefördert von höchster politischer Seite. Darmstadt positionierte sich durch

diese Beteiligungen auf internationalen Ausstellungen aus dem Stand heraus in der vordersten Linie der deutschen Kunstreformbewegung. Doch trotz dieser Bedeutung der Darmstädter Auftritte auf internationalen Bühnen fand dieser Aspekt bislang nur teilweise Eingang in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Künstlerkolonie. Neben überblickenden Darstellungen zu deutschen Beteiligungen auf internationalen Ausstellungen um 1900, die, wie etwa der 1981 publizierte Aufsatz von Ekkehard Mai zu internen Problemen deutscher Kunstausstellungen im Ausland, auch Einblicke in die Beiträge der Darmstädter Künstler boten,¹ sei hier vor allem auf den von Eva Huber und Annette Wolde bereits 1976 publizierten Beitrag zu Anspruch und Verwirklichung der künstlerischen Zielsetzungen der Künstlerkolonie verwiesen, der die wichtigsten Stationen der internationalen Auftritte nachzeichnete.² Auch einige der monografischen Studien zu einzelnen Protagonisten der Künstlerkolonie, etwa die Publikationen zu Joseph Maria Olbrich, setzten sich mit dem Thema der internationalen Beteiligungen intensiver auseinander.³ Die Beiträge von Vertretern der Darmstädter Künstlerkolonie setzten Maßstäbe und fanden gerade auch im internationalen Kontext höchste Beachtung.

Nachdem mit einer Aufsehen erregenden Gruppenpräsentation, dem von Joseph Maria Olbrich entworfenen Darmstädter Zimmer anlässlich der Weltausstellung in Paris 1900, der erste Aufschlag gemacht worden war, folgten zwei Jahre später weitere prominente Darmstädter Beiträge anlässlich der Turiner Ausstellung für moderne dekorative Kunst; Olbrich war erneut mit einer breiten Präsentation raumkünstlerischer Arbeiten vertreten, aber auch Peter Behrens zeigte dort eigene Raumentwürfe, einerseits Interieurs in enger Kooperation mit Darmstädter Unternehmen, andererseits seine Gestaltung einer der großen Eingangshallen der deut-

schen Abteilung, die er für das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe entworfen hatte. Nach Behrens' Weggang aus Darmstadt konnte sich Olbrich bis zu seinem Tod tatsächlich als Protagonist der Darmstädter Künstlerkolonie profilieren und stellte, ebenso wie Hans Christiansen, 1902/03 anlässlich der Moskauer Ausstellung für Architektur und Kunstgewerbe mit großem Erfolg eine Auswahl eigener Arbeiten vor. Seinen größten Beitrag auf internationaler Bühne konnte Olbrich jedoch im Rahmen der Weltausstellung in St. Louis 1904 leisten, wo er eine ganze Sequenz von Räumen für einen so genannten Sommersitz eines Kunstfreundes innerhalb der deutschen Kunstgewerbeabteilung gestaltete,⁴ dazu kam im gleichen Jahr seine Beteiligung an der Ausstellung der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, wo er einen Musiksalon zeigte. Ein ehrgeiziges Projekt für Ausstellungsbauten anlässlich der für 1905 geplanten Deutschen Kunstausstellung in Köln scheiterte jedoch, umso bedauerlicher für Olbrich, als er für dieses, maßgeblich von Großherzog Ernst Ludwig im Rahmen des Verbands der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein protegierten Projekts ehrgeizige Entwürfe des Eingangsbereichs und des Ausstellungsgebäudes entworfen hatte, die sich aber in der Wettbewerbskonkurrenz gegenüber dem Karlsruher Hermann Billing nicht durchsetzen konnten. Auf Grund von organisatorischen Problemen scheiterte das ursprünglich geplante Ausstellungsprojekt jedoch ganz und wurde auf das kommende Jahr verschoben. Doch im Rahmen der dann schließlich 1906 auf dem Gelände der Flora, einem Parkgelände nördlich der Innenstadt, durchgeführten Kölner Ausstellung konnte er mit dem heute nach Kriegszerstörung und partiellem Wiederaufbau durch Wilhelm Riphahn nur noch fragmentarisch erhaltenen Frauenrosenhof ein weiteres Ensemble als durchgestaltete Verbindung von Architektur und Raumausstattung inszenieren. Mit Peter Behrens, damals bereits Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, war ein ehemaliges Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie prominent vertreten, auf ihn ging die Anlage des so genannten Tonhauses zurück, ein lediglich temporärer Bau, der nach einer weiteren Nutzung für die Kölner Kunstausstellung 1907 im gleichen Jahr abgerissen wurde. Auch an der dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906, die in der Folge entscheidende Impulse zur Gründung des Deutschen Werkbunds lieferte, war Olbrich beteiligt; 1907 zählte er dann zu den Gründungsmitgliedern des DWB. Anlässlich der Weltausstellung in Mailand 1906 trat Olbrich zum letzten Mal auf einer internationalen Plattform auf. 1907 folgte schließlich mit der Teilnahme an der Mannheimer Jubiläumsausstellung der letzte, größere auswärtige Ausstellungsbeitrag Olbrichs, für den er wiederum zwei Raumausstattungen entwarf, einerseits

einen Damensalon, andererseits einen Galerieraum. Bereits ein Jahr zuvor hatte Albin Müller, der wenig später, im Herbst 1906, nach Darmstadt berufen wurde, anlässlich der Dresdner Kunstgewerbe Ausstellung 1906 einen Gartenpavillon sowie mehrere Interieurs – unter anderem ein Herren-Arbeitszimmer, ein Trauzimmer und ein Wohnzimmer entworfen. Einige Jahre später überzeugte er auf der Weltausstellung 1910 in Brüssel mit einem Tafel- und Teeservice. Weitere Erfolge auf internationalen Ausstellungen erzielten unter anderem Friedrich Wilhelm Kleukens oder Rudolf Bosselt, beide anlässlich der Weltausstellung in Brüssel 1910. Im Rückblick wird jedoch deutlich, dass innerhalb der dichten Ausstellungsfolge um 1900 vor allem die zwei großen Beteiligungen auf den Weltausstellungen in Paris 1900 und St. Louis 1904 sowie auf der großen Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902 als wesentliche Stationen in der Entwicklung des deutschen Ausstellungswesens nach der Jahrhundertwende gelten können. Des Weiteren wird deutlich, dass es ungeachtet der immer wieder sehr erfolgreichen Beiträge weiterer Darmstädter Künstler vor allem Olbrich und Behrens waren, die sich besonders herausragend auf internationalen Ausstellungen profilieren.

Diese beeindruckende Bilanz verdeutlicht, in welchem Maße Kunstgewerbe und Raumkunst als Wegbereiter reformerischer Kunsttendenzen in Deutschland und im europäischen Kontext um und nach 1900 wirkten und welchen maßgeblichen Anteil Darmstädter Künstler dabei hatten. Dabei schienen wenige Jahrzehnte zuvor die Qualitätsstandards deutscher Produkte gegen Ende des 19. Jahrhunderts mehr als zweifelhaft, gerade auch in der kritischen Selbstreflexion. Wie ein Donnerhall klang noch Jahrzehnte das Verdikt nach, das Franz Reuleaux, deutsches Jury-Mitglied auf der Weltausstellung von Philadelphia 1876, über den seinerzeitigen Qualitätsstand der deutschen Präsentation verfasst hatte. „Deutschlands Industrie habe das Grundprinzip ‚billig und schlecht‘“, so seine vernichtende Einschätzung, „es darf nicht verhehlt, es muß sogar laut ausgesprochen werden, daß Deutschland eine schwere Niederlage auf der Philadelphier Ausstellung erlitten hat.“⁵ Deutschland sei von internationaler Wettbewerbsfähigkeit weit entfernt, denn das Reich kenne „keine anderen Themen im industriellen Design und in den schönen Künsten als tendenziös-patriotische, die im internationalen Wettbewerb wirklich nichts zu suchen haben und die keine andere Nation zur Schau gestellt hat.“⁶ Ein grundsätzlicher Orientierungswechsel wäre daher überfällig: „Deutschlands Industrie muß sich von dem Prinzip der bloßen Konkurrenz durch Preis abwenden und entschieden zu demjenigen der Konkurrenz durch Qualität und Wert übergehen“, und dies in umso höhe-

rem Grade, „je mehr sie sich der Kunst nähert“.⁷ „Made in Germany“, 1887 von britischer Seite als Label zur Etikettierung deutscher Waren eingeführt, wurde zum Ausweis minderwertiger Produktion. Die drohende Wettbewerbsunfähigkeit machte Reformanstrengungen unerlässlich, um in der internationalen Konkurrenz bestehen zu können.

Gerade das Beispiel der englischen Kunstgewerbebewegung setzte dabei entscheidende Akzente, die nicht zuletzt in Deutschland aufgegriffen und weiterverarbeitet wurden. Entwurf, Materialgerechtigkeit, die Qualität der Verarbeitung sowie die Forderung nach einer neuen Gesinnung in kritischer Auseinandersetzung mit den Folgen der Industrialisierung entwickelten sich zu entscheidenden Qualitätskriterien, zu deren Vermittlung auch zahlreiche publikumswirksame Ausstellungen und Sammlungen beitrugen. In London war nach der ersten Weltausstellung 1851 mit dem im darauf folgenden Jahr eröffneten South Kensington Museum ein erstes Ausstellungszentrum zur Präsentation kunstgewerblicher Erzeugnisse eingerichtet worden, in Wien wurde 1863 das Österreichische Museum für Kunst und Technik eingerichtet, dem wiederum das 1868 eröffnete Berliner Kunstgewerbemuseum folgte. Um 1900 begannen zahlreiche Museen auch mit der Präsentation so genannter Period Rooms, die mit vollständigen Einrichtungs-Ensembles Stilhaltungen und Gestaltungsprinzipien vergangener Epochen veranschaulichten und dabei bis zur Ausstellung jüngster Tendenzen reichten, so etwa am Beispiel des Pariser Zimmers im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, das ein Raumarrangement

zeigt, das mit Exponaten der Pariser Weltausstellung von 1900 eingerichtet wurde. Der bereits 1851 ins Leben gerufene Münchner Kunstgewerbeverein verscrieb sich der Förderung kunstgewerblicher Qualitätsarbeit, und zahlreiche Kunstgewerbeschulen, beispielsweise die 1868 in Berlin gegründete Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums, begründeten eine qualitätsorientierte Ausbildung. Aber auch die direkte Auseinandersetzung mit Arbeiten und Tendenzen aus anderen Ländern – nicht zuletzt vermittelt durch die Präsentationen auf internationalen Ausstellungen – hinterließ bei manchem Künstler nachhaltig prägende Eindrücke: Hans Christiansen etwa, 1901 eines der Gründungsmitglieder der Darmstädter Künstlerkolonie, hatte 1893 als Hamburger Abgesandter die Weltausstellung in Chicago besucht und sich intensiv mit den dort gezeigten Präsentationen Louis Comfort Tiffanys auseinandergesetzt, die wesentliche Anregungen für seine späteren Arbeiten boten. Insgesamt zeichnete sich um 1900 auf unterschiedlichen Ebenen eine tiefgreifende Reform des Kunstgewerbes in Deutschland ab, die nun auch im Rahmen internationaler Ausstellungen in Konkurrenz mit Beiträgen anderer Staaten trat.

Aufschlag in Paris 1900

Mit der Teilnahme an der Weltausstellung in Paris 1900 ergab sich für das Deutsche Reich eine Repräsentationsaufgabe höchsten Ranges, galt es doch vor allem im Wettstreit der europäischen Nachbarn nicht nur zu



1 Weltausstellung Paris, Rue des Nations. Nationale Selbstdarstellungen und internationale Konkurrenzen, 1900

bestehen, sondern auch ambitionierte neue Maßstäbe zu setzen. Doch die Innovation fand in Paris nicht im Bereich der Architektur statt. (Abb. 1) Zwar bildete, ähnlich wie bereits anlässlich der Weltausstellung in Chicago, das Deutsche Haus das Zentrum der Selbstdarstellung, zu der weitere umfangreiche Ausstellungen in den verschiedenen Themensektionen traten. Doch als Beispiel eines historistischen Rekurses auf nationale Bautraditionen suchte der von Johannes Radke entworfene nationale Pavillon Bezüge zur Tradition der deutschen Renaissance, vor allem des Renaissance-Rathauses, das als Bezugspunkt deutscher bürgerlicher Kultur galt.⁸ Die internationale Kritik reagierte zwar überwiegend positiv auf das Erscheinungsbild des deutschen Auftritts, doch in Deutschland selbst waren zahlreiche kritische Töne zu hören, der architektonische Beitrag Deutschlands erinnere, so der Kommentar der „Deutschen Bauzeitung“ vor allem an „Pschorrbrauarchitektur“.⁹ Der Bau fügte sich mit seinen auf nationale Identifikation abzielenden Motivsynthesen zwar in die Stereotypenversammlung der Rue des Nations, der Versammlung der nationalen Pavillons entlang des linken Seine-Ufers, ein, doch ein Beitrag zur Kunstreform war er nicht. Dennoch wartete das Deutsche Haus mit Überraschungseffekten auf. Im Gegensatz zur Außenarchitektur zeigte sich die Innenausstattung als Sequenz von Räumen, die man nach dem Vorbild Sanssoucis ausgestattet hatte, sodass einerseits der preußischen Geschichte Reverenz erwiesen wurde, andererseits jedoch die Präsentation französischer Gemälde aus der Sammlung Friedrichs des Großen eine diplomatische Geste gegenüber dem Gastgeberland darstellte. Im Gegensatz zu diesen historischen Rekursen präsentierte sich im Untergeschoss des Pavillons das von dem Berliner Architekten Bruno Möhring eingerichtete Restaurant als vorzügliches Beispiel aktueller Jugendstil-Tendenzen auf international kompetitivem Niveau. Was sich hier schon andeutete, zeigte sich im Bereich der großen deutschen Kunstgewerbeabteilung auf der Weltausstellung noch deutlich eindrucksvoller. Hier konnte sich auch die Darmstädter Künstlerkolonie durch maßgebliche Unterstützung des Großherzogs Ernst Ludwig unmittelbar nach ihrer Gründung mit einer unter der Leitung Joseph Maria Olbrichs gestalteten eigenen Abteilung innerhalb der deutschen Sektion sofort auf der prominenten Plattform der Weltausstellung profilieren. Das so genannte Darmstädter Zimmer sollte für die neu gegründete Darmstädter Künstlerkolonie auf internationaler Plattform werben und war in die Gesamtpräsentation der deutschen Kunstgewerbeabteilung eingebettet. Sie wiederum stand unter der Gesamtleitung Karl Hoffackers, seinerzeit Dozent an der Königlichen Kunstschule in Berlin-Charlottenburg. Die deutsche

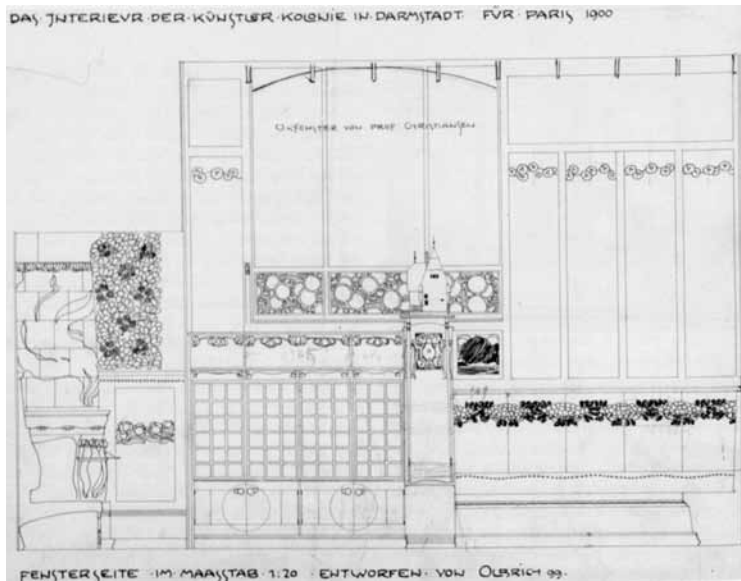


2 Weltausstellung Paris, Darmstädter Zimmer. Erster Auftritt der Künstlerkolonie auf internationaler Bühne, 1900

Abteilung beinhaltete auf zwei Etagen unterschiedliche, regional differenzierte Einzelausstellungen, die die Arbeit verschiedener Gruppen und Werkstätten zeigten. Die Ausstellungen der Münchner Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst sowie die Darmstädter Abteilung präsentierten hoch aktuelle Tendenzen. Vor allem die Arbeiten von Bruno Paul, Bernhard Pankok, Richard Riemerschmid und Joseph Maria Olbrich erwiesen sich als international kompetitiv und überzeugend, der Shootingstar Olbrich erhielt eine Auszeichnung für seine Präsentationen.

In einer ersten zusammenfassenden Berichterstattung in „Deutsche Kunst und Dekoration“ streicht Max Osborn die große Bedeutung der jüngsten Arbeiten für den abzusehenden Erfolg der deutschen Abteilung heraus, denn, so Osborn „die Regierung wird erleben, dass wir in künstlerischen und kunstgewerblichen Dingen überall und nur da Erfolge haben, wo man eben die frische Sprache der Jüngeren zuliebt. Und sie werden sehen, dass wir überall da zurückstehen, wo abgebrauchte Formen ohne persönliche Zuthaten vorgetragen werden.“¹⁰ (Abb. 2)

Große Teile des Darmstädter Zimmers fertigte in Darmstadt Julius Glückerts Möbelfabrik an. Auch eine erste Präsentation fand dort kurz vor der Verschickung nach Paris statt, demzufolge eine rechtzeitige Eröffnung des Zimmers in Paris nicht eingehalten werden konnte. Der Raumeindruck des Zimmers mit seiner markanten, durch einen flachen Bogen überfangenen Sitznische war wesentlich durch einen hellen Grauton geprägt, den, wie die Zeitschrift „Deutsche Kunst und



3 Joseph Maria Olbrich, Darmstädter Zimmer, Wandaufriß, Weltausstellung Paris, 1900

Dekoration“ damals berichtet, graugefärbtes Ahornholz erzielt, „dessen schlichte Wirkung durch dezent angebrachte Intarsien gehoben wird“. ¹¹ Alles lade „hier zu bequemem Verweilen ein, schlichte, künstlerisch gestaltete Stühle stehen in der Nähe; sie sind frei von aller Gesuchtheit, praktisch aufgebaut und – gut ausgeführt, wie alles im Zimmer überhaupt“. ¹² Olbrichs Arbeit wurde dabei explizit hervorgehoben, denn die Gesamtwirkung des Raums verrate „leicht den Geist und die Hand dessen, der ihn entworfen hat: J. M. Olbrichs. Der moderne Wiener Architekt ist der Schöpfer dieses Interieurs – doch sehr interessant lässt sich beobachten, wie weit entfernt der junge Meister von all dem ist, was man

heute unter dem Begriff neuer Wiener Kunst zusammenfassen muss. Es ist kein Wunder, dass gerade dieser Künstler in richtiger Anerkennung seiner Bedeutung nach Darmstadt berufen worden ist.“ ¹³

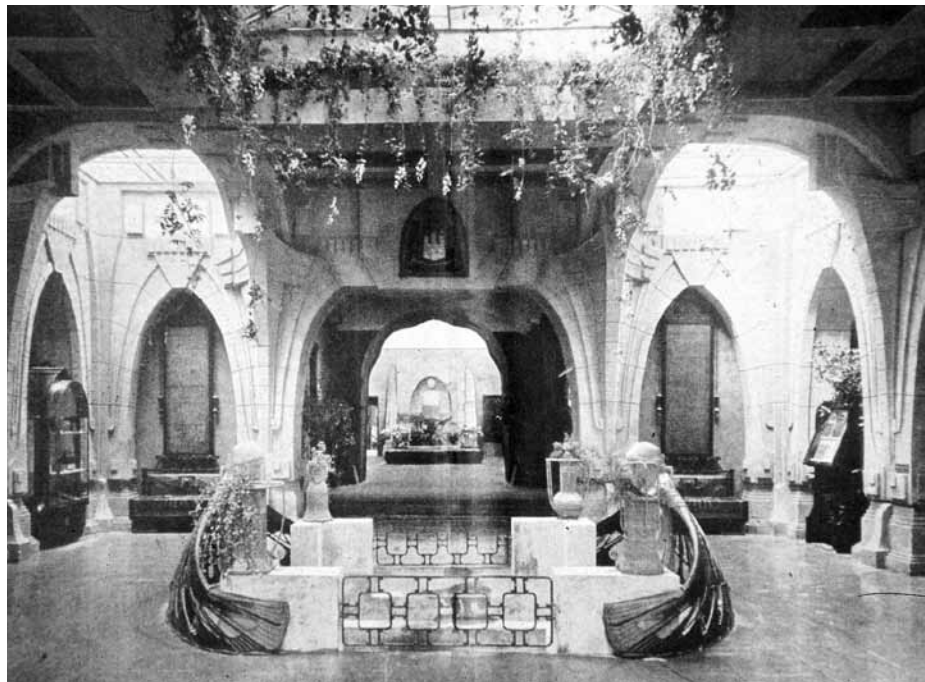
Im Darmstädter Zimmer zeigte Olbrich mehrere dezente, gediegene, einem zurückhaltenden Jugendstil verpflichtete Entwürfe, unter anderem einen bei Glückert gefertigten Skulpturenständer, einen Pfeilerschrank und einen Armlehnstuhl. Neben dem dominierenden Olbrich waren aber auch weitere Mitglieder der Künstlerkolonie an der Ausstattung des Zimmers maßgeblich beteiligt. (Abb. 3) So präsentierte etwa Hans Christiansen ein dreiteiliges Glasfenster sowie Kissenbezüge und einen Bodenteppich. Olbrichs Skulpturenständer schmückte Ludwig Habichs Plastik mit dem Titel „Badende“. Rudolf Bosselt zeigte ein Uhren-Ziffernblatt und einen Wandteppich, Patriz Huber eine Auswahl an Vasen und Peter Behrens Schmuckentwürfe sowie einen Ledereinband für die Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“. Die Resonanz in der Fachwelt war außerordentlich positiv und belegte den durchgehenden Erfolg der Darmstädter Präsentation, auch in der internationalen Berichterstattung, wie Gabriel Moureys Bericht in der Zeitschrift „The International Studio“ beweist: „On the first floor is the ‚Salle de la Colonie des Artistes de Darmstadt‘, which demands special notice, as it is one of the most charming and most perfect examples of decorative art in the entire section.“ ¹⁴ Während Mourey im Blick auf andere deutsche Beiträge einen „sense of depression“ verspürte, erschien ihm diese Inszenierung „bright and joyous, full of happy fancy and true elegance“. ¹⁵ Doch Olbrich war neben dem Entwurf für das Darmstädter Zimmer auch für ein weiteres Ensemble verantwortlich: Mit dem Wiener Zimmer hatte Olbrich noch einen weiteren Ausstel-

4 Haupteingang, Erste Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst Turin, 1902





5 Bericht von der deutschen Abteilung in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ über die Erste Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst Turin, 1902



6 Peter Behrens, Halle des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Erste Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst Turin, 1902

lungsbeitrag, den er als offiziellen Beitrag für die unter der Gesamtleitung von Ludwig Baumann gestalteten österreichische Abteilung entworfen hatte. Als Beispiel der Ausstattung eines luxuriösen Yachtsalons gedacht, fand es ebenfalls höchste Anerkennung: Olbrich erhielt dafür den Grand Prix der Weltausstellung.¹⁶

Turin 1902

Zwei Jahre nach diesem überzeugenden Erfolg auf der Pariser Weltausstellung bot sich anlässlich der Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, deren durch ein Pylonenpaar gebildetes Entrée bemerkenswert deutlich an den Darmstädter Ausstellungseingang von 1901 erinnerte, eine nächste, viel beachtete Bühne zur Präsentation aktueller kunstgewerblicher Qualitätsstandards. (Abb. 4) Unter der Gesamtleitung von Hans Eduard von Berlepsch-Valendas im Auftrag der Deutschen Kunstgewerbevereine konnte sich gerade auch die hessische Abteilung innerhalb der deutschen Sektion einmal mehr mit Vertretern der Darmstädter Künstlergruppe eindrucksvoll profilieren. (Abb. 5) Hatten die Besucher den von Berlepsch-Valendas gestalteten Eingangsbereich zur deutschen Abteilung durchschritten, traten sie in eine Sequenz von Re-

präsentationsräumen ein, beginnend mit der von Peter Behrens in opulentem Jugendstil entworfenen Halle des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, der wiederum der Kaiser-Wilhelm-Saal von Hermann Billing und der von Bruno Möhring gestaltete preussische Repräsentationsraum folgten. (Abb. 6) Danach gelangten die Besucher in die weiteren Ausstellungsräume, die entsprechend dem Vorbild des Darmstädter Zimmers aus Paris als vollständig eingerichtete Musterräume konzipiert waren, für die unter anderem Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich und Wilhelm Kreis verantwortlich zeichneten. Wiederum war die Resonanz auf die deutschen Präsentationen überwiegend positiv, wenngleich das englische Magazin „The Studio“ „points open to criticism“ konstatierte, etwa im Blick auf die Schwere der beiden von Behrens beziehungsweise Billing entworfenen Hallen.¹⁷ Der Gesamteindruck mache darüber hinaus deutlich, dass die bemerkenswerten Reformen im deutschen Kunstgewerbe kaum ohne den maßgeblichen Einfluss aus England, Österreich oder Belgien denkbar wären. Deutsche Fachzeitschriften hingegen, vor allem die in Darmstadt verlegte „Deutsche Kunst und Dekoration“, nutzten die Gelegenheit, die Turiner Beiträge als Fanal eines gestalterischen Aufbruchs des deutschen Kunstgewerbes zu feiern. Hier in Turin würde, so der Titel des Berichts der „Deutschen



7 Joseph Maria Olbrich, Hessisches Zimmer, Erste Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst Turin, 1902

Kunst und Dekoration“, eine „Deutsche Zukunfts-Architektur“ sichtbar. Der Rezensent Georg Fuchs machte allerdings deutlich, dass zur Entstehung einer neuen deutschen Architektur eine Überwindung der regionalen Konkurrenzen notwendig sei: „Die deutsche Kultur ist noch lange, lange nicht reif genug, ist noch viel zu kleinstaatlich ängstlich, ist noch viel zu wenig ‚großdeutsch‘, um die hohen Gedanken kühner Baumeister umsetzen zu können.“¹⁸ Dennoch, die Gesamtschau der deutschen Abteilung könne zumindest eine Vorstellung dieser neuen deutschen Architektur vermitteln: „Im ‚größeren‘ Deutschland, das die politische und geistige Jugend dieses nach kulturellen Thaten heiß verlangenden Volkes erringen will, wird es anders sein. Wie es sein wird, davon gibt uns die Turiner Ausstellung eine Ahnung.“ In einem weiteren Ausstellungsbericht in der „Deutsche Kunst und Dekoration“ bekräftigte auch Alexander Koch diese Auffassung und betonte, dass die Qualität der deutschen Abteilung gerade darin bestünde, dass zusammenhängende Raumarrangements gezeigt würden, die dem Beispiel des Darmstädter Zimmers in Paris 1900 und der Darmstädter Ausstellung von 1901 folgend mit einer „Vorführung deutscher bürgerlicher Wohn-Räume einen entschiedenen Sieg erfochten“.¹⁹ Deutschland habe sich darüber hinaus, so Koch, „als die kunstgewerbliche Großmacht gezeigt,

welche am meisten jungen Nachwuchs und frische Talente, am meisten Unternehmungs-Geist einzusetzen“ habe.²⁰ (Abb. 7) Ebenso wie bereits in Paris, lag die Leitung der hessischen Abteilung bei Olbrich. Er selbst stellte drei verschiedene Raumarrangements aus, die die internationale Jury, in der unter anderem der französische Maler Albert Besnard, aber auch Großherzog Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt gutachteten, mit einem Preis der Turiner Ausstellung auszeichnete. Gefertigt in der Möbelfabrik Glückerts, aber auch in der Fabrik Ludwig Schäfers in Mainz sowie in weiteren Werkstätten, bestand die Raumsequenz aus einem als Hessisches Zimmer bezeichneten Wohnraum, einem Teezimmer und einem Schlafzimmer. Behrens wiederum zeigte neben der bereits erwähnten Eingangshalle auch Wohnzimmereinrichtungen und ein Arbeitszimmer, das von der Darmstädter Firma Ludwig Alter gefertigt worden war. Behrens erfuhr in der nationalen Berichterstattung, vor allem in „Deutsche Kunst und Dekoration“ breite Würdigung. Aus internationaler Perspektive kam die vergleichende Begutachtung der Arbeiten von Behrens und Olbrich indes zu einem leicht anders gelagerten Ergebnis, hier wurden die Arbeiten von Behrens und Olbrich als zumindest gleichwertig wahrgenommen. Der Berichtersteller des englischen Magazins „The Studio“ machte deutlich, dass beide Gestalter, jeweils

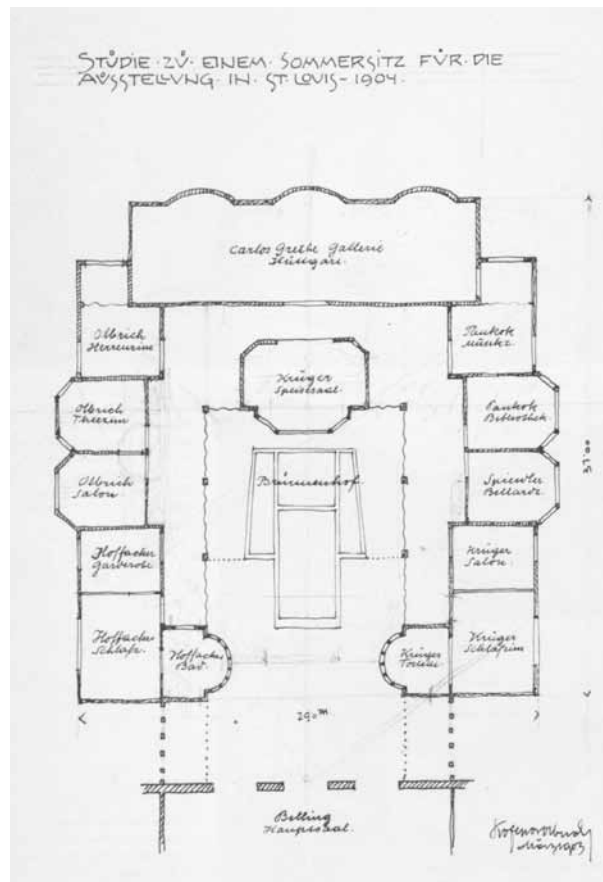
auf eigene Art, mittlerweile die prägenden Figuren in der Entwicklung des deutschen Kunstgewerbes seien, verhehlte jedoch seine Sympathie für die Arbeiten Olbrichs nicht: „German Designers of decoration are just now divided into two parties, those who follow Olbrich and those who think there is no one like Behrens.“²¹ In Deutschland, so der Rezensent, würde zwar Behrens als der „modern German master par excellence“ eingestuft, „but this is a mistake“. Vielmehr sei es Olbrich, „who is the real leader, the real impersonation of modern tendencies“.²²

St. Louis 1904

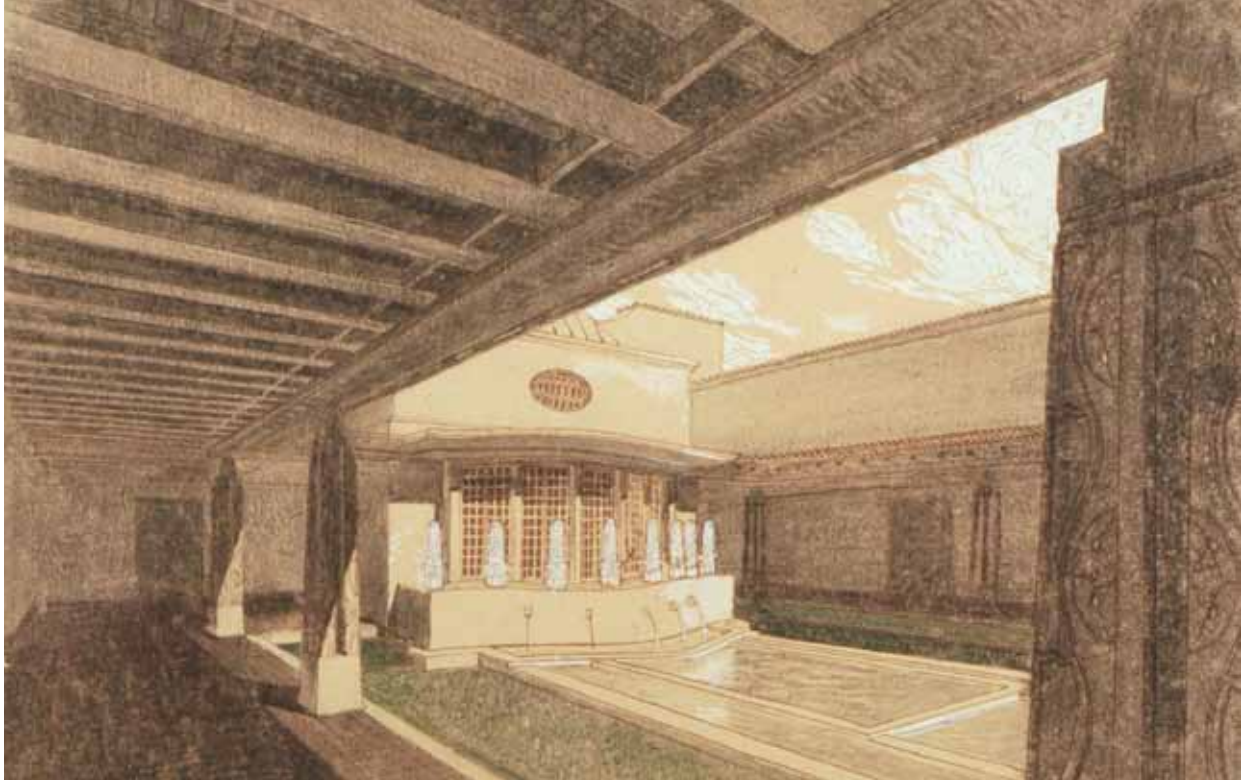
Anlässlich der Weltausstellung in St. Louis hatte das Deutsche Reich weitere zwei Jahre später erneut Gelegenheit zur Selbstdarstellung auf prominenter internationaler Plattform. Ähnlich wie in Paris 1900 bildete auch hier das Deutsche Haus das Zentrum der nationalen Repräsentation. Doch während in Paris noch der Rekurs auf spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Rathausbauten erprobt wurde, zeigte sich in St. Louis das Deutsche Haus auf Anregung des Kaisers als ein von Bruno Schmitz entworfener Nachbau des Kernbaus des Charlottenburger Schlosses. Als repräsentativer Höhepunkt der deutschen Ausstellung hinterließ der Bau als Monument des preußisch geführten Kaiserreichs einen nachhaltigen, wenn auch ambivalenten Eindruck. Der Amtliche Katalog stellte klar, dass der Repräsentationsbau „in der Neuen Welt die seit Jahrhunderten erprobte Beständigkeit europäischer Kulturwerte, als Repräsentationsgebäude des Deutschen Reiches den neuen Glanz der alten preußischen Königskrone“ verkörpern sollte.²³

Gegenüber diesem durch Rekurs auf die preußische Monarchie bestimmten nationalen Repräsentationsbau, der im übrigen, ähnlich wie bereits in Paris 1900, auch Nachbildungen von Innenräumen preußischer Königsresidenzen integrierte, konnte die deutsche Kunstgewerbeabteilung deutlich andere Akzente setzen. Anders als die durch die massive, secessionskritische Intervention des Kaisers zum Skandal gewordene deutsche Kunstabteilung,²⁴ erwies sich die Gesamtschau des deutschen Kunstgewerbes international einmal mehr als höchst erfolgreich. Besonders die Beiträge Bruno Möhrings, die Hermann Muthesius als „Meisterwerk an echter und charakteristischer Ausstellungsarchitektur“ feierte,²⁵ aber auch die Arbeiten Martin Dülfers und Joseph Maria Olbrichs wurden in der zeitgenössischen Berichterstattung wiederholt positiv hervorgehoben: „Einen merkwürdigen Gegensatz zu Deutschlands ‚Deutschem Haus‘ im Schlüter-Stile und seiner unter Anton von Werners Marke stehenden Kunstaus-

stellung“, so der zusammenfassende Kommentar des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, „bildet diese hochmoderne Reihe von Innenräumen“.²⁶ Und auch Max Creutz konstatierte in seinem Bericht für die Zeitschrift „Dekorative Kunst“ „ein überaus wirkungsvolles Ensemble, das, im Gegensatz zu dem Bazar- und Souvenir-Schwindel aller übrigen Länder, auf Grund architektonischen Raumempfindens ein überaus einheitliches und abgeschlossenes Ganzes darstellt“.²⁷ Gerade im Blick auf die rasche Folge der deutschen Beiträge bei internationalen Ausstellungen seit 1900 sei der Fortschritt unübersehbar: „Seit Paris sind nur vier Jahre verflossen. Das Jahr 1902 brachte uns die Ausstellung von Turin. Aber was in dieser kurzen Spanne Zeit anders wurde, kommt fast einem völligen Umschwung künstlerischer Anschauung gleich. In Paris arbeitete man noch, wenn auch gemäßigt, mit dem verbrauchten Apparat einer mittelalterlich romantischen Anschauung. Es gab dort noch Adler im Stile der Kriegervereine, geharnischte Ritter und Drachen, allegorische Gestalten, Deutschland als Hüterin von Kunst und Wissenschaft, Weinlaub und deutsche Eichen. Diese ganze äußerliche, oft zu Tode gehetzte Symbolik deut-



8 Joseph Maria Olbrich, Sommersitz eines Kunstfreundes, Grundriss: Vorentwurf, 1903, Weltausstellung St. Louis, 1904



9 Joseph Maria Olbrich, Sommersitz eines Kunstfreundes, Perspektive von Süden, 1903, Weltausstellung St. Louis, 1904

scher Art scheint glücklich überwunden.“²⁸ Zu diesem Erfolg trugen ganz maßgeblich aktive oder ehemalige Mitglieder der Darmstädter Künstlerkolonie bei, so etwa der im Jahr zuvor nach Düsseldorf berufene Peter Behrens, oder Paul Bürck, seit 1902 an der Magdeburger Kunstgewerbeschule tätig, der mit seinem zusammen unter anderem mit Albin Müller gestalteten Magdeburger Zimmer überzeugen konnte: Es erhielt einen Grand Prix der Ausstellung. Den größten internationalen Ausstellungserfolg konnte allerdings Olbrich verbuchen. (Abb. 8) Er hatte den Auftrag erhalten, innerhalb der deutschen Kunstgewerbeabteilung mit dem „Sommersitz eines Kunstfreundes“ einen eigenständigen Bau für die Ausstellung der südwestdeutschen Staaten, also Baden, Württemberg, Elsass-Lothringen und Hessen zu entwerfen und auch einen großen Teil der Ausstattung zu übernehmen. Mit dem Titel „Sommersitz eines Kunstfreundes“ variierte der Beitrag das Thema des 1902 von Alexander Koch initiierten Wettbewerbs zum „Haus eines Kunstfreundes“, zu dem unter anderem Hugh Baillie Scott und Charles Rennie Mackintosh Entwürfe beigesteuert hatten. Olbrichs Haus für St. Louis war als symmetrische, dreiflügelige Anlage um einen von Pfeilergängen gerahmten Brunnenhof angelegt. Von den insgesamt zwölf Raumarrangements plante

Olbrich sechs Räume selbst, ein Wohnzimmer, einen Teesalon, eine Bibliothek, ein Speisezimmer, ein Musikzimmer sowie ein Herrenzimmer. Die Einrichtungen waren nicht nur für den reinen Ausstellungszweck vorgesehen, sondern sollten auch für den späteren Verkauf in den USA zur Verfügung stehen. (Abb. 9) Theodor Lewald, der deutsche Generalkommissar, konnte bereits nach Ausstellungseröffnung vom großen Erfolg des deutschen Kunstgewerbes berichten: „Der Olbrichpavillon wurde mit enormem Erfolg eröffnet“, der Leiter der amerikanischen Kunstabteilung habe diesen Beitrag sogar als „the jewel of the whole“²⁹ bezeichnet. Wie die Zeitschrift „Innendekoration“ vermeldete, war auch der vorgesehene Verkauf der Raumgestaltungen ein großer Erfolg: „Die Zimmer sind zum Teil an einzelne Privatpersonen verkauft, den Hauptbestand aber hat eines der größten Geschäfte der Vereinigten Staaten, John Wanamaker in Philadelphia und New York erworben.“³⁰ Insgesamt, so machte auch Leo Nachtlicht in der opulent gestalteten und von Ernst Wasmuth herausgegebenen Sonderpublikation zum deutschen Kunstgewerbe in St. Louis deutlich, war die Bilanz der deutschen Abteilung also außerordentlich positiv.³¹ Hermann Muthesius kam in seiner für die „Deutsche Kunst und Dekoration“ verfassten Besprechung des deutschen Beitrags gar zu



10 Georg Metzendorf, Musterbauten für Arbeiterwohnhäuser in der deutschen Abteilung, Weltausstellung Brüssel, 1910

einem geradezu euphorischen Fazit: „Deutschland hat einen völligen, unbestrittenen kunstgewerblichen Sieg errungen. Ja die deutsche kunstgewerbliche Vorführung muß notwendigerweise jedem Besucher die Vorstellung wachrufen, dass das Zentrum der kunstgewerblichen Entwicklung heute in Deutschland liegt, vielleicht im selben Maße, wie es vom Zeitalter Ludwig XIV. an in Frankreich lag.“³² Dabei hob Muthesius vor allem den Anteil Olbrichs hervor: „Daß Olbrich ein genialer Dekorateur sei, war von Anfang an klar. Hier zeigt er, dass er ein genialer Innenarchitekt im besten Sinne des Wortes ist.“³³

Weitere Beteiligungen und Ausstrahlungen

1906 zeichnete die Teilnahme von Behrens und Olbrich an der Dresdner Kunstgewerbeausstellung den Weg der beiden führenden Persönlichkeiten aus den Anfangsjahren der Darmstädter Künstlerkolonie in das unmittelbare Vorfeld des dann 1907 gegründeten Deutschen Werkbunds vor. Nach Olbrichs frühem Tod 1908 trat die Darmstädter Künstlerkolonie jedoch deutlich weniger herausragend auf internationalen Ausstellungen auf. Dennoch blieben Darmstadt, Darmstädter Themen und

auch ehemalige Darmstädter Künstler als Impulsgeber auch später noch sowohl national als auch international präsent. Innerhalb der 1913 – anlässlich der Weltausstellung in Gent – im Deutschen Haus gezeigten Ausstellung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe waren Dokumente der Arbeiten von Behrens und Olbrich in der Retrospektive besonders prominent vertreten. Bereits drei Jahre zuvor hatte sich Peter Behrens im Rahmen des deutschen Beitrags zur Brüsseler Weltausstellung 1910 mit seinen Entwürfen für mehrere der Industriehallen der deutschen Abteilung besonders namhaft profilieren können. Die deutsche Abteilung auf der Brüsseler Weltausstellung 1910 wies jedoch noch weitere, indirekte Bezüge zu Darmstadt auf.³⁴ Die beiden in Brüssel gezeigten, von Georg Metzendorf entworfenen und eingerichteten Musterhäuser für Arbeiter verwiesen auf Metzendorfs langjährige Auseinandersetzung mit dem Thema des Arbeiterwohnungsbaus. (Abb. 10) Bereits 1908 hatte er sich im Rahmen der Hessischen Kunstausstellung mit seinem Beitrag für die Arbeiterhäusersiedlung an der Mathildenhöhe vorgestellt. Neben Olbrich, der schon um 1901 erste Entwurfsideen zum Arbeiterwohnhausbau zu Papier gebracht hatte und nun in Darmstadt mit dem Haus Opel Aufsehen erregte, zeigte Metzendorf einen

höchst erfolgreichen Vorschlag, der nach der Ausstellung transloziert und auf dem Darmstädter Oberfeld neu errichtet wurde. Seit 1908 wirkte Metzendorf dann als Planer der von Krupp initiierten Siedlung Margarethenhöhe in Essen. Mit den Brüsseler Häusern variierte Metzendorf nun das Thema und propagierte den kostengünstigen typisierten Holzhausbau als Potential für die Lösung der Kleinwohnungsfrage, einen Ansatz, der in den USA höchst interessiert aufgenommen wurde. Auch der Generalkommissar der deutschen Abteilung Heinrich Albert zeigte sich so nachhaltig beeindruckt, dass er Metzendorf mit dem Bau des Wohnhauses Alberts in Berlin-Frohnau beauftragte. Von Darmstadt und Brüssel führte wiederum ein direkter Weg zur ersten Ausstellung des deutschen Werkbunds in Köln 1914, wo Metzendorf mit dem Niederrheinischen Dorf ein ganzes Ensemble musterhafter Beispiele des Kleinwohnungsbaus vorstellte.

Darmstadt hatte sich mit seinen Vertretern der Künstlerkolonie und deren direktem Umfeld seit 1900 höchst erfolgreich auf den Plattformen nationaler und internationaler Ausstellungen profiliert, wurde zu

einem der einflussreichsten Knotenpunkte reformerischer Ansätze und setzte gerade im Blick auf die integrierte Präsentation von Architektur, Raumkunst und Kunstgewerbe markante und zukunftsweisende Maßstäbe. Noch spätere Werkbundaustellungen wie die Ausstellung Die Wohnung in Stuttgart 1927 und selbst noch die Interbau 1957 in Berlin oder die deutsche Abteilung auf der Brüsseler Weltausstellung 1958 verfolgten mit den integriertem Ansatz einer Verbindung von Architektur und Ausstattungs-Design Themen, die bereits in den Darmstädter Beiträgen um 1900 erprobt wurden und Standards etablierten. Auch wenn die Ausstellungen um die Jahrhundertwende, abgesehen vom ersten epochalen Auftritt in Paris 1900, weniger Darmstädter Gruppenausstellungen denn Einzelauftritte von aktuellen oder ehemaligen Mitgliedern der Künstlerkolonie aufweisen, hatte sich Darmstadt seit der Paris Weltausstellung als „Marke“ durchgesetzt, die, um noch einmal den britischen Rezensenten Gabriel Moureys zu zitieren, „most charming and most perfect examples of decorative art“³⁵ präsentierte und für Innovationsimpulse mit internationaler Strahlkraft sorgte.

Summary

„Most charming examples“ – Participations of the Darmstadt Artists' Colony in International Exhibitions around 1900

The years around 1900 were characterized by a downright boom in international exhibitions. In close temporal sequence, one ambitiously staged presentation after another opened ample opportunities for the participating countries to elaborately present their economic and artistic strengths. This was particularly true of the arts and crafts and “spatial art” exhibitions, which around 1900 belonged to the core pieces of the national expositions and were regarded as a demonstration of the quality of the national art industry. Moreover, the

German participations were repeatedly characterized by a synopsis of many regional groupings, which highlighted the diversity of the various existing art centers. With the Darmstadt Artists' Colony, founded in 1899, the Hessian Grand Duchy, from the very beginning, set out to position itself prominently in the international exhibition industry, largely supported by the highest political circles. The presentation thus shows firstly the increasing importance of arts and crafts and “spatial art” departments at international exhibitions. Secondly, it examines the special relevance of representatives of the Darmstadt Artists' Colony that already set standards internationally with the design of the “Darmstädter Zimmer” (Darmstadt Room) for the Universal Exhibition in Paris in 1900.

Anmerkungen

- 1 Ekkehard Mai, Präsentation und Repräsentativität – Interne Probleme deutscher Kunstausstellungen im Ausland (1900–1930), in: Zeitschrift für Kulturaustausch, 31. Jg. (1981), S. 107–123.
- 2 Eva Huber unter Mitarbeit von Annette Wolde, Die Darmstädter Künstlerkolonie: Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischen Positionen, in: HESSISCHES LANDESMUSEUM/KUNSTHALLE DARMSTADT (Hrsg.), Ein Dokument deutscher Kunst, Darmstadt 1901–1976, 5 Bde., Darmstadt 1976, hier Bd. 5, S. 56–107, insbes. S. 67–70.
- 3 Vgl. u. a. STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Hrsg.), Joseph Maria Olbrich. Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin. Kritischer Katalog, bearbeitet von Karl Heinz Schreyll unter Mithilfe von Dorothea Neumeister, Berlin 1972; MATHILDENHÖHE DARMSTADT (Hrsg.), Joseph Maria Olbrich 1867–1908, Darmstadt 1983; Ralf Beil/Regina

- STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, hier v. a. der Beitrag von Paul Sigel, Made in Darmstadt. Olbrichs Beiträge zu den internationalen Ausstellungen in Paris, Turin, St. Louis 1900–1904, ebd., S. 243–253.
- 4 Vgl. u. a. Max Creutz, Amerika und die Weltausstellung in St. Louis 1904, in: Dekorative Kunst, Bd. 12 (1904), S. 449–475, hier S. 459.
- 5 Franz Reuleaux, Briefe aus Philadelphia, Braunschweig 1877, S. 3.
- 6 Ebd., S. 5.
- 7 Ebd., S. 94f.
- 8 Paul Sigel, Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen, Berlin 2000, S. 40–51.
- 9 Mitteilungen aus dem Architekten- und Ingenieursverein zu Hamburg, in: Deutsche Bauzeitung, 35. Jg. (1901), H. 8, S. 51.
- 10 Max Osborn, Erster Rundgang durch die deutsche und oesterreichische Abtheilung, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 6 (1900), S. 462–470, hier S. 470.

- 11 Christian Ferdinand MORAWE, Die Künstler-Kolonie auf der Welt-Ausstellung, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 6 (1900), S. 490–498, hier S. 494.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd., S. 493.
- 14 Gabriel MOUREY, Round the Exhibition. III. German Decorative Art, in: The International Studio, Bd. 21 (1900/01), S. 44–52, hier S. 49.
- 15 Ebd.
- 16 Vgl. Max OSBORN, Das Ergebnis der Pariser Weltausstellung, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 7 (1900), S. 1–25, hier S. 4.
- 17 N. N., The International Exhibition of Modern Decorative Art at Turin. The German Section, in: The Studio, Bd. 27 (1902), S. 188–197, hier S. 188.
- 18 Jetzt und im Folgenden Georg FUCHS, Deutsche Zukunfts-Architektur, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 10 (1902), S. 599–622, hier S. 599.
- 19 Alexander KOCH, Erste Eindrücke von der Turiner Ausstellung, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 10 (1902), S. 519–523, hier S. 520.
- 20 Ebd., S. 523.
- 21 Vgl. N. N. (Anm. 17), S. 190.
- 22 Ebd.
- 23 Theodor LEWALD (Hrsg.), Weltausstellung in St. Louis 1904. Amtlicher Katalog der Ausstellung des deutschen Reichs, Berlin 1904, S. 110.
- 24 Peter PARET, Die Berliner Sezession und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Frankfurt am Main 1983.
- 25 Hermann MUTHESIUS, Die Wohnungskunst auf der Welt-Ausstellung in St. Louis 1904, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 15 (1904/05), S. 209–227, hier S. 219.
- 26 Klara RUGE, Kunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu St. Louis, in: Kunst und Kunsthandwerk, 7. Jg. (1904), H. 11, S. 257–577, S. 542.
- 27 Max CREUTZ, Amerika und die Weltausstellung in St. Louis 1904, in: Dekorative Kunst, Bd. 12 (1904), S. 449–475, hier S. 452.
- 28 Ebd., S. 456.
- 29 Zitiert nach: STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Anm. 3), S. 156.
- 30 N. N., Deutsche Erfolge in St. Louis 1904, in: Innendekoration, Bd. 16 (1905), H. 7, S. 186–188, hier S. 187.

- 31 Deutsches Kunstgewerbe, St. Louis 1904, mit einem Vorwort von Leo Nachtlicht, Berlin 1904, S. 9.
- 32 Hermann MUTHESIUS, Die Wohnungskunst auf der Welt-Ausstellung in St. Louis 1904, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 15 (1904/05), S. 209–227, hier S. 209.
- 33 Ebd., S. 210.
- 34 SIGEL (Anm. 8), S. 96.
- 35 MOUREY (Anm. 14), S. 49.

Bildnachweis

- 1 Aus: Julius MEIER-GRAEFE (Hrsg.), Die Weltausstellung in Paris, Paris/Leipzig 1900, Farbtafel zwischen S. 20/21, Foto: Archiv des Verfassers
- 2 Aus: HESSISCHES LANDESMUSEUM/KUNSTHALLE DARMSTADT (Hrsg.), Ein Dokument deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976, Darmstadt 1977, Bd. 5, S. 68, Foto: Archiv des Verfassers
- 3 Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Nachlass Olbrich, Hdz 10287, Foto: unbekannter Fotograf
- 4 Aus: Kunst und Handwerk, 52 Jg. (1901/02), H. 11, S. 293, Foto: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kuh1901_1902/0314
- 5 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 10 (1902), S. 599, Foto: Archiv des Verfassers
- 6 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 11 (1902), S. 16/17, Foto: Archiv des Verfassers
- 7 Aus: Ralf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 249, Abb. 8, Foto: Archiv des Verfassers
- 8 Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Nachlass Olbrich, Hdz 10836, Foto: Anna Russ, Berlin
- 9 Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Nachlass Olbrich, Hdz 10843, Foto: Anna Russ, Berlin
- 10 Gottfried STOFFERS (Hrsg.), Ausst.-Kat. Deutschland in Brüssel, Köln 1910, o. S., Foto: Archiv des Verfassers

**Künstlerkolonien und vergleichbare
Stätten – Entwicklungen in Europa**

**Artists' Colonies and Similar Sites –
Developments in Europe**



Joseph Maria Olbrichs nie gebaute Künstlerkolonie in Wien und Josef Hoffmanns Künstlerkolonie auf der Hohen Warte

Gerd Pichler

Olbrichs geplante Künstlerkolonien in Wien

Joseph Maria Olbrichs architektonische Vision, eine Stadt im neuen Stil zu schaffen, in der alle Bauten seine persönliche Handschrift tragen, sollte sich erst beim Bau der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe in Darmstadt erfüllen. Die Idee, eine „Villenstadt“ zu erbauen, reichte bei Olbrich jedoch bereits in seine Wiener Zeit zurück. Erste spezifische Planungen legte er 1896 für eine Villenkolonie am Cobenzl-Krapfenwaldl am westlichen Stadtrand Wiens unweit des Kahlenberges vor. Hier wollte er auf 638 Bauparzellen „typische Häuser für Gewerbetreibende“ um das bereits bestehende Schlosscasino herum errichten. Dieses Projekt sollte allerdings über eine Publikation der Ideen nicht hinauskommen.¹

Der Gedanke einer Künstlersiedlung keimte in Olbrich weiter und wurde bei einem besonderen Anlass neuerlich artikuliert. Der Schriftsteller Hermann Bahr, der selbst in einem von Olbrich erbauten Haus wohnte, erinnert sich in einem Brief, den er von Darmstadt aus im Mai 1901 an die Mitglieder der Wiener Secession schrieb, an jene Begebenheit im März 1898. Damals feierten die Secessionisten die Eröffnung ihrer Gründungsausstellung in Wien. Die junge Künstlervereinigung hatte ein erstes großes Ziel erreicht und war mit einer fulminanten Ausstellung erstmals an die Öffentlichkeit getreten. Nach der Eröffnung kamen sie in ihrem bevorzugten Lokal, dem Hotel Victoria, zusammen und feierten das große Ereignis. Bahr erinnert in seinem Schreiben daran, wie Olbrich an diesem denkwürdigen Abend in der gedrängten Runde aufstand und mit der „scharfen Stimme eines Commandanten hell ins Geschwirre rief: ‚Nein, das ist es alles nicht, alles ist noch gar nichts, bis wir uns nicht eine Stadt erbauen, eine ganze Stadt!‘ Wir sahen auf, es wurde still; jeder fühlte, dies war es, was lange in uns gelegen hatte, nun war es ausgesprochen. Er aber fuhr fort, und unsere Seelen sprachen mit: Kein Bild mehr, das dann an die Wand nicht passt; kein

Zimmer, das mit dem Hause nicht stimmt; kein Haus, das dann in der Strasse befremdet! Nein, wir wollen von der Regierung in Hietzing oder auf der Hohen Warte ein Feld verlangen, ein weites und leeres und freies Feld, um hier unsere Welt zu schaffen, mit einem Tempel der Arbeit in einem Haine, für Kunst und Handwerk, und rings den Hütten für unser Leben, in welchen dann unser Geist die ganze Anlage wie jeden Stuhl und Topf beherrsche!“² All diese Vorstellungen sah Hermann Bahr nun auf der Mathildenhöhe verwirklicht und riet seinen Wiener Künstlerfreunden, nach Darmstadt zu fahren und sich selbst davon zu überzeugen, dass die 1898 artikuliert Utopie wahr geworden ist.³ Zwar nicht in Wien, sondern in Darmstadt.

Wäre Joseph Maria Olbrich nicht nach Darmstadt berufen worden, so hätte er mit hoher Wahrscheinlichkeit in Wien eine Künstlerkolonie realisieren können, nämlich auf der Hohen Warte, einer beliebten Ausflugsgegend im Nordwesten Wiens – freilich mit einem anderen Zuschnitt. Treibende Kraft für die Umsetzung dieser Idee dürfte der Maler und Mitbegründer der Wiener Secession Carl Moll (1861–1945) gewesen sein. Ihm übermittelte Olbrich im Mai 1900 eine Mappe mit Skizzen zu einer Künstlerkolonie auf der Hohen Warte in Wien, die Olbrich „Freundort“ betitelte. Für Olbrich war dies der Schlusspunkt zu einem Projekt, das er ambitioniert verfolgt hatte und dessen Entwurf und Realisierung nun aufgrund seines Wegganges in die Hände von Josef Hoffmann (1870–1956) gelegt wurde. Olbrichs Brief an Carl Moll ist sehr aufschlussreich, sowohl für das Wiener Projekt und dessen Rahmenbedingungen als auch noch mehr für Olbrichs damalige Situation in Darmstadt.

„Mein lieber Moll!

Na, das muss dir der neidigste Neider lassen! Grob kannst du sein, dass es eine Freude ist. Aber man muss doch dabei lachen. Wenn ich dir den Pack Studien noch nicht geschickt habe, so hat das mit verrathener



1 Josef Hoffmann, Doppelhaus Moser-Moll, von der Gartenseite, Wien, 1903

Freundschaft noch gebrochener Treue etwas zu thun. Und wenn zu deiner Flucherei noch der Hermann Bahr kommt – O ego miserium – habe ich einmal ‚o ich unglücklicher‘ übersetzt und bin dann geradeso aus dem Gymnasium geworfen worden, wie ich jetzt aus der Hohen Warte. [...]

Nun ich nehme gerne von dem Inhalt Kenntnis[,] weiß ich ja, daß Euch Hoffmann famose Häuser bauen wird. Meine Studien über die Verwertung des Grundstückes und die Eintheilung gebe ich dir gerne, ja ich wage sogar, mit dir in 6 Tagen (das ist also am 31. Mai) mündlich darüber zu sprechen, und kannst du dann vielleicht ein paar helle Blicke daraus verwerthen. Du wirst dabei recht ruhig werden, und nicht mehr so grob sein, weil du vielleicht doch Freude über meine Blötheiten haben wirst. Aber bau'n will ich nicht mehr! Manchmal hab' ich eine verrückte Freude daran, dann wieder vor der ganzen Kunst einen Eckel [!]. Ich mache jetzt am liebsten in Musik. Wenn du mir was musikalisches bestellst z. B. ‚der liebe Ehrbach im Schnee‘ oder die Säule mit dem Spruch ‚soll's tragen! will's wagen‘, das kann ich Dir machen. Und gerade jetzt, wo ich so groß und frei denken kann. Nach der Musik kommt dann die Bienenzucht und Blumenerziehung. Goldene Bienenkörbe hab ich mir schon für mein Häuserl bestellt. Jeder Bienenkorb ist ein Staat, ich habe mir 7 Königinnen bereits gekauft. Das nächste Jahr will ich sie dir vorstellen. Aber bau'n! – Mein lieber Moll! – Ideen so viel du willst, aber diesen dummen Leuten Formen predigen, – nein –

Und dann ist es auf der Hohen Warte nicht so schön wie hier. Und dann willst du ja Zimmer, wie sie dir passen; und da jagst du mich gleich hinaus, wenn ich dir sage, so wohne ein Mensch nicht. Alle Achtung vor der Praxis, aber die Seele holt dabei der Teufel.

Bei mir ist das was anderes. Hier bauen alle so, wie ich will. Nur das ist noch zu ertragen, das wollte ich dir immer schreiben! Denk' dir das Leben von schönster Seite, und darauf mach' deine Cubikmeter Raum. Make Wände aus klingenden Saiten –

Na ich höre auf! Am 30. od. 31. komme ich mit Professor Behrens nach Wien, um Bahr wegen unserem Theater zu sprechen. Ich werde mir erlauben, dir diesen Prachtmenschen vorzustellen. Und nun sei wieder gut, und lasse das Bössein!

Viele herzliche Grüße an alle Theilnehmer zur Erbauung des ‚Freundort‘ wie ich das Ding da auf der Hohen Warte auf meine Mappe getauft habe.

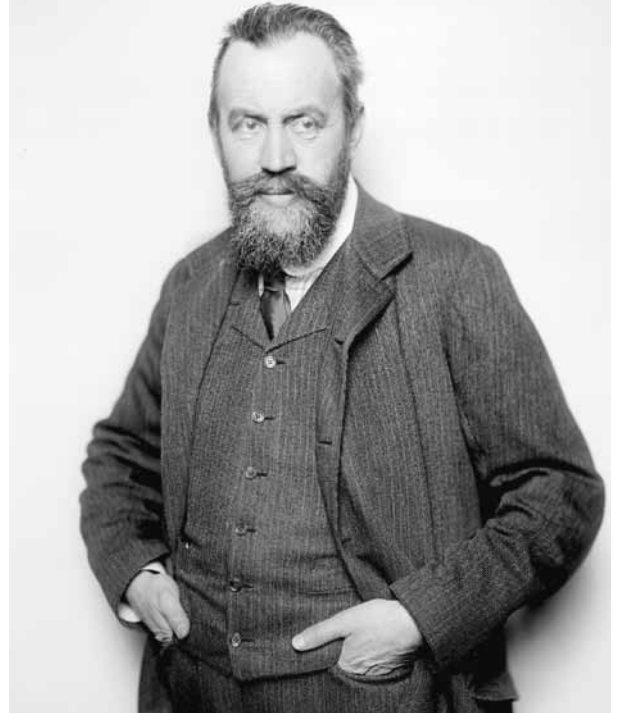
Glück auf zum Ort der Freundschaft.

Es grüßt dich von Herzen Dein Olbrich“⁴

Die angesprochene Mappe mit Entwürfen ist heute verschollen, sodass keinerlei Auskunft zur künstlerischen Gestaltung Olbrichs für die Bauten auf der Hohen Warte gegeben werden kann. Es stehen lediglich die Parzellenaufteilung der Baugründe fest, die später Josef Hoffmann übernommen hatte, und die Personen, die als Bauherren Baugründe erworben hatten. Wer war der Kreis der Personen, die in einer Künstlerkolonie im Geist der Wiener Secession zusammenleben wollten?

2 Friedrich Viktor Spitzer, Koloman Moser mit Hut, 1904

3 Madame d'Ora, Carl Moll in Jackett, um 1910



Die Bauherren der Künstlerkolonie auf der Hohen Warte

Es war die kleine Zahl von fünf Personen, nämlich Hugo Henneberg, Carl Moll, Koloman Moser, Carl von Reininghaus und Friedrich Victor Spitzer, die entweder ihren Lebensunterhalt als bildende Künstler verdienten oder als Industrielle eine vielfältige Rolle in der Wiener Kunstszenen einnahmen. Letztere wirkten als Sammler und Mäzene fördernd für die moderne Kunstbewegung in Wien und waren teilweise aber auch selbst kunstschaffend tätig, insbesondere im Medium der Fotografie, ohne jedoch davon leben zu müssen.

Die beiden beteiligten Maler, Koloman Moser und Carl Moll, waren Gründungsmitglieder der Wiener Secession. Sie teilten sich ein Doppelhaus, das als erstes Gebäude der Künstlerkolonie nach Baubeginn im Herbst 1900 im Sommer 1901 fertig gestellt war.⁵ (Abb. 1) Koloman Moser, 1868 in Wien geboren, stammte aus einfachen Verhältnissen. (Abb. 2) Nach dem Studium der Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien verschaffte er sich bald einen Namen als Grafiker. Als Gründungsmitglied der Wiener Secession und als Mitbegründer der Wiener Werkstätte wurde er richtungsweisend für das moderne Wiener Kunstgewerbe. Von 1900 bis zu seinem frühen Tod 1918 wirkte er überdies als Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule.⁶ Carl Moll, aus gutbürgerlichen Verhältnissen stammend, wurde 1861 in Wien geboren. (Abb. 3) Auch Moll studierte Malerei an der Akademie der bildenden Künste

in Wien und war danach über zehn Jahre Privatschüler und Assistent des Malers Emil Jakob Schindler. Nach Schindlers Tod 1892 heiratete Moll dessen Witwe und wurde so zum Stiefvater der später berühmt gewordenen Alma Mahler-Werfel. Als Gründungsmitglied der Wiener Secession war er vor allem durch sein organisatorisches Talent wesentlicher Mitstreiter bei der Umsetzung kunstpolitischer Ziele, wie der Errichtung einer modernen Galerie in Wien. Neben seiner Qualität als Maler war Moll durch seine kuratorische Tätigkeit in der Secession und in der Galerie Miethke ein wesentlicher Faktor in der Vernetzung der jungen Wiener Moderne mit den gleichzeitigen europäischen Strömungen.⁷

Dem Haus Moser-Moll benachbart, errichtete Josef Hoffmann die Villa Spitzer, die im Mai 1902 fertig gestellt war.⁸ (Abb. 4) Friedrich Victor Spitzer wurde 1854 in Butschowitz (Mähren) geboren, wuchs in Zürich auf und arbeitete als Chemiker an mehreren Laboratorien in der Schweiz, Deutschland und Österreich.⁹ (Abb. 5) Nach dem Besuch der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, der ersten Schule in Europa, an der auch Fotografie gelehrt wurde, widmete sich Spitzer ab 1895 intensiv der Fotografie in experimentellen Techniken, vorwiegend dem Gummidruck. Seine finanzielle Unabhängigkeit als Großgrundbesitzer und Zuckerindustrieller ermöglichte ihm eine intensive Beschäftigung mit seinem Hobby. Seine großformatigen, äußerst seltenen, in Kleinstauflagen erschienenen Porträtfotografien von Künstlerfreunden gehören zu den herausragenden Leistungen ihrer Zeit. In welcher Weise Spitzer auch als



4 Josef Hoffmann, Haus Spitzer, Wien, um 1902

5 Heinrich Kühn, Der Fotograf Viktor Spitzer, 1907

Mäzen das Kunstgeschehen in Wien unterstützte, zeigt sich beispielsweise daran, dass er Ferdinand Hodler, dem von Jänner bis März 1904 eine große Ausstellung in der Wiener Secession gewidmet war, während dieser Monate als Gast in seinem Haus auf der Hohen Warte einquartierte.¹⁰ Interessanterweise gibt es auch eine persönliche Verbindung zwischen Spitzer und Olbrich, da Olbrich 1900 die Stadtwohnung Spitzers gestaltete.¹¹ Olbrichs Möbel wurden beim Haus auf der Hohen Warte von Hoffmann in die Einrichtung integriert.

Übereck zu den bereits genannten Häusern errichtete Josef Hoffmann 1900/01 das Haus Henneberg. (Abb. 6) Es überragte die anderen Bauten nicht nur hinsichtlich seiner Größe, sondern auch durch die aufwändige Gartengestaltung, in der barocke Monumentalplastiken als Gartenfiguren in aus Treillagen gestalteten Nischen Aufstellung fanden. In der repräsentativen Halle im Inneren hing in Hoffmanns Möblierung hinein komponiert das 1902 von Gustav Klimt gemalte Porträt der Ehefrau des Bauherrn, Marie Henneberg, effektiv präsentiert. (Abb. 7)

Hugo Henneberg, geboren 1863 in Wien, studierte Physik, Chemie, Astronomie und Mathematik in Wien und Jena. (Abb. 8) Er promovierte 1888 mit einer physikalischen Arbeit und reiste in die USA, wo er Alfred Stieglitz kennenlernte, dem er freundschaftlich verbunden blieb.¹² Als Mitglied des Cameraclubs in Wien befreundete sich Henneberg mit Heinrich Kühn und Hans Watzek und wurde damit Teil der „Wiener Trifolium“ genannten Fotografengruppe, die österreichische Fotogeschichte schrieb.¹³ 1896 konstruierte

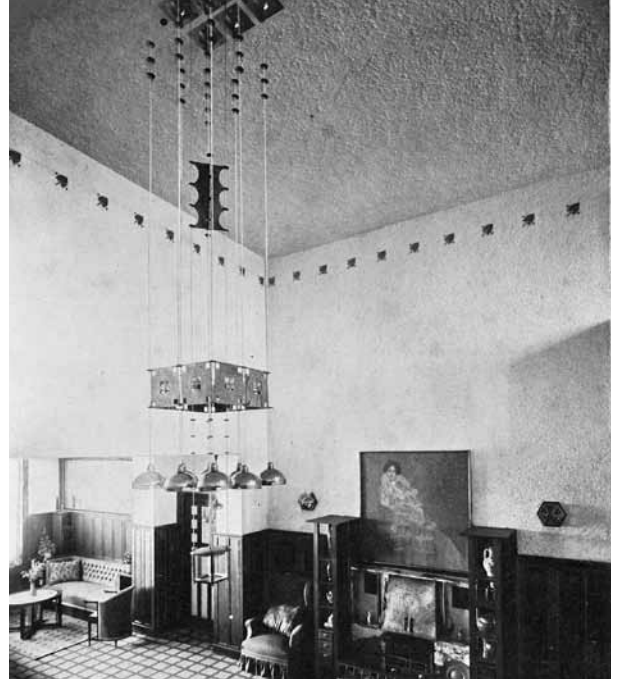
Henneberg eine eigene Kamera für Landschaftsaufnahmen im Format 40 × 60 Zentimeter und war mit seinen experimentellen Edeldruckverfahren regelmäßiger Gast auf den Ausstellungen der Wiener Secession. Die Secessionszeitschrift „Ver sacrum“ beinhaltete übrigens im ersten Jahrgang von 1898 ein regelmäßig erscheinendes Kapitel zur modernen Fotografie.¹⁴ Mit dem Tod von Hans Watzek wandte sich Hugo Henneberg aber mehr und mehr von der experimentellen Fotografie ab und konzentrierte sich als bildender Künstler auf das Gebiet der Druckgrafik, besonders auf den Farbholz- und Farblinolschnitt. Hugo Henneberg starb überraschend am 12. Juli 1918 in seinem Haus auf der Hohen Warte.

Wandel der Künstlerkolonie zur Villenkolonie

Die zwischen den Häusern Spitzer und Henneberg gelegene Bauparzelle hatte Carl von Reininghaus erworben. Dieser aus einer steirischen Großindustriellenfamilie stammende Kunstsammler (geb. 1857) ist als Förderer Egon Schieles und als Retter von Gustav Klimts Beethovenfries, den er nach der legendären Ausstellung in der Wiener Secession 1902 erworben hatte, in die österreichische Kunstgeschichte eingegangen.¹⁵ Aus bis heute nicht bekannten Gründen blieb sein Grundstück unverbaut. Später sollte es Baugrund für Hoffmanns Wohnhäuser Eduard Ast (erbaut 1909–11) und für das zweite Haus Carl Moll (erbaut 1906/07) werden. Auch in der unmittelbaren Umgebung der Künstlerkolonie folgten bedeutende Villenbauten von Josef Hoffmann,



6 Josef Hoffmann, Haus Henneberg, Wien, 1903



7 Josef Hoffmann, Haus Henneberg, Blick in die Halle mit Gustav Klimts Porträt der Marie Henneberg, Wien, 1903

nämlich das Haus Alexander Brauner (erbaut 1905/06) und das Haus Helene Hochstetter (erbaut 1906/07). Die hinzugekommenen Bauherren waren keine Künstler, sondern entstammten dem Großbürgertum.

Alexander Brauner, über den wenig bekannt ist, war Ingenieur und unter anderem Inhaber eines Maschinenhandels. Helene Hochstetter, aus großbürgerlichen Verhältnissen stammend, war über ihre Schwester mit der bedeutenden Industriellenfamilie Wittgenstein verwandt. Eduard Ast war Inhaber eines innovativen Bauunternehmens und hatte sich als Kunstsammler einen Namen gemacht. Er nannte mehrere Gemälde von Gustav Klimt sein eigen und schmückte das neue Haus auf der Hohen Warte mit monumentalen Bildern von Zeitgenossen wie Josef Auchenthaller und Bertold Löffler. Als Baumeister arbeitete er regelmäßig mit Josef Hoffmann zusammen. Durch diese zweite Bauphase zwischen 1905 und 1911 lässt sich heute nicht nur die künstlerische Entwicklung Josef Hoffmanns illustrieren, sondern auch der Wandel von der Künstlerkolonie Hohe Warte zur Villenkolonie Hohe Warte darstellen. Diese späteren Villen ließ Hoffmann in weiten Strecken von der 1903 gegründeten Wiener Werkstätte ausstatten.

In der ersten Bebauungsphase (1900-02) war das einheitsstiftende Band einer künstlerischen Gesinnungsgemeinschaft maßgebend, die ihre Bauten freundschaftlich allesamt in die Hände von Josef Hoffmann legte. Dabei war es in Wien – im Unterschied zur

Mathildenhöhe in Darmstadt – nie ein Anliegen, Vorzeigehäuser oder Lebensmodelle wirkungsorientiert zu präsentieren und außerhalb des Kreises von Künstlern und Gesinnungsgenossen vorzustellen. In der zweiten Phase (1905-11) löste sich dieses Band auf und die Bebauung setzte sich nach den üblichen Maßstäben eines Villenquartiers in bevorzugter Lage fort. Waren die Häuser der ersten Bauphase mit ihren weißen Riesel-



8 Heinrich Kühn, Der Strandmaler [vermutlich Hugo Henneberg], 1906

putzoberflächen, den blauen Fachwerkelementen und Schmiedeeisenteilen sowie den roten Ziegeldächern als einheitliche Baugruppe konzipiert, so spiegeln die späteren Häuser den zeittypischen Baustil Josef Hoffmanns wider, ohne auf eine zusammengehörige Wirkung angelegt zu sein.

Verbindend für beide Bauphasen ist, dass Josef Hoffmann beispielhafte Bauten der frühen Wiener Moderne realisierte, die in ihrer Durchdringung von Ar-

chitektur, Gartenkunst, Ausstattung und Einrichtung als Gesamtkunstwerke wirkten und heute noch über historische Fotografien gut dokumentiert und nachvollziehbar sind. Teilweise völlig zerstört, teilweise gut erhalten, repräsentieren Hoffmanns Bauten der ersten Phase das intellektuelle und künstlerische Milieu der Wiener Secession, jene der zweiten Phase das außerordentliche Niveau, das in Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte erreicht werden konnte.

Summary

Joseph Maria Olbrich's Never-Built Artists' Colony in Vienna and Josef Hoffmann's Artists' Colony on the Hohe Warte

Joseph Maria Olbrich titled a portfolio of sketches for an Artists' Colony on the Hohe Warte in Vienna "Freund-ort" (Friend Place), which he sent to his friend and Secession colleague Carl Moll in May of 1900. He thereby put an end to a project that he had pursued ambitiously: the construction of an Artists' Colony in Vienna. Initially, the best place – either Hietzing or Döbling – was up for discussion. Eventually, however, the architect himself quit and said encouragingly to those left that Josef Hoffmann "will build splendid houses" in his place. On the genesis of Olbrich's project primarily written sources have survived. They provide little information on the artistic design, but rather on the ideological orienta-

tion of this Artists' Colony. The five builders comprised artists on the one hand (Kolo Moser, Carl Moll) and on the other hand patrons and art collectors (Dr. Hugo Henneberg, Dr. Victor Spitzer, Carl von Reininghaus). This tells a lot about the environment that was fruitful for an Artists' Colony in Vienna. In two stages, between 1900 and 1902 as well as 1905 and 1911, Josef Hoffmann realized this project and created exemplary buildings of early Viennese Modernism. They are well documented and comprehensible through historical photographs in their grasp of a total artwork. Partly destroyed, partly well-preserved, Hoffmann's works bear important witness to the architecture, arts and crafts and garden art of the Vienna Secession. The second construction phase between 1905 and 1911 illustrates not only the artistic development of Josef Hoffmann, but also the transformation of the Artists' Colony Hohe Warte to Villa Colony Hohe Warte.

Anmerkungen

- 1 Joseph M. OLBRICH, Cobenzl – Krapfenwaldl. Eine Villenstadt, Erläuterungen zu den Verwertungsplänen, Wien 1896, o.S.
- 2 Hermann BAHR, Ein Brief an die Secession, in: Ver sacrum, 4. Jg. (1901), H. 14, S. 227–238, hier S. 227f.
- 3 Ebd.
- 4 Joseph Maria Olbrich an Carl Moll, Brief vom 26. Mai 1900 (Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.L.N. 154.770).
- 5 Zum Haus Moser-Moll s. Gerd PICHLER, Das Haus Moser auf der Hohen Warte, in: DERS./Rudolf LEOPOLD (Hrsg.), Ausst.-Kat. Koloman Moser 1868–1918, München 2007, S. 152–159.
- 6 Ausführlich zu Mosers Leben s. Gerd PICHLER, Koloman Moser – Die Gemälde. Werkverzeichnis, Wien 2012, S. 183–190.
- 7 Ausführlich zu Molls Leben, s. Tobias G. NATTER, Carl Moll – Stationen eines bewegten Lebens, in: DERS./Gerbert FRODL, Ausst.-Kat. Carl Moll, Salzburg 1998, S. 25–39.
- 8 Zu den Baudaten s. Markus KRISTAN, Josef Hoffmann, Villenkolonie Hohe Warte, Wien 2004, S. 19–26.
- 9 Zu Spitzers Biografie s. Timm STARL, Lexikon der Fotografie in Österreich 1839 bis 1945, Wien 2005, S. 459.
- 10 Jura BRÜSCHWEILER, Ferdinand Hodler, Chronologische Übersicht, in: Ausst.-Kat. Ferdinand Hodler (1983), (dritte, überarbeitete Aufl.), Zürich/Bern 1998, S. 134.
- 11 Zur Wohnung Spitzer: Markus KRISTAN/Eva B. OTTLINGER, „Kapriziös und praktisch zugleich“. Die Wohn- und Geschäftshäuser der Wiener Zeit, in: Ralf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich (1867–1908). Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern

- 2010, S. 117–135, S. 124/125; Ludwig ABELS, Die Schulausstellungen im Österreichischen Museum, in: Das Interieur, 2. Jg. (1901), S. 97–112.
- 12 Zu Hennebergs Biografie s. STARL (Anm. 9), S. 191.
- 13 Der Cameraclub entstand 1887 in Wien. Seine Mitglieder lehnten das kommerzielle Interesse an der Fotografie ab und strebten eine Ebenbürtigkeit der Fotografie mit Malerei und Grafik an. S. Monika FABER, Photographie in Wien 1890 bis 1920, in: Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien u. a. 1985, S. 289–295.
- 14 Ver sacrum, 1. Jg. (1898), H. 4, S. 25–27 u. H. 7, S. 30–32.
- 15 Ausführlich zur Biografie von Reininghaus s. Tobias G. NATTER, Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Sammler und Mäzene, Köln 2003, S. 165–177.

Bildnachweis

- 1 Aus: Der Architekt, 9. Jg. (1903), Tafel 85, Foto: Archiv des Verfassers
- 2 Privatbesitz, Foto: Archiv des Verfassers
- 3 Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Inv.-Nr. 203470-D
- 4 Aus: Neue Architektur. Eine Auswahl der beachtenswertesten Neubauten moderner Richtung aus Deutschland und Österreich. I. Serie, Wien/Leipzig o. J., Tafel 9, Foto: Archiv des Verfassers
- 5 Essen, Museum Folkwang, Fotografische Sammlung, Inv.-Nr. 100/2/4, Foto: © Museum Folkwang Essen – ARTOTHEK
- 6 Aus: Der Architekt, 9. Jg. (1903), Tafel 86, Foto: Archiv des Verfassers
- 7 Aus: Das Interieur, 4. Jg. (1903), S. 137, Foto: Archiv des Verfassers
- 8 Essen, Museum Folkwang, Fotografische Sammlung, Inv.-Nr. 100/2/53, Foto: © Museum Folkwang Essen – ARTOTHEK

The Gödöllő Artists' Colony, Hungary

Aims, Organization and Artistic Style Compared to the Darmstadt Artists' Colony

David A. Hill

The aim of this paper is to examine two artists' colonies – the ones in Darmstadt, Germany and in Gödöllő, Hungary, which had a similar life-span, and which met occasionally in neighbouring pavilions at various international exhibitions – and to compare and contrast various aspects of their founding, organization and output.

First, let us examine the foundation of the colonies and their organization by looking at table 1. The Darmstadt Colony was founded two years earlier than Gödöllő, the idea of a Grand Duke who wanted to encourage the best contemporary arts, design and the manufacture of quality products in his region of Hesse.

It was backed by him financially, and he sought the highest quality artists, architects and designers to join the Colony. The Gödöllő Colony, on the other hand, was the idea of the painter Aladár Kriesch-Körösfői, in discussion with his friends and associates, particularly Sándor Nagy. They had as their model the sort of British Craft Guilds idealized by William Morris and set up by C. R. Ashbee in Chipping Camden, and so they moved to Gödöllő, a village some thirty kilometres outside the Hungarian capital, Budapest. They also had a strong social aim underlying their enterprise: to help Hungarian peasants re-learn the traditional folk crafts which were dying out, and thereby enable them to escape the

Table 1

	DARMSTADT	GÖDÖLLŐ
Dates	1899 – 1914	1901 – 20
Founded by	Grand Duke Ernst Ludwig	Aladár Kriesch-Körösfői
Sponsor & Terms	Grand Duke Ernst Ludwig A three-year contract: stipend, plus studios	Hungarian government and Hungarian Applied Arts Society
Darmstadt: Original Members until 1902 Gödöllő: Key early members	Joseph Maria Olbrich (architect/designer); Ludwig Habich (sculptor); Peter Behrens (architect/designer); Paul Bürck (graphic artist/designer); Patriz Huber (interiors/furniture); Hans Christiansen (designer); Rudolf Bosselt (metalwork/jewellery)	Sándor Nagy (artist/designer); Laura (Kriesch) Nagy (artist/designer); Aladár Kriesch-Körösfői (artist/designer); Ede Toroczka-Wigand (architect/interior designer); Leo Belmonte (weaver); Ferenc Sidló (sculptor); Jenő Remsey (artist)
Darmstadt: Members from 1903	Olbrich; Habich; Johann Vincenz Cissarz (painter/book artist); Paul Hausteine (designer); Daniel Greiner (sculptor/illustrator)	Associates: Géza Maróti (sculptor); Miksa Róth (stained glass designer); István Medgyaszay (architect); István Zichy (graphic artist); Árpád Juhász (graphic artist); Mariska Undi (designer); Carla Undi (weaver); János Vaszary (carpet/tapestry designer); Mihály Rezső (graphics)
Darmstadt: Members from 1906	Ernst Riegel (gold and silver smith); Heinrich Jobst (sculptor); Albin Müller (architect/designer)	
Darmstadt: Later Members	1909: Bernhard Hoetger (sculptor); 1909: Hanns Pellar (artist); 1911: Emanuel Josef Margold (architect/designer); 1911: Edmund Körner (architect/designer)	



1 Joseph Maria Olbrich, Large Glückert House, Darmstadt, 1901 (status 2009)

grinding poverty of the feudal system that still operated in Hungary. However, they also aimed to use these folk elements in their own work, thereby creating a modern Hungarian style based on the country's design traditions. These aims were endorsed by the state, and so they received both moral and financial support from the Hungarian government to carry out their ideas.

Whereas the Darmstadt Colony was run almost like a business contract, with the artists, architects and designers being employed for three-year periods, the Gödöllő Colony was a loose band of associates, living close to each other, and often working together on the same project. As can be seen from table 1, those present on Mathildenhöhe were constantly changing. The Gödöllő group was relatively stable, and associates from outside were used as and when necessary. Miksa Róth, for example, was the main producer of high-quality glass in the art nouveau period, working for many designers and on projects throughout the country, and

collaborating with the artists of the Gödöllő Colony as required.

Next we need to examine the influences on the artists working in the two Colonies. Table 2 gives the most important of them. The basic ideas of John Ruskin and William Morris in Britain of the importance of the craftsman and woman, and of the beauty of the artefacts that were produced, were well-known and widely followed everywhere. In the period under discussion, 1898–1920, artists, architects and designers were able to be very aware of what was going on around them from the magazines which were in wide circulation during that period, for example “The Studio” (England), “Art et Décoration” (France), “Magyar Iparművészet” (Hungary), “Deutsche Kunst und Dekoration” (Germany), “Innen-Dekoration” (Germany). These illustrated and discussed not only the latest artistic products from their own countries, but also from elsewhere around Europe. Darmstadt was perhaps more intimately aware of what

Table 2

	DARMSTADT	GÖDÖLLŐ
Influences	John Ruskin; William Morris; English Arts and Crafts; M. H. Baillie Scott; C. R. Mackintosh; The Vienna Secession; Munich; Henry van de Velde; Nancy	John Ruskin; William Morris; English Arts and Crafts; Hungarian folk art; Vienna Secession

Table 3

	DARMSTADT	GÖDÖLLŐ
Some Major Exhibitions	1898: Darmstadt Arts and Crafts Exhibition; 1900: World Fair, Paris: <i>Darmstadt Room</i> ; 1901: The First Exhibition of the Artists' Colony; 1902: First International Exhibition for Modern Decorative Art, Turin: <i>Hessian Department</i> ; 1904: The Second Exhibition of the Artists' Colony; 1904: World Fair, St. Louis: <i>Summer Residence of a Friend of the Arts</i> ; 1908: Hessian State Exhibition for Free and Applied Art; 1914: Darmstadt Art Year	1900: World Fair, Paris: Nagy/Kriesch carpets; 1902: First International Exhibition for Modern Decorative Art, Turin: <i>Hungarian Pavilion</i> ; 1904: The Circle of Friends in Art; 1904: World Fair, St. Louis: <i>Székely Pavilion</i> ; 1906: Milan Exhibition; 1909: Venice Biennale; 1909: Budapest National Pavilion: Collective Exhibition

Table 4

	DARMSTADT	GÖDÖLLŐ
Artists' Houses	7 designed by Olbrich; 1 designed by Behrens	2 designed by István Medgyaszay
Ernst Ludwig House	Designed by Olbrich: 6 artists' studios; 2 flats; communal area; sculpture and ceramics studios and workshops designed and set up	
Factories	1906: The Grand Duke's Ceramics Factory; 1907: The Grand Duke's Precious Glass Factory; 1907: The Ernst Ludwig Press	1905: Weaving Workshop, designed by Ede Toroczka-Wigand
School	The Grand Duke's Teaching Workshops of Applied Art (1907)	Weaving Workshop: in 1907 attached to the National Royal School of Applied Arts, Budapest

was going on in Vienna, through Olbrich, and because of that also of the work of Mackintosh and Baillie Scott, which was widely admired by the artists and designers of the Vienna Secession. And there is a sense in which, for political reasons, most Hungarian designers of the period shunned what went on in Vienna, although, because they were part of the same Empire, it was difficult to ignore. The Darmstadt group were probably also more aware of what was going on in Paris, Brussels, Munich and Amsterdam than those in the Hungarian Colony.

However, the major difference in influence between the two colonies is the study and use of folk elements by the Gödöllő Colony. While Darmstadt artists were intensely forward-looking in their search for new design styles, the Gödöllő artists researched the designs of their ancestors, particularly those in Transylvania where traditional crafts had been maintained at a higher level than elsewhere in the country. Members of the group were, for example, heavily involved in the

production of the enormous five-volume "A Magyar Nép Művészete" (Hungarian Folk Art), overseen by Dezső Malonyay, 1907–22, which surveyed every aspect of folk art throughout the territory of Hungary, and was beautifully illustrated with hundreds of examples. Aladár Kriesch-Körösfői, the founder of the Gödöllő Colony, wrote the "Hungarian Peasant Art" section in the special volume of "The Studio on Peasant Art in Austria and Hungary" (1911). We will see this key distinction when we examine some of the products from the two Colonies.

Both of the Colonies were active in displaying and presenting their work, both nationally and internationally. Here is table 3 of some of the main exhibitions they were involved in. As can be seen, works by the artists from the two Colonies were present together at the 1900 Paris and 1902 Turin exhibitions, although the Gödöllő Colony had not actually been founded at that point. One important difference is that the Mathil-



2 István Medgyaszay, Sándor Nagy House, Gödöllő, 1904–06 (status 2006)



3 István Medgyaszay, Sándor Nagy House, porches and balconies, Gödöllő, 1904–06 (status 2006)



4 Peter Behrens, Wertheim, dining room, Darmstadt, 1901/02



5 Aladár Kriesch-Körösfői, bedroom, Gödöllő, 1909

denhöhe Colony was intended as an exhibition itself, where interested buyers could come and see the complete range of works displayed and used in the houses of the artists, whereas the Gödöllő Colony never had such unity of either space or purpose. Table 4 gives an indication of the big differences in the infrastructure and organization of the two Colonies. The big push at Gödöllő was with the weaving studios, and tapestries were one of the major products of the Colony, whereas Darmstadt was much wider in what was set up, and also more commercially oriented.

We will now examine some particular examples of the products which came out of the two colonies, and compare and contrast them. The architecture is the obvious place to start, and it goes without saying that the Ernst Ludwig House and seven dwellings designed by Olbrich as well as the Behrens House designed for himself were some of the most modern examples of art nouveau architecture to be found anywhere in Europe at that time. The Darmstadt Colony was certainly leading the field on that front. Olbrich's Large Glückert House (1901) shows the kind of clean lines, white plastered



6 János Vaszary, *The Fair* tapestry, Budapest, 1908



7 Aladár Kriesch-Körösfői, *Cassandra* tapestry, Budapest, 1908

facades and minimal decoration which was typical for his Mathildenhöhe houses. (Fig. 1, Ill. IX and X) In contrast, István Medgyaszay's two studio houses for Leo Belmonte and Sándor Nagy at Gödöllő (1904–06) appear much less sophisticated, although they are still quite radical in their design. The use of unplastered pale brick aids that perception. Medgyaszay was actually a pupil of Otto Wagner's in Vienna, which can be seen in the overhanging roof of the Sándor Nagy House. (Fig. 2) However, the construction of the porches and balconies in carved wood come straight out of the decorative features of traditional Transylvanian village building. (Fig. 3) So

there is something of a fusion of the modern and the traditional here, which is the essence of what the artists of the Gödöllő Colony were trying to do.

The situation is rather similar with the design of interiors. In the Behrens Wertheim dining room (1901/02) for example, everything shows the modern abstract linearity of Darmstadt's Jugendstil and the Vienna Secession, while Kriesch-Körösfői's bedroom (1909) reflects the curved 'wings' of traditional Hungarian furniture and the designs on the upholstery and carpet flow straight from the folk versions of the same. (Figs. 4 and 5)



8 Sándor Nagy, The Kádár Kata window (production: Miksa Róth), Marosvásárhely (Târgu Mureș, Romania), 1912

Some of the applied arts were more important at Darmstadt than at Gödöllő. Much more was produced in the way of furniture, ceramics, glass, metalwork and jewellery. On the other hand, the Gödöllő Colony produced more in the way of tapestries and stained glass windows. Their tapestry was very varied, with several artists producing the designs. One designer who worked mainly for tapestry and carpets was János Vaszary, who had an interesting simplified style of presenting rustic scenes; shows his take on a village fair with men and women buying and selling cattle and other produce. (Fig. 6) In a radically different style, Aladár Kriesch-Körösfői presents us with a scene from the classical story of Cassandra, an interesting mixture of vertical and horizontal lines, and movement in several directions. (Fig. 7) The Gödöllő Colony produced a number of very important and beautiful sets of stained glass windows for major buildings, such as the Cultural Centre in Marosvásárhely (now Târgu Mureș in Romania) and the Town Hall in Szabadka (now Subotica in Serbia). In Marosvásárhely, Sándor Nagy and Ede Toroczka-Wigand each designed three large three-light windows. Nagy took three traditional folk ballads to illustrate, for example the story of Kádár Kata in which the boy's mother disapproves of his courting Kata and has her drowned. (Fig. 8) Nagy uses a style which comes out of the British Arts and Crafts traditions started by William Morris and continued by designers such as Christopher Whall and Douglas Strachan. Toroczka-Wigand produced three historical scenes, one of which shows the Cradle of the Royal Prince Csaba (Fig. 9) – all three are set in ornate traditional folk surroundings like this.

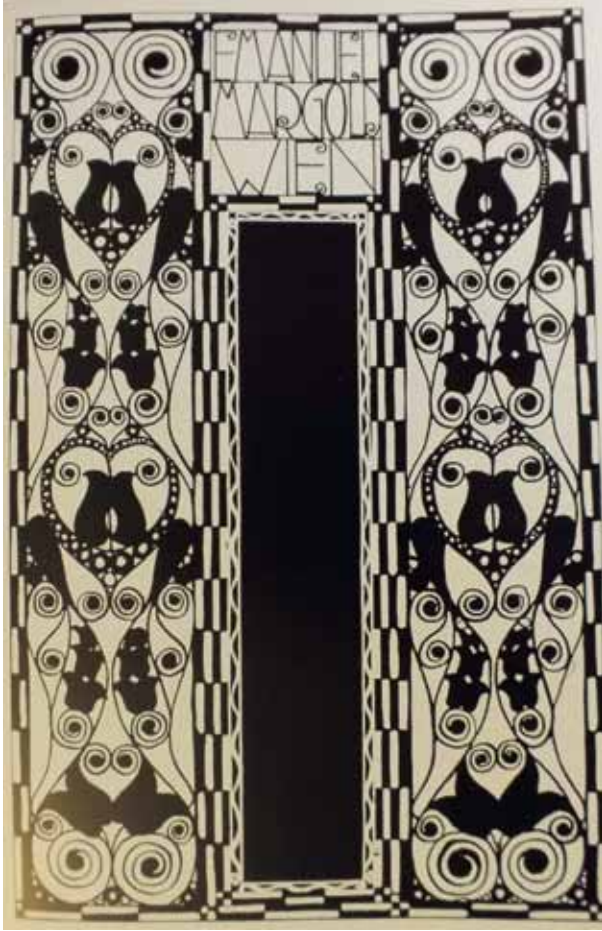


9 Ede Toroczka-Wigand, The Cradle of the Royal Prince Csaba window (production: Miksa Róth), Marosvásárhely (Târgu Mureș, Romania), 1912

Whilst the Gödöllő Colony artists – in particular Aladár Kriesch-Körösfői, Sándor Nagy, Laura (Kriesch) Nagy and Jenő Remsey (artist) – produced a large number of easel paintings as well as murals, Hans Pellar was almost the only artist who came to the Darmstadt Colony. On the other hand, both colonies had a number of good graphic designers, producing work in a range of styles. To illustrate these, there is a title page of 1908 by Emanuel Josef Margold with an abstract pattern, perhaps influenced by Vienna Secession graphics, and an illustration by Mihály Rezső of 1910 which is undoubtedly influenced by the work of Aubrey Beardsley. (Figs. 10 and 11) Both colonies had sculptors producing good work: Daniel Geiner and Bernard Hoetger in Darmstadt and Ferenc Sidló in Gödöllő. It is not possible here to go into detail about all areas of the applied arts, but suffice it to say that clothing, carpets, wallpaper, posters, mosaics, books and magazines were all produced by both colonies.

Conclusion

In conclusion, it is fair to say the Darmstadt and Gödöllő Colonies ran along similar tracks, but were founded on different bases: Darmstadt as an overtly commercial enterprise, and Gödöllő with more educational leanings. While the designs and artefacts produced in Darmstadt were generally very modern and forward-looking, those in Gödöllő usually sprang from or were related to traditional Hungarian folk design, with a modern element fitting in well.



10 Emanuel Josef Margold, A book title page, Vienna, 1908



11 Mihály Rezső, The Blessing book illustration, Gödöllő, 1910

Zusammenfassung Die Gödöllő-Künstlerkolonie, Ungarn – Ziele, Organisation und künstlerischer Stil im Vergleich mit der Darmstädter Künstlerkolonie

Die Gründung der Künstlerkolonie in Gödöllő (30 Kilometer von Budapest) war kein einzelnes Ereignis, sondern vielmehr ein Zusammentreffen von Künstlern und Designern, Architekten, Handwerkern und Handwerkerinnen, die ähnliche Vorstellungen über den Stellenwert der angewandten Kunst im Alltag hatten. Die beiden Hauptakteure – Aladar Körösfői-Kriesch und Sándor Nagy – waren stark beeinflusst von John Ruskins und William Morris' Ideen. Körösfői-Kriesch zog 1901 nach Gödöllő und andere folgten. Die beiden wichtigsten Quellen für ihre Arbeit waren traditionelles ungarisches Volksdesign und ungarische Mythen und Legenden. Sie benutzten diese für die meisten Produkte, die sie herstellten: Glasmalerei, Wandteppiche, Grafik, gemalte Illustrationen, Stickereien, Möbel und vieles mehr. Sie waren

eng mit dem Budapester Museum für Kunstgewerbe verbunden. Von ihm und der Regierung empfingen die Künstler Hilfe, vor allem wegen ihrer gesellschaftlichen Ziele, aussterbende Handwerkskünste durch Bildung wiederzubeleben.

Die Vergleiche mit dem, was in Darmstadt passierte, sind aufschlussreich. Der Gödöllő-Kolonie fehlte die Unterstützung eines reichen und begeisterten Adligen, aber sie gewann dennoch wichtige Unterstützung von außen für ihre Arbeit. In der gleichen Weise, wie die Darmstädter Kolonie das Denken und Arbeiten in der angewandten Kunst in Deutschland beeinflusste, gelang dies der Gödöllő-Kolonie in Ungarn. Die Arbeiten der Designer in Darmstadt und Gödöllő wurden international ausgestellt und fanden in den wichtigen zeitgenössischen Zeitschriften weithin Beachtung: „The Studio“ (London), „Magyar Iparművészet“ (Ungarische Angewandte Kunst, Budapest), „Deutsche Kunst und Dekoration“ (Darmstadt), „Art et Décoration“ (Kunst und Dekoration, Paris) und anderswo.

Select Bibliography

CRAMER, Johannes, 'The Mathildenhöhe in Darmstadt', in: Hans-Dieter DYROFF (ed.), *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*. Deutsche UNESCO-Kommission, Bonn 1988, pp. 91–94.

DYROFF, Hans-Dieter (ed.), *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*. Deutsche UNESCO-Kommission, Bonn 1988.

ÉRI, Gyöngyi/JOBBÁGYI, Zsuzsa (ed.), *A Golden Age: Art and Society in Hungary 1896–1914*, Budapest 1990.

GELLÉR, Katalin, *The Art Colony of Gödöllő (1901–1920)*, Gödöllő 2001.

GELLÉR, Katalin/KESERU, Katalin, *A Gödöllői Művésztelep*, Budapest 1987/94.

GELLÉR, Katalin et al, *The Artists' Colony of Gödöllő (1901–1920)*, Gödöllő 2001.

GÖTZ, Eszter (ed.), *The Hungarian House in Venice*, Budapest 2000.

GUTBROD, Philipp, *Document of German Art: The First Exhibition of the Darmstadt Artists' Colony*, in: *Uncommon Culture*, Vol. 4 (2013), No 7/8, pp. 104–111.

HOWARD, Jeremy, *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*, Manchester 1996.

NEMETH, Zsuzsa (ed.), *Women at the Gödöllő Artists' Colony*, London 2004.

ÜLMER, Renate, *Jugendstil in Darmstadt*, Darmstadt 1997.

Picture credits

- 1 © Nikolaus Heiss, Darmstadt
- 2 Archives of the author
- 3 Archives of the author
- 4 Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 180 KM, photo: Gregor Schuster
- 5 Gödöllő Town Museum, photo: Archives of the author
- 6 Museum of Applied Arts, Budapest, photo: Archives of the author
- 7 Museum of Applied Arts, Budapest, photo: Archives of the author
- 8 Culture Palace, Marosvásárhely (Târgu Mureș, Romania), photo: Archives of the author, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 9 Culture Palace, Marosvásárhely (Târgu Mureș, Romania), photo: Archives of the author
- 10 Archives of the author
- 11 Archives of the author

Zwischen Idylle und Kommerz

Die Wiederbelebung der Hausindustrie in den Künstlerkolonien Gödöllő und Abramcevo

Marina Dmitrieva

„Die Entdeckung der Provinz“¹ war Ausdruck einer verbreiteten gesellschaftskritischen Einstellung. Es war eine Ablehnung der – wie man es allgemein empfand – schädlichen Folgen der zunehmenden Industrialisierung des Lebens in einer Großstadt. In dem neu erwachten „Bedürfnis nach Weltflucht“ und dem Rückzug „in die besänftigende Muße ländlicher Abgeschiedenheit“ erkannte der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl nicht nur das „bloße egoistische Interesse“, sondern „eine sehr ernste und hoch ethische Empfindung [...]“. So schafft sich der Mensch ein ideales Gut, das ihn erhebt, adelt, verklärt inmitten des Kampfes um die materiellen Güter dieser Erde.“²

Das Idyllische der ländlichen Umgebung und das Erquickliche des Zusammenlebens in der Gemeinschaft standen im Mittelpunkt dieses Lebensmodells – ganz gleich, ob es sich um eine permanente Künstlersiedlung, wie es sich im als einen beliebten Rückzugsort der Kaiserin Elisabeth bekannten Gödöllő in der Nähe von Budapest etabliert hatte, oder um ein nur für die Sommermonate gedachtes Refugium wie Abramcevo in Russland handelt. Das Streben nach dem „guten und einfachen Leben“ gehörte überhaupt, wie der Erforscher der Künstlerkolonien Michael Jacobs gezeigt hat, zum Wesen der Künstlersiedlungen.³

Hermann Bahr, der die Bezeichnung „Künstlerkolonie“ eingeführt hat, sah in ihnen eine moderne Form der Gemeinschaft, welche nicht auf familiären Strukturen, sondern auf einer Wahlverwandtschaft basiere.⁴ Die meisten Kolonien entstanden auf Initiative der Künstler, die auf der Suche nach neuen Motiven, günstigen Lebensbedingungen und dem Rückzug in die Sommerfrische waren. Die anderen wiederum verdankten ihre Gründung dem Einsatz ihrer großbürgerlichen oder adeligen Gönner. Die auf Wunsch des

Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt gegründete Künstlerkolonie in seiner Residenzstadt hatte den exemplarischen Charakter einer permanenten Ausstellung. Dank der medialen Aufmerksamkeit und Präsenz namhafter Künstler gewann die Darmstädter Künstlerkolonie eine große internationale Resonanz. Das Künstlerdorf in Abramcevo in Russland war eine einfache Datschensiedlung auf dem Sommergut der Unternehmerfamilie Mamontov. Nichtsdestotrotz trug Abramcevo entscheidend zur Wende in der russischen Kunstlandschaft bei. Die Wahlverwandtschaft mit Darmstadt äußerte sich in der Teilnahme der Künstler des Abramcevo-Zirkels an der Ausstellung in Darmstadt und in der Aufmerksamkeit, die der Darmstädter Künstlerkolonie in russischen Medien zuteil wurde.⁵ Bei allen Unterschieden hatten sie eines gemein: Es waren utopische Gemeinschaften. In ihrem Bestreben, Neues zu schaffen, verbanden sie die künstlerische Arbeit mit sozialem Impetus.⁶

Eine internationale Tendenz, „die künstlerische Arbeit im Lichte höherer sozialer Nützlichkeit zu betrachten“, bemerkte im Zusammenhang mit Darmstadt der Kritiker Karl Scheffler. „Künstlerische Idealität und wirtschaftliche Realität, die lange für unvereinbar, ja für feindlich galten, verbinden sich [...] zu einer durch Wechselwirkung bestehenden sozialen Kraft, [...]. Das relativ Neue und das Bedeutsame dieser Lehre ist die Konstatierung des unmittelbaren Einflusses eines betätigten Schönheitsgefühls auf die wirtschaftliche Entwicklung, seine Erklärung als soziale Macht.“⁷

In ländlichen Gebieten der europäischen Peripherie, besonders im Habsburger Reich und in Russland (inklusive Finnlands als Teil des Russischen Reiches), war das soziale Engagement – Riegls „ethische Empfindung“ – besonders wirksam. Man strebte die

Rettung der Dörfer vor der Abwanderung der Bauern in die Städte und die Erhaltung des von der Industrialisierung bedrohten traditionellen Kunstgewerbes an. Zugleich sah man in ihnen, mit einem gewissen kolonialen Blick, Reservate alter und schon als exotisch empfundener Traditionen der Volkskultur. Das ländliche Leben, das Bauernhaus und die Volkskunst erschienen den Städtern als frisch, *echt* und nachahmenswert.⁸ Das traditionelle Handwerk sollte in kleinen Betrieben der „Hausindustrie“ weiterleben, die, anders als in städtischen Fabriken, die Gegenstände aus Naturstoffen, gefärbt mit organischen Pigmenten und in Handarbeit entstehen ließen, weiter geführt werden. Bei allem Idealismus handelte es sich hierbei um wirtschaftliche Unternehmen, die mit größerem oder auch kleinerem Erfolg eine Verbindung von Kunst und praktischen Leben anstrebten. Das Kunsthandwerk war hier, wie auch in der britischen Arts and Crafts-Bewegung, eine treibende Kraft und ein Ideal des gemeinsamen Schaffens. In beiden Reichen war es gleichzeitig auch ein wirksames Mittel der nationalen und imperialen Kulturpolitik. Welche Rolle aber spielten die Künstlerkolonien bei der Entdeckung und Instrumentalisierung der Volkskunst? Wie verband sich die ländliche Idylle mit dem pragmatischen Geist der aufziehenden Moderne?

Die Volkskunst als Instrument und Konstruktion: die Österreichisch-Ungarische Monarchie

Sowohl im Romanov-Reich als auch in der k.-u.-k. Monarchie der Habsburger war im ausgehenden 19. Jahrhundert die Hinwendung zum Vernakularen ein wichtiger Bestandteil der imperialen Repräsentation. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Volkskunst in Österreich-Ungarn sowohl zu einem Gegenstand der Mode als auch des wissenschaftlichen Interesses. Das 1863 in Wien, nach dem Vorbild des erst zehn Jahre zuvor entstandenen South Kensington Museums, eröffnete Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute Museum für Angewandte Kunst) wurde zum Zentrum der Sammel-tätigkeit von Volkskunst aus allen Teilen des Reiches. Neben der Kunstgewerbeschule in Wien koordinierte das Museum zudem staatliche Gewerbeschulen in anderen Städten wie etwa Salzburg, Graz, Prag, Pilsen, Brünn, Czernowitz und Krakau. Mit dem Ziel, das Kunstgewerbe zu retten und die dörfliche Jugend zu erhalten, entstanden in den entlegenen Provinzorten Fachschulen für nationale Hausindustrie: eine Holzschnitzer- und Klöppelschule in Zakopane in Galizien oder Schulen für traditionelles Handwerk in Bleiberg (Steiermark) oder in Proveis (Tirol). Sie funktionier-

ten nach einheitlichen Programmen unter der Anleitung von professionellen Lehrern.⁹

Seit der Weltausstellung 1873 in Budapest stellten Erzeugnisse der Volkskunst einen unabdingbaren Teil der Ausstellungsprogramme dar. Nationale Dörfer in regionaler Architekturtradition samt Bewohnern in bunten ethnischen Trachten waren auf Landesausstellungen in Prag 1890 sowie in Lemberg 1894 als auch bei der Millenniumsausstellung in Budapest 1896 zu besichtigen. Bei der Landesausstellung in Lemberg baute der Architekt Julian Zachariewicz ein ruthenisches Dorf, um die regionale Tradition von Galizien und Bukowina zu präsentieren. Die Millenniumsausstellung in Budapest 1896 führte dagegen die Vielfalt von nationalen Traditionen des Reiches vor und repräsentierte damit das multinationale österreichische Mosaik, dem die imperiale Idee von der Einheit in Vielfalt zugrunde lag. Dies belegt die vom Kronprinzen Rudolf herausgegebene mehrbändige Publikation „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ (Kronprinzenwerk, 1885–1902) besonders deutlich.¹⁰ Wie Rebecca Houze gezeigt hat, schlug sich die Begeisterung für die Volkskunst auf die professionelle Mode und den Alltagsdekor der oberen Bevölkerungsschichten sowie der künstlerischen Bohème nieder.¹¹ So gestaltete die Kaiserin Elisabeth die Kammermeierei, ihre private *Farm* in Schönbrunn als eine ungarische Bauernstube. Die Partnerin von Gustav Klimt, Emilia Flöge, trug von Volkstrachten inspirierte Kostüme.

Dank neueren Forschungen ist die Bedeutung der britischen Arts and Crafts-Bewegung für Osteuropa deutlich geworden, und zwar nicht nur im ästhetischen Bereich sondern auch im Bereich des Sozialen und Utopischen.¹² Eine wichtige Rolle spielten dabei die englischen Kunstzeitschriften, wie etwa „The Studio“ und „The Artist“, aber auch direkte Kontakte der Künstler und Journalisten. Hierbei ist ganz besonders auf Amelia Sarah Levetus (1853–1938) hinzuweisen. Diese bemerkenswerte Frau, die aus einer jüdischen Familie in Manchester stammte und seit den 1890er Jahren in Wien lebte, spielte unter anderem in der österreichischen Frauenbewegung eine wichtige Rolle. Durch ihre Publikationen über das Kunstgewerbe und die Architektur in Österreich und Ungarn sowie über englische Kunst in englischen und österreichischen Zeitschriften wurde sie zur Vermittlerin zwischen den Kulturen. Sie organisierte unter anderem einen John Ruskin Club in Wien, in dem es verschiedene Veranstaltungen zur englischen Kultur gab. Dank ihrer Freundschaft mit dem ungarischen Kunstkritiker Ludwig Hevesi interessierte sie sich vor allem für die Entwicklung der ungarischen Kunst. Die wichtigste Informationsquelle zur bäuerlichen Kunst der



1 István Medgyaszay, Haus Sándor Nagy, Gödöllő, 1904–06 (Zustand 2016)

k.-u.-k. Monarchie im englischsprachigen Raum war die reichlich illustrierte Sonderausgabe von „The Studio“ von 1911 mit dem Thema „Peasant Art in Austria and Hungary“, zu dem Levetus die Einleitung und einige Kapitel schrieb.¹³

Als der englische Künstler Walter Crane im Jahre 1900 das erst 1896 im prachtvollen Gebäude von Ödön Lechner eröffnete Museum für Kunstgewerbe in Budapest besuchte, konnte er dort eine schöne Sammlung der Volkskunst bewundern. Er kam auf Einladung des Direktors des Museums für Angewandte Kunst, Jenő Radisics zur Vorbereitung seiner Ausstellung und erhielt einen rauschenden Empfang. Crane betonte die sinnstiftende Rolle der gesammelten Objekte als Grundlage des, wie er notierte, besonders ausgeprägten ungarischen Patriotismus. Er zitierte den Novellist Maurice Jokai (Mór Jókai): „We must learn how the Hungarian peasant cloaks, flower-decorated trunks, dishes, cups, must be transformed into ornaments fit to embellish drawing-rooms, palaces, altars; we must learn how to transform into a creating power the aesthetical sense and artistic inclination of our people.“¹⁴

Gerade dies empfand der Künstler, der die sozialistischen Ideen William Morris’ teilte, als problematisch. Bei seiner Reise durch Siebenbürgen (heute in Rumänien) bewunderte er die Vielfalt nationaler Traditionen in diesem entlegenen Karpatengebiet. Gleichzeitig bemerkte er aber, dass die echten, alten Stickereien kaum noch zu finden wären, weil die *reichen Leute* sie aufgekauft hätten, so verbreitet war die Mode für die althergebrachte Volks-tradition. Kritisch beurteilte er auch das staatliche Programm zur Wiederbelebung der Volkskunst: „Schools of embroidery were being established in the towns to teach the work which the peasantry had taught themselves, and of course, at every remove, the patterns became tamer. It does not seem possible to transform unconscious spontaneous art into conscious learned art, any more than it is possible for wild flowers to flourish in a formal garden.“¹⁵

Diese Diskrepanz zwischen der *echten* Volkskunst und den kommerziellen Produkten der imperialen Volksbildungspolitik sahen auch andere Kritiker. Eine Verkaufsausstellung im Kaufhaus Norman & Stacey’s Tottenham Court Road Emporium, organisiert 1902 von der Gesellschaft für die Unterstützung der

ungarischen Industrie unter der Schirmherrschaft des englischen und ungarischen Hochadels, wurde in „The Artist“ heftig kritisiert.¹⁶

Vor diesem Hintergrund erscheint die kleine Schrift Alois Riegls „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ (1894) als ein notwendiger Beitrag zur Reflexion der gegebenen Umstände.¹⁷ Als damaliger Mitarbeiter der Textil-Abteilung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie war er selbst in die Förderung der Volkskunst involviert. Dieses lange Zeit von der Forschung ignorierte, aber neulich wiederentdeckte Buch versucht, die Volkskunst wissenschaftlich zu erfassen und die damalige Situation vom Standpunkt der Ökonomie aus zu betrachten.¹⁸

Unter Volkskunst verstand Riegl eine fest verankerte alte Tradition, die durch einen ausgesprochenen Konservatismus ausgezeichnet sei. Die Formen seien keine Kreationen von einzelnen Personen, sondern gehörten dem ganzen Volk und sollten für dies sofort erkennbar sein. Der Hausfleiß beträfe die Herstellung von Artefakten für den Eigengebrauch. Das wäre die unterste Stufe der Betriebsorganisation und die am meisten durch die Industrialisierung gefährdete. Die Organisation der Produktion als Hausindustrie betrachtete Riegl sehr kritisch: Das ihr innewohnende Doppelziel sei nicht zu erfüllen: ertragbar zu sein und künstlerische Qualität des Hausfleißes zu bewahren. Er sah die Versuche ihrer Wiederbelebung als zum Scheitern verurteilt: die Pläne, Bauern ökonomisch zu unterstützen, hätten doch nur zum Verfall und zur Erstarrung der lebendigen Volkskunst geführt. Mehr noch, Riegl sah die Überwindung der Volkskunst als eine Notwendigkeit. Nur wenn „Fremdes auf Fremdes treffen [würde]“, wenn es zur „wechselseitigen Befruchtung“, „zur Berührung und Vermengung“, „Beeinflussung und Durchdringung“ käme, würde „ein gemeinsames Neues erzeugt“. ¹⁹ Er betonte die besondere Rolle der k.-u.-k. Monarchie „aufgrund ihrer geographischen und politischen Stellung“ zwischen dem Orient und Okzident. Österreich-Ungarn sei die einzige Region, „außer Russland“, in der man noch die „echte“ Volkskunst antreffen könne. „Hat man die Volkskunst vor dem Niedergang bewahrt? – Gar nicht!“ – war das Fazit des Kunsthistorikers.²⁰

Auch Ludwig Hevesi hatte einen kritischen Blick auf die Mode an der Volkskunst. In der Rezension auf eine Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie schrieb er zwar über den „kaleidoskopischen Anblick“ der „Verschiedenheit der Volksstämme“ und bemerkte dabei: „[...] der Fabrikbetrieb und die städtische Mode dringen bei dem regen Handelsbetrieb in all die Altertümlichkeit ein [...], kneten den Geschmack der Bauer förmlich um.“²¹

Echte oder gefälschte Kunst? Gödöllő

Ob die k.-u.-k. Kunstpolitik „Echte oder gefälschte Kunst“ produziere, fragte auch die Journalistin Berta Zuckerandl im Hinblick auf die Hausindustrie und Volksbildung in Österreich.²² Entgegen dem auch von ihr vertretenen Modell des österreichischen Gesamtpatriotismus, gehörte eine Rhetorik des aufstrebenden Nationalismus zur Wiederbelebung der Volkskunst in Ungarn.

Die Begeisterung für die ungarische Volkskunst war von großer Bedeutung für das Konzept der Künstlerkolonie Gödöllő. Die Künstler Sándor Nagy (1869–1931) und Aladár Körösfői-Kriesch (1863–1920), die sich mit ihren Familien dort ab 1904 niedergelassen hatten, verbanden ästhetische und soziale Ideen. Sie orientierten sich in vielem an der Arts and Crafts-Bewegung, unterhielten enge Kontakte mit britischen und internationalen Künstlern. Neben Charles Robert Ashbee besuchte auch der finnische Nationalkünstler Axeli Gallen-Kallela, der selbst in einer Künstlerkolonie lebte, Gödöllő. Es war eine Gemeinschaft im lebensreformerischen Sinne mit dem Akzent auf Körperkultur, sozialistischen Ideen sowie die Begeisterung für Leo Tolstoi. Sándor Nagy hatte zuvor in Diód gelebt, einer Landkommune des tolstojanischen Typus, wo er den Sozialisten, Anarchisten und Tolstoi-Anhänger Jenő Henrik Schmitt (1851–1916) kennen gelernt hatte, dessen Philosophie den Zirkel beeinflusste.²³ Der Maler Aladár Kriesch und der Architekt István Medgyaszay lieferten Skizzen für das mehrbändige Werk von Dezső Malonyay „Die Kunst des ungarischen Volkes“ mit Beispielen von Ornamentik, Holzmöbeln, Bauernarchitektur und Textilien und bekräftigten somit ihr Interesse an den ethnografischen Studien.²⁴ Als eine unverfälschte Region mit *echten*, überlieferten Volkstraditionen wurde Szeklerland (Székely) bei Kalotaszeg in Siebenbürgen (heute Tara Călatei in Rumänien) ausgewählt. Der Architekt Eduard Wigand studierte die Bauernhütten dieser Region und entwarf aufgrund ihrer Formen Villen für seine Auftraggeber, Künstler und Kunstliebhaber. Ähnlich wie Aladár Kriesch, der sich später Körösfői-Kriesch nannte, eignete sich Wigand „Thoroczka“ als Zusatznamen an, der sich von einem Ort in Siebenbürgen ableitete. Man drückte so seine besondere Affinität zu dieser Gegend aus. Nach Projekten von István Medgyaszay entstanden Künstlerhäuser in Gödöllő, unter anderem für Leo Belmonte und Sándor Nagy. In ihrer Gestalt ähnelten diese den damals populären englischen Häusern. Zentrales Element dieser ganz modernen, als Betonkonstruktionen gebauten Villen bildeten ihre Arbeitsbereiche. Die Künstlerateliers waren dank der Raumhöhe und den



2 Sándor Nagy, Teppich-Entwurf, 1909



3 Initiale des Aufsatzes von Elek PETROVICS, Gödöllői telep Kultúr-törekvéseiről [Kulturbestrebungen der Kolonie Gödöllő], 1909

großen Fenstern besonders geräumig und hell. Dekoriert wurden die funktionalistisch wirkenden Bauten aber mit Volksornamentik. (Abb. 1) Beide Architekten strebten, bei allen Unterschieden in den einzelnen Projekten, eine deutliche Modernisierung der Architektur und ihre Befreiung vom Schnörkel des Historismus an. Der funktionalistische sowie organische Zugang zum Bau wurde somit, wie Katalin Keserü es aufgezeigt hat, bereichert und sogar erst durch die Anknüpfung an die lokale Tradition ermöglicht.²⁵

An der Spitze der 1905 in Gödöllő eröffneten Weberei stand ein Künstler mit internationaler Erfahrung: Leo Abraham Abendama Belmonte (1875–1956). Er kam aus einer wohlhabenden jüdischen Familie in Schweden und studierte Malerei und Gobelinkunst in Paris. Die in Gödöllő von einheimischen Frauen gefertigten Teppiche entstanden nach Skizzen von Malern, wie etwa Sándor Nagy oder Belmonte. (Abb. 2) Sie verbanden, im Sinne der Arts and Crafts-Bewegung und ähnlich wie in der Architektur, Ornamente und Kompositionen, ja den Geist der Volkskunst mit einem modernen Zugang. Organische Materialien und Far-

ben waren Voraussetzung für die Produktion, weniger die Authentizität der Herkunft und des Stils. Neben den traditionellen in Siebenbürgen verbreiteten Kilims, produzierten sie schwedische Schereben-Teppiche sowie Gobelines und verwendeten kaukasische Webtechniken. Die Gödöllő-Textilien gewannen Auszeichnungen auf internationalen Messen – in Paris 1900, Turin 1902, St. Louis 1904 sowie in Mailand 1906. Diese, wie Katarina Keserü sagte, nach einem „Morrissonian Modell“ entstandene Produktion subventionierte der Staat.²⁶

Zu betonen ist die Schlüsselfunktion der Frauen in dieser Künstlergemeinschaft und bei diesem wirtschaftlichen Unternehmen. Die Textilkünstlerin Valéria Kiss, welche die Gobelinkunst in verschiedenen Ländern studiert hatte, unterrichtete die Mädchen. Mariska Undi (1877–1959) und Laura Kriesch-Nagy (1879–1966), Schwester von Aladár Kriesch und Ehefrau von Sándor Nagy, sammelten Volkstextilien und verwendeten sie als Muster für die Weberei. Undi und ihre Schwestern, Carla und Jolán, trugen selbst Kleidung aus Kalotaszeg.²⁷

In der führenden Kunstzeitschrift „Magyar Iparművészet“ betonte Elek Petrovics, der spätere Direktor des Museums für Bildende Künste in Budapest, die Bedeutung der Künstler in Gödöllő für die Rettung des durch die Industrialisierung bedrohten Kunsthandwerks. (Abb. 3) Der philosophische Hintergrund sei die von Ruskin und Morris angestrebte Verbindung der Kunst und des Lebens. Die Kunst solle demnach nicht nur für die Oberschicht zugänglich, sondern in jedem Haushalt präsent sein. Es dürfe keinen Gegensatz der schönen und angewandten Kunst geben. Prägend sei nicht nur die Kunst, sondern die ganze Lebensweise. Die Künstler von Gödöllő versuchten nicht das Leben zu modernisieren, sie kehrten zu den „primitiven Umständen“ zurück und orientierten sich dabei an Tolstoi.²⁸

In dieser „invented tradition“²⁹ gab es allerdings einen deutlichen Versuch, das Ungarische zu betonen und das andere zu nivellieren. In seinem Essay für die Zeitschrift „The Studio“ beschrieb Aladár Körösfői-Kriesch Siebenbürgen als ein unikales Reservat nationaler, ungarischer Kultur, das in seiner ganzen Unverdorbenheit „practically intact“ geblieben sei. Das Essay ist mit malerischen Skizzen versehen.³⁰

Im Gegensatz hierzu sah Walter Crane in dieser Region eine einmalige Vielfalt an ethnischen Kulturen, die auch vielfältige Formen der Volkskunst hervorbrachten: „There were peasants who had migrated from Saxony centuries ago who still had the characteristic fair hair and blond complexion. There were the ‚Gipsies‘ – in complete contrast. [...] There were the Roumanians, who claim descent from an original Roman colony, [...] and there were, of course, the Magyars in their semi-oriental white dress, with gay embroidered jackets and riding-boots, sometimes wearing the heavy white overcoat, cloak-wise, with the sleeves hanging.“³¹

Die Künstlerkolonie in Gödöllő imitierte in Lebensweise, Kleidung und Einfachheit des Lebens die *primitive* Bauernkultur. Allerdings boten die mit Elementen der Volkskunst verzierten Künstlervillen den besten Komfort. Die dort produzierten Textilien transponierten die Volksornamentik durch Skizzen von professionellen Künstlern. Mit Erfolg nutzten diese die Volkskunst als Inspirationskraft für ihre handwerklichen Erzeugnisse sowie Malerei und Grafik. Allerdings war, wie bei William Morris, das egalitaristische Modell zum Scheitern verurteilt: Teuer und exquisit, erreichten ihre modischen und eleganten Produkte nicht die breiten Kreise der Bevölkerung, sondern die wohlhabende Elite. Das „Haus für einen Kunstliebhaber“ war ein beliebtes und erfolgreiches Projekt ungarischer Architekten. So war ein Ausstellungsprojekt „Das Atelier des Künstlers“ von István Medgyaszay und Sándor Nagy auf der Internationalen Ausstellung von 1906 in Mailand ausgezeichnet worden.³²

Das russische Barbizon: Abramcevo

Ähnliche Prozesse der Wiederbelebung des Kunsthandwerks fanden in Russland statt: Die rasche Industrialisierung nach der Abschaffung der Leibeigenschaft im Jahr 1861 und den nachfolgenden Verwaltungsreformen, die während der Herrschaft Zar Alexander II. vollzogen wurden, führte zu einer Abwanderung der Bauern in die Städte. Zugleich hatte die Hinwendung zur altrussischen Tradition nicht nur wissenschaftliche sondern auch staatspolitische Gründe. Die noch unter Zar Nikolai I. behauptete Staatsideologie einer Union der „Orthodoxie, Monarchie und Volkstümlichkeit“³³ war nach wie vor einflussreich. Entgegen der Habsburger Doktrin schuf sie eine russisch-nationale Selbstwahrnehmung und nicht ein multinationales Mosaik, und somit die Einheit und nicht die Vielfalt. Der neorussische Stil gewann als Repräsentationsform des Zarenreichs auf internationalen Ausstellungen an Bedeutung. Allerdings führte das Studium der Volksornamentik nicht nur zur neuartigen Entdeckungen, sondern auch zu einer trockenen, archäologischen und eklektischen Rekonstruktion. So vereinte der Pavillon der russischen Provinzen auf der Weltausstellung in Paris (Architekt Robert Melcer) Teile aus dem Moskauer und Kazaner Kreml mit erfundenen Details im so genannten russischen Stil, um ein Gesamtbild des Imperiums darzustellen. Im Zusammenhang mit Reformen der Staatsverwaltung (Zemstvo) entwickelte sich zunehmend eine Unterstützung für die Kustar'-Industrie, eine russische Parallele zur Hausindustrie.³⁴ Ein 1885 eröffnetes Kustarnyj Muzej (Museum für Kunsthandwerk) sollte, ähnlich wie in Wien und Budapest, Artefakte sammeln und die Produktion unterstützen. Allerdings waren die Meinungen der Ökonomen dazu geteilt. Die einen sahen darin eine rückständige Produktionsweise, die unweigerlich von der sich rasch entwickelnden Industrie verdrängt werden sollte. Die anderen betrachteten es als einen Ausdruck der nationalen Eigenart Russlands.

Ein wichtiger belebender Impuls für die Aufwertung des Kunstgewerbes kam, ähnlich wie in Ungarn, aus einer Künstlerkolonie. Es war, wie es im Russischen genannt wird, der Künstlerzirkel (kružok) Abramcevo. Das Gut Abramcevo – mit einem bescheidenen hölzernen Herrenhaus und einem großen Park – liegt ca. 60 Kilometer nord-östlich von Moskau, auf dem Pilgerweg zum Zentrum des orthodoxen Lebens, Sergiev Posad. Die schöne Lage am Ufer des Flusses Vorja, aber vor allem die Verehrung der vorherigen Besitzers, des legendären Slawophilen und Schriftstellers Sergei Aksakov, bewegte die Kaufmannsfamilie Mamontov, 1873 das Gut zu erwerben. Savva Mamontov, der das große Eisenbahngeschäft von seinem Vater erbte, gehörte zur

4 Ivan Ropet,
Haus Teremok,
Abramcevo,
1877/78
(Zustand 2015)



neuen russischen Elite energischer Unternehmer und Kunstförderer. Er und seine Frau, Elizaveta Grigorjevna, versuchten zunächst die Atmosphäre eines Adelsguts wieder herzustellen. Erst nach einer Italienreise, bei der sie in Rom Künstler (*die russischen Römer*) trafen, entstand die Idee eines ästhetischen Refugiums. Schon bald etablierte sich der Brauch, dass Künstler, Musiker und Literaten auf Einladung des Gastgebers, der selbst ein dilettierender Bildhauer und Sänger war, nach Abramcevo kamen, um dort gemeinsam den Sommer zu verbringen. Als die „beste Datscha der Welt“ (Ilja Repin), das „Russische Barbizon“ (Kuz'ma Petrov-Vodkin) bot Abramcevo gute Arbeitsbedingungen, eine nette Gesellschaft und eine besonders kreative Atmosphäre.³⁵ Die Brüder Viktor und Apollinarij Vasnecov, Ilja Repin, Valentin Serov, Konstantin Korovin, Vassilij Polenov, Michail Vrubel und Matvej Antokol'skij – waren schon damals bekannte Namen der russischen Kunstszene.

Nach und nach entstand, unweit des Herrenhauses und pittoresk im Park verteilt, ein Künstlerdorf. Als ersten Bau errichtete 1873 der Architekt Viktor Gartman (1834–73), der während der Arbeiten plötzlich verstarb, eine Bildhauerwerkstatt. Dieses geräumige Künstleratelier mit großen Fenstern an der hinteren Front, war, wie ein Freund der Familie ironisch bemerkte, in einem Stil gebaut, „den dieser mutige Architekt für einen Russischen hielt“.³⁶ Gartman war für seine Ausstellungsarchitektur im neorussischen Stil bekannt. 1877/78 kam

das Haus Teremok, das der Unterkunft der Gäste dienen sollte. Reichlich verziert mit Holzornamentik, ausgeführt von einheimischen Handwerkern, war dieser Bau des bekannten Architekten Ivan Ropet (Anagramm von Petrov, 1845–1908) an der regionalen Architekturtradition orientiert. (Abb. 4) Ähnlich wie im westlichen Europa vereinten diese Holzbauten im neuerfundenen Nationalstil Ergebnisse ethnografischer und archäologischer Studien mit fantasievollen Neuschöpfungen.³⁷

Dies gilt auch für das Projekt der Kirche (1881/82). Die kleine steinerne Heiland-Kirche war ein Gemeinschaftsprojekt der Mitglieder der Kolonie. Die Maler Viktor Vasnecov (1848–1926) und Vassilij Polenov (1844–1927) lieferten den ersten Entwurf nach dem Vorbild der Novgoroder Architektur, der von einem professionellen Architekten ausgeführt wurde. Alle, auch Frauen und Kinder, sammelten Motive der heimischen Flora, die sie anschließend ins Dekor einfließen ließen. Sie schufen damit ein Bauwerk von besonderer Spiritualität und Anmut. Die Kirche von Abramcevo verinnerlichte die altrussische Tradition und veränderte sie im modernen Sinne eines Gesamtkunstwerkes. Sie diente seitdem als ein Musterbeispiel des neuen Stils der Jahrhundertwende, der im russischen Gebrauch „der moderne Stil“ (*stil' modern*) heißt.

Obwohl Savva Mamontov (1862–1905) als Mäzen die treibende Kraft des Zirkels war, gebührte seiner Frau, Elizaveta Grigorjevna Mamontova (geb.



5 Elena Polenova, Skizzen für den Säulenschrank, um 1885



6 Abramcevo-Werkstätten, Säulenschrank, produziert ab 1885 (Zustand 2015)

Sapožnikova, 1847–1908), nicht nur die Rolle einer freundlichen Gastgeberin, sondern auch die einer engagierten Reformerin und erfolgreichen Unternehmerin.

Aus Anlass einer Cholera-Epidemie gründete sie ein Krankenhaus und eine Schule für die Bewohner der umliegenden Dörfer. 1876 entstand eine Werkstatt für die Dorfjugend, in der Holzschnitzarbeiten angeboten wurden. So sollten eine massive Abwanderung in die Städte und der Verfall der Sitten, wie etwa den Alkoholismus, verhindert werden. Im Zusammenhang mit dem Bau der Kirche und den gemeinsamen Studien der kunsthistorischen und archäologischen Literatur begann Elizaveta Mamontova zusammen mit Künstlerfreunden, Objekte der Volkskunst in den umliegenden Dörfern zu sammeln. Die Gegend um Abramcevo war bekannt für die Tradition der Holzschnitzerei. Das große Haus verwandelte sich langsam in ein Museum der Holzschnitzkunst und der Stickerei. Auf den Fotos sieht man Kinder der Familie in Bauernkleidern. Diese benutzte man auch bei den farbenfrohen Spektakeln zu Hause, aus denen sich die private Oper Mamontovs in Moskau entwickelte.

Aber erst nachdem die Schwester des Malers Vasilij Polenovs, Elena Dmitrievna Polenova (1850–93) ab 1885 die Leitung der Werkstätte übernahm, konnte die Liebhaberei zu einer sich etablierenden Hausindus-

trie werden. Die Versuche, die Schüler selbstständig arbeiten zu lassen, brachten allerdings keinen Erfolg. Erst nachdem sie selbst und andere Künstler Skizzen und Ideen geliefert hatten, entstanden Prototypen für die Produktion. Ermuntert von Viktor Vasnecov, einem großen Kenner der russischen Altertümer, entwarf Elena Polenova mehr als 100 Modelle für Möbel und kleinere Gegenstände. Die Schwägerin Polenovas und aufmerksame Berichterstatterin über Abramcevo, Natalja Vasiljevna Polenova (geborene Jakunčikova), beschrieb den Prozess der Findung von Formen und Motiven. So entstand beispielsweise ein wunderbares Hängeschränkchen aus einem einfachen Haushaltsregal. Bemalt wurde es mit Blumenornamenten, wie sie Vasnecov im Fußbodenmosaik der Kirche zunächst verwendete, und einem Motiv aus einem Album des französischen Architekten Eugène Viollet-le-Duc.³⁸ Die anderen, wie etwa der berühmte Säulenschrank, waren inspiriert von Funden in umliegenden Dörfern sowie in Moskau und an der Wolga. (Abb. 5 und 6) Der charakteristische Abramcevo-Stil mit seinem flachen Holzschnitzrelief und der farbenfrohen Bemalung war also, ähnlich wie in Gödöllő, ein hybrider, erfundener Stil.

Die Abramcevo-Produktion versuchte man zunächst im Museum für Kunsthandwerk (Kustarnyj Muzej) anzubieten. Danach verkaufte man sie im von

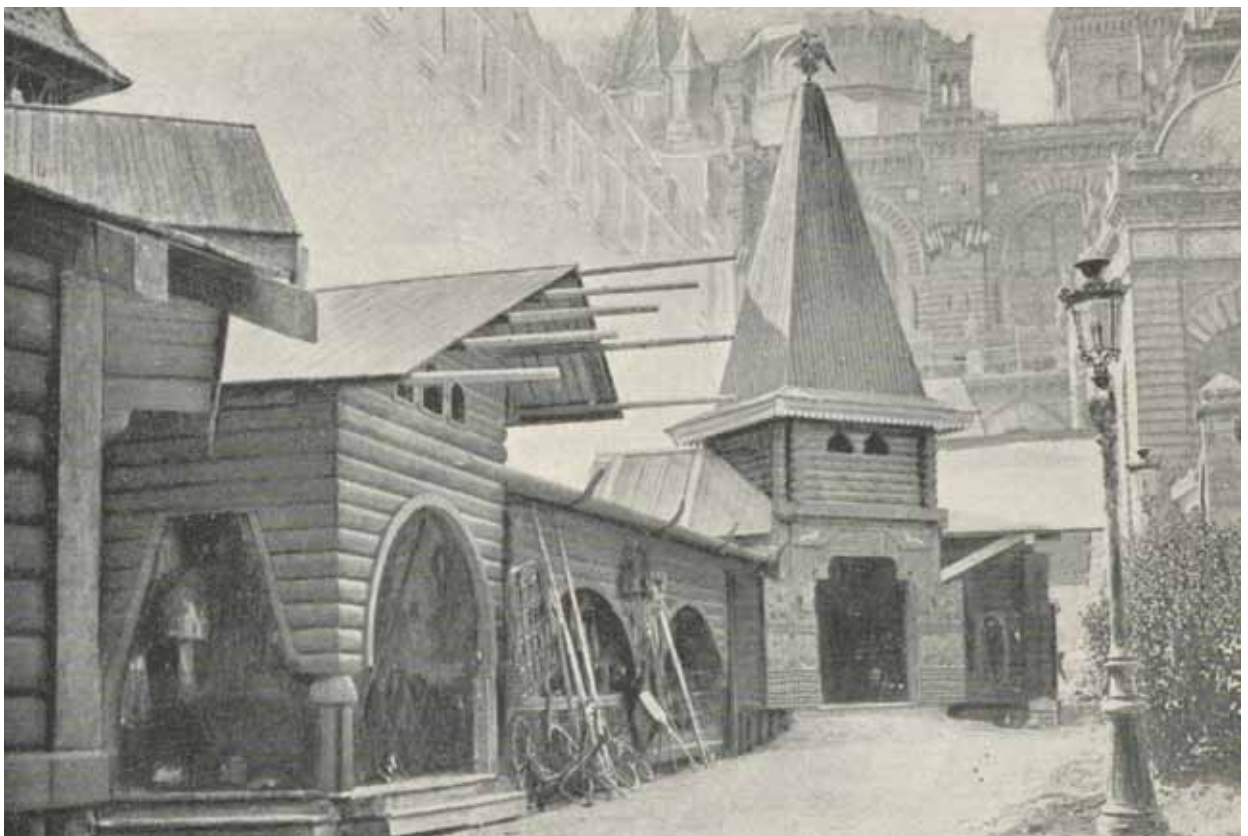
einer Schwägerin Mamontovs betriebenen Laden namens „Kindererziehung“ in Moskau, bis man ab 1890 einen eigenen „Laden der russischen Arbeiten“ (Magazin russkich izdelii) in der Straße Petrovskii Linii im Zentrum Moskaus eröffnete. Die Abramcevo-Erzeugnisse wurden zunehmend populärer, erlangten gar einen Kultstatus in den Elitekreisen, bis an den Zarenhof. Vor allem die Ausstellung der Kunst und Industrie in Nischni Novgorod (1896) sowie die Weltausstellung in Paris (1900) als auch die All-Russische Ausstellung der Kustar'-Industrie in St. Petersburg (1902) trugen zur Bekanntheit der russischen Hausindustrie von Abramcevo in Russland und International bei.

Besonders hervorzuheben ist die Rolle der Frauen bei dem Erfolg dieses Unternehmens. Nach dem Rückzug 1893 von Elena Polenova, die sich der Illustration von Kinderbüchern widmete, übernahm eine Verwandte Mamontovs, Marija Fedorovna Jakunčikova (1863–1952) und ab 1898 die Künstlerin Natalja Jakovlevna Davydova (1873–1926) die Leitung der Werkstätte, die nach und nach ihre Produktion wegen der wachsenden Nachfrage erweiterten. Sie existierten noch bis in die Sowjetzeit hinein, verloren aber allmählich ihre ursprüngliche kreative Frische.

Nach dem Vorbild von Abramcevo entstanden um die Jahrhundertwende auch weitere, meistens von

den Gutsbesitzerinnen organisierte Produktionsstätten in der russischen Provinz, wie etwa die von Maria F. Jakunčikova gegründete Werkstatt für Stickerei auf ihrem Gut in Solominka (Gouvernement von Tambov) und die für Stickerei und Holzschnitzkunst im Künstlerdorf Talaškino bei Smolensk von der Fürstin Maria Klavdievna Teniševa (1858–1928). Alle waren auf der Pariser Weltausstellung (1900) mit Erfolg vertreten, wo sie im von Konstantin Korovin und Sergei Golovin entworfenen „Russischen Dorf“ ausgestellt waren. (Abb. 7) Die Resonanz der internationalen Presse war sehr positiv.³⁹

Noch eine Engländerin, Netta Peacock (1864–1938), diente, ähnlich wie Amelia Sarah Levetus in Österreich-Ungarn, als Vermittlerin zwischen Russland und der europäischen Kunstszene. Sie veröffentlichte in internationalen Zeitschriften Berichte über die neue Richtung der Kunst und zeigte sich gut informiert über deren Philosophie und Ziele. So schrieb sie über die Gabe der Künstler, insbesondere Elena Polenovas, sich das Naive und Poetische der Volksästhetik in ihrem Werk anzueignen und künstlerisch zu „exaltieren“, ohne die frische Essenz der Volkskultur zu verlieren (Abb. 8): „So thoroughly have they impregnated themselves with the spirit of legend and fairytale as still told by the poet-peasant, so genuinely do they feel the absorbing charm of that



7 Konstantin Korovin, Russisches Dorf, Weltausstellung Paris, 1900



8 Elena Polenova, Esszimmer
auf Maria Jakunčikovas Gut,
Nara (bei Moskau), 1899

atmosphere of old-world simplicity, with all that it contains of dreamlike and weird reality – its mingled fancy and belief – that their designs are distinctly national both in feeling and colour. This new movement is, in fact, an exaltation of the popular genius; and the designs of the artists are so perfectly executed because they answer to the inborn aesthetic sense of the village artisan.⁴⁰

Sie berichtete auch über den Wunsch Polenovas, nach England zu fahren, um die dortige Kunstszene kennenzulernen. Polenovas früher Tod verhinderte dies allerdings.⁴¹

Resümee

Die Versuche der russischen Frauen, Unternehmerinnen und Künstlerinnen, das traditionelle Kunsthandwerk zu retten und zu reformieren, waren, nach Aussage Wendy Salmonds, „utopian and pragmatic in scope“.⁴² Utopisch war daran das Bestreben, die Bauern zu retten, indem man die Hausindustrie entgegen der Industrialisierung unterstützte. Ähnlich wie in Ungarn, bedienten die teuren und luxuriösen Produkte allein die Bedürfnisse der Elite. Vom pragmatischen Sinn sprechen jedoch Erfolge dieser Unternehmen. Wie auch in Ungarn, verdankten die Holzarbeiten, Stickereien und gewebten Textilien, die in Künstlerkolonien oder auf privaten Gütern hergestellt wurden, ihren Erfolg dem Talent professioneller Künstler. Ihre Begeisterung für die Volkskunst

inspirierte sie zu herausragenden, aber fantasievollen Schöpfungen. Die ethnografischen Studien über Trachten und Ornamenten sowie Inspirationen durch das regionale Kunsthandwerk vermischten sich mit orientalischen Motiven, etwa aus byzantinischen Manuskripten, und führten zu mythologischen Neuschöpfungen. Der Überlieferung nach erfand der Maler und Architekt Sergei Maljutin (1859–1937) die ineinander schachtelbare Matroschka in Abramcevo als Spielzeug für Bauernkinder. Als Modell dieser seitdem als Inbegriff des Russischen konnotierten populären Holzpuppe diente aber die Figur eines japanischen Götzen. Die Fürstin Teniševa ließ nach dem Versuch, lokale organische Pigmente zu verwenden, die Mädchen in ihrer Werkstatt mit dem teuren, aus England gelieferten Wollgarn arbeiten. In Talaškino schufen Maljutin sowie der Maler Nikolai Röhrich (1874–1947) Werke von ungewöhnlicher dekorativer Intensität. (Abb. 9) Durch die expressive Verzerrung von Maßstäben und die Intensität der Farben, bei denen Motive der Volkskunst als surrealistische Fabelwesen erschienen, gelang es den Künstlern, dessen archaischen Geist heraufzubeschwören. Röhrich brachte seine unter anderem in Talaškino gesammelte Erfahrung des archäologischen Wissens um die heidnischen Wurzeln slawischer Kultur sowie sein malerisches Temperament in die berühmte und skandalöse Aufführung Sergei Djagilevs von Igor Strawinskis „Le Sacre du Printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties“ im Pariser Théâtre des Champs-Élysées 1913 ein.



9 Sergei Maljutin, Haus Teremok für die Schulbibliothek, Talaškino, 1900/01 (Zustand 2007)

Summary Between Idyll and Commercialism – The Renewal of Domestic Industry in the Artist Colonies of Gödöllő and Abramcevo

The essay looks at artists' settlements in Eastern Europe in the context of the international reform movement and in the tense atmosphere of socialist ideas and commercial success. The quest for a peasant utopia around the turn of the century unites – according to the thesis of the essay – artists' colonies in Eastern Europe, whether in Hungary (Gödöllő and Nagybánya), Poland (Zakopane) or in the Russian Empire (Abramcevo and Talaškino and Artists Houses at Tuusula Lake in Finland). At

the same time, some of them were aspiring commercial companies of the domestic industry, which, inter alia, successfully presented themselves at world exhibitions. The essay discusses the farmhouse as a prototype of an ideal artists' house or a swanky villa as well as the revival of traditional crafts in peasant workshops run by artists. In addition, it touches upon the creation of an artists' village as part of the authentic countryside, the connection between art and ethnography, and between progressive demands and the commercialization of the production. Pointed out are both the contacts of the Eastern European artists' colonies with each other and the formative role of the Arts and Crafts movement for aesthetic and social programs of these artists' settlements.

Anmerkungen

- 1 Hermann BAHR, Die Entdeckung der Provinz, in: Wiener Tageblatt vom 1. Oktober 1899, Nr. 270.
- 2 Alois RIEGL, Das Volksmäßige und die Gegenwart, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 1. Jg. (1895), S. 4–7, hier S. 5.
- 3 Michael JACOBS, The Good and Simple Life. Artist Colonies in Europe and America, Oxford 1985.
- 4 Hermann BAHR, Kolonien, in: Südwestdeutsche Rundschau, 1. Jg. (1901), Nr. 6, S. 163–169. Russische Übersetzung: German BAR, O kolonijach, in: Mir iskusstva, 3. Jg. (1901), H. 7, S. 140/141.

- 5 S. hierzu den Beitrag in dieser Publikation von Alena GRIGORASH, Die Darmstädter Künstlerkolonie und ihre Rezeption in Russland am Anfang des 20. Jahrhunderts, S. 245–250.
- 6 Zum Begriff und methodischen Vorgehen s. die Projektgruppe „Utopische Gemeinschaften. Ideen – Realisierungsversuche – Nachwirkung (19. und 20. Jahrhundert)“ am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), Leipzig: https://research.uni-leipzig.de/gwzo/index.php?option=com_content&view=article&id=1156&Itemid=1824 (abgerufen am: 25.7.2017).
- 7 Karl SCHEFFLER, Sozial angewandte Kunst, in: Dekorative Kunst, Bd. 5 (1900), S. 129–131, hier S. 129.

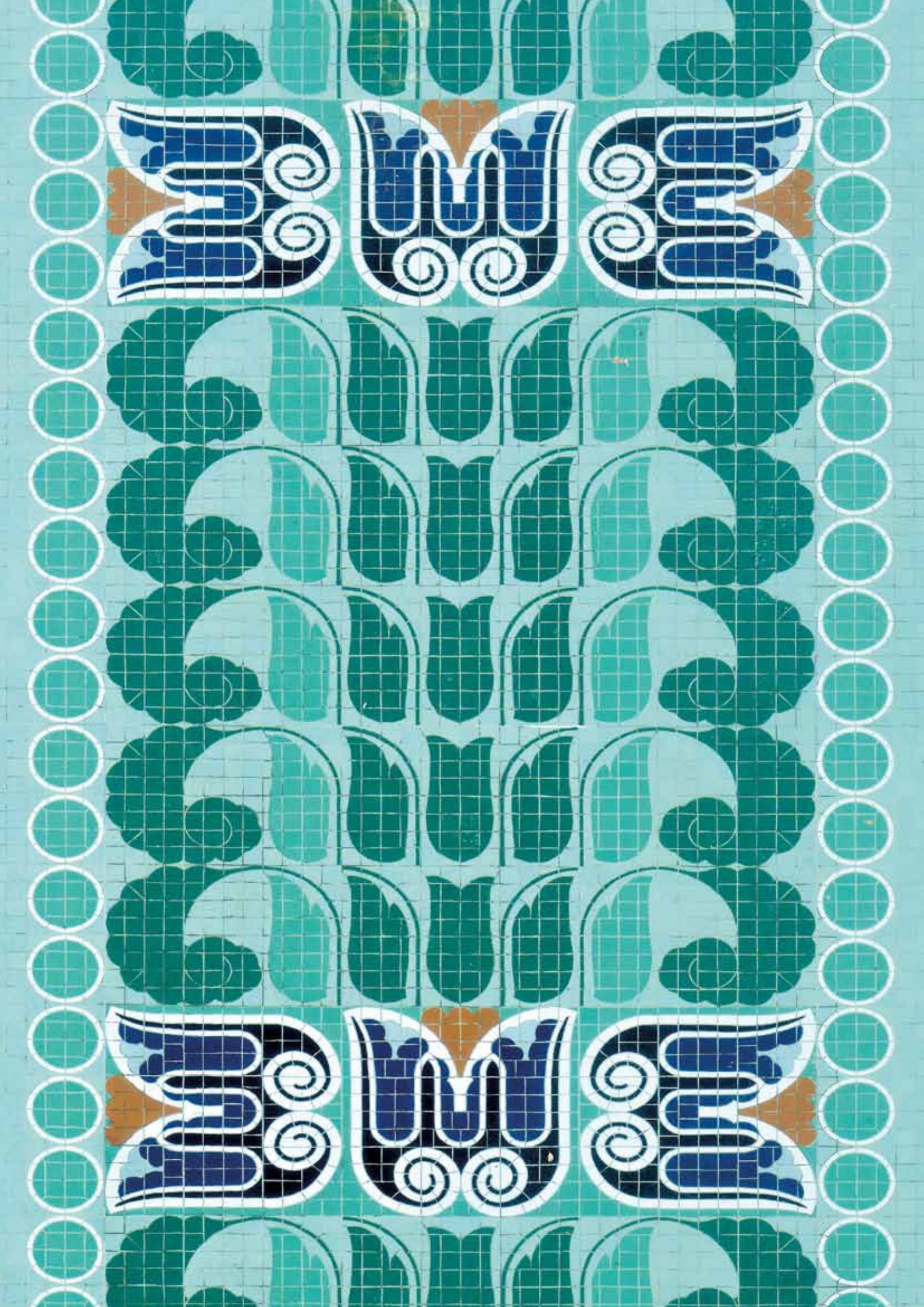
- 8 S. Ákos MORÁVÁNSZKY, Die Entdeckung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architekten der frühen Moderne, in: DERS. (Hrsg.), Das entfernte Dorf: Moderne Kunst und ethnischer Artefakt, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 95–124.
- 9 Diana REYNOLDS, Zentrum und Peripherie: hegemonialer Diskurs oder kreativer Dialog? Wien und die „Volkskünste“ 1878 bis 1900, in: Anita AIGNER (Hrsg.), Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung, (Architekturen, Bd. 6), Bielefeld 2010, S. 85–115.
- 10 Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild (Kronprinzenwerk), 24 Bde., Wien 1886–1902; Justin STAGL, Das Kronprinzenwerk – eine Darstellung des Vielvölkerreiches, in: Ákos MORÁVÁNSKY (Hrsg.), Das entfernte Dorf: Moderne Kunst und ethnischer Artefakt, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 169–182; Matthew RAMPLEY, For the Love of the Fatherland. Patriotic Art History and the Kronprinzenwerk in Austria Hungary, in: Centropa, 9. Jg. (2009), Nr. 3, S. 160–175.
- 11 Rebecca HOUE, Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War, Burlington 2015, S. 57.
- 12 Andrzej SZCZERSKI, Views of Albion. The Reception of British Art and Design in Central Europe, 1890–1918, Bern u. a. 2015; Paul STIRTON/Juliet KINCHIN, The Hungarian Folk Arts Debate in the British Press, in: Gyula ERNYEY (Hrsg.), Britain and Hungary: Contacts in Architecture, Design Art and Theory During the Nineteenth and Twentieth Centuries: Essays and Studies (3 Bde.), Budapest 1999–2005, Bd. 1 (1999), S. 30–46.
- 13 Charles HOLMES (Hrsg.), The Studio. Year Book of Decorative Art: Peasant Art in Austria and Hungary, London/Paris/New York 1911. Levetus schrieb über die Volkskunst in Österreich, Kroatien und Slawonien.
- 14 Walter CRANE, An Artist's Reminiscences, London 1907, S. 472.
- 15 Ebd., S. 478.
- 16 J. R. S., Hungarian Industries, in: The Artist, Bd. 33 (1902), S. 180. S. dazu: STIRTON/KINCHIN (Anm. 12), S. 35.
- 17 Alois RIEGL, Volkskunst, Volksfleiß und Hausindustrie, Berlin 1894.
- 18 S. dazu: Matthew RAMPLEY, Art History and the Politics of Empire. Rethinking the Vienna School, in: The Art Bulletin, Bd. 91 (2009), Nr. 4, S. 447–463; Stefan MUTHESIUS, Alois Riegl, Volkskunst, Volksfleiß und Hausindustrie, in: Richard WOODFIELD (Hrsg.), Framing Formalism: Riegl's Work, Amsterdam 2001, S. 135–150; Georg VASOLD, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten, Rombach 2004.
- 19 RIEGL (Anm. 17), S. 34.
- 20 Ebd., S. 44/45.
- 21 Ludwig HEVESI, Volkskunst und Hausindustrie in Österreich, in: Kunstgewerbeblatt, N. F. 17. Jg. (1906), H. 6, S. 105–112, hier S. 105; s. auch: Rainald FRANZ, Die disziplinierte Folklore. Josef Hoffmann und die Villa für Otto Primavesi in Winkelsdorf, in: Anita AIGNER (Hrsg.), Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung, (Architekturen, Bd. 6), Bielefeld 2010, S. 163–180, hier S. 163.
- 22 Berta ZUCKERKANDL, Echte und gefälschte Kunst, in: DIES., Zeitkunst. Wien 1901–1907, mit einem Vorwort von Ludwig HEVESI, Wien u. a. 1908, S. 40–46, hier S. 41.
- 23 Charlotte ALSTON, Tolstoy and his Disciples. The History of a Radical International Movement, London 2014, S. 95–99.
- 24 Dezső MALONYAY, A magyar nép művészete [Die Kunst des ungarischen Volkes], (5 Bde.), Budapest 1907–22.
- 25 Katalin KESERÜ, Decorative Arts and Sources of Architectural Symbolism, in: The Journal of Decorative Arts Society 1850 – the Present, Bd. 11 (1987), S. 21–26.
- 26 DERS., The Workshops of Gödöllő. Transformations of a Morrisian Theme, in: Journal of Design History, Bd. 1 (1988), Nr. 1, S. 1–23.
- 27 HOUE (Anm. 11), S. 8.
- 28 Elek PETROVICS, Gödöllői telep Kultúr-törekvéseiről [Kulturbestrebungen der Kolonie Gödöllő], in: Magyar Iparművészet, Bd. 12 (1909), S. 1–26, hier S. 6.
- 29 Ein fester Begriff in den historischen Wissenschaften, geprägt von Eric Hobsbawm. Er bezieht sich auf die Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts im Sinne der nationalen Idee konstruierten oder *erfundenen* Traditionen. S. DERS./Terence RANGER (Hrsg.), The Invention of Tradition, Cambridge 1983. Das Konzept erläutert Hobsbawm in seinem Beitrag „Introduction. Inventing Tradition“, in: ebd., S. 1–14.
- 30 Aladár KÖRÖSFÖI-KRIESCH, Hungarian Peasant Art, in: The Studio. Year Book of Decorative Art: Peasant Art in Austria and Hungary, London/Paris/New York 1911, S. 31–46, hier S. 41.
- 31 CRANE (Anm. 14), S. 477.
- 32 Dazu: KESERÜ (Anm. 25).
- 33 Dazu: Andrej ZORIN, Ideologija pravoslavlja-samoderzavija-narodnosti i ee nemeckie istočniki [Die Ideologie der Orthodoxie – Monarchie – Völkertümlichkeit und ihre deutsche Quellen], in: Elena RUDNICKAJA (Hrsg.), V razdumjach o Rossii, Moskva 1996, S. 106–117.
- 34 Wendy SALMOND, Reviving Folk Art in Russia: The Moscow Zemstvo and the Kustar Art Industries, in: Nicola GORDON BOWE (Hrsg.), Art as the National Dream: The Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-Century Design, Dublin 1993, S. 81–98.
- 35 Wendy SALMOND, Arts and Crafts in Late Imperial Russia, Cambridge 1996, S. 15–45, 115–143; Rosalind R. BLAKESLEY, The Arts and Crafts Movement, London 2006, S. 161–170. Für die russischsprachige Forschung exemplarisch: Grigorij I. STERNIN (Hrsg.), Abramcevo. Chudožestvennyj kružok, živopis', grafika, skulptura, teatr, masterskie. Moskva 1988; Eleonora PASTON (Hrsg.), Stil' žizni – stil' iskusstva, Moskva 2000; DIES., Abramcevo. Iskusstvo I žizn', Moskva 2003.
- 36 Nikolai PRACHOV, Staroje Abramcevo [Das alte Abramcevo], Abramcevo 2013, S. 11.
- 37 Zum *erfundenen Nationalstil* am Beispiel von Polen s. David CROWLEY, National Style and Nation-State. Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style, Manchester u. a. 1992.
- 38 Natalja V. POLENOVA, Abramcevo. Vospominanija [Abramcevo. Erinnerungen], (Moskva 1922), Abramcevo 2013, S. 37.
- 39 C. de DANILOVICZ, Talashkino. Princess Tenishef's School of Russian Applied Art, in: The Studio, Bd. 41 (1907), S. 135–139.
- 40 Netta PEACOCK, The New Movement in Russian Decorative Art, in: The Studio, Bd. 22 (1901), Nr. 98, S. 268–276, hier S. 270/271; DIES., A Log House Dining Room in Russia, in: The Artist, Bd. 24 (1899), S. 1–7, s. auch: N. ПРКОК, Dan' pamjati Elene Polenovoj [In memoriam Elena Polenova], in: Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost', 18 (St. Petersburg 1900), S. 412; auch DERS., Das Russische Dorf auf der Pariser Weltausstellung, in: Dekorative Kunst, Bd. 6 (1900), S. 480–488.
- 41 Über englische Kontakte der Abramcevo-Künstler, s. Rosalind P. BLAKESLEY, The Venerable Artist's Fiery Speeches Ringing in my Soul. The Artistic Impact of William Morris and his Circle in Nineteenth-Century Russia, in: Grace BROCKINGTON (Hrsg.), Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin-de-Siècle, Bern u. a., S. 79–105; Kirsty ANSON, Mary Watts and Elena Polenova, Kindred Spirits of the Arts and Crafts Movement, in: Slovo, 25. Jg. (2013), No. 1, S. 3–30.
- 42 Wendy SALMOND, A Matter of Give and Take. Peasant Crafts and Their Revival in Late Imperial Russia, in: Design Issues, Bd. 13 (1997), Nr. 1, S. 5–14, hier S. 5.

Bildnachweis

- 1 Archiv der Verfasserin
- 2 Aus: Magyar Iparművészet, Bd. 12 (1909), S. 12, Foto: Elektronikus Periodika Archivum, <http://epa.oszk.hu/html/vgi/kardexlap.phtml?id=1059>, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 3 Aus: Magyar Iparművészet, Bd. 12 (1909), S. 5, Foto: Elektronikus Periodika Archivum, <http://epa.oszk.hu/html/vgi/kardexlap.phtml?id=1059>
- 4 Archiv der Verfasserin
- 5 Aus: Natalja V. POLENOVA, Abramcevo, Moskau 1922, S. 50/51, Foto: Gosudarstvennaja biblioteka iskusstva (Staatliche Kunstbibliothek), Moskau
- 6 Chot'kovo, Museum für Kunsthandwerk, Foto: Archiv der Verfasserin
- 7 Aus: Dekorative Kunst, Bd. 6 (1900), S. 480, Foto: Bayerische Staatsbibliothek München, Bildnr. 236, urn:nbn:de:bib:12-bsb00087500-5
- 8 Aus: Netta PEACOCK, A Long House Dining Room in Russia, in: The Artist, Bd. 24 (1899), S. 3, Foto: MHK, Kassel
- 9 © Eugenii – Lizenz: CC BY-SA 4.0, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Museum_in_Flyonovo.jpg

**Künstlerkolonien und vergleichbare
Stätten – Entwicklungen in Deutschland**

**Artists' Colonies and Similar Sites –
Developments in Germany**



Margarethenhöhe und Mathildenhöhe

Beiträge und Wechselwirkungen zur Reform des Kleinwohnhauses und des städtischen Wohnens

Stephan Strauß

Im Januar 1901 wurde in Darmstadt der Victoria-Melita-Verein für Errichtung billiger Wohnungen gegründet, der sich – wie der Vereinsname schon sagt – eines damals vieldiskutierten Bereichs der sozialen Wohlfahrtspflege annehmen wollte. Namensgeberin des Vereins war Großherzogin Victoria Melita von Hessen-Darmstadt, eine geborene Prinzessin von Sachsen-Coburg und Gotha. Deutlich bekannter wurde der Verein unter dem Namen, den er sich im Dezember 1901 nach der Scheidung des großherzoglichen Paares gab: Ernst-Ludwig-Verein, Hessischer Zentralverein für Errichtung billiger Wohnungen. Im Verein waren hessische Bildungs- und Wirtschaftsbürger wie die Inhabersfamilie des pharmazeutischen Unternehmens Merck, aber auch verschiedene hessische Kommunen Mitglieder.¹

Die gut dokumentierten Aktivitäten des Vereins hatten einen Schwerpunkt in der Aufklärungsarbeit, zunächst vor allem durch Publikationen und Vorträge, schließlich – als Krönung dieser Vermittlungsbemühungen – in einer kleinen Bauausstellung von Musterhäusern, die als Kleinwohnungskolonie bezeichnet wurde. Sie war Bestandteil der dritten Landesausstellung 1908 auf der Darmstädter Mathildenhöhe, auch wenn sie in der Rezeption dieser Ausstellung hinter anderen baulichen Zeugnissen zurücktritt.² (Abb. 1) Beachteter sind bis heute vor allem das damals errichtete Ausstellungsgebäude und der Hochzeitsturm – letzterer die bleibende Erinnerung an das neue Eheglück des regierenden Großherzogs mit Prinzessin Eleonore, einer Tochter des Fürsten Hermann zu Solms-Hohensolms-Lich (Standesherr des 1806 in das Großherzogtum Hessen-Darmstadt eingegliederten Fürstentums).

Im Rahmen dieser Publikation wird an anderer Stelle auf die Ausstellungen der Zeit um 1900 eingegangen, die wir heute stärker als vielschichtige und multiperspektivische Konzeptionen begreifen, die in-

dustrielle Leistungsschau, kunstgewerbliche Präsentation, nationale bauliche Repräsentation, volkstümliche Vergnügungsmöglichkeiten und koloniale Zurschau-stellung des Anderen in einem je nach Ausstellung variierenden Umfang verbinden. In der Fülle der damaligen Ausstellungen lassen sich, wie diese Autoren zeigen, auch die hessischen Landesschauen verorten.³ So wurden Musterlösungen für den Kleinwohnungs- und Arbeiterwohnungsbau bereits in älteren Ausstellungen

- 1 Hessische Landesausstellung, Darmstadt, 1908. Im Vordergrund die Kleinwohnungskolonie mit den sechs Musterhäusern (von links nach rechts): Haus Georg Metzendorf für Firma Dörr & Reinhardt, Haus Josef Rings für Firma Merkel, Haus Ludwig Mahr für Firma Dyckerhoff & Söhne, verdeckt dahinter Haus Arthur Wienkoop für Firma Cornelius Heyl, Haus Heinrich Walbe für Firma C.W. Cloos und Haus Joseph Maria Olbrich für Firma Wilhelm Opel (zeitgenössische Aufnahme)





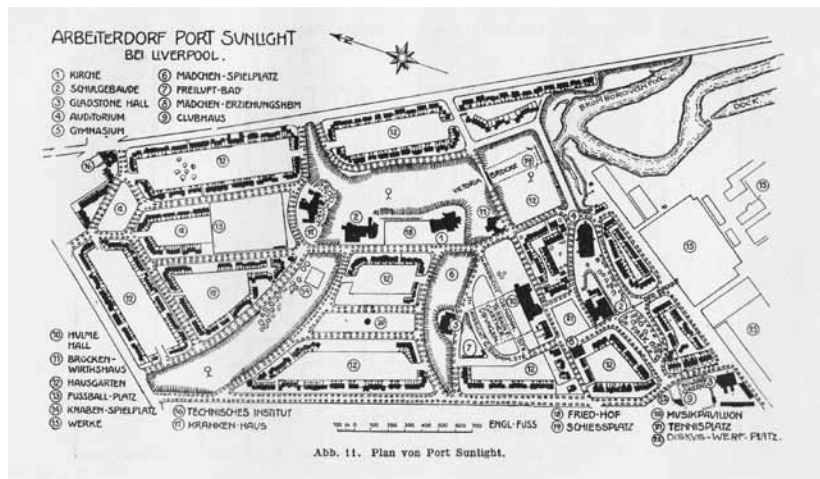
2 Arbeiter-Musterhaus der Firma Krupp, Industrie- und Gewerbeausstellung, Düsseldorf, 1902 (zeitgenössische Ansichtskarte)

thematisiert, auch mittels entsprechender Musterbauten. Karl von Bentele berichtete so beispielsweise in einem separat gedruckten Reisebericht vom Arbeiterhaus auf der Pariser Weltausstellung 1900, und 1902 präsentierte die Firma Krupp auf der Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung ein Arbeiterhaus, für dessen käufliches Mobiliar ein Preisverzeichnis erhalten ist.⁴ (Abb. 2)

Das englische Vorbild und der Werkswohnungsbau im Rheinland

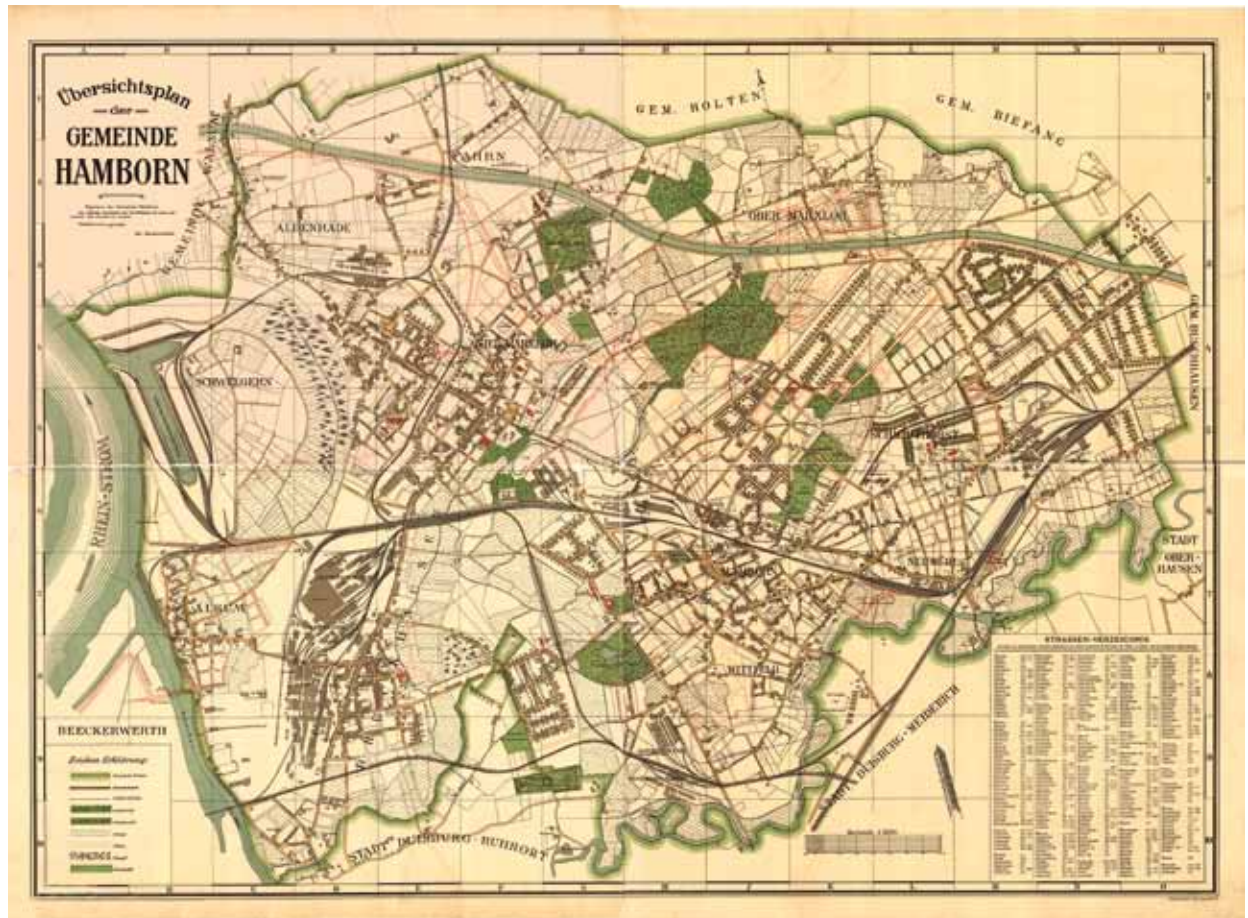
Das Krupp'sche Arbeiterhaus auf der Düsseldorfer Ausstellung 1902 – ein malerisch angelegtes Bauwerk mit verputztem Erdgeschoss und einem teilweise auskragenden Fachwerk-Obergeschoss, das deutlich seine Vorbilder im englischen Vernacular zeigt – verdeutlicht einen zeitgenössisch bedeutsamen Zusammenhang: das Kleinwohnhaus war zumeist als Arbeiterwohnhaus gedacht.

Der Reformimpuls beim Kleinwohnungsbau zielte denn auch, wie Hermann Muthesius 1918 schrieb, auf das große Ganze: „Die Baukunst ist die große Geschmackserzieherin des Volkes.“ Es gehe nicht nur um bessere Wohnungen, sondern – ganz im Duktus der übrigen Schriften Muthesius' – auch um Impulse für Kultur und Gesellschaft: „Die bauliche Anknüpfung an die alteingesessenen guten Vorbilder, die Pflege der heimatischen Bauweise, die Entwicklung der einheitlichen Bauform, die wieder ein Ausdruck des Empfindens unserer Zeit wird, das sind heute Fragen, die gerade auch bei der neuen Siedlungsart brennend werden.“⁵ Welche Siedlungsart Muthesius meinte, ergibt sich bereits aus dem Titel des zitierten Buches „Kleinhaus und



3 Plan Port Sunlight (publiziert 1912)

Kleinsiedlung“. Als Impuls für den Wohnungsbau nach dem Ersten Weltkrieg gedacht, führte Muthesius seine Leser einleitend in die Historie und Bedeutung seines Gegenstands ein: das Kleinhaus als Einzelwohnhaus in vorstädtischen Siedlungsstrukturen, als Gegenpol zum abgelehnten Geschossmietshaus, der Arbeiterkaserne. Muthesius stellte dort als prägenden Ahnherr die Siedlung Port Sunlight vor, die ab 1899 erbaute Werksiedlung der Seifenfabrikanten Lever Brothers am River Mersey.⁶ (Abb. 3) An der breiten deutschen Rezeption dieser industriellen Mustersiedlung, die bis 1914 unweit eines neuen Fabrikstandorts mit großen Grünanlagen und etlichen Gemeinschaftsbauten entstand, hatte Muthesius selbst starken Anteil: 1904 präsentierte er die Siedlung in seiner mehrteiligen Publikation „Das englische Haus“ und inspirierte Paul Schultze-Naumburg, es in seinem ebenfalls 1904 erschienenen Band „Dörfer und Kolonien“ in der wirkmächtigen Reihe „Kulturarbeiten“ aufzunehmen.⁷ Es folgten weitere deutsche Autoren, so 1907 Hans Eduard Berlepsch-Valendas, eine führende Persönlichkeit der deutschen Gartenstadtbewegung, in seiner Reisestudie „Bauernhaus und Arbeiterwohnung in England“.⁸ Letzterer publizierte nachfolgend auch Mustergrundrisse zu den grundlegenden Haustypen in Port Sunlight, dem Kitchen Cottage und dem Parlour Cottage – sie bezeichnen jeweils den zentralen Raum, um den der Grundriss entwickelt ist.⁹ Die bei Beeson 1911 publizierten Aufnahmen zeigen malerische Hausgruppen, die stark durch Giebel und kräftige Kamine mit plastischen Aufsätzen gegliedert sind und in der Kombination aus Ziegel, Putz und Fachwerk in der Nachfolge der Arts and Crafts-Bewegung altenglische Vorbilder rezipieren, aber auch an Reformarchitekturen etwa von Charles Voysey anknüpfen.¹⁰

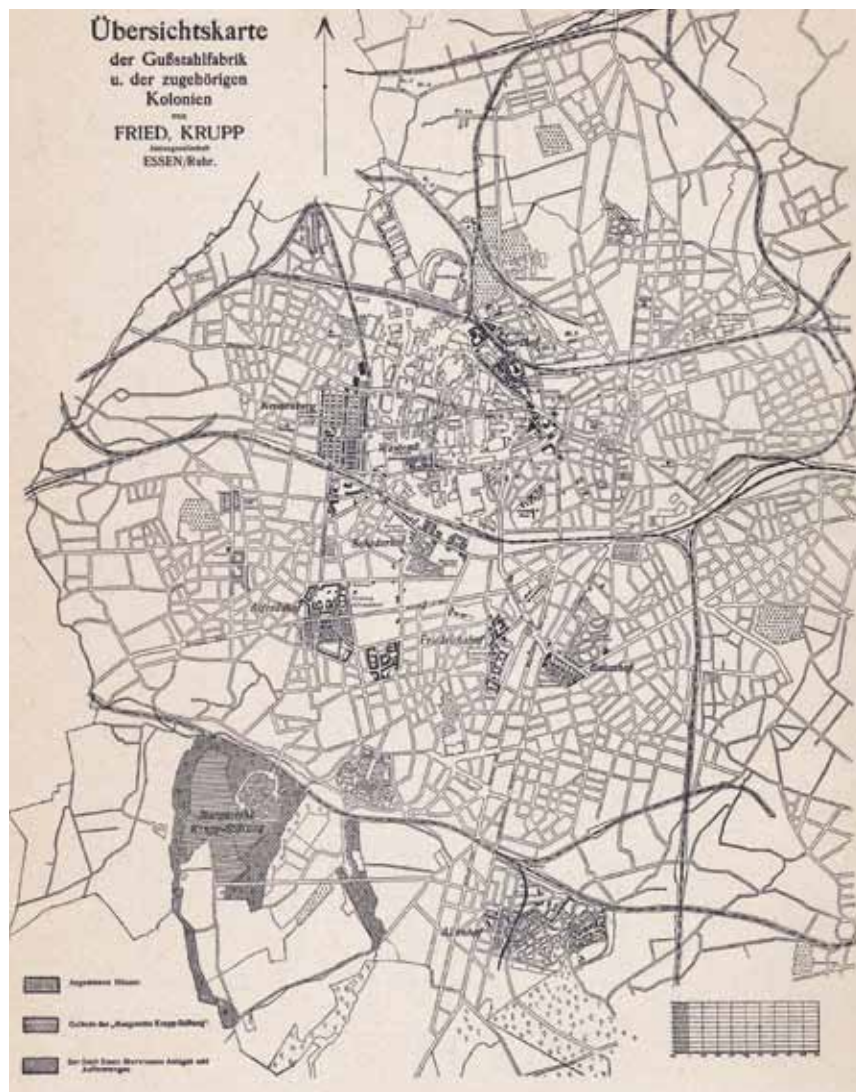


4 Übersichtsplan, Gemeinde Hamborn mit Siedlung Wittbruch (nordwestlich von Schmidthorst) und Siedlung Bergmannsplatz (nordöstlich von Schmidthorst, am neuen Emscherlauf), 1908

Für die deutsche Entwicklung verweist Muthesius in „Kleinhaus und Kleinsiedlung“ auf die so genannten Fabrikdörfer, die im Zuge der Industrialisierung entstanden sind: gereimte Ziegelbauten ohne nennenswerte städtebauliche Anlage und mit vor allem ökonomisch gedachten Grundrissen, etwa dem bekannten Kreuzgrundriss. Ihre gestalterische Kargheit und ihr pragmatischer Siedlungsgrundriss korrespondierten nicht von ungefähr mit den berüchtigten Arbeiterreihenhäusern in den englischen Industriegebieten. Umso signifikanter ist die Entwicklung, die Muthesius seinen Lesern für den deutschen Arbeiterwohnungsbau präsentierte und die über die wegbereitende Firma Krupp hinaus beispielsweise auch weitere Montanunternehmen an Rhein und Ruhr übernahmen.

Exemplarisch sei hier auf die Siedlungs- und Stadtentwicklung zur Zeit des Deutschen Kaiserreichs im heutigen Duisburger Norden verwiesen. Bis Ende des 2. Drittels des 19. Jahrhunderts gab es hier lediglich verstreute Bauernschaften rund um die regional

bedeutende Abtei Hamborn. Im Zuge der Industrialisierung entstanden in diesem Raum, parallel und konzeptionell unverbunden, gründerzeitliche Städte wie Hamborn, Marxloh und Meiderich, größere industrielle Anlagen insbesondere der Thyssen'schen Gewerkschaft Deutscher Kaiser (GDK) und der Familie Haniel sowie dazu gehörende Siedlungen. Der signifikante Wandel im Arbeitersiedlungsbau ab der Jahrhundertwende lässt sich bereits im städtebaulichen Maßstab ablesen: Ältere Siedlungen mit den gereimten Typenhäusern wie die GDK-Siedlung Wittbruch bilden einen deutlichen Kontrast zu jüngeren Siedlungen wie Bergmannsplatz der Haniel-Zeche Neumühl: Bestand die Siedlung Wittbruch noch aus den an langen Straßen aufgereihten, einheitlichen ziegelsichtigen Bauten, so ist die 1908 erbaute Siedlung Bergmannsplatz trotz der Verwendung von Typengrundrissen eine malerische, durchgrünte Anlage mit individuell wirkenden Häusern und Hausgruppen mit Konsum und zentralem Platz. (Abb. 4)



5 Übersichtskarte der Siedlungen der Firma Krupp im Stadtgebiet Essen (publiziert 1917)

Taktgeber dieser Entwicklung durch das gebaute und kommunizierte Beispiel war um 1900 jedoch unstrittig die Firma Krupp. Eine 1917 bei Hermann Hecker abgedruckte Karte stellt das damalige stadträumliche Gewebe der Stadt Essen mit dem Oval der historischen Altstadt, dem westlich angelagerten Werkskomplex der Firma Krupp und den Kranz der verschiedenen, durch Krupp erbauten Siedlungen dar.¹¹ (Abb. 5) Auch hier zeigt sich der Wandel bereits im städtebaulichen Maßstab; während die frühen werksnahen Kolonien wie Westend, Kronenberg, Schederhof und Baumhof gereichte und rechtwinklige Strukturen aufweisen, verdeutlicht das Wegenetz von Alfredshof anschaulich den Übergang: Der südliche Abschnitt mit dem rasterförmigen Städtebau und den strahlenförmigen Diagonalstraßen entstand 1893–99 schon unter der Ägide von Robert Schmohl (1855–1944).¹² Ihre cottageartigen Typenhäuser waren offenkundig Vorbild für das genannte, 1902 errichtete Düsseldorfer Ausstellungs-Musterhaus.

Die südliche Erweiterung des Alfredhofs mit stärker raumbildenden Städtebau und reformhistoristischen Architekturen entstand ab 1907.

Ebenfalls zu den Essener Siedlungsprojekten der Firma Krupp gehört die Siedlung Altenhof, die ganz am südlichen Rand der Karte eingetragen ist und an die sich das umfangreiche Parkgelände der Villa Hügel anschließt, bekanntlich der Wohnsitz der Industriellenfamilie Krupp.¹³

Gartenstadt Margarethenhöhe – eine ganze Stadt

Im Südwesten der Hecker'schen Karte tritt ein weiterer, eingefärbter Bereich prägnant hervor, der mit Margarethe Krupp-Stiftung bezeichnet ist: hier entstand, in deutlichem Abstand zur Stadt Essen, die heutige Gartenstadt Margarethenhöhe. Ihr Baubeginn liegt in

6 Georg Metzendorf, Schaubild zur Gartenstadt Margarethenhöhe, Essen (publiziert 1919)



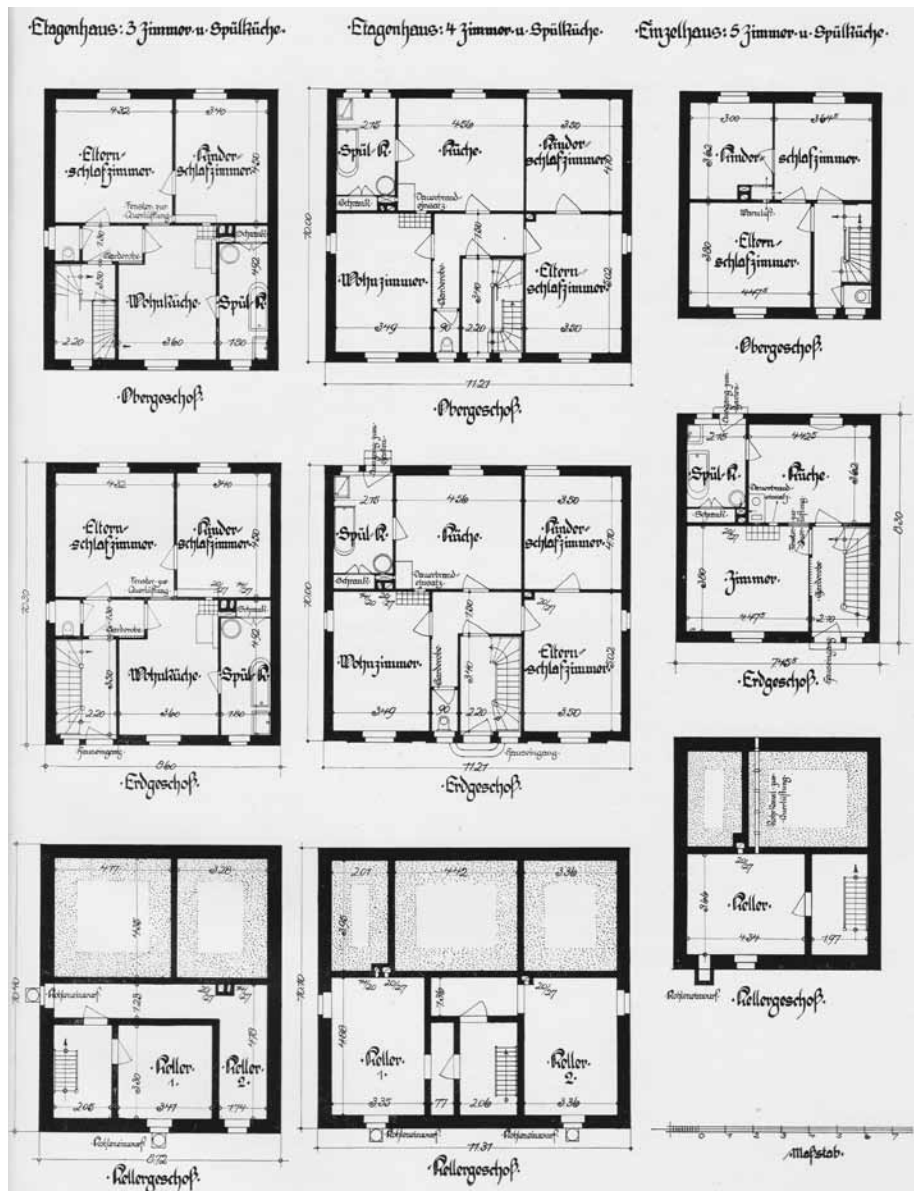
zeitlicher Nähe zur Kleinwohnungskolonie auf der Mathildenhöhe, und nicht nur deshalb gibt es Wechselwirkungen und Impulse, die beide trotz aller unstrittigen Unterschiede miteinander verbinden.

Der Standort der Margarethenhöhe war kurz nach 1900 ein agrarisch geprägter Raum mit einzelnen Häusern und Höfen auf einer von bewaldeten Taleinschnitten dreiseitig umsäumten Hangkuppe. Diese Lage gehört bereits zu den prägnanten Merkmalen der Margarethenhöhe, auch im Unterschied zu den übrigen Essener Siedlungen der Firma Krupp: sie sollte sich nicht in das wachsende Stadtbild der Stadt Essen einfügen, sondern eine eigene kleine Stadt aus einem Guss bilden. „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ – dieser in der Vergangenheit gerne auf die Mathildenhöhe gemünzte Satz Olbrichs könnte auch die Margarethenhöhe meinen.¹⁴

Stifterin und Namensgeberin war Margarethe Krupp (1854–1931), Witwe von Friedrich Alfred

Krupp und seit 1902 Regentin des Unternehmens.¹⁵ Die Inhaberkolonie war nicht nur vermögend, sie galt seinerzeit sogar als mit deutlichem Abstand reichste Familie des damaligen Deutschen Kaiserreichs noch vor Kaiser Wilhelm II. selbst.¹⁶ Auch wenn der Anlass für die gemeinnützige Stiftung, die die Gartenstadt Margarethenhöhe bis in die späten 1930er Jahre kontinuierlich errichtete, die Heirat der Erbin Bertha Krupp (1886–1957) war, trägt diese Einrichtung doch bemerkenswerterweise den Namen der Stifterin: Margarethe Krupp-Stiftung für Wohnungsfürsorge. Die ab 1908 erbaute Gartenstadt war weder eine Werksiedlung noch eine Arbeitersiedlung, sondern stand (und steht bis heute) auch Nicht-Werksangehörigen und bürgerlichen Mietern offen, bevorzugt allerdings Familien mit Kindern.

Der Nukleus der Gartenstadt befindet sich im Norden, in Richtung des heutigen Stadtteils Rütten-scheid (1905 nach Essen eingemeindet). Hier liegt die



7 Georg Metzendorf, Standardgrundrisse der Gartenstadt Margarethenhöhe, Essen (publiziert 1913)

eindrucksvoll inszenierte Zufahrt über eine von Torhäusern flankierte Brücke, die der schöneren Wirkung wegen einen konkaven Fahrbahnverlauf hat. Die Brücke leitet auf die gestaffelte Torhausanlage mit vorgelagerter Freitreppe, hinter dem die malerischen ersten Bauabschnitte anschließen. Brücke und Torhausanlage sind bis heute die prägende und meistpublizierte Ansicht der Margarethenhöhe, während der Blick in die entgegengesetzte Richtung zeigt, dass die Gartenstadt im frühen 20. Jahrhundert noch in einen ländlichen Raum eingebettet war. (Abb. 6)

Nach Osten und Norden, zu den dortigen Taleinschnitten und Waldungen wird der Umriss der Margarethenhöhe als Stadt im stadthistorisch-typologischen Sinne durch weitere bauliche Elemente verstärkt.¹⁷ An der nordöstlichen Stadtkante wurden

Böschungsmauern wie kleine Stadtmauern angelegt, das freistehende Eckhaus hat als einziges in der Siedlung eine vollständige Bruchsteinfassade und weckt so Assoziationen an einen Eckturm. Die beiden Ausgänge in den östlichen Waldsaum sind wiederum als Torsituationen gestaltet, einer davon zusätzlich durch symmetrisch flankierende Einzelhäuser mit Bruchsteinfassade bis an die Obergeschossbrüstungen. Auch sonst ist die Margarethenhöhe eine autonome Kleinstadt, mit Marktplatz, Gaststätte, Kirchen und Schulen.

Als Architekten wählte Margarethe Krupp, sicherlich beraten durch den in die Stiftung eingebundenen Robert Schmohl, einen jungen Architekten aus dem Hessischen – Georg Metzendorf (1874–1934), der auch ein Musterhaus für die Kleinwohnungskolonie der



8 Georg Metzendorf, Atelierhaus Kätelhön (Sommerburgstraße, Margarethenhöhe), 1919, im Hintergrund rechts das Werkhaus, Essen (zeitgenössische Aufnahme)

Mathildenhöhe entwarf und dadurch eine direkte Verknüpfung beider *Höhen* bildete.¹⁸ Er wird den Bau der Gartenstadt Margarethenhöhe bis zu seinem Tod 1934 fortführen, sein Büropartner Mink das Werk noch bis zum Kriegsausbruch fortsetzen.

Für die Wohnbauten der Margarethenhöhe wurden zwei Haustypen entwickelt, die erst in den 1920er Jahren stärker abgewandelt wurden: ein Einfamilienhausgrundriss und ein Geschosswohnungsgrundriss, anfangs für Zweifamilienhäuser. (Abb. 7) Es wurden auch – wenige – Sondergrundrisse entwickelt und gebaut. Hier zeigt sich die kleine Stadt als Kind des Werkssiedlungsbaus, der schon aus Gründen einer effizienten Errichtung mit Typengrundrissen und modularen Bauteilen operierte; im Gegensatz zu diesen Siedlungen nutzte Georg Metzendorf die kontinuierliche Errichtung mit Bauphasen fast im Jahrestakt, um die äußere Gestaltung immer wieder zu variieren und zu verändern – von den frühen malerischen Bauten mit vielgliedriger Dachlandschaft über gestrafftere, blockhaftere Bauten um den Ersten Weltkrieg bis hin zu expressionistisch inspirierten Wohnhäusern in den 1920er Jahren.

Die Margarethenhöhe und ihre Künstlerkolonie

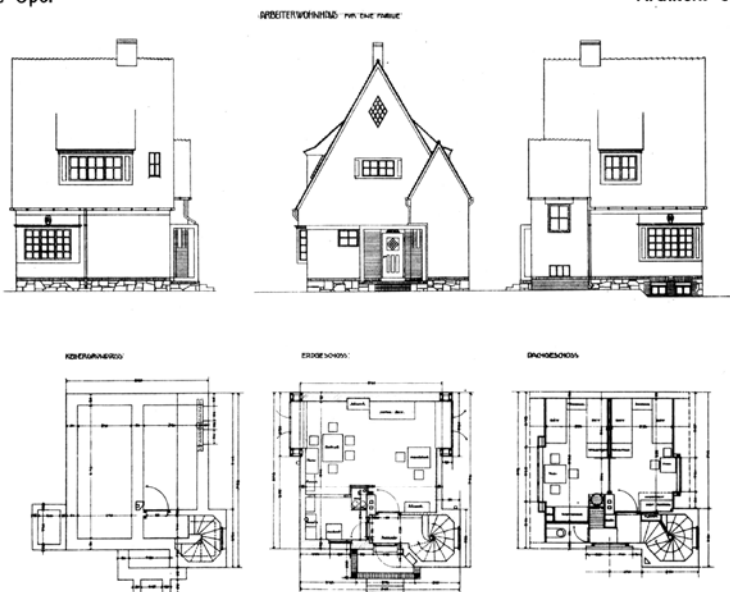
Nach dem Ersten Weltkrieg wurde die Margarethenhöhe in kleinem Umfang auch zur Künstlerkolonie. Den Beginn machte ein Künstlerhaus in zentraler Lage, unweit des Atelierhauses der Margarethenhöhe-Architekten: 1919 knüpfte Margarethe Krupp die Gewährung eines Notkredits daran, dass ein Atelier für den Künstler Hermann Kätelhön zu erstellen sei – einschließlich einer durchgestalteten Ausstattung.¹⁹ (Abb. 8) 1921 wurde zudem eines der wenigen Wohnhäuser auf der Margarethenhöhe, die 1905 bereits vorhanden waren, in eine keramische Werkstatt umgebaut. 1927 entstand ein Werkhaus unweit des Kätelhön-Ateliers, in dem sowohl eine Druckerei für Kätelhön als auch drei Ateliers anderer Künstler eingerichtet wurden. 1929 schließlich baute die Stiftung ein großes Atelierhaus am westlichen Rand der Gartenstadt, zu dem nicht nur die Stadt Essen Zuschüsse gab, sondern die Künstler selbst ein kleines Darlehen beisteuern mussten – überliefert ist dies von den Künstlern Kurt Levy und Gustav Dahler, von F. P. Möller und Albert Vogelsanger.²⁰ Leider florierte die kleine Künstlerkolonie nicht. Einige Künstler gerieten in den 1930er

Haus Opel

Architekt Olbrich

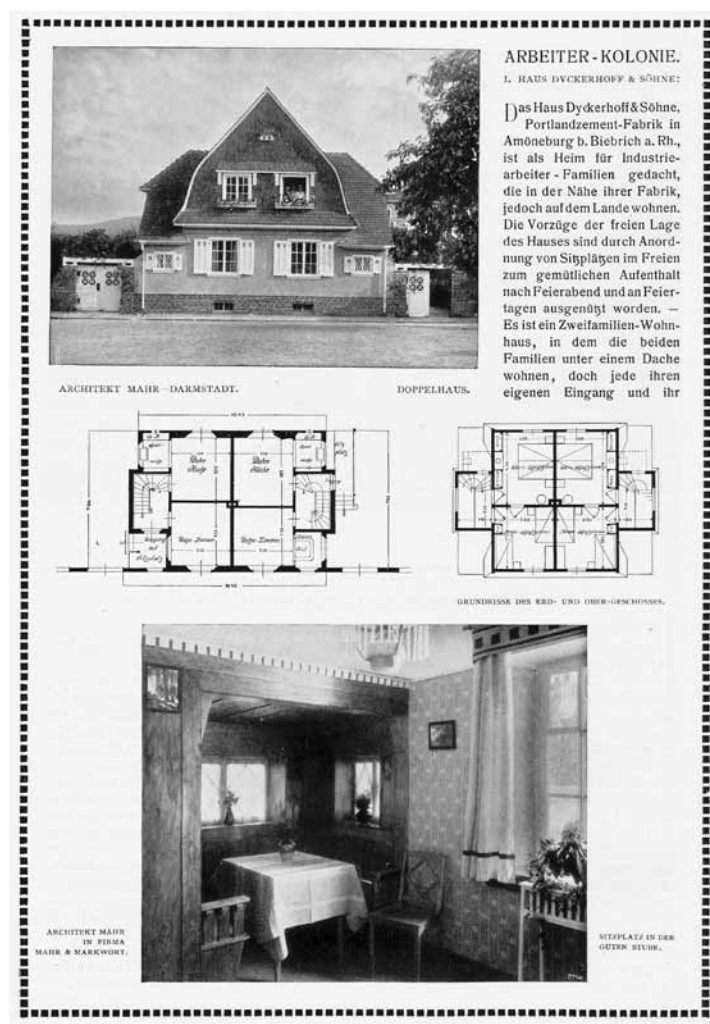
9

Joseph Maria Olbrich,
Arbeiterhaus Firma Opel:
Ansichten und Grundrisse,
Hessische Landesausstellung,
Darmstadt, 1908



- 10 Ludwig Mahr, Arbeiterhaus Firma Dyckerhoff & Söhne,
Hessische Landesausstellung, Darmstadt, 1908

- 11 Georg Metzendorf, Haus Firma Dörr & Reinhart,
Hessische Landesausstellung, Darmstadt, 1908



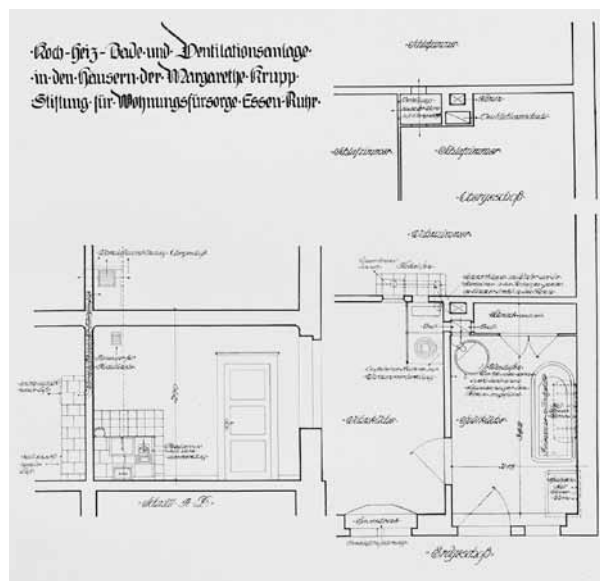
Jahren in wirtschaftliche Not, obwohl sie durch Aufträge der Margarethe Krupp-Stiftung auch in der Margarethenhöhe Arbeiten realisieren konnten. Mit der Zerstörung des großen Atelierhauses im Zweiten Weltkrieg und der Umnutzung der übrigen Gebäude endete dieser Abschnitt der Margarethenhöhe-Geschichte, auch wenn die von Margarethe Krupp geschätzten Künstler durch Kunst am Bau und Skulpturen im Stadtraum der Margarethenhöhe präsent geblieben sind.

Die Kleinwohnhäuser der Mathildenhöhe – ein Beitrag zur Hessischen Landesausstellung 1908

Das gebaute Zeugnis Margarethenhöhe entstand wie erwähnt parallel zum gebauten Zeugnis der Kleinwohnungskolonie auf der dritten Hessischen Landesausstellung 1908 in Darmstadt.²¹ Dem Zeitgeist der damaligen Ausstellungen entsprechend, wurde eine städtebauliche Anlage gewählt, um die sechs Kleinwohnhäuser zu präsentieren: anstelle eines kleinen Stadt- oder Werkssiedlungsbausteins jedoch als dörflich anmutende Platzanlage mit Brunnen. Die Kleinwohnhäuser wurden zum Teil nach den Firmen benannt, die ihre Errichtung finanziert hatten: es gab ein Doppelhaus Dyckerhoff & Söhne des Architekten Ludwig Mahr sowie Häuser von Georg Metzendorf, Josef Rings, Heinrich Walbe, Arthur Wienkoop und Joseph Maria Olbrich. Von Olbrich stammt das sicher bekannteste Haus der Anlage mit dem prägnanten steilen Satteldach, erbaut im Auftrag der Firma Opel. Opel und Dyckerhoff & Söhne: die finanzierenden Unternehmen kamen demnach sowohl aus dem Baugewerbe als auch aus Werkssiedlungen bauenden Industrien. (s. Abb. 14)

Die Musterhäuser der Mathildenhöhe zeigen, gerade im Vergleich mit den verdichteten Grundrissen der Margarethenhöhe, interessante Alternativvorschläge. Das Etagenwohnhaus von Wienkoop arbeitet mit zwei Eingängen, enthält aber nur ein schlecht erschlossenes WC und kein Bad. Das Haus von Heinrich Walbe hat auf den ersten Blick einen kompakt gegliederten Grundriss, erinnert mit der großen Diele aber eher an eine verkleinerte Villa. Das Haus von Joseph Maria Olbrich enthält einen fast frei zu nennenden Erdgeschossgrundriss mit kleiner Kochküche, die Obergeschossfläche ist unter dem First in zwei Schlafräume geteilt, die eckständige Treppe befindet sich in einem auch außen gut ablesbaren additiven Baukörper. (Abb. 9) Innen wie außen wirkt Olbrichs Haus überraschend zeitlos und könnte auch der Zwischenkriegszeit entstammen.

Einen kompakten Grundriss, der besonders an die klaren Schemata des reformierten Arbeiterwohnungsbaus anknüpft, ist beim Doppelhaus von Mahr



12 Georg Metzendorf, Kombinierte Koch-, Heiz-, Bade- und Ventilationsanlage, Drüner & Nattenberg, Essen (publiziert 1913)

realisiert – offenbar so gut gelöst, dass Metzendorf ihn als Sondergrundriss für die ersten Bauphasen der Margarethenhöhe übernahm. (Abb. 10) Sein eigenes Etagenwohnhaus hingegen zeigt, wie auch das Haus von Josef Rings, einen anderen Ansatz: die Wohnungsmitte bildet jeweils eine dielenartige Wohnküche, von der aus die übrigen Räume erschlossen sind. Metzendorfs Lösung erscheint im Vergleich der beiden Konzepte die komfortablere, mit Bad-Waschküche in der Wohnung. (Abb. 11)

Eine zeitgenössisch breit rezipierte und herausgestellte Besonderheit sowohl des Metzendorf-Musterhauses in Darmstadt wie auch der Wohnungen in der Margarethenhöhe ist eine kombinierte Heiz- und Kocheinheit, die in Essen nach den Herstellern Drüner und Nattenberg nur kurz DruNa genannt wird. (Abb. 12) Sie bildet jeweils das haustechnische Zentrum des Grundrisses: Herd und Zusatzofen stehen nebeneinander und können im Wechsel oder gemeinsam das Erdgeschoss heizen; zudem wird ein Warmwasserspeicher in der Spülküche versorgt, die auch als Bad dient. Die Obergeschossräume werden über Warmluftkanäle beheizt.²²

Kleinwohnhaus und Reform – Schöner Wohnen für Alle

An Rhein und Ruhr erinnern viele Werkssiedlungen wie der Essener Alfredshof und die Duisburger Margarethensiedlung an die Familie Krupp. Was aber bewegte Margarethe Krupp dazu, mit einem Stiftungska-



13 Deutsche Werkbundaussstellung, Blick zum Dorfplatz der Mustersiedlung „Neues Nieder rheinisches Dorf“, links Georg Metzendorfs entworfene Schmiede, Köln, 1917



14 Lageplan der Hessischen Landesausstellung, Darmstadt, 1908

pital von 1 Mio. Mark eine ganze Stadt bauen zu lassen? Neben einem ernsthaften sozialen Engagement, das ganz in den Traditionen des bürgerlichen Wertheimmels der Zeit verankert ist, war auch die (positive) publizistische Breitenwirkung für das so überaus erfolgreiche Unternehmen sicher ein Faktor. Bereits die früheren Siedlungen und Wohlfahrtseinrichtungen waren Gegenstand etlicher Bücher und Aufsätze aus dem Unternehmensumfeld, auch die Margarethenhöhe wurde durch eine repräsentative Buchpublikation vorgestellt.²³ 1912 besuchte Kaiser Wilhelm II. zum hundertjährigen Firmenjubiläum die Gartenstadt Margarethenhöhe, 1917 kam Kaiserin Auguste Viktoria ein weiteres Mal – die Gartenstadt war somit Teil eines Besuchsprogramms für höchste Familien- und Unternehmensgäste, zusammen mit der Gastlichkeit auf der in ihrer Dimension schlossähnlichen Villa Hügel. Für diejenigen, die den Weg scheuten, ließ Margarethe Krupp, damaligen Gepflogenheiten folgend, umfassende Fotoalben zur Margarethenhöhe anfertigen, beginnend mit Aufnahmen noch aus der Zeit der vormaligen Agrarlandschaft, die so die Größe des geleisteten Werks zusätzlich unterstrichen.²⁴ Beide Höhen dienten daher in gewisser Weise auch der Wirtschaftsförderung – jede auf ihre Art.

Als architektonische Vorbilder sind die Wohnhäuser der Margarethenhöhe wie auch der Kleinwohnungskolonie der Mathildenhöhe wichtige Beiträge

eines längeren Diskurses, der in der Zwischenkriegszeit als *Wohnen für das Existenzminimum* fortgesetzt wurde. Die Moderne der Weimarer Zeit knüpfte allerdings stärker an die stringente, verdichtete Typensystematik der Grundrisse an, die sich in Siedlungen wie Dessau-Törten auch wieder in einem seriellen Äußeren zeigte, und weniger am malerischen Äußeren; bereits in den 1920er Jahren passte sich die äußere Gestaltung der Margarethenhöhe-Wohnhäuser eher dem Zeitgeist an, als dass es ihn bestimmte. Zukunftsweisend blieb der hohe haustechnische Standard der Metzendorf'schen Bauten, der zu Baubeginn für den Arbeiterwohnungsbau nicht unbedingt als erforderlich erachtet wurde; so verwarf Heinrich Tessenow noch 1914 den Einbau von Bädern in Arbeiterwohnungen als nicht notwendig und favorisierte stattdessen öffentliche Badeanstalten.²⁵ Auch städtebaulich bilden Gartenstadt und Kleinwohnungskolonie wichtige zeitgenössische Beiträge. In der Frage, ob Stadt eher als verdichteter urbaner Raum oder eher als durchgrüntes suburbanes Gefüge anzustreben sei, könnte man die Margarethenhöhe durchaus als zeitgenössische Kompromissformel ansehen, bei der Metzendorf innerhalb des Stadtgrundrisses beispielsweise die weitläufigen Grünzüge und Freiflächen von Port Sunlight vermied. Die Darmstädter Kleinwohnungskolonie hingegen wurde – schon aufgrund ihrer geringen Größe – eher ein dörflicher Charakter mitgegeben; sie

findet ihre Nachfolge etwa in der Mustersiedlung Neues Niederrheinisches Dorf auf der Kölner Werkbundausstellung 1914.²⁶ Auch hier war Georg Metzendorf maßgeblich beteiligt, konzipierte die dörfliche Gesamtanlage und errichtete neben Dorfschmiede, Dorfbrunnen und Transformatorenstation auch ein so genanntes Essener Arbeiterhaus, ein kompaktes ziegelsichtiges Walmdachgebäude mit einem aus der Margarethenhöhe entlehnten Typengrundriss. (Abb. 13) Die dörfliche Anlage war ausdrücklich als zukünftige Siedlungsform für Industriegegenden gedacht, mit Gehöften für Bauern wie auch Wohnbauten für Fabrik- und Heimarbeiter.²⁷

Gartenstadt Margarethenhöhe und Kleinwohnungskolonie Mathildenhöhe stehen insofern für den Versuch, qualitätvolle Traditionen von Stadt und Dorf in Raum und Gestalt zu bewahren und für die Zukunft zu transformieren. Anhand der Brunnenplätze, die in der Margarethenhöhe, auf der Darmstädter Ausstellung 1908 und in der Mustersiedlung der Kölner Werkbund-

ausstellung 1914 gleichermaßen zu finden sind, wird diese Transformation ihrem Charakter nach deutlich: die vormals für die Frischwasserversorgung unablässigen Brunnen werden hier zum malerischen Motiv, während ihre frühere Funktion von der fortschrittlichen Haustechnik in den jeweiligen Wohnbauten übernommen wurde. Die Bewahrung und Schaffung solcher Bilder – die erst im Städtebau der Postmoderne wieder breiteren Anklang unter Fachleuten fanden – erklärt mindestens ein Gutteil sowohl der Beliebtheit der Essener Margarethenhöhe als auch den Charme, den die Darmstädter Kleinwohnungskolonie auf historischen Fotos vermittelt. Stadt und Dorf waren auf den beiden Höhen in einer Weise gedacht und umgesetzt, deren Maßstab, Raumbildung und malerische Wirkung uns in postmodernen Zeiten wieder bemerkenswert erscheint und deren historische Bedeutung sich umso deutlicher zeigt, je besser wir auch die vielschichtige Architektur der Reform um 1900 verstehen.

Summary

Margarethenhöhe und Mathildenhöhe – The Reform of the Small House and City Life

The family and company Krupp set new standards in the construction of workers' housing around the turn of the century. As is known, they were inspired by English examples such as Port Sunlight. Under the aegis of Robert Schmohl, they created widely publicized company towns. The garden city Margarethenhöhe does not belong in this group of reformed company towns, but holds a special place. Funded by an independent foundation for housing assistance, in 1909 the young architect Georg Metzendorf drew up a settlement plan for a garden city. The residents were to include company employees only to a lesser extent; the focus was (and still is) on housing for families with children. The beginnings of Margarethenhöhe coin-

cided with the third exhibition on the Mathildenhöhe in 1908. For this, Georg Metzendorf created a model house that was not identical with his Essen types, but also had the advanced heating and cooking system that he had brought about in Essen.

The small housing constructions at the Mathildenhöhe and the Margarethenhöhe, the reform approaches and interactions they intended, are to be presented in the talk about Georg Metzendorfs contributions. The corresponding motives of the initiators Grand Duke Ernst Ludwig and Margarethe Krupp will be embedded in the consideration. Based on – and deriving also from the motives of these financiers – the significant differences in evaluation between artist colony and small housing, social reform and urban planning conception, the contribution of the Mathildenhöhe to the issue of small housing shall be brought to light.

Anmerkungen

- 1 S. Claudia DUTZI, Heimat aus zweiter Hand. Die Arbeitersiedlung Merck in Darmstadt und ihr Architekt Friedrich Pützer, (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte, Bd. 79), Darmstadt 1990.
- 2 Zuletzt s. Rainer METZENDORF, Das Kleinwohnungshaus von Georg Metzendorf – ein Modell und seine Wirkung, in: Denkmalpflege & Kulturgeschichte 2008, H. 3, S. 35–40. – Mit Dank an Rainer Metzendorf für die freundliche Übersendung.
- 3 Vgl. Philipp GUTBROD, „Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!“ Die Entstehung und Entwicklung der Künstlerkolonie Darmstadt 1899–1914 – Eine Einführung, S. 32–42 u. Paul SIGEL, „Most charming examples“. Beiträge der Darmstädter Künstlerkolonie auf internationalen Ausstellungen um 1900, S. 69–80.

- 4 S. Karl VON BENTELE, Das Arbeiterhaus auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1900, Wien 1901; s. G[ottfried] STOFFERS (Hrsg.), Industrie- und Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke verbunden mit einer Deutsch-Nationalen Kunst-Ausstellung in Düsseldorf 1902, Düsseldorf 1901. Das parallel 1902 präsentierte Holzfertighaus-System Brümmer der Deutschen Barackenbau-Gesellschaft zeigt, dass auch hier der Übergang zur industriellen Leistungsschau fließend sein konnte, s. Walther LANGE, Brümmer'sche zerlegbare, transportable Häuser, Hauptkatalog A der Deutschen Barackenbau-Gesellschaft m.b.H., Köln/Barmen 1902.
- 5 Hermann MUTHESIUS, Kleinhaus und Kleinsiedlung, München 1918, S. 5.
- 6 S. Edward William BEESON, Port Sunlight. The Model Village of England, New York 1911.
- 7 S. Paul SCHULTZE-NAUMBURG, Kuntararbeiten, Bd. 3: Dörfer und Kolonien, München o. J. [1904], S. 184/185, Abb. 128–131.

- 8 Hans Eduard BERLEPSCH-VALENDAS, Bauernhaus und Arbeiterwohnung in England. Eine Reisetudie, Stuttgart o. J. [1907].
- 9 Hans Eduard BERLEPSCH-VALENDAS, Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung [sic] und ihr jetziger Stand, (Die Kultur des modernen England in Einzeldarstellungen, Bd. 3), München 1912, S. 106/107.
- 10 BEESON (Anm. 6). – Zu Charles Voysey s. Wendy HITCHMOUGH, C F A Voysey, London 1997.
- 11 S. Hermann HECKER, Der Krupp'sche Kleinwohnungsbau, Wiesbaden 1917, S. 2.
- 12 Robert Schmohl, geb. 1855, studierte Bauwesen an der damaligen Polytechnischen Schule Stuttgart (später TU) und legte 1875 die erste Staatsprüfung ab. Nach Stationen am württembergischen Eisenbahnhochbauamt Heilbronn, den Büros Eisenlohr & Weigle (Stuttgart) und Chiodera & Tschudi (Zürich) sowie der Hochbauverwaltung der Stadt Stuttgart, ging Schmohl 1891 nach Essen und leitete dort bis 1924 das Baubüro der Firma Krupp, deren Bautätigkeit er maßgeblich bestimmte und prägte. Parallel dazu war er von 1894 bis 1919 Stadtverordneter der Stadt Essen. Schmohl starb 1944.
- 13 S. Tilman BUDDENSIEG, Villa Hügel. Das Wohnhaus Krupp in Essen, Berlin 1984.
- 14 S. zum Ausspruch „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ die Darstellung von Hermann BAHR, Ein Brief an die Secession, in: Ver sacrum 4. Jg. (1901), H. 14, S. 227–238, hier S. 227f. sowie in dieser Publikation den Beitrag von Gerd PICHLER, Joseph Maria Olbrichs nie gebaute Künstlerkolonie in Wien und Josef Hoffmanns Künstlerkolonie auf der Hohen Warte, S. 83–88.
- 15 S. Ralf STREMMEL, Margarethe Krupp (1854–1931) – eine verhinderte Unternehmerin?, in: Ulrich S. SOENIUS (Hrsg.), Bewegen, Verbinden, Gestalten. Unternehmer vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, Köln 2003, S. 129–146. Margarethe Krupp wurde 1854 als Tochter von Freiherr Karl Ludwig August von Ende geboren, der nach Stationen in Breslau und Schleswig von 1872 bis 1876 Regierungspräsident in Düsseldorf und anschließend Oberpräsident der Provinz Hessen Naussau war. Margarethe von Ende absolvierte ein Lehrerinnenseminar und war als Erzieherin in England sowie am anhaltinischen Hof in Dessau; 1880 lernte sie Friedrich Alfred Krupp in Essen kennen und heiratete ihn 1882. 1886 wurde die Tochter Bertha geboren, 1887 die zweite Tochter Barbara. 1931 starb Margarethe Krupp auf der Villa Hügel.
- 16 Allerdings holte Wilhelm II. in den einschlägigen Statistiken von Rudolf Martin auf, s. DERS., Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre im Königreich Preußen, Bd. 1: Berlin, Provinz Brandenburg, Rheinprovinz, Schlesien, Westfalen, Berlin 1913.
- 17 Die entsprechenden Erkenntnisse entstammen einem internen Leitfaden für Erhaltung und Gestaltung mit umfangreicher baugeschichtlicher Grundlagenrecherche und Bestandsdokumentation, den der Autor im Rahmen des Büros Strauß & Fischer Historische Bauwerke, Krefeld, zusammen mit Sandra Schürmann, Duisburg, im Auftrag der Margarethe Krupp-Stiftung für Wohnungsfürsorge, Essen-Margarethenhöhe in den Jahren 2013–15 erstellte. Die genannten Erkenntnisse zur Stadtgestalt hat hierbei Sandra Schürmann herausgearbeitet.
- 18 S. Rainer METZENDORF, Georg Metzendorf 1874–1934. Siedlungen und Bauten, (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte, Bd. 96), Darmstadt 1994. Georg Metzendorf, geb. 1874, studierte nach einer Maurerlehre an der Baugewerkschule Karlsruhe und an der Technischen Hochschule zu Darmstadt. Ab 1897 arbeitete er im Büro seines Bruders Heinrich Metzendorf (1866–1923), der u. a. als Architekt prominenter Villenbauten an der Bergstraße Bekanntheit erlangte und 1901 durch Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein zum Professor ernannt wurde. Georg Metzendorf schuf über sein Wirken in der Margarethenhöhe hinaus ein vielfältiges Werk, darunter die Gartenvorstadt Hüttenau in Hattingen; 1911

- wurde auch er durch Großherzog Ernst Ludwig zum Professor ernannt. Metzendorf starb 1934.
- 19 S. Historisches Archiv Krupp Essen, Sign. 547, 634, 885.
 - 20 S. ebd., Sign. 650.
 - 21 S. ERNST-LUDWIG-VEREIN DARMSTADT, HESSISCHER ZENTRALVEREIN FÜR ERRICHTUNG BILLIGER WOHNUNGEN (Hrsg.), Die Kleinwohnungs-Kolonie auf der Hessischen Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst in Darmstadt, Darmstadt 1908.
 - 22 Georg METZENDORF, Die Margarethen-Höhe bei Essen, Darmstadt 1913, S. 107.
 - 23 Georg METZENDORF, Die Margarethen-Höhe bei Essen, Darmstadt 2013.
 - 24 Mehrere Schmuckalben zur Margarethenhöhe werden im Historischen Archiv Krupp in Essen verwahrt. Vergleichbare Alben sind auch von August Thyssen überliefert, sie werden im Thyssenkrupp Konzernarchiv in Duisburg verwahrt.
 - 25 Zitiert in: METZENDORF (Anm. 2), hier S. 37.
 - 26 Georg METZENDORF, Das neue niederrheinische Dorf auf der Deutschen Werkbundaussstellung in Köln 1914, Berlin 1915; Wolfram HAGSPIEL, Das „Neue Niederrheinische Dorf“, in: Wulf HERZOGENRATH (Hrsg.), Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Köln 1984, S. 186–191.
 - 27 Fritz STAHL, Die Architektur der Werkbund-Ausstellung, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 1. Jg. (1914/15), H. 4, S. 153–160.

Bildnachweis

- 1 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 22 (1908), S. 219
- 2 Privatbesitz
- 3 Aus: Hans Eduard BERLEPSCH-VALENDAS, Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung [sic!] und ihr jetziger Stand, (Die Kultur des modernen England in Einzeldarstellungen, Bd. 3), München 1912, S. 105
- 4 Stadtarchiv Duisburg, Bestand 10, Sign. 420
- 5 Aus: Hermann HECKER, Der Krupp'sche Kleinwohnungsbau, Wiesbaden 1917, (Rückseite Schmutztitel)
- 6 Aus: Georg METZENDORF, Kleinwohnungsbauten und Siedlungen, Darmstadt 1920, o. S.
- 7 Aus: Georg METZENDORF, Die Margarethen-Höhe bei Essen, Darmstadt 1913, S. 105
- 8 Aus: Album Margarethenhöhe im Besitz der Margarethe Krupp-Stiftung, Historisches Archiv Krupp Essen, Sign. 547, 634, 885
- 9 Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, Sign. R 4 Nr. 21459
- 10 Aus: ERNST-LUDWIG-VEREIN DARMSTADT, HESSISCHER ZENTRALVEREIN FÜR ERRICHTUNG BILLIGER WOHNUNGEN (Hrsg.), Die Kleinwohnungs-Kolonie auf der Hessischen Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst in Darmstadt, Darmstadt 1908, S. 97
- 11 Aus: ERNST-LUDWIG-VEREIN DARMSTADT, HESSISCHER ZENTRALVEREIN FÜR ERRICHTUNG BILLIGER WOHNUNGEN (Hrsg.), Die Kleinwohnungs-Kolonie auf der Hessischen Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst in Darmstadt, Darmstadt 1908, S. 101
- 12 Aus: Georg METZENDORF, Die Margarethen-Höhe bei Essen, Darmstadt 1913, S. 107
- 13 Aus: Georg METZENDORF, Das neue niederrheinische Dorf auf der Deutschen Werkbundaussstellung in Köln 1914, Berlin 1915, S. 105
- 14 Aus: HESSISCHE LANDESAUSSTELLUNG FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST (Hrsg.), Illustrierter Katalog der Hessischen Landesausstellung für Freie und Angewandte Kunst, 23. Mai bis Ende Oktober 1908, Darmstadt 1908, S. 5, Foto: Institut Mathildenhöhe Darmstadt

Auf dem Weg zu einer „handgreiflichen Utopie“

Karl Ernst Osthaus und der „Hagener Impuls“

Birgit Schulte

Folkwang – Die Grenzen des Museums überschreiten

Als der Hagener Museumsdirektor Karl Ernst Osthaus (1874–1921)¹ im Jahr 1912 das Vorwort zu dem Gesamtkatalog seines Folkwang-Museums schrieb, resümierte er zehn Jahre Sammlungsgeschichte und formulierte eine erstaunliche Erkenntnis: „Die Wirksamkeit eines Museums zeigt sich einstweilen weniger in einer Sammlertätigkeit der ihm nahestehenden Kreise. Bedeutsamer ist die erhebliche Zahl von Werken moderner Baukünstler im Hagener Stadtbilde.“² Um dieser Aussage Nachdruck zu verleihen, nahm er die „Werke der neueren Baukunst“, deren Initiator er war, kurzerhand als Sammlungsobjekte in sein Katalogverzeichnis auf.³ So finden sich dort unter der Rubrik „Architektur und Raumkunst“⁴ Gebäude von Peter Behrens, Jan Ludovicus Mathieu Lauweriks, Richard Riemerschmid, Fritz Schumacher und Henry van de Velde sowie anderen zeitgenössischen Architekten. Auf diese Weise signalisierte Osthaus, er betreibe in Hagen als Außenstelle des Folkwang ein dezentrales Freilichtmuseum vorbildlicher Baukunst. (Abb. 1)

Osthaus' städtebauliche Initiativen gründeten auf der Erkenntnis, dass „die kulturelle Entwicklung [...] im Westen mit der wirtschaftlichen nicht gleichen Schritt gehalten“ habe.⁵ Insofern fordert er, den „Wandel zu schaffen. Denn unsere Bürger, auch die der Industriestädte, haben ein Recht darauf, am künstlerischen Leben unserer Nation teilzunehmen.“⁶ Diese Forderung nach einem Wandel durch Kultur, auf die sich nicht zuletzt das Motto der Kulturhauptstadt RUHR.2010 bezogen hatte, formulierte Karl Ernst Osthaus im Jahr 1908 in seinen kritischen Betrachtungen über das vergangene Hagener Baujahr.

1 Ida Gerhardt, Porträt Karl Ernst Osthaus, 1903



Osthaus, der Gründer des Folkwang-Museums in Hagen, verließ als Museumsdirektor und Mäzen, als Kulturvermittler und Organisator zu Beginn des 20. Jahrhunderts den institutionalisierten Kunstraum, um eine gebaute Lebensreform in die Realität umzusetzen. Er setzte darauf, die soziale Realität einer Industrieregion mittels Architektur und Stadtplanung positiv zu beeinflussen, sodass er die Grenzen des gängigen Museumsbaus und -wesens überschritt. Unter dem durch den niederländischen Architekturhistoriker Nic Tummers 1968 geprägten Etikett „Hagener Impuls“ wurden Osthaus' Initiativen im Rückblick zu einem festen Begriff der jüngeren Kunstgeschichte.⁷ Mit den Zeugen dieses historischen Hagener Impulses – den Bauten von van de Velde, Behrens, Riemerschmid, Lauweriks und anderen – verfügt die Stadt Hagen über im internationalen Maßstab bedeutsame bauliche Ensembles, die heute noch Osthaus' „handgreifliche Utopie“⁸ für die Umgestaltung der Gesellschaft und der urbanen Kultur durch künstlerische Konzepte erahnen lassen.⁹ Fast genauso lange, wie er in Hagen wirkte, zwei Jahrzehnte lang, stand Karl Ernst Osthaus in engem Kontakt mit Peter Behrens (1868–1940).¹⁰ Ihre erste Begegnung datiert in das Jahr 1901, das letzte Zeugnis ihrer Freundschaft ist der Nachruf für Osthaus von Behrens in der „Frankfurter Zeitung“ im April 1921. – In diesem Artikel erinnerte sich Peter Behrens an die erste Begegnung mit dem charismatischen Museumsgründer: „Ich lernte ihn zu meiner Darmstädter Zeit, als wir damals Jüngsten in der Kunst eine neue Zeit heraufbeschwören wollten und es damit nicht so leicht hatten, [...] eines Abends in Berlin kennen. Einen hochaufgeschossenen jungen Mann, der, wie mir schien, mit reichen Kenntnissen von Kunst und anderer Wissenschaft versehen, mir in allen meinen kühnsten Phantasien zustimmte. [...] Weltanschauungsideen waren es auch damals, die uns bewegten, für die wir symbolischen Ausdruck auf allen Gebieten der Kunst im kleinsten Gegenstand und im monumentalen Wollen [...] suchten. Und alles dieses verstand der merkwürdige junge Mann aus der westfälischen Industriestadt Hagen, stimmte ihm zu, bekräftigte es und erzählte, dass er in seiner Stadt ein Museum gebaut habe [...], um auch die allermodernste Kunst darin aufzunehmen. Einem solchen Menschen zu begegnen, musste wie ein Ereignis wirken, auch wenn man noch nichts von der Art seines Sammelns und all seinen anderen Plänen wusste.“¹¹ – Bezug nehmend auf die Darmstädter Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ 1901, resümierte Karl Ernst Osthaus, dass Behrens' Haus, „in dem schon alle Handwerke vertreten waren [...] dort das wichtigste Ereignis bildete“. Er konstatierte, dass „sich Keiner

gründlicher mit jenen die Zeit bewegenden Theorien aus einander [sic!] gesetzt habe als Peter Behrens“.¹²

Dass Osthaus sich für Behrens' durchkomponiertes Darmstädter Domizil derart begeistern konnte, liegt darin begründet, dass er der individuellen Wohnhausarchitektur eine eminente Bedeutung beimaß, vor allem unter erzieherischen und sozialreformerischen Aspekten.¹³ Osthaus beließ es nicht bei der kritischen Analyse der Zustände in Wohn- und Städtebau um 1900, sondern er strebte danach, ein Paradigma reformierten Wohnens zu schaffen. In der westfälischen Industriestadt Hagen nahm Osthaus zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Kulturvermittler, Stadtplaner und Werkbund-Mitglied mit seinem Folkwang-Gedanken die Vorstellung ernst, dass Kunst und Leben miteinander versöhnbar seien. Eine Chronologie seiner Projekte in Hagen demonstriert, dass es nicht allein um private Wohnhausarchitektur ging, sondern er in seine Konzepte darüber hinaus die Gestaltung des Alltags, öffentliche Bauten sowie städtebauliche Planungen einbezog.

Ausgangspunkt war sein Folkwang-Museum. Bereits als 18-jähriger plante der Bankierssohn, sein Leben der Erforschung der ästhetischen Prinzipien und deren Vermittlung zu widmen. Im Jahr 1896 erbte er von seinen Großeltern das beträchtliche Vermögen von 3 Millionen Mark. Der 22-jährige beschloss, die Summe zu zwei Dritteln dem Allgemeinwohl zukommen zu lassen. Ein Museum schien ihm das geeignete Medium zur Volksbildung zu sein.

Der Grundstein hierfür wurde im Zentrum seiner Heimatstadt 1898 gelegt. Geplant waren drei Abteilungen: Gemälde, außereuropäisches Kunstgewerbe sowie eine naturkundliche Abteilung. Nach Fertigstellung des Rohbaus im konventionellen Neo-Renaissancestil entschied sich Osthaus im Jahr 1900, den belgischen Kunstgewerbler und Architekten Henry van de Velde (1863–1957) mit der Ausgestaltung des Inneren zu beauftragen.¹⁴

Als das Folkwang-Museum im Sommer 1902 in Hagen seine Pforten öffnete, sah sich das erstaunte Publikum mit der revolutionären Innenarchitektur des belgischen Künstler-Architekten sowie mit Werken der zeitgenössischen Kunst konfrontiert.¹⁵ Das Folkwang erlangte bald den Ruhm als das bedeutendste Museum für zeitgenössische Kunst. Den programmatischen Namen „Folkwang“ entlieh Osthaus den altnordischen Mythen der Edda, dort bezeichnet Folkwang den Saal der Freyja, der Göttin der Schönheit, der Liebe und der Künste in Walhall. Osthaus' Folkwang steht, entsprechend seiner erzieherischen Intention, auch für die Bedeutung Volksanger, Menschenwiese oder Versammlungsort.¹⁶ Doch Osthaus brachte nicht nur die Werke der deutschen sowie europäischen Avantgarde



2 Henry van de Velde, Hohenhof, Ansicht von Südosten, Hagen, 1906–08 (Zustand 2008)

in sein Museum. Ihm gelang es darüber hinaus, hervorragende Künstler und Künstlerinnen an Hagen zu binden, indem er unter anderem eine Künstlerkolonie gründete. Bei deren Konzeption stand ihm, abgesehen von den englischen Gartenvorstädten, nicht zuletzt das Darmstädter Modell vor Augen.

Hohenhagen – Eine moderne Gartenvorstadt

Die Verbindung von Kunst und Leben sollte in der Gartenvorstadt Hohenhagen ihren gebauten Ausdruck finden.¹⁷ Nachdem der Wohnraum im Folkwang-Gebäude für die Familie mit wachsender Kinderzahl zu eng wurde, beauftragte Osthaus im Jahr 1906 Henry van de Velde, den neuen Wohnsitz der Familie zu planen. Dieser war jedoch nicht als Landhaus-Solitär vor den Toren der Industriestadt gedacht, sondern sollte sich als Bezugspunkt der Künstlerkolonie behaupten und bildete den Ausgangspunkt für einen weit gefassten Rahmenplan.¹⁸ Hierfür erwarb Osthaus ein etwa 80 Morgen (ca. 200.000 Quadratmeter) großes Gelände außerhalb der Stadt in Eppenhäusen.¹⁹

Das umfassende Konzept lässt sich in der Legende einer historischen Karte ablesen: „Nach einem einheitlichen Bebauungsplan unter Berücksichtigung

eigenartiger Geländebeziehungen in enger Beziehung zu Wald- und Parklandschaft erschlossen. Bebauungsplan gemeinschaftlich mit den bauenden Architekten aufgestellt; [...] Der Besitzer [...] verpflichtet die Käufer der Grundstücke, nur durch einen von ihm bestimmten Architekten bauen zu lassen. Jeder Architekt bekommt eine ganze Gruppe von Häusern zur Bearbeitung, damit einheitliche geschlossene Gruppen und Städtebilder entstehen. Bisher sind Gruppen zugeteilt an Professor Henri van de Velde in Weimar, Professor Peter Behrens in Neubabelsberg und L. J. M. Lauweriks in Hagen i. Westf. [...] Gewinne des Systems: in Formen, Material und Farbe einheitliche Straßenbilder.“²⁰ An diesem Grundkonzept wird ersichtlich, dass sich Osthaus der Gartenstadt-Idee verpflichtet sah, doch er forderte, „die Gartenstadt soll kein Rückfall in die Halbkultur der Kleinstadt, sondern eine Hinausentwicklung über die Großstadt sein“. Er postulierte, „eine moderne Sache auch modern anzufassen“.²¹

Als erstes Bauwerk wurde 1908 der Hohenhof vollendet.²² Er behauptet die wichtigste Funktion im städtebaulichen Ensemble der – nur in Ansätzen realisierten – Gartenvorstadt. Bis zum Ersten Weltkrieg konnten lediglich drei Villenbauten von Peter Behrens sowie eine Häuserzeile von Jan Mathieu Lauweriks verwirklicht werden.



3 Henry van de Velde, Hohenhof, Ansicht von Westen, Hagen, 1906–08 (Zustand 2008)

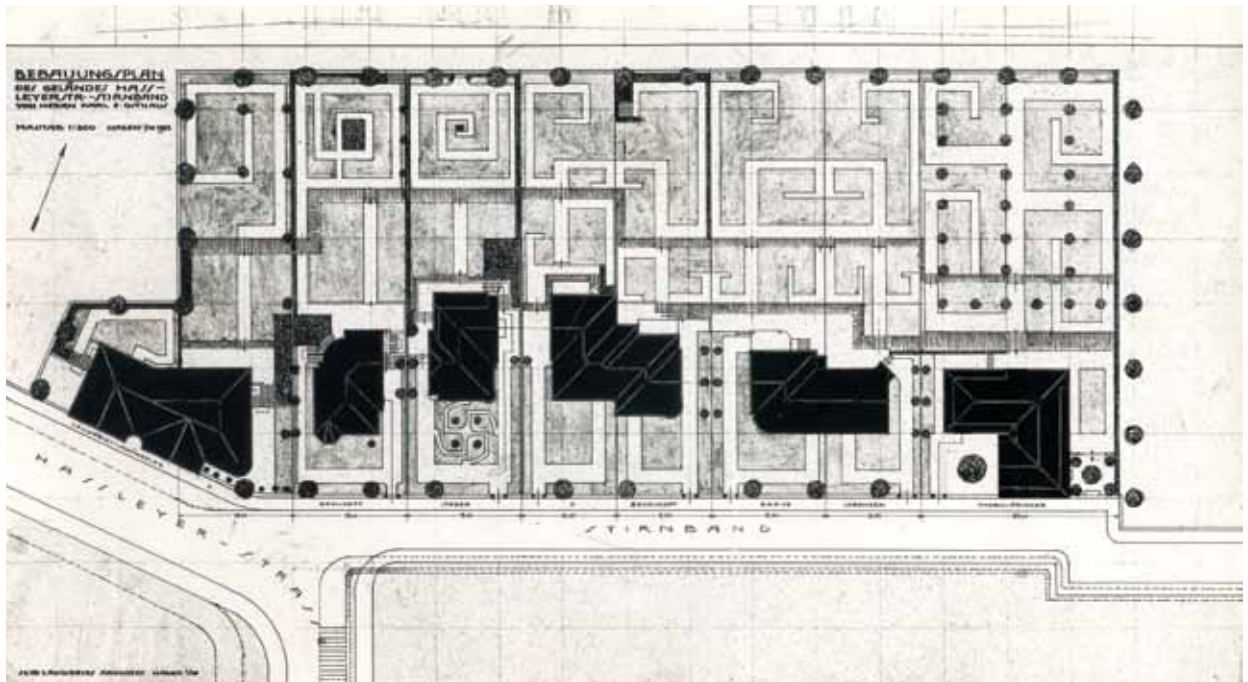
Der Wohnsitz des spiritus rector Hohenhagens war als bekrönender Abschluss eines terrassierten Hanges gedacht, für den van de Velde 1906 einen Bebauungsplan mit weiteren 16 Villen konzipierte, von denen jedoch keine ausgeführt wurde.²³ Der Architekt plante, die Häuser organisch in die Vegetation einzugliedern, indem er sie locker um einen Grünzug gruppierte, im Osten abgeschlossen durch eine dreieckige Platzanlage mit kleinem Rundbau in der Mitte, im Westen durch eine Bastion, welche die aufgeschüttete Terrasse für den Hohenhof abstützte, der auf diese Weise als überraschende Bekrönung firmierte. (Abb. 2)

Bauherr und Architekt konzipierten gemeinsam ein Gesamtkunstwerk, in dem jedes Detail sich formal aufeinander beziehen sollte. Der Hohenhof stellte die Verwirklichung einer zentralen Idee im Wirken von Karl Ernst Osthaus dar: die Verbindung und gegenseitige Durchdringung von Kunst, Schönheit und Funktionalität zu einem neuen Verständnis von Gestaltung. Van de Veldes Neuer Stil sollte einerseits den Lebensraum der Bewohner des Hauses bestimmen und andererseits Vorbildlich nach außen wirken. Mit diesem Anspruch proklamierte Osthaus, dessen Monogramm die Fenstergitter formen, die Überwindung der überfrachteten Stilarchitektur. Osthaus rekurrierte nicht zuletzt auch auf den Typus des englischen Landhauses, in dem er „echter Wohnungskultur“ zu begegnen glaubte. „So besitzt der Engländer ein Haus, das allem Scheine

abhold, seinen wesentlichen Bedürfnissen vollkommen entspricht.“²⁴

Das Baumaterial steht in der bergisch-märkischen Tradition: Blaugrauer Kalkstein verbindet sich harmonisch mit schwarzer Niedermendiger Basaltlava und dem bläulichen Moselschiefer des Daches, kombiniert mit weiß und moosgrün für Türen und Fenster. Differente Ansichten prägen das Gebäude: die Haupt-Schauseite ist nicht die asymmetrisch ausgebildete Eingangsfront zur Straße, sondern die zum Tal orientierte, auf Fernsicht angelegte Ostseite oberhalb des Hanges. Deren symmetrische Fassade wird betont durch einen von Fensterreihen durchlichteten Mittelrisalit mit Balkon. Die Südseite wird von der Anlage des versenkten Brunnengartens mit Laubengang strukturiert. Der langgestreckte Wirtschaftsflügel im Westen, mit Remise und Gärtnerhaus, ist rein auf Funktionalität bedacht. (Abb. 3) Henry van de Velde umgab den Hohenhof mit einem Architektengarten, mit geometrischem Grundriss aus vier leicht gegeneinander versetzten Achsen.²⁵

Im Innern des Hohenhofes gestaltete van de Velde Möbel, Wanddekorationen und Bodenbeläge, Lampen und Stoffe, Geschirr und Besteck nach eigenen Entwürfen in Absprache mit dem Bauherrn. Das Raumprogramm, mit seiner Differenzierung in aufwändigen Herrschafts- und schlichteren Diensthofbereich, entsprach bürgerlichen Ansprüchen. Jeder



4 Jan Ludovicus Mathieu Lauweriks, Bebauungsplan der Häuserzeile am Stirnband, Hagen, 1912

Raum wirkt als minutiös arrangierte, ästhetische Einheit in Formensprache sowie Farbstimmung, ausgehend von bevorzugten Kunstwerken, von Ferdinand Hodler, Henri Matisse und Edouard Vuillard. Das in seinem Perfektionsanspruch eine unwillkürliche Distanz auslösende Moment beschrieb 1913 Karl Scheffler in einem Kommentar: „Es ist der Aufenthalt in solchen Räumen etwas schlechthin Unvergleichliches, ist ein Erlebnis ganz eigener Art. Um als Bewohner darin zu weilen, sind diese Interieurs freilich nicht jedermanns Sache. Denn die Stimmung von van de Veldes Räumen ist schwer, sogar etwas düster und nirgends unbefangener. [...] Zum Leben in solchen Räumen gehören besonders gebildete und sogar besonders gekleidete Menschen. [...] Nichts sind diese Räume weniger als neutral. Sie dienen dem Wohnen erst in zweiter Linie; sie sind selbstherrlich ihrer selbst willen da; sie stehen als Beispiel, als Symbol“.²⁶

Osthaus' Wohnhaus war ein Beispiel angewandter Ästhetik. Der Hohenhof fungierte als Ort der intellektuellen Reflexion und Diskussion. Hier ersann er seine kulturpolitischen Projekte, im Dialog mit ausgewählten Diskussionspartnern auf nationaler wie internationaler Ebene – Künstlern, Wissenschaftlern, Kulturpolitikern und Museumskollegen. Osthaus' Folkwang-Museum sowie der Hohenhof waren „intellektueller Knotenpunkt für die Realisierung von Kunstprojekten, materieller Rückhalt, kunstpolitisches Demonstrationsobjekt

und Anschauungsmaterial für künstlerische Entwicklungen der Moderne in Europa“.²⁷

Im nördlichen Bebauungsareal der Künstlerkolonie Hohenhagen realisierte Jan Mathieu Lauweriks zwischen 1910 und 1914 eine Häuserzeile auf der Grundlage eines arithmetisch-geometrischen Maßsystems, das einerseits das Bindeglied der einzelnen Häuser ist, andererseits Raum für die individuelle Gestaltung jedes Hauses lässt, sodass eine „Vielheit in der Einheit“ ablesbar wird. (Abb. 4) Hier erhielt der Architekturtheoretiker, Kunstgewerbler und Pädagoge erstmals die Möglichkeit, seine auf theosophischer Grundlage entwickelte Methode des systematischen Entwerfens umzusetzen.²⁸ Dem Entwurf der drei Einzel- und drei Doppelhäuser liegt ein Maßsystem zugrunde, dessen kleinste Einheit ein Quadrat von 17 Zentimetern Kantenlänge bildet. Dieses Quadrat durchzieht als Grundmodul alle Häuser und Gartenanlagen.

Lauweriks kombinierte Mauerflächen aus dunklem holländischen Ziegel mit grob bossiertem westfälischen Kalkstein. Die Gebäudekanten, Trauflinien, Tür- und Fenstereintrahmungen sind in Buntsandstein gefasst. In der Führung der Firstlinie wird deutlich, dass ihr die Funktion des Verklammerns der einzelnen Gebäude zukommt. Das Wohn- und Atelierhaus für den holländischen Künstler Johan Thorn Prikker (1868–1932), der einige der Häuser mit ornamentaler Schablonenmalerei ausgestaltete, nimmt eine besondere



5 Jan Ludovicus Mathieu Lauweriks, Häuserzeile
Am Stirnband, Hagen, historische Ansicht (undatiert)

Position als Endpunkt der Zeile ein. Der Giebel mit dem Atelierfenster zeigt eine aus dem quadratischen Raster entwickelte, in vielen Variationen abgeknickte Linie, die an verschiedenen Details der Häuser und Gartenanlagen in immer neuen Modifikationen auftritt. (Abb. 5)

Die Bewohner der Stirnband-Siedlung rekrutierten sich aus dem kulturellen Bereich: ein Kunstgewerbler (Johan Thorn Prikker), eine Malerin (Auguste Voswinkel), eine Bildhauerin (Milly Steger), ein Musiker (Hans Schüngeler), ein Publizist (Ernst Lorenzen), ein Stadtplaner (Heinrich Schäfer) sowie Osthaus' Bauunternehmer (Johannes Bockskopf) und seine Assistentin am Folkwang-Museum (Agnes Grave).

Im Werkbund-Jahrbuch 1912 beschrieb Osthaus, er plane, „der Siedlung im Laufe der nächsten Jahre durch den Neubau des Folkwangmuseums einen monumentalen Kern zu geben. Sie würde damit zu einer Art Freiluftmuseum für moderne Baukunst, Malerei und Plastik zugleich werden, zumal wenn es gelingen sollte, die plastischen Werke der Folkwangsammlung im Freien und in lebendiger Verbindung mit Architektur und Pflanzungen aufzustellen.“ – „Die Gartenvorstadt an der Donnerkuhle zu Hagen“, resümierte er weiter, „stellt einen Versuch dar, die im Werkbund lebendigen Gedanken auf das Problem des Städtebaus zu übertragen. [...] So handelt es sich jetzt darum, Kunst zu schaffen, indem man Zusammenhänge und Beziehungen herstellt. Der Vorhang gewinnt einen neuen Wert durch

seine Beziehung zur Tapete, der Garten durch seine Beziehung zum Haus, das Haus durch sein Verhältnis zur Straße und zur Stadt.“²⁹

Peter Behrens arbeitete hierfür bereits ab Oktober 1906 an einem streng geometrisch-axial konzipierten Bebauungsplan.³⁰ Neben verschiedenen Villenbauten im westlichen Bereich entwarf er eine zentrale Platzanlage mit giebelbekröntem Portikus im Zentrum Hohenhagens, die so genannte Goldene Pforte. Über eine dreistufige Terrassenanlage sollte der Neubau des Folkwang-Museums zu erreichen sein, demgegenüber plante er ein Waldtheater am Ende einer Allee südwestlich des Hohenhofes.

„Behrens reizt die Gesetzmäßigkeit der Körper und Räume. Im Hause Cuno hat er die Fatalität eines spitzen Blockwinkels durch eine interessante Kreisdrehung der ganzen Anlage überwunden. [...] Haus Schröder beginnt eine Gruppe von drei Häusern, die hufeisenförmig mit einwärts gekehrten Fassaden eine zusammenhängende Gartenfläche umschließen sollen. Haus Goedecke benutzt eine Versetzung im Gefällswechsel der Amselgasse zu einem reizvollen Straßenabschluß.“³¹ Die von Behrens 1908/09 zuerst erbaute Villa für den Zahnarzt Dr. Schröder, die im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, war ein zweigeschossiger, axialsymmetrisch gegliederter Bau, dessen Räume sich um eine großzügige Wohnhalle anordneten. Auf dem Dreiecksgrundstück an der Einmündung des Stirnbands in die Haßleyer Straße



6 Peter Behrens, Villa Cuno, Hagen, 1909/10
(Zustand 2005)

errichtete Behrens im Auftrag von Osthaus 1909/10 das Wohnhaus für den damaligen Oberbürgermeister Willy Cuno. Eine geschwungene Innentreppenanlage, die durch schmale Fensterstreifen erhellt ist, bestimmt die klassizistisch strenge Fassadengestaltung mit dem heraustretenden Mittelrisalit. Der Materialkontrast zwischen dem rustikalen Bruchsteinsockel und dem glatten Fassadenputz belebt die Schauseite. (Abb. 6) 1911/12 baute Behrens das Haus für den Bauinspektor Goedecke, einen rechtwinkligen Zweiflügelbau mit zweigeschossigem Wohn- und eingeschossigem Bürotrakt, in deren Winkel eine Terrasse angelegt ist.

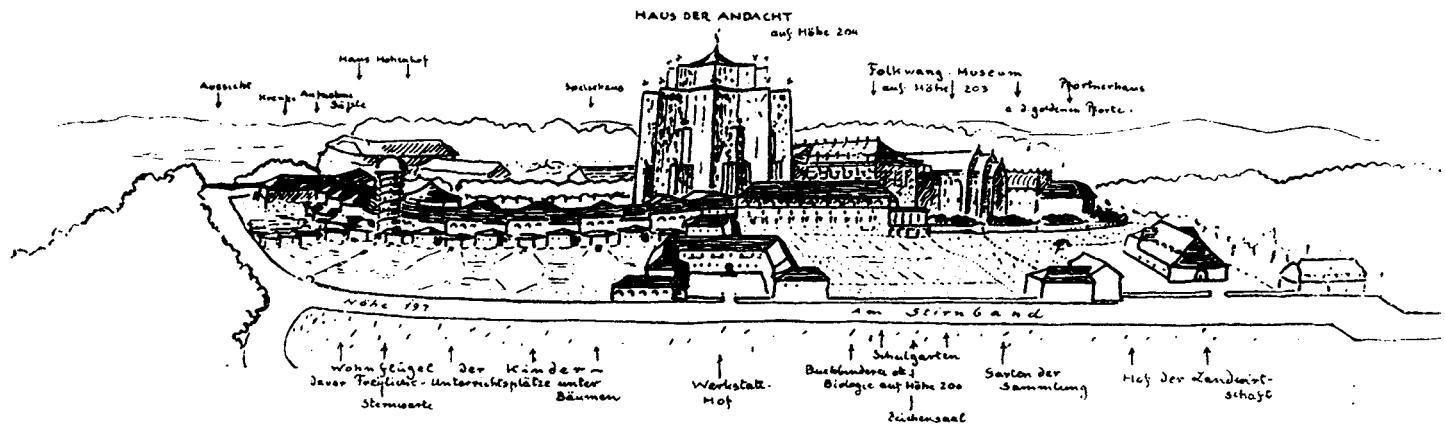
Stadtkrone – Arbeitersiedlung – Generalbebauungsplan

Nach dem Ersten Weltkrieg nahm Osthaus seine Planungen für Hohenhagen wieder auf, indem er auf seine Idee eines neuen, durch vielfältige Funktionen bereicherten Museumszentrums zurückgriff. Auf der Basis seiner umfassenden gesellschafts-, sozial- und kulturpolitischen Vorstellungen, entwickelte er „ein Idealprojekt, aber nicht im Sinne einer Utopie“.³² Osthaus beschrieb „ein großes Projekt [...], an dessen Verwirklichung wohl noch lange nicht gedacht werden kann. Es handelt sich darum, das Folkwang-Museum, in 2 Anstalten zerlegt, mit der Schule, ihren Wohnungen,

Werkstätten und Festräumen zu einer ‚Stadtkrone‘ zu vereinigen und zwar im Gelände meiner Kolonie unmittelbar neben meinem Hause.“³³

Mit der Konzeption dieser Stadtkrone beauftragte Karl Ernst Osthaus 1919 den Architekten Bruno Taut (1880–1938). In direkter Nachbarschaft zum Hohenhof konzipierte dieser einen großen Folkwang-Kulturkomplex, bestehend aus Museen, Bibliothek, Schule mit Internat, Bauernhof und einem gläsernen Kulturtempel über sternförmigem Grundriss. (Abb. 7) Wäre Osthaus’ visionäres Projekt realisiert worden, hätte der ideelle Überbau, den der sendungsbewusste Kulturvermittler ersonnen hatte, seinen endgültigen architektonischen Niederschlag gefunden. In einem solchen Kontext, im Schatten eines zentralen kristallinen Turmes zum Lobpreis der Künste, hätte sein Wohnhaus, der Hohenhof, eine monumentale Überhöhung erfahren.

Karl Ernst Osthaus beschränkte seine städtebaulichen Initiativen nicht auf das Areal der Gartenvorstadt. In engem Austausch mit dem damaligen Stadtbaurat Emil Figge mischte er sich in die unterschiedlichsten städtebaulichen Aufgabenstellungen ein: über den Bau von Wohnungen, Villen, Theater, Bahnhof und Stadthalle, Kirchen sowie Krematorium, Turbinenhaus und Bank, bis hin zur Gestaltung von Ladenlokalen und Schaufenstern. So besitzt beispielsweise das Glasfenster für die Empfangshalle des 1911 neu errichteten Hager Hauptbahnhofes von Johan Thorn Prikker eine be-



7 Bruno Taut, Entwurfszeichnung einer Stadtkrone für Hohenhagen, 1919

sondere Bedeutung aufgrund seines programmatischen Charakters. Der farbige Figurenfries mit dem Thema „Der Künstler als Lehrer für Handel und Gewerbe“ postulierte in seiner Monumentalität an einem Ort, den täglich tausende Menschen passierten, den Allgemeingültigkeitsanspruch des Reformprogramms der Werkbund-Idee von der umfassenden Erneuerung des Lebens durch die Kunst. (Abb. 8)

Ein exzeptioneller Bau, nicht zuletzt der außergewöhnlichen Bauaufgabe geschuldet, stellt das heute noch in Betrieb befindliche Hagener Krematorium dar.³⁴ Der private Hagener Verein für Feuerbestattung beschloss im Jahr 1905 den Bau eines Krematoriums, des ersten im damaligen Preußen. Für dessen Gestaltung, bestehend aus Trauerhalle und Verbrennungsanlage, existierten keine architektonischen Vorbilder. (Abb. 9) Osthaus engagierte auf seine Kosten Peter Behrens, dessen Konzept realisiert wurde. Zwei gegensätzliche Baukörper strukturieren das Krematorium. Der vordere Teil, schlicht weiß verputzt, beherbergt die Trauerhalle. Rustikales Bruchsteinmauerwerk charakterisiert den hinteren Teil, dessen gesteigerte Höhe und Breite sowie apsidialer Abschluss, seine Bedeutung als Hülle für den Toten unterstreichen. Für den notwendigen Schornstein stand das Motiv des Campanile Pate. Die Vorhalle, getragen von sechs dunklen rechteckigen Pfeilern, wird von einem Dreiecksgiebel mit Rundfenster überhöht.³⁵ Blickfang im Innern ist die Apsis mit dem Goldmosaik von Emil Rudolf Weiss, unter der sich der Katafalk vor einem Säulenhalfbrund aus schwarzem Marmor erhebt. Schwarz-weiße geometrische Ornamente, komponiert aus den Grundelementen Kreis und Quadrat, strukturieren den Fliesenboden und die Sgraffitto-Wände.

Im Jahr 1905 gelang es Karl Ernst Osthaus, die Hagener Textilindustrie für den Bau einer Arbeiter-

siedlung im Wasserlosen Tal zu gewinnen. Richard Riemerschmid entwarf 1907 einen Bebauungsplan für 84 Wohnhäuser sowie Gemeinschaftseinrichtungen. Die zwischen 1908 und 1911 verwirklichte Häuserzeile aus grob behauenen Kalksandstein mit verschieferten Mansarddächern sowie grünen Türen und Fensterläden zeigt rustikalen Charakter. Geplantes Zentrum sollte ein Marktplatz mit Brunnen sein, außerdem war auch ein Kindergarten mit Betreuerwohnung vorgesehen. Für die einzelnen Häuserreihen wurden jeweils verschiedene Haustypen mit eigenen Gärten konzipiert. Riemerschmid legte bei den rund 50 Quadratmeter großen Wohnungen Wert auf einen funktionalen Grundriss und hygienische Verhältnisse, indem er jeder Wohnung ein eigenes Bad zuordnete. Charakteristisch für die Wohnungen waren die große Wohnküche und der Selbstversorgungsgarten mit Stall.³⁶ (Abb. 10)

Die Realisierung dieser so genannten Walddorf-Siedlung weckte in Osthaus den Wunsch nach einem eigenen sozialen Wohnungsbauprojekt. Mit Unterstüt-

8 Johan Thorn Prikker, Der Künstler als Lehrer für Handel und Gewerbe, Glasfenster Empfangshalle Hauptbahnhof, Hagen, 1911 (Zustand 2001)





- 9 Peter Behrens, Eduard Müller-Krematorium, Hagen, 1906–10 (Zustand 2005)
- 10 Richard Riemerschmid, Arbeitersiedlung Walddorfstraße, Teilansicht, Hagen, 1907–11 (Zustand 2005)



zung des Stadtbaurats initiierte Osthaus 1911 das groß angelegte Projekt „Gartenstadt Emst“. Auf einem rund 1,5 Millionen Quadratmeter umfassenden Gebiet, zwischen der Gartenvorstadt Hohenhagen und dem Innenstadtkern, beabsichtigte eine von Wohnungsbauvereinen, Gartenstadtgesellschaft und Fabrikanten getragene gemeinnützige Gesellschaft, 2.500 preiswerte Wohnungen in Stadtnähe zu errichten, ergänzt durch weitere Bauten wie beispielsweise kleine gewerbliche Anlagen, Geschäfte, Restaurants, Kindergärten und Sportstätten, bis hin zu einer Palästra für rhythmische Gymnastik, in Anlehnung an das Jaques Dalcroze-Institut in Hellerau. Interne inhaltliche Konflikte und die finanziellen Risiken führten jedoch bereits vor dem Ersten Weltkrieg zum Scheitern des Projektes.

Letztlich überschritten Osthaus' städtebauliche Konzeptionen bei weitem die Hagener Stadtgrenzen. Im Verbund mit Fachplanern wollte er sich „der werden- den Fünfmillionenstadt an Rhein und Ruhr“ widmen.³⁷ Osthaus' Initiativen in diese Richtung wurden weithin registriert. So berichtete Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, in seinen Reisebriefen im Oktober 1910, dass Osthaus vom „Städtebaugedanken gepackt“ sei. Lichtwark schildert den Sachverhalt wie folgt: „Ich muß noch von der letzten großen Idee und von Osthaus Einfluß erzählen. Im westphälischen Industriegebiet liegen einige vierzig Städte dicht beieinander. Die meisten sind als werdende Großstädte nur in der engeren Umgebung bekannt. [...] Dies unheimliche Wachstum, das blind verschlingt, was es gerade braucht, droht das ganze Land unbewohnbar zu machen. Osthaus ist nun mit der Idee hervorgetreten, die vierzig und einige Städte zu einem Zweckverband zu vereinigen, um eine Art gemeinsamen Bebauungs-

plans festzulegen. [...] Es handelt sich in Osthaus' Plan keineswegs bloß um Stadtpläne und Stadterweiterungen. In diesem Zweckverband sollen auch Institute (Museen), Vereine (Heimatschutz, Kunstvereine) vertreten sein. Es soll eine Art interstädtisches Parlament für die großen Grundfragen der gemeinsamen Existenz und Wohlfahrt gebildet werden. [...] Der Einfluß, den Osthaus in steigendem Maße ausübt, ist sehr stark und weitreichend [...] Im übrigen hat Osthaus den ganzen Städtekomplex aufgerüttelt.“³⁸ Zehn Jahre lang diskutierte Osthaus in verschiedenen Gremien über diverse Generalbebauungsplanungen, bis 1920 schließlich der Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk ins Leben gerufen wurde, der heutige Regionalverband Ruhr RVR in der „metropoleruhr“.

In diesen Zusammenhang gehört die Einbindung des Hohenhofes in die Welterbenominierung „Industrielle Kulturlandschaft Ruhrgebiet“, der es im Sommer 2014 noch nicht auf die deutsche Tentativliste geschafft hat. Die Kultusministerkonferenz empfiehlt eine erneute Einreichung nach weiterer Ausarbeitung der „funktionalen [...] und topographischen Zusammenhänge“ der Industrie- und Kulturdenkmäler.³⁹

Als Vordenker, Ideengeber, Vermittler und Auftraggeber verfolgte Karl Ernst Osthaus über zwei Jahrzehnte, bis zu seinem frühen Tod, die Verbesserung der menschlichen Lebensbedingungen in der Praxis. Die Künstlerkolonie und Gartenvorstadt Hohenhagen war wesentlicher Bestandteil dieses weit gefassten ideellen Gesamtkonzeptes. Mit Architektur und Städtebau glaubte Osthaus den Rahmen gestalten zu können, innerhalb dessen das Gesamtkunstwerk Gesellschaft entstehen und seine „handgreifliche Utopie“ Realität werden sollte.

Summary Towards a “Tangible Utopia” – Karl Ernst Osthaus and the “Hagen Impulse”

Inspired by the example of the Artists' Colony at Mathildenhöhe Darmstadt and the garden city Hellerau near Dresden, Karl Ernst Osthaus (1874–1921) planned in his hometown of Hagen a garden suburb and Artists' Colony, which he christened “Hohenhagen”. Center of the lay out was his own house: the “Hohenhof”, designed by Henry van de Velde and completed in 1908. The guiding spirit's residence claimed the most important function within this ensemble of urban development at the planned Artists' Colony. While a “Stadtkrone” (city crown) project by Bruno Taut had

to remain a utopia, the realized buildings by Henry van de Velde, Peter Behrens, Jan L. Mathieu Lauweriks and Richard Riemerschmid were able to give decisive impetus to the modern history of architecture. The now called “Hagener Impuls” (Hagen Impulse) denotes the stage in the history of Hagen between 1900 and 1921 when the city was the scene of a development that was important on an international scale, initiated by the museum's founder and patron Osthaus. As creative director, agent, and client, he tried generally to improve human living conditions in practice. With architecture and urban development, Osthaus believed, he could create the setting wherein the “Gesamtkunstwerk” of society could emerge and his “tangible utopia” was to become reality.

Anmerkungen

- 1 Birgit SCHULTE, Mekka und Himmelszeichen im westlichen Deutschland. Karl Ernst Osthaus und die Moderne im Hagener Folkwang-Museum, in: DIES. (Hrsg.), Werke der klassischen Moderne aus dem Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen 2006, S. 9–18; Rainer STAMM (Hrsg.), Karl Ernst Osthaus. Reden und Schriften. Folkwang, Werkbund, Arbeitsrat, Köln 2002; Herta HESSE-FRIELINGHAUS u. a., Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971; Christoph DORSZ, Karl Ernst Osthaus und der Folkwang Impuls. Das Museum von 1902 bis heute, in: Tayfun BELGIN/DERS. (Hrsg.), Der Folkwang Impuls. Das Museum von 1902 bis heute, Hagen u. a. 2012, S. 10–129.
- 2 Karl Ernst OSTHAUS, Vorwort, in: Museum Folkwang, Moderne Kunst, Plastik, Malerei, Graphik, Bd. I, bearb. v. Dr. Kurt FREYER, Hagen 1912 (Reprint Essen 1983, Reprint Lüdenscheid 2012), S. 4.
- 3 Ebd., Anhang, S. 43.
- 4 Ebd.
- 5 OSTHAUS (Anm. 2), S. 5.
- 6 Karl Ernst OSTHAUS, Kritische Betrachtungen über das Hagener Baujahr 1907, in: Westfälisches Tageblatt vom 16.–18. Januar 1908, o. S.
- 7 Nic. H. M. TUMMERS, J. L. Mathieu Lauweriks, zijn werk en zijn invloed op architectuur en vormgeving rond 1910: „De Hagener Impuls“, Hilversum 1968; DERS., Der Hagener Impuls. Das Werk von J. L. M. Lauweriks und sein Einfluß auf Architektur und Formgebung um 1910, Hagen 1972.
- 8 Der Begriff „handgreifliche Utopie“ ist entlehnt aus einem Brief von Bruno Taut an die Gläserne Kette vom 5. Oktober 1920, zitiert nach: Iain Boyd WHYTE/Romana SCHNEIDER (Hrsg.), Die Briefe der Gläsernen Kette, Berlin 1986, S. 172.
- 9 Zu Osthaus' Anspruch im Zusammenhang mit der Gartenvorstadt, vgl. Lutz NIETHAMMER, Am Ursprung des Wasserlosen Tales. Grenzen des Mäzenatentums beim Bau einer Gartenstadt, in: Anna-Christa FUNK-JONES (Red.), Ausst.-Kat. Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet: Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus, Essen 1984, S. 187–232. Niethammer spricht in diesem Zusammenhang von einem patriarchalischen Projekt und einer imperialistischen Sozialreform des philanthropischen Kulturunternehmers (S. 206 f.). Vgl. auch: Birgit SCHULTE, Auf dem Weg zu einer handgreiflichen Utopie. Die Folkwang-Projekte von Bruno Taut und Karl Ernst Osthaus, Hagen 1994.
- 10 Zur Zusammenarbeit zwischen Osthaus und Behrens, vgl. Birgit SCHULTE, „Wir haben nicht so viele Meister seiner Kunst ...“. Karl Ernst Osthaus und Peter Behrens, in: Birgitt BORKOPP-RESTLE/Barbara WELZEL (Hrsg.), „Eines der wichtigsten Monumente unserer Zeit überhaupt“. Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen, Essen 2014, S. 147–170; Herta HESSE-FRIELINGHAUS, Peter Behrens und Karl Ernst Osthaus. Eine Dokumentation nach den Beständen des Osthaus-Archivs im Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen 1966.
- 11 Peter BEHRENS, Karl Ernst Osthaus, in: Frankfurter Zeitung vom 19. April 1921, o. S.
- 12 Karl Ernst OSTHAUS, Peter Behrens, in: Kunst und Künstler, 6. Jg. (1907/08), H. 3, S. 116–124, hier S. 117 f.
- 13 Karl Ernst OSTHAUS, Der Wert des Hauses, in: Die künstlerische Gestaltung des Arbeiter-Wohnhauses. 14. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen am 5. und 6. Juni 1905 in Hagen i. W., (Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Nr. 29), Berlin 1906, S. 1–6.
- 14 Vgl. Karl Ernst OSTHAUS, Henry van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers, Hagen 1920 (Reprint Hagen 1988).
- 15 Zur Eröffnung vgl. Westfälisches Tageblatt vom 19. Juli 1902, o. S.; Hagener Zeitung vom 19. Juli 1902, o. S.; Karl Ernst Osthaus-Archiv im Osthaus Museum Hagen (im Folgenden: KEO-A) Z 100/3. Vgl. auch: Birgit SCHULTE, „Aber im Innern ist Revolution.“ Henry van de Velde's Folkwang-Bau im Urteil der Presse, in: DIES. (Hrsg.), Henry van de Velde in Hagen, Hagen 1992, S. 85–99. S. auch Kurt FREYER, Moderne Kunst in Hagen, in: Offizieller Führer durch Hagen i. W. und Umgegend, Hagen 1911, S. 159–168 u. DERS., Das Museum Folkwang, ebd., S. 169–174.
- 16 Vgl. Karl Ernst OSTHAUS, Der Folkwang in Hagen, in: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, (Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Nr. 25), Berlin 1904, S. 58–61.
- 17 Vgl. Peter STRESSIG, Hohenhagen – Experimentierfeld modernen Bauens, in: Herta HESSE-FRIELINGHAUS u. a., Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk. Recklinghausen, 1971, S. 385–510, hier S. 399; vgl. Karl Ernst OSTHAUS, Die Donnerkuhle (undat. Manuskript, um 1906; KEO-A NAMO), abgedruckt in: SCHULTE (Anm. 15), S. 159–173.
- 18 Zum Hohenhof vgl. Birgit SCHULTE, „Diese Räume stehen als Beispiel...“. Karl Ernst Osthaus' Hohenhof in Hagen als Programm der Versöhnung von Kunst und Leben, in: Uta HASSLER/Norbert NUSSBAUM (Hrsg.), Ein Haus für ein Unternehmen. Thyssen und Schloss Landsberg, Mainz/Zürich 2007, S. 42–51; Rouven LOTZ, Der Hagener Hohenhof. Das Landhaus für Karl Ernst Osthaus von Henry van de Velde, Hagen 2009.
- 19 Vgl. Werbeanzeige für die Gartenvorstadt Hohenhagen, abgedruckt in: FREYER (Anm. 2), S. 49.
- 20 Zitiert nach der Fotografie der historischen Karte, ehemals „Photographien- und Diapositivzentrale“ des „Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe“ in Hagen, heute: Bildarchiv Foto Marburg, fm 1064765. Der Verbleib der Originalkarte ist nicht bekannt.
- 21 Karl Ernst OSTHAUS, Gartenstadt und Städtebau, in: DEUTSCHE GARTENSTADT-GESELLSCHAFT BERLIN-SCHLACHTENSEE (Hrsg.), Deutsche Bauordnung und Bebauungsplan, ihre Bedeutung für die Gartenstadtbewegung. Vorträge, gehalten auf der Jahresversammlung der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft 1911, Paris/Leipzig 1911, S. 33–40, hier S. 37 f.
- 22 1958 wurde der Hohenhof, als erstes Gebäude aus der Osthaus-Ära in Hagen, unter Denkmalschutz gestellt. Nach Osthaus' Tod hatte er eine wechselvolle Geschichte erfahren: Bereits 1920 siedelte man in einem Teil eine von Osthaus initiierte Reformschule provisorisch an, die jedoch nur ein Jahr bestand. Nach seinem Tod 1921 wurde der Hohenhof zunächst von seinem ältesten Sohn als Sitz einer Handweberei genutzt. 1927 verkaufte die Familie Gebäude und Ländereien an die Stadt Hagen mit der Auflage, die Anlage als „Gesamtkunstwerk“ zu erhalten. 1933 überließ die Stadt den Hohenhof der NSDAP zur Einrichtung einer Gauverwalter-Schule. Gegen Kriegsende wurde er als Lazarett genutzt, von 1946–62 diente er als Frauenklinik und anschließend, bis 1976, als Abteilung der Pädagogischen Hochschule Dortmund. – Zu Beginn der 1980er Jahre erfolgte eine umfassende Wiederherstellung der repräsentativen Innenräume, die 1984 zum Abschluss kam. Seit 1989 ist der Hohenhof eine Abteilung des Osthaus Museums Hagen, seit 1999 Ankerpunkt der Route der Industriekultur. Heute beherbergt das Haus, nach umfassenden Sanierungen, das Museum des Hagener Impulses. Die weitgehend originale Innenraumgestaltung führt ein einzigartiges Gesamtkunstwerk des Jugendstils vor Augen. Ergänzend ist eine umfangreiche Dauerausstellung mit Kunsthandwerk von Henry van de Velde zu sehen. Ständig gezeigt werden außerdem Silber von Jan L. Mathieu Lauweriks und der Hagener Silberschmiede, eine Dokumentation des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe (1909–19) sowie wechselnde Sonderausstellungen zum Hagener Impuls.
- 23 Stattdessen erhielt van de Velde Bauaufträge für zwei Villen in der Innenstadt: Villa Rudolf Springmann, 1910/11, Christian-Rohlf's-Straße 49; Villa Theodor Springmann, mit Torhaus, 1915/16, Am Waldhang 4/6.
- 24 OSTHAUS (Anm. 13), S. 4. – Zur Einordnung des Hohenhofes in die Geschichte des Einfamilienhauses und zu den Vorbildern, vgl. Julius POSENER, Das Umfeld: Einfamilienhausbau nach 1900, in: Birgit SCHULTE (Hrsg.), Henry van de Velde in Hagen, Hagen 1992, S. 133–141; s. auch: Karl-Heinz HÜTER, Henry van de Velde und das Einfamilienhaus, in: ebd., S. 143–157.
- 25 Heute steht am Ende der Süd-Achse Osthaus' Grabmal von Johannes Ilmari Auerbach, 1921/22 in Meran im Auftrag von Gertrud Osthaus realisiert, das 1971 nach Hagen transloziert wurde. – Die Maillol-Skulptur, die ehemals die Südachse dominierte, ist verschollen.
- 26 Karl SCHEFFLER, Henry van de Velde. Vier Essays, Leipzig 1913, S. 67 f.; vgl. auch OSTHAUS (Anm. 14), S. 75.
- 27 Sebastian MÜLLER, Der „Hohenhof“ – Knoten im Netz europäischer Kulturentwicklung am Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Birgit SCHULTE (Hrsg.), Henry van de Velde in Hagen, Hagen 1992, S. 175–188, hier S. 185.
- 28 Vgl. Andrea SINZEL, Ein stiller Moderner – J. L. M. Lauweriks in Hagen, (Hagener Hefte zur Kunst und Kulturgeschichte, Bd. 4), Hagen 2003.
- 29 Karl Ernst OSTHAUS, Die Gartenvorstadt an der Donnerkuhle, in: Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst, (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Bd. 1), Jena 1912, S. 93–96, hier S. 93 u. 96.

- 30 Peter Behrens' Ausarbeitung des Bebauungsplans für Hohenhagen 1906/07; baureife Pläne für Haus Schröder, September 1908; für Haus Cuno, Mai 1909; für Haus Goedecke, Oktober 1911 (KEO-A KÜ 413; KÜ 414; KÜ 416).
- 31 OSTHAUS (Anm. 29), S. 96.
- 32 Karl Ernst OSTHAUS, Die Folkwang-Schule. Ein Entwurf von Bruno Taut, in: *Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst*, 2. Jg., Bd. 2, München 1920, S. 199–205.
- 33 Brief Karl Ernst Osthaus an Bruno Taut vom 22. November 1919 (KEO-A Kü 352/3–13).
- 34 BORKOPP-RESTLE/WELZEL (Anm. 10).
- 35 Ursprünglich waren die Außenwände des vorderen Baukörpers mit schwarz-weißen Marmorplatten nach Florentiner Vorbild verkleidet. Die Anbringung erfolgte nicht mit der gebotenen Technik, sodass sie nach 18 Monaten der Witterung zum Opfer fielen. Im Dezember 1910 sah sich Behrens gezwungen, ein neues Konzept zu entwickeln. Er entschied sich für einen rein weißen Putz aus geometrischen Feldern mit abgesetzten Bändern, um eine subtile Licht-Schatten Wirkung zu erzielen.
- 36 Andrea SINZEL, „Die Idee aber will weiter wachsen.“ Planung und Bau der Hagener Arbeitersiedlung ‚Walddorf‘ durch Richard Riemerschmid, (Hagener Hefte zur Kunst und Kulturgeschichte, Bd. 3), Hagen 2002.
- 37 Vgl. OSTHAUS (Anm. 29), S. 93. S. auch: Gustav PAULI (Hrsg.), Alfred LICHTWARK, Reisebriefe, Bd. 2, Hamburg 1923, S. 328.
- 38 Alfred LICHTWARK, Briefe vom 8. und 9. Oktober 1910, in: Gustav PAULI (Hrsg.), Alfred LICHTWARK, Briefe an die Kommission für die Verwaltung

der Kunsthalle, Bd. 2, Hamburg 1924, S. 325 u. 327f.; vgl. Brief August Kuth an Osthaus vom 17. Oktober 1910 mit Bericht über den Besuch Lichtwarks (KEO-A P 473/12).

- 39 KMK-FACHBEIRAT (Hrsg.), Empfehlungen des Fachbeirates an die Kultusministerkonferenz zur Fortschreibung der deutschen Tentativliste für das UNESCO-Welterbe, April 2014, S. 36: https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/pdf/Themen/Kultur/Abschlussbericht_Fachbeirat_Tentativliste.pdf (abgerufen am: 23. 5. 2017).

Bildnachweis

- 1 Osthaus Museum Hagen, Foto: Achim Kukulies, Düsseldorf
- 2 Tobias Roch, Hagen
- 3 Tobias Roch, Hagen, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 4 Karl Ernst Osthaus-Archiv im Osthaus Museum Hagen
- 5 Stadtarchiv Hagen, Bildarchiv, Bild-Nr. 1248
- 6 Marco Siekmann, Hagen
- 7 Aus: *Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst*, 2. Jg., Bd. 2, München 1920, S. 199, Foto: Osthaus Museum Hagen
- 8 Stephan Johnen, Glottertal
- 9 Marco Siekmann, Hagen
- 10 Marco Siekmann, Hagen

Hellerau im Spannungsfeld sozialer und künstlerischer Reformansprüche des frühen 20. Jahrhunderts

Nils M. Schinker

Nur wenige Jahre nach Baubeginn auf der Mathildenhöhe verfolgte in der Aufbruchsstimmung des frühen 20. Jahrhunderts auch in Hellerau bei Dresden eine Gruppe von Visionären die Utopie, eine ganze Stadt bauen zu wollen.¹ Initiator war der Tischlermeister und Unternehmer Karl Schmidt (1873–1948), dessen Erfolg bei der Möbelproduktion in der Verbindung von Handwerk und industrieller Fertigung begründet war und von einem außergewöhnlichen sozialen Reformwillen begleitet wurde. Bereits mit dem Maschinenmöbelprogramm „Dresdner Hausgerät“ von 1906 wird der pragmatische und umfassende Anspruch deutlich, durch den Einsatz von Maschinen einen eigenen, durch Sachlichkeit und Funktionalität gekennzeichneten Ausdruck zu finden und durch in Preis, Ausstattung und Gestaltung gestaffelte Möbelserien alle gesellschaftlichen Schichten an der neuen Wohnkultur teilhaben zu lassen. Diese Grundgedanken prägten auch den Bau der Mustersied-

lung Hellerau ab 1909, bei welchem unter Mitwirkung von Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbunds ein alle Lebensbereiche umfassendes Reformprogramm verfolgt wurde. Nach Erneuerung in den Bereichen Wohnungsbau, Städtebau, Ästhetik und Theater strebend, rezipierten die Protagonisten im „Laboratorium für eine neue Menschheit“ Ideen anderer Reformstätten und entwickelten sie weiter.² In keiner Siedlungsgründung oder Stadterweiterung zu Beginn des 20. Jahrhunderts konnten – aufbauend auf dem Gartenstadtkonzept Ebenezer Howards – die vielfältigen Ideen der Lebensreformbewegung so umfassend umgesetzt werden wie in Hellerau.³ Jedoch zeichnete sich ein Scheitern des sozialen Anspruches bereits mit den explodierenden Kosten für den Bau des Festspielhauses als Tempel der Kunst ab, bevor der Erste Weltkrieg das ganzheitliche Experiment Hellerau frühzeitig beendete.



1 Modell der Gartenstadt Hellerau, präsentiert auf den Internationalen Städtebau-Ausstellungen in Berlin und London, 1910

Karl Schmidt und die Idee der Wohnkultur für breite Schichten

Der im Aufbruch des 20. Jahrhunderts virulenten Reformbegeisterung folgte auch Karl Schmidt mit dem 1906 formulierten ehrgeizigen Ziel, innerhalb von zwei Jahren Hellerau als ausgestellte Stadt vor den Toren Dresdens zu eröffnen: „Hellerau soll als Sehenswürdigkeit Dresdens bekannt werden. Den Dresdnern soll Hellerau als dauernde Verschönerung der Dresdner Häuser, als eine Stätte guter Erholung und edlen Vergnügens, als Denkmal deutscher und im engeren Sinne Dresdner Arbeit vertraut werden.“⁴ (Abb. 1) Wie Hermann Muthesius einmal ironisch anmerkte, sollte „vom Sofakissen bis zum Städtebau“ alles durchgestaltet werden.⁵ Diesem ganzheitlichen Gestaltungsanspruch stand ein nicht weniger wichtiger sozialer Gedanke zur Seite, der die Struktur der Siedlung und die Erscheinung und Ausstattung der Häuser ebenso bestimmte.

Initiator der Gartenstadt Hellerau war der Möbelhersteller Karl Schmidt, der nach Lehrjahren in

Berlin, Stockholm und London 1898 seine „Bau-Möbelfabrik, Fabrik für kunstgewerbliche Gegenstände“ in Dresden gründete, die ab 1910 und auch heute unter dem Namen „Deutsche Werkstätten Hellerau“ firmierte. Internationale Ausstellungserfolge machten das Unternehmen schnell bekannt. Karl Schmidt verstand es früh – ähnlich wie Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein –, die bekanntesten Gestalter der Zeit für Möbelentwürfe zu gewinnen und darüber hinaus durch Gewinnbeteiligung langfristig an sein Unternehmen zu binden. Darunter finden sich auch Namen der Künstler, die auf der Mathildenhöhe aktiv waren, beispielsweise Peter Behrens, Johann Vincenz Cissarz, Albin Müller, Joseph Maria Olbrich und Mackay Hughes Baillie Scott.

Das Streben nach stilistischer Einfachheit bestimmte das sozial- und kulturpolitische Selbstverständnis Karl Schmidts und der von ihm beauftragten Künstler. Ziel war das gesamte Wohnumfeld durch einen neuen Stil zu verbessern. Durch den Einsatz von Maschinen und eines neuen, sachlich-funktionalen Stils ließ sich in hohen Stückzahlen für breite Bevölkerungsschichten produzieren. Damit verbunden war kein geringerer Anspruch, als den Menschen durch wohl gestaltete Kunst zu einem besseren Individuum zu erziehen. Friedrich Naumann, der mit Karl Schmidt befreundete Mitbegründer des Deutschen Werkbunds, konstatierte: „So wird durch den Unternehmer hindurch die Maschine zum Erzieher des Geschmacks.“⁶ Richard Riemerschmid, Karl Schmidts späterer Schwager und Verfasser des Bebauungsplans von Hellerau, wurde hierbei ein konsequenter Wegbegleiter. Seine maschinengerechten Entwürfe kamen dem Verarbeitungsprozess des Sägens und Fräsens entgegen. In der Rationalität der Maschinenform gelang es ihm, eigene gestalterische Entscheidungen mitsprechen zu lassen.

Mit dem von Richard Riemerschmid entworfenem Maschinenmöbelprogramm „Dresdner Hausgerät“, der ersten so genannten Maschinenmöbel-Serie, schreiben die Deutschen Werkstätten auf der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 internationale Möbelgeschichte. Das sachlich-funktionale und ornamentlose Design gibt die maschinengestützte serielle Fertigung zu erkennen und prägte damit eine neue minimalistische Ästhetik im Möbelbau.⁷ Das „Dresdner Hausgerät“ war ein Programm, das mit begrenzten, nach Preis, Material und Ausführungsqualität gestaffelten Serien für den sozialen Gedanken einer neuen Wohnkultur stand. Mit dem „Preisbuch“ wurde erstmals dazu ein Festpreis-Katalog ausgelegt, der alle Bereiche des Wohnens abdeckte. Das „Preisbuch“ erschien in mehreren Ausgaben mit einer Auflagenhöhe von zuletzt 28.000 Stück.

Gründung der Gartenstadt Hellerau

Die steigende Nachfrage nach Möbeln und Inneneinrichtungen sowie wachsende Mitarbeiterzahlen machten eine Expansion des Unternehmens und eine Verlagerung in einen Neubau unumgänglich. Dies sah Karl Schmidt als Gelegenheit, die Arbeits- und Lebensbedingungen seiner Angestellten in einer Mustersiedlung insgesamt zu verbessern. Statt eines gesichtslosen Industriebaus schwebte ihm ein Gebäude im Charakter eines Gutshofes vor. (Abb. 2) Es sollte ein Bau in *gesunder* Umgebung entstehen, der einen modernen, maschinengebundenen Produktionsablauf sicher zu stellen hätte und zugleich durch natürliche Belichtung und Belüftung ideale Arbeitsbedingungen für seine Angestellten böte. Karl Schmidt bezahlte höhere Löhne als die Konkurrenz, bot Urlaubsanspruch, Fortbildungsprogramme in den eigenen Lehrwerkstätten und in Hellerau schließlich die Möglichkeit, in der Nähe des Arbeitsplatzes zu wohnen.

Unter seinen Freunden und Klienten fand Karl Schmidt schnell Anhänger für sein Siedlungsvorhaben und erwarb nur sechs Kilometer vom Dresdner Stadtzentrum entfernt 132 Hektar Land. Zu den Gründungspersonlichkeiten zählten die Architekten Richard Riemerschmid und Hermann Muthesius, der Kulturförderer Wolf Dohrn und der liberale Politiker Friedrich Naumann. Sie alle einte die Mitgliedschaft im Deutschen Werkbund, in der Deutschen Gartenstadtgesellschaft und weiteren reformorientierten Organisationen wie dem Deutschen Verein für Wohnungsreform, dem Deutschen Bund für Bodenreform und dem Bund für Heimatschutz. Bis zum Baubeginn 1909 traten noch weitere Architekten aus dem Deutschen Werkbund hinzu, unter ihnen Theodor Fischer und Heinrich Tessenow.⁸

Zur Umsetzung des Siedlungsvorhabens gründete Karl Schmidt mit seinen Unterstützern mehrere Organisationen. Die Gartenstadt Hellerau G.m.b.H. war Obereigentümerin des Bodens und Bauträgergesellschaft der gemeinschaftlichen Einrichtungen und der Mietvillen. Die Baugenossenschaft Hellerau war für die Errichtung und Vermietung der Wohnhäuser und Gärten im Kleinhausgebiet zuständig. Um dort zu wohnen, musste man Mitglied in dieser Genossenschaft sein, nicht aber für die Deutschen Werkstätten Hellerau arbeiten. Hellerau war somit keine Werkssiedlung, sondern stand allen Menschen offen. Eine von der Baupolizei anerkannte Bau- und Kunstkommission aus Künstlern und Architekten des Deutschen Werkbunds sicherte die künstlerische Qualität der Gebäudeentwürfe. Schließlich gründete Wolf Dohrn für den Tanzpädagogen Émile Jaques-Dalcroze die Bildungsanstalt, für die Heinrich Tessenow sein berühmtes Festspielhaus errichtete.



2 Richard Riemerschmid, Gebäudeensemble der Deutschen Werkstätten, Innenhof, Dresden, 1910 (Zustand 2016)

Vorbilder und Einflüsse

Die Gründungsideen für Hellerau speisten sich aus dem damals höchst populären Gartenstadtmodell Ebenezer Howards, dessen Siedlungskonzept auf Grundlage einer neuen Bodenordnung eine strikte Zonierung der Funktionen einzelner Arbeits- und Lebensbereiche vorsah: Eigenständige Städte für bis zu 32.000 Einwohner, ausgestattet mit eigener Industrie und eigenem Handel bekamen einen Grüngürtel zur Erholung und zum Ackerbau. Weiterhin sollten enge räumliche Verbindungen zwischen Haus und Arbeitsplatz sowie Kultur- und Versorgungseinrichtungen gewährleistet sein. Durch eine geringere Bebauungsdichte, gute Belichtung der Räume und ausreichend Fläche für Gärten und öffentliche Parks sollte das Leben gesünder als in den Großstädten werden und durch das gemeindliche Obereigentum über den Boden auch sozialer. Die Gartenstadt Letchworth hatte als gebautes Beispiel Vorbildcharakter für Hellerau.

Einen Erfahrungsaustausch zu Fragen der Bodenreform und zur genossenschaftlichen Organisation des Kleinwohnungsbaus gab es beispielsweise mit dem Ulmer Oberbürgermeister Heinrich von Wagner. Über Friedrich Naumann bestand Kontakt zu den Arbeiterkolonien von Friedrich von Bodelschwingh, die beim Bau der Arbeiterwohnhäuser, besonders bei den reduzierten Wandstärken und Geschosshöhen Pate standen.⁹ Aber auch die Ausstellungen auf der Mathildenhöhe verfolgten die Protagonisten von Hellerau genau. So entstand beispielsweise der Kontakt zu Georg Met-

zendorf, dem Erbauer der Musterhäuser für Arbeiter auf der Mathildenhöhe von 1908, für den Karl Schmidt einen eigenen Straßenzug in Hellerau vorsah, der aber letztlich nur ein Doppelhaus errichten konnte.¹⁰

Riemerschmids Bebauungsplan für Hellerau

Karl Schmidt beauftragte Richard Riemerschmid mit dem Entwurf des Bebauungsplanes, der sensibel auf die örtlichen Gegebenheiten einging. Auf den Kontext genau abgestimmt, breitete dieser seinen Bebauungsplan mit den unterschiedlichen Bauzonen aus, der das Gebiet durch ein Straßennetz in verschiedene Wohnquartiere untergliedert. (Abb. 3) Eine zentrale Anhöhe war Wohlfahrtseinrichtungen für die Gemeinschaft vorbehalten. Die Niederung im Südosten, die sich am leichtesten an die bestehende Infrastruktur anschließen ließ, reservierte Riemerschmid für die Deutschen Werkstätten. Das leicht ansteigende Gelände im Nordosten war für das Kleinhausgebiet vorwiegend mit Reihenhäusern vorgesehen, während sich die topografisch stärker bewegten Hanglagen des Villenviertels für eine offene Bebauung frei stehender Wohnhäuser eigneten. Für zukünftige Erweiterungen sah Riemerschmid ein Gebiet im Norden vor.

Das System der Straßen und Plätze zeigt deutlich die Differenzierung in Verkehrs- und Wohnstraßen. Riemerschmid griff vorhandene Straßenverbindungen auf und knüpfte an die örtlich angrenzende



3 Richard Riemerschmids Bebauungsplan für Hellerau mit den verschiedenen Bauzonen, 1907

Kirche und den Friedhof städtebaulich an. Während die Hauptverbindungen quer zu den Höhenlinien verliefen, ordnete Riemerschmid die schmalere Wohnstraßen parallel zu diesen an. Die von Theodor Fischer propagierte Eleganz des Straßenverlaufs mit geschwungener Linienführung war hier deshalb kein formales Mittel zum Zweck, sondern auch wirtschaftlich begründet, da zum Bau der Straßen kaum Erdaushub nötig war.

Ästhetisches Bewusstsein und Wohnungsreform

Beim Bau der Siedlung und der Gebäude lassen sich einige Ideen nachvollziehen, die bereits das Konzept des Maschinenmöbel-Programms charakterisierten und gewissermaßen vom Möbel im Kleinen für den Hausbau im Großen weiterentwickelt wurden. Die Architekten entwarfen analog einer Möbelserie verschiedene Haustypen, die seriell mit gewisser Varianz in der Größe und Ausstattung umgesetzt wurden. Ziel war einerseits die kostengünstige Herstellung von bezahlbarem Wohnraum und andererseits eine soziale Durchmischung der Wohnquartiere. Mit der Vergabe vollständiger Straßenzüge an einzelne Architekten verfolgten die Gartenstadtgründer darüber hinaus die Idee, durch gestalterische Geschlossenheit zur Identitätsbildung beizutragen und durch baukünstlerische Qualität zur Ästhetik zu erziehen.



4 Hermann Muthesius, Kleinhausbebauung Am Dorffrieden, Dresden, 1911 (Zustand ca. 1914)

Voraussetzung hierfür war zum einen die Einigung der Architekten auf moderne Planungs- und Baupraktiken, wie die Typisierung von Grundrissen und die Standardisierung der Bauteile Fenster, Tür und Treppe, die Muthesius rückblickend als Pionierleistung bewertete.¹¹ Hermann Muthesius, dessen fundierte Kenntnis der englischen Wohnhausarchitektur auch die Planungen in Hellerau inspirierte, konzentrierte sich nach einer anfänglichen Experimentierphase mit villenartigen Haustypen auf einen einzigen Kleinhautyp, mit dem er als Eck- bzw. Reihenhautvariante einige der stadträumlich eindrucksvollsten Straßenzüge gestaltete. (Abb. 4) Wie auch bei der Auswahl der Grundrisstypen vereinfachte Muthesius die Anzahl und Gestaltung der Bauteile. Die sachlich-funktionalen Fassaden zeigen den wiederkehrenden Rhythmus der Fenster und Fensterläden, der nur durch die Eingangstür unterbrochen wird.

Als Wegbereiter und Vorbild für die Architekten des Neuen Bauens gilt vor allem der gelernte Zimmermann Heinrich Tessenow. Er entwickelte in seinen Hausgruppen Kleinhautypen, die mittels ihrer sachlichen Architektursprache seine Bemühungen um Vereinfachung und Kostenreduzierung bezeugen. (Abb. 5) Ihm gelang es am ehesten durch eine kostengünstige Bauweise und knapp bemessene Grundrisse Mietpreise zu ermöglichen, die auch für Arbeiter bezahlbar waren. Seine norddeutschen Wurzeln spiegeln sich in der Detaillierung der flächenbündig eingesetzten, zum Teil nach außen aufschlagenden Fenster wider. Berühmt



5 Heinrich Tessenow, Kleinhausbebauung Am Schänkenberg, Dresden, 1910 (Zustand ca. 1914)

6 Richard Riemerschmid, Kleinhausbebauung Am Grünen Zipfel, Dresden, 1909/10 (Zustand ca. 1914)



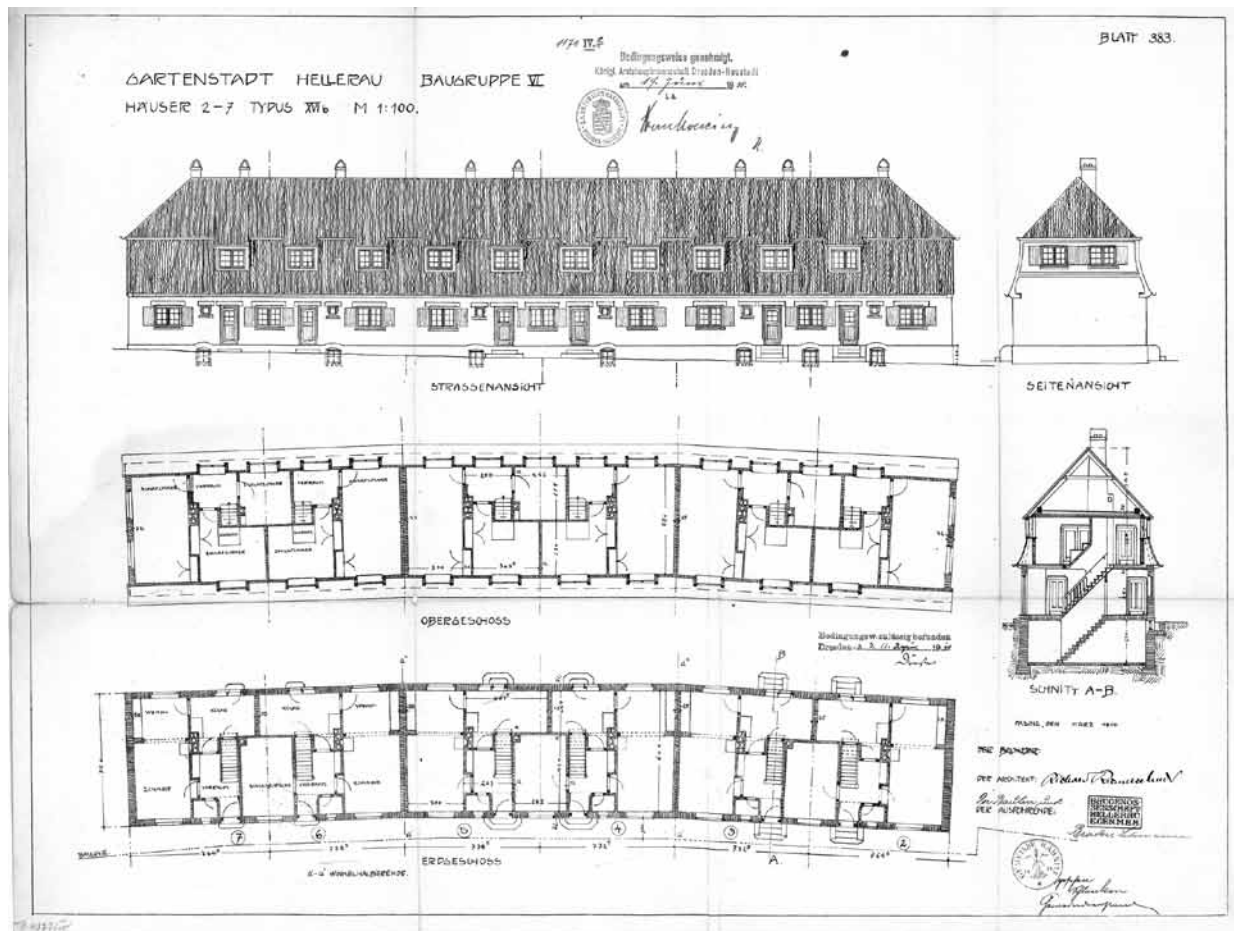
wurde Tessenow neben dem Festspielhaus vor allem durch das so genannte Patenthaus, einem Einfamilienhaustyp in formal bestechender Einfachheit und dem Konstruktionsprinzip eines doppelschalig ausgefachten Holzrahmenbaus. Ein weiterer Straßenzug wurde Kurt Frick übertragen. Der jüngste in Hellerau tätige Architekt, der zuvor bei Muthesius und Tessenow gearbeitet hatte, gestaltete mit nur noch zwei Haustypen das ihm zugewiesene Wohnquartier.

Die städtebaulich interessantesten Straßenzüge und die Entwürfe für die öffentlichen Gebäude behielt sich aber Riemerschmid als Verfasser des Bebauungsplanes vor. Seine Vorstellungen vom Wohnen konnte er vollständig bis ins Detail im Straßenzug Am Grünen Zipfel ausführen. Durch einen angerförmigen Straßengrundriss, Wohnhöfe, Vorplätze, durch Baum und Bank markierte Eingangssituationen bis hin zu gemeinsam genutzten Eingängen gelang es ihm, den Übergang vom öffentlichen Straßenraum hin zum privaten Wohnhaus anspruchsvoll und abwechslungsreich zu gestalten. (Abb. 6) Dabei entstanden auf vielfältige Weise Orte zur Gemeinschaftsbildung. Besondere Erwähnung verdient das gartenseitige halböffentliche Erschließungssystem der Mistwege, das heute Anwohner und Besucher gleichermaßen nutzen. Bei den Bauten von Riemerschmid ist darüber hinaus besonders offensichtlich, dass er durch die Übereinstimmung in der Gestaltung und Standardisierung der Bauteile keine symbolische Ab-

grenzung zwischen Land- und Kleinhaus beabsichtigte, also eine soziale Segregation auch gestalterisch überwinden wollte.

Wohnen für alle: Bewohnerstruktur und Wohnmodelle

Bei der Planung der Bewohnerstruktur war Karl Schmidt mit Hermann Muthesius gut beraten, der die reine Arbeitersiedlung als überholt ansah und für eine soziale Durchmischung plädierte: „Die landschaftliche Schönheit des Geländes wies darauf hin, auch anderen als Arbeitern Unterkunftsstätten zu schaffen, womit gleichzeitig der Unzuträglichkeit entgegengetreten wurde, die in der Abschließung einer einzelnen Gesellschaftsschicht, hier der Arbeiterbevölkerung, gefunden werden muß.“¹² Dieser sozialpolitisch fortschrittliche Anspruch wurde durch eine breite Varianz an Wohnungsgrößen und Grundrisstypen realisiert und führte dazu, dass Hellerau keine reine Arbeitersiedlung war. Das Konzept der sozialen Durchmischung gewann im sozialen Wohnungsbau der 1960er und 70er wieder an Bedeutung und ist beispielsweise heute zentrale Forderung von „Gartenstadt 21“, des neuen Leitbildes für die Stadtentwicklung in verdichteten Ballungsräumen.¹³ Rekonstruiert man heute, wer ursprünglich in Hellerau gewohnt hat, so zeigt sich, dass die Gartenstadt mehr-



7 Richard Riemerschmid, Kleinhaustyp mit integriertem Zimmer für den Schlafburschen, Erdgeschoss, Dresden, 1910

heitlich einen einfachen bis gehobenen Mittelstand erreichte.¹⁴ Bei den unteren Schichten ist festzuhalten, dass die sozial Schwächsten kaum von den Vorzügen des gartenstädtischen Lebensmodells profitieren konnten. Für die Wohnquartiere im Kleinhausviertel ist eine große soziale Durchmischung zu konstatieren, was bei Mietpreisen von 290 bis 1.450 Mark nicht verwunderlich ist. Wie fein differenziert zum Beispiel Riemerschmid die einzelnen Wohnquartiere nicht nur stadträumlich, sondern auch sozial durchmischt in Form unterschiedlicher Haustypen und Wohnmodelle organisierte, belegt der Reihenhaustyp XVI der Hausgruppe VI Am Grünen Zipfel. In diesen integrierte er das Zimmer für den Schlafburschen in den Grundriss eines Einfamilienreihenhauses und berücksichtigte damit Räumlichkeiten für Untermieter oder separat wohnende Familienangehörige. (Abb. 7)

Insgesamt können die zeitgenössischen Vorwürfe entkräftet werden, dass in Hellerau nur *Sonderlinge und überwiegend Pensionäre gewohnt haben*.¹⁵ Die Analyse der beruflichen Zusammensetzung der Bewoh-

nerstruktur zeigt auf, dass Hellerau heterogen durchmischt, erwartungsgemäß handwerklich-künstlerisch geprägt, durchaus beliebt bei mittelständischen Berufsgruppen, jedoch keine Pensionopolis war. Das Ergebnis der Gründungsphase ist beachtlich: Bis 1914 wurden innerhalb von fünf Jahren mehr als 430 Wohneinheiten für über 2.000 Einwohner errichtet, Hellerau an das Dresdner Straßenbahnnetz angeschlossen sowie Fabriken, Geschäftshäuser, eine Schule und das Festspielhaus gebaut.

„Feste des Lebens und der Kunst“¹⁶

Mit dem Festspielhaus, der Bildungsanstalt für den Rhythmiker und Tanzpädagogen Jaques-Dalcroze, entstand der Ort für die „Feste des Lebens und der Kunst“. Dem Tanz als vollendete Form der Kunst und Körperkultur fällt nicht nur in Hellerau eine zentrale Rolle zu. Die Idee eines Gemeinschaftshauses, wie sie Theodor Fischer in seinem Aufsatz „Was ich bauen möchte“ 1906



8 Heinrich Tessenow, Festspielhaus, Dresden, 1911
(Zustand 2014)

im „Kunstwart“ skizziert hat,¹⁷ findet sich in zahlreichen Reformsiedlungen der Zeit.¹⁸ In Hellerau ist mit der Bauzone für die Wohlfahrtseinrichtungen in zentraler Lage ein Bauplatz für den großen Saal vorgesehen, dessen „neuer Typus eben erst geschaffen werden muss“.¹⁹ Riemerschmid und auch Karl Schmidt schwebten eher ein hölzernes Provisorium vor und keineswegs ein steinerner Kunsttempel. (Abb. 8)

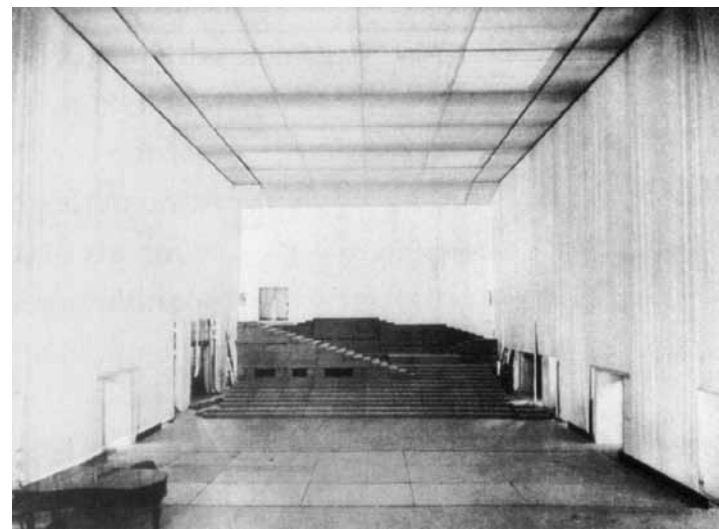
Mit Wolf Dohrns Ambitionen zur Ansiedlung der Bildungsanstalt für Jaques-Dalcroze entstand in Hellerau ein Festspielhausgebäude, wie es Behrens gern bereits auf der Mathildenhöhe gebaut hätte. Sein 1901 dazu veröffentlichter Grundriss, der deutlich vom Spielhaus von Otto March im rheinhessischen Worms inspiriert war, sah ein kreisrundes Gebäude mit vier Eingängen, südorientiertem Hauptportal und lichtdurchbrochener Glaskuppel vor. Behrens beschrieb es folgendermaßen: „Wir werden das Tageslicht durch gedämpfte Scheiben einfallen lassen und einen Akkord finden mit dem künstlichen Licht. [...] Der Übergang zur Bühne, der bisher durch das Orchester und die Rampe vom Raum der Zuschauer abgeschnitten war, soll jetzt durch eine ansteigende Terrasse vermittelt werden. Wir wollen uns nicht trennen von unserer Kunst. Das Proszenium, der wichtigste Teil unsrer Bühne, ist im baulichen Gedanken vollkommen vereinigt mit dem Saal.“²⁰

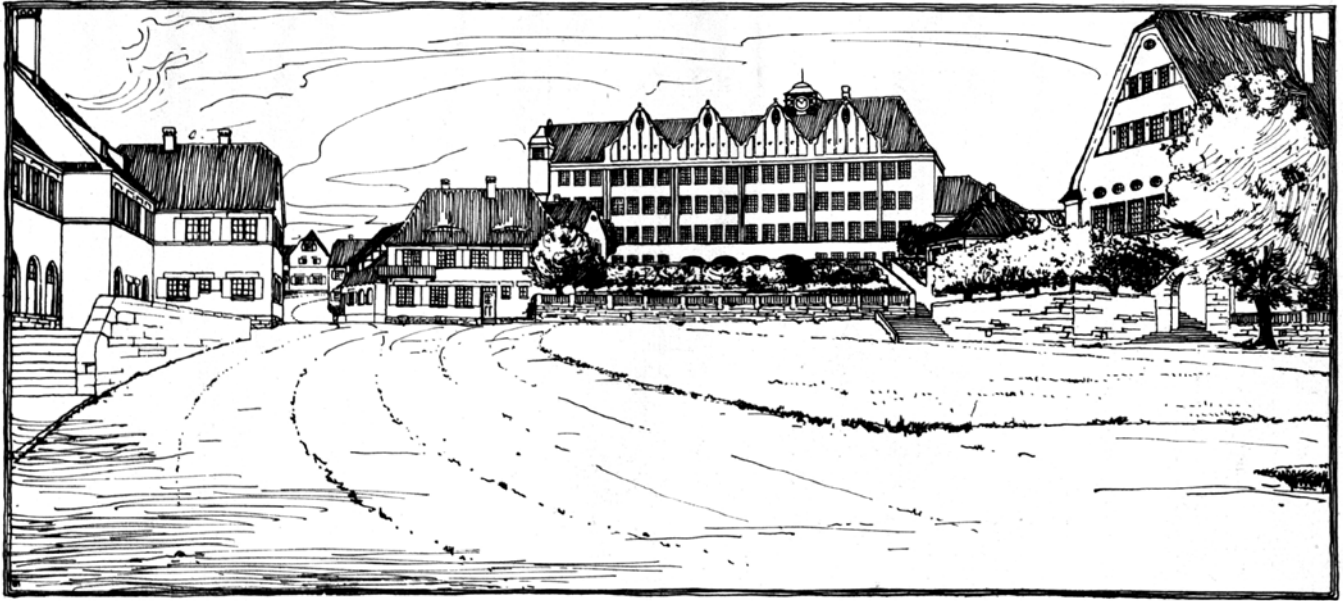
Behrens Text liest sich streckenweise wie eine Baubeschreibung des Festspielhauses in Hellerau. So ist es kaum verwunderlich, dass bei der Suche nach dem Architekten für Hellerau, zunächst auch Behrens im Gespräch war. Beauftragt wurde schließlich der vor

allem durch Entwürfe für Kleinwohnungen bekannte Heinrich Tessenow. In Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Adolphe Appia und dem Lichtgestalter Alexander von Salzmann entstand jener Theatersaal, der in seiner reduzierten Form und geradezu abstrakten Erscheinung mit allen Konventionen im Theater brach. (Abb. 9)

Wenngleich auch hier ein typologisches Vorbild unverkennbar ist – der Wiener Musikvereinssaal weist im Größenvergleich fast identische Raumproportionen auf²¹ – so wird in Hellerau zum ersten Mal die Idee des Einraumes realisiert, die Grenze zwischen Zuschauer

9 Heinrich Tessenow, Festspielhaus, Innenraum, Dresden, 1911 (Zustand ca. 1912)





10 Richard Riemerschmid, Ansicht des Marktplatzes mit Entwürfen für Schule, Gasthaus und Ledigenheim (nicht im Bild), Dresden, 1911

und Künstler tatsächlich aufgehoben und damit die Aufführung zum Gemeinschaftserlebnis. Auch eine Verlängerung des Aufführungsbereichs in den Außenraum war vorgesehen.

Zusätzlich zu den großen Tageslichtfenstern ermöglichte eine großflächige Wand- und Deckenbeleuchtung mit Tausenden an Glühbirnen hinter wachgetränkten Tüchern eine stufenlose Lichtmalerei. Die in Hellerau anlässlich der Schulfeste 1912 und 1913 abgehaltenen Aufführungen wurden zu spektakulären Kulturereignissen für die europäische Avantgarde.²² Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges und dem Unfalltod von Wolf Dohrn war das Ende der Bildungsanstalt jedoch besiegelt.

Soziale Vision

Karl Schmidt, der mit den explodierenden Kosten des Festspielhauses eine Gefahr für das Projekt der Gartenstadt sah, hoffte für die Zukunft, dass „der soziale Grundgedanke wieder klar gestellt und Hellerau seiner alten, einzigen Aufgabe wieder zugeführt werden kann“.²³ Was damit gemeint war, verdeutlicht erst ein Blick auf die nicht ausgeführten, zum Teil bereits genehmigten Bauprojekte für das gemeinschaftliche Leben, die jedoch zugunsten des Festspielhauses zurückgestellt werden mussten.

Die nicht realisierten Projekte stammen alle von Riemerschmid und bezeugen die weitreichenden

sozialreformerischen Ideen der ursprünglichen Gartenstadtkonzeption. So plante Riemerschmid auf der nördlichen Platzseite die Schule als städtebauliche Dominante mit malerisch durchgebildetem Baukörper und Turmfassade. (Abb. 10) Die Grundrisse geben Aufschluss über das Schulkonzept, das bereits ein koedukatives Modell mit zwölf Klassen, Handwerksräumen auf jeder Etage und einen integrierten Kindergarten im Erdgeschoss beinhalten sollte. Tatsächlich errichtete die Gemeinde Rähnitz die von Kurt Frick entworfene Volksschule in unmittelbarer Nähe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcrozes.

Für die Südseite war die aus den englischen Gartenstädten bekannte Einrichtung eines Ledigenheims mit Bibliothek vorgesehen, das zur Unterbringung Alleinstehender und der nur kurzfristig beschäftigten Wanderarbeiter dienen sollte. Karl Schmidt bedauerte durch die mangelnde Finanzierung keinen Beitrag zur Beseitigung des hygienisch bedenklichen Systems der Schlafgänger und Kostgäste leisten zu können.

Als weitere, nicht ausgeführte Projekte plante Riemerschmid ein großer angelegtes Reformgasthaus und ein zentrales Bad- und Waschhaus mit angeschlossenem Kinderspielplatz. Durch die zentrale Bündelung von Haushaltsaufgaben war eine Kostenreduzierung bei der Ausstattung der Kleinhäuser anvisiert. Der Verzicht auf das Bad- und Waschhaus trug jedoch maßgeblich dazu bei, dass die einzelnen Wohnhäuser mit sanitären Einrichtungen umfangreicher ausgestattet und dadurch teurer angeboten werden mussten.

Schlussbetrachtung

Sowohl mit der Gründung der Mathildenhöhe als auch der Gartenstadt Hellerau waren neben wirtschafts- und kulturpolitischen Ambitionen mit großem Einfluss auf die zeitgenössische Architektur und Stadtplanung auch soziale Ziele verbunden, deren Umsetzung ähnliche Vorgehensweisen aufzeigte, jedoch im Ergebnis höchst unterschiedlich ausfiel. Der kunstinteressierte Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, der durch seine Mutter Alice von Großbritannien und Irland für wohltätige Fragen sensibilisiert war, nutzte die Künstlerkolonie mit ihren zu Ausstellungszwecken errichteten Arbeiterhäusern zur Verdeutlichung seiner Vorstellung vom sozialen Bauen. Die von Georg Metzendorf entwickelten Häuser fanden internationale Beachtung und auch Karl Schmidt wurde aufmerksam und gewann den Architekten für Entwürfe für Hellerau. In der Person Karl Schmidts kommt kunsthandwerkliches Können, wirtschaftliches Denken und ein hohes Maß an sozialem Engagement zusammen, was in einer Siedlung mit heute über 3.000 Menschen bezeugt ist. Im Unterschied zur Mathildenhöhe, von wo die modellhaften Arbeiterwohnhäuser nach Ausstellungsende transloziert wurden, ist in Hellerau eine Siedlung mit gebauter sozialer Durchmischung in Form der unterschiedlich großen Kleinhäuser und Villen nach wie vor erlebbar. Beide Initiativen kommen in gewisser Weise

von oben, einerseits durch einen Landesherrn und andererseits durch einen philanthropischen Unternehmer, der die Arbeits- und Lebensbedingungen seiner Angestellten verbessern und zugleich einen Beitrag zur Gesellschaftsreform leisten wollte. Die Erziehung des Menschen durch Kunst zu einem besseren Individuum ist eine elitäre Idee, die sich letztendlich in beiden Städten als Utopie erweist. In Hellerau findet sie mit dem Festspielhaus ihren Höhepunkt, dessen Bau ohne die hohe finanzielle Beteiligung der Familie Dohrn, aber auch durch die Unterstützung von Karl Schmidt, undenkbar gewesen wäre. Für die sozialen Ideen der Gartenstadt hätte es auch bescheidener ausfallen dürfen. Der finanziell bedingte Verzicht auf wesentliche soziale Einrichtungen ist mit Folgen verbunden, die sowohl die Struktur der Siedlung als auch die Struktur der Häuser betreffen. Abseits der eigentlichen Kernbebauung entstand der für die Entwicklung des Tanzes und der Theaterarchitektur herausragende Bau, von dessen reformpädagogischer Zielsetzung richtungweisende Impulse ausgingen. Überspitzt formuliert, krankte Hellerau jedoch an zwei konkurrierenden Utopien, wobei letztendlich das berühmte Festspielhaus als eigenes Projekt die Gartenstadtidee konterkarierte. So steht in Hellerau heute keine ganze, aber immerhin ein beachtlicher Teil einer Stadt, die sowohl die sozialen als auch die künstlerisch-avantgardistischen Reformideen auf eindrucksvolle Weise bezeugt.

Summary

Hellerau between Conflicting Social and Artistic Reform Demands of the early 20th Century

In the optimistic mood of the early 20th century a group of visionaries in Hellerau near Dresden also pursued the utopia to build a whole city, only a few years after construction began on the Mathildenhöhe. The Initiator was the master carpenter and entrepreneur Karl Schmidt, whose success in furniture production was the result of combining craft and industrial production and was accompanied by an extraordinary social commitment to reform. Already in 1906, with the machinery furniture program "Dresdener Hausgerät" (Dresden domestic appliance), the pragmatic and comprehensive requirement was clear: to find a unique expression marked by objectivity and functionalism through machines. And to allow all social classes to share in the new style of home furnishing by furniture series staggered according to price, amenities and design. These principles also influenced the construction

of the model housing estate Hellerau from 1909 onwards, where a reform program comprising all areas of life was pursued in collaboration with founding members of the German Werkbund. Striving for renewal in the fields of housing, urban development, aesthetics and theatre, the protagonists recalled the ideas of other reform sites in the "laboratory for a new humanity" (Paul Claudel, 1913) and developed them further. In Hellerau, the diverse ideas of the reform movement based on Ebenezer Howard's garden city concept were implemented fuller than in any other settlement founding or city expansion at the beginning of the 20th century. However, the failure of the social aspirations loomed on the horizon when the costs for the festival theatre as a temple of art skyrocketed. The First World War abruptly ended the holistic experiment Hellerau prematurely.

The essay illuminates the process of the settlement Hellerau's founding and emphasizes thematic and personnel parallels as well as basic, programmatic differences between the two reform sites.

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag zeichnet den Prozess der Siedlungsgründung Helleraus nach, beleuchtet das Spannungsfeld der künstlerischen und sozialen Themen und stellt dabei inhaltliche und personelle Bezüge zur Mathildenhöhe her.
- 2 So der offizielle Titel für den Welterbeantrag für die Gartenstadt Hellerau nach dem Zitat von Paul Claudel „laboratoire d’une humanité nouvelle“, DERS. im Nachruf an Wolf Dohrn, in: La Nouvelle Revue Française, 1914, H. 3 (März-Heft), o. S. Auch abgedruckt in: Sonderheft Berichte der Dalcroze-Schule, 1. Jg. (1914), Nr. 6, S. 28.
- 3 Julius POSENER (Hrsg.), Ebenezer Howard – Gartenstädte von morgen, Das Buch und seine Geschichte, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1968; Kristiana HARTMANN, Deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform, München 1976; Thomas WILL/Ralph LINDNER (Hrsg.), Gartenstadt. Geschichte und Zukunftsfähigkeit einer Idee, Dresden 2012.
- 4 Brief Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst G.m.b.H. in Dresden an den Gemeindevorstand Müller vom 5. Juli 1907, zitiert nach: Nils M. SCHINKER, Die Gartenstadt Hellerau 1909–1945. Stadtbaukunst. Kleinwohnungsbau. Sozial- und Bodenreform, Dresden 2013, S. 7.
- 5 Mit diesem Zitat beschreibt Hermann Muthesius auf der Jahreshauptversammlung des Deutschen Werkbunds 1911 die Entwicklung und das Aufgabengebiet der Architektur und des Kunstgewerbes der letzten 15 Jahre. Vgl. DERS., Wo stehen wir?, in: Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst, (Jahrbuch des deutschen Werkbundes, Bd. 1), Jena 1912, S. 16.
- 6 Friedrich Naumann, zitiert nach: Hans WICHMANN, Aufbruch zum neuen Wohnen. Deutsche Werkstätten und WK-Verband 1898–1990, Basel/Stuttgart 1978, S. 61.
- 7 Gert SELLE, Geschichte des Designs in Deutschland, Frankfurt am Main 2007, S. 99–112.
- 8 Zu den Biografien und Mitgliedschaften der in Hellerau aktiven Künstler und Architekten vgl. SCHINKER (Anm. 4), S. 477–491.
- 9 Vgl. ebd., S. 210.
- 10 Vgl. ebd., S. 246–248, 396.
- 11 Vgl. Hermann MUTHESIUS, Kleinhaus und Kleinsiedlung, München 1920, S. 320.
- 12 Hermann MUTHESIUS, unveröffentlichtes Typoskript 1911, zitiert nach: Winfried NERDINGER (Hrsg.), Ausst.-Kat. Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862–1938, Berlin 1988, S. 482.
- 13 Vgl. 7. These: Die Gartenstadt 21 bietet vielfältige bezahlbare Wohnangebote für verschiedene soziale Gruppen, in: BUNDESINSTITUT FÜR BAU-, STADT- UND RAUMFORSCHUNG IM BUNDESAMT FÜR BAUWESEN UND RAUMORDNUNG (Hrsg.), Gartenstadt 21, Bd. 1: Entwicklung der Gartenstadt und ihre heutige Relevanz, Bonn 2017, S. 87.
- 14 Die hier verkürzt wiedergegebenen Ergebnisse sind Teil der Dissertation des Autors. Vgl. SCHINKER (Anm. 4).

- 15 So nahm die Delegation der Deutschen Gartenstadtdgesellschaft Letchworth 1910 als eine Art Pensionopolis wahr. Ein Bericht in der Zeitschrift „Etagenwohnung“ von 1913 stellt heraus, dass sich die Bewohner von Hellerau aus allen Ständen zusammensetzen. Kritische Stimmen gab es beispielsweise aus dem Lager des Dresdner Hausbesitzervereins. Vgl. SCHINKER (Anm. 4), S. 469.
- 16 Der Titel von Peter BEHRENS’ Schrift „Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols“, (Leipzig 1900) steht hier stellvertretend für die Suche nach dem neuen Theaterraum.
- 17 Theodor FISCHER, Was ich bauen möchte?, in: Der Kunstwart, 20. Jg. (1906), H. 1, S. 5–9.
- 18 Angefangen mit der englischen Gartenstadt Letchworth, über genossenschaftlich organisierte Siedlungen bis hin zur Frauensiedlung Loheland in Künzell bei Fulda.
- 19 FISCHER (Anm. 17), S. 5 f.
- 20 Peter BEHRENS, Feste des Lebens und der Kunst, zitiert nach: Silke KONEFFKE, Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900–1980, Frankfurt am Main 1999, S. 26.
- 21 Nils M. SCHINKER, Raumformation versus Klangformation – wie flexibel können Aufführungsräume sein?, in: Andrea GOTTDANG (Hrsg.), Rhythmus. Harmonie. Proportion, Worms 2012, S. 123–131.
- 22 Einen umfassenden Überblick zu den kunstinteressierten Besuchern und Bewohnern von Hellerau gibt Hans-Jürgen SARFERT, Die Gartenstadt und Künstlerkolonie, Dresden 1999.
- 23 Dresdner Heide-Zeitung Nr. 126 vom 29. Oktober 1914, zitiert nach: SCHINKER (Anm. 4), S. 56.

Bildnachweis

- 1 Landesamt für Denkmalpflege (LfD) Sachsen, Bildarchiv H_Reg_565, Foto: Erwin Quedenfeldt
- 2 Archiv des Verfassers
- 3 Aus: Erich HANEL, Gartenstadt Hellerau, Hellerau 1911, S. 8, Foto: Archiv des Verfassers, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 4 LfD Sachsen, Bildarchiv H 62
- 5 LfD Sachsen, Bildarchiv H 55
- 6 LfD Sachsen, Bildarchiv H 45
- 7 IBAD, TU Dresden, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 8 Aus: Werner DURTH (Hrsg.), Entwurf der Moderne. Hellerau: Stand Ort Bestimmung, Stuttgart 1996, S. 64, Foto: Archiv des Verfassers
- 9 Aus: Erich HANEL, Gartenstadt Hellerau, Hellerau 1911, S. 61, Foto: Archiv des Verfassers

Bildtafeln

Illustrations





I Darmstadt, Mathildenhöhe: städtebauliche Einbindung (Zustand 2012)
Darmstadt, Mathildenhöhe: urban context (status 2012)

II Gebiet der Welterbenominierung (Zustand 2017)
Area of the World Heritage nomination (status 2017)





III Joseph Maria Olbrich,
Hochzeitsturm und Ausstellungs-
gebäude, 1908 (Zustand 2013)
*Joseph Maria Olbrich, Wedding
Tower and Exhibition Hall, 1908
(status 2013)*

IV Joseph Maria Olbrich, Bildhauer-
ateliers, 1904, und Ausstellungs-
gebäude, 1908 (Zustand 2015)
*Joseph Maria Olbrich, Sculptor
Studios, 1904, and Exhibition
Hall, 1908 (status 2015)*





- V** Joseph Maria Olbrich, Ernst Ludwig-Haus, 1901 (Zustand 2015)
Joseph Maria Olbrich, Ernst Ludwig House, 1901 (status 2015)
- VI** Joseph Maria Olbrich, Ernst Ludwig-Haus, Portal, 1901 (Zustand 2007)
Joseph Maria Olbrich, Ernst Ludwig House, portal, 1901 (status 2007)



VII Peter Behrens, Haus Behrens, Eingang,
1901 (Zustand 2015)
*Peter Behrens, Behrens House, entrance,
1901 (status 2015)*

VIII Peter Behrens, Haus Behrens, 1901
(Zustand 2009)
*Peter Behrens, Behrens House, 1901
(status 2009)*





IX Joseph Maria Olbrich, Großes und Kleines Haus Glückert, 1901 (Zustand 2009)
Joseph Maria Olbrich, Large and Small Glückert House, 1901 (status 2009)

X Joseph Maria Olbrich, Großes Haus Glückert, Eingang, 1901 (Zustand 2012)
Joseph Maria Olbrich, Large Glückert House, entrance, 1901 (status 2012)





XI Joseph Maria Olbrich,
Kleines Haus Glückert, 1901
(Zustand 2013)
*Joseph Maria Olbrich,
Small Glückert House, 1901
(status 2013)*

XII Joseph Maria Olbrich,
Haus Olbrich, 1901
(Zustand 2012)
*Joseph Maria Olbrich,
Olbrich House, 1901
(status 2012)*





XIII Joseph Maria Olbrich, Haus Deiters,
1901 (Zustand 2015)
*Joseph Maria Olbrich, Deiters House,
1901 (status 2015)*

XIV Joseph Maria Olbrich, Haus Deiters,
Eingang, 1901 (Zustand 2015)
*Joseph Maria Olbrich, Deiters House,
entrance, 1901 (status 2015)*





XV Albin Müller, Ateliergebäude,
Nordfassade, 1914 (Zustand 2015)
*Albin Müller, Studio Building,
north front, 1914 (status 2015)*

XVI Albin Müller, Ateliergebäude,
Südfassade, 1914 (Zustand 2015)
*Albin Müller, Studio Building,
south front, 1914 (status 2015)*





XVII Bernhard Hoetger,
Platanenhain, 1914
(Zustand 2015)
*Bernhard Hoetger,
Plane Tree Grove, 1914
(status 2015)*

XVIII Bernhard Hoetger, Platanenhain, Relief „Sommer“, 1914 (Zustand 2015)
*Bernhard Hoetger,
Plane Tree Grove,
Relief "Summer", 1914
(status 2015)*





XIX Stadtkrone Mathildenhöhe (Zustand 2012)
City crown Mathildenhöhe (status 2012)

Welterbepotentiale und -prozesse

World Heritage Potential and Process



Das Welterbepotential europäischer Reformstätten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Eva Battis | Britta Rudolff

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Luft „voll von Schlagworten, Anpreisungen, Illusionen, Projekten, Ideen und Versuchen, die jede in ihrer Weise der Menschheit Erlösung, Kultur, Freiheit, Leben, Gesundheit und – was weiß ich alles – zuwenden wollen“.¹ Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert setzte in Deutschland und anderen Teilen Europas eine Suche nach alternativen Lebensformen ein, welche unter der Bezeichnung Lebensreform verschiedenste Reforminitiativen zusammenfasste. Diese Initiativen speisten sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges angesichts des rasanten Wandels in den Industrieländern aus der Hoffnung auf eine bessere, schönere, sozialere und gesündere Zukunft und erhofften eine neue Menschheitsgemeinschaft.²

Viele der damals entwickelten Visionen sind bis heute von weltweiter Relevanz, obwohl sie sich zum Teil als Utopien herausstellten oder während des Nationalsozialismus desavouiert wurden.³ Mehrheitlich sind die Reformströmungen, die einflussreiche Innovationen vom sozialen Wohnungs- und Städtebau über die ökologische Ernährung und Landwirtschaft bis hin zu den darstellenden Künsten anstießen, ein wichtiger Teil der europäischen Ideengeschichte. Insbesondere in den damals zahlreich gegründeten Reformsiedlungen ist das kulturelle Erbe der Lebensreform zum Teil eindrucksvoll materiell bezeugt.

Dieser Beitrag eruiert das Welterbepotential der vielfältigen europäischen Reformstätten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Anhand von exemplarisch angerissenen Beispielen wird ein Überblick über die Vielfalt der Reformbestrebungen und der mit diesen Initiativen assoziierten Reformstätten vermittelt. In einem weiteren Schritt wird die Präsenz des Themas Lebensreform auf der UNESCO Welterbeliste analysiert, um Aussagen über das Potential von zukünftigen Einschreibungen unter dieser Thematik treffen zu können. Ziel dieser Studie ist weniger, die Welterbefähigkeit einzelner europäischer Reformstätten der Jahrhundertwende

zu bewerten, als vielmehr darzustellen, welche besonderen Attribute diese grundsätzlich als Welterbereferenz bieten.

Reformstätten und -strömungen

Als Reformstätten sollen Orte definiert werden, an denen Menschen an einer gesellschaftlichen Erneuerung arbeiteten und damit auf den durch die Industrialisierung hervorgerufenen, tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel reagierten. Mit dem Ziel, den Menschen in Harmonie mit sich, der Natur und der Gesellschaft zu bringen, strebten die verschiedenen Reformströmungen, die unter dem Oberbegriff Lebensreform zusammengefasst werden, nach einer gesunden Lebensweise, nach künstlerischer Innovation und nach sozialer Gerechtigkeit. Die einzelnen Stätten, die sich aufgrund programmatischer Vielschichtigkeiten und Verknüpfungen nicht immer eindeutig einer Reformströmung zuordnen lassen, werden im Folgenden innerhalb thematisch definierter Typologien vorgestellt: Lebensreformstätten, Künstlerkolonien, Industriesiedlungen und Gartenstädte.

Verwendet man den Begriff „Lebensreform“ als Sammelbegriff für die unterschiedlichen europäischen Reformströmungen der Zeit, sind alle hier exemplarisch vorgestellten Orte Lebensreformstätten. Folgt man jedoch einer engeren Definition der Lebensreform als Selbstreform, wie sie zum Beispiel im „Handbuch der Deutschen Reformbewegungen 1880–1933“ vermittelt wird, ist ihr zentrales Reformziel eine für Körper und Geist gesunde Lebensweise in der Gemeinschaft.⁴ So begründeten der unter der europäischen Avantgarde weit verbreitete Vegetarismus, Antialkoholismus und die Reformierung der Kleidung bis hin zur Freikörperkultur bei den Lebensreformern alternative Lebensmodelle. Sie wurden mit unterschiedlicher Schwerpunk-

setzung in großer Nähe zur Natur zumeist in deutschen oder Schweizer Landkommunen verwirklicht. Die Typologie der Lebensreformstätten ist hier in diesem engeren Sinne definiert.

Der Vegetarismus und der ökologische Landbau werden am deutlichsten durch die noch heute bestehende Obstbausiedlung Eden bei Oranienburg (Deutschland) repräsentiert. (Abb. 1) Diese Siedlung wurde im Jahre 1893 von 18 vegetarischen Anhängern der Lebensreform auf genossenschaftlicher Basis und vergemeinschaftlichem Boden gegründet.⁵ Die Stätte bezeugt somit wie viele anderer Reformstätten der Zeit auch das Genossenschaftswesen und die Bodenreform, welche Einfluss auf den späteren sozialen Wohnungsbau hatten. Als ökologische Landwirtschaftssiedlung ist sie noch heute lebendiges Zeugnis für das aufkommende ökologische Bewusstsein der Lebensreform. Das frühe bauliche Erbe – bis 1914 entstanden 90 Einfamilienhäuser in Holz- und Ziegelbauweise in eigenen Gärten – wurde jedoch im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt.⁶

Auch die Landkommune Monte Verità bei Ascona (Schweiz) gründeten Vegetarier. Der 3,5 Hektar große Landhügel, der heute ein Kongresszentrum beherbergt, ist wohl die bekannteste Lebensreformstätte. In den Anfangsjahren ab 1900 wurden hier auf radikale Weise Rohkostvegetarismus, Antialkoholismus, Kleidungsreform und Freikörperkultur in Kombination mit anarcho-religiösen Tendenzen gelebt.⁷ Entgegen der ursprünglichen Zielsetzung eines revolutionär-sozialistischen Projektes gründeten zwei wohlhabende Mitglieder der Kommune ein wirtschaftlich betriebenes Sanatorium, welches den Monte Verità international bekannt machte.⁸

1 Obstbausiedlung Eden, Oranienburg, um 1907



Wie viele andere Reformstätten war der Monte Verità Anziehungspunkt für die europäische Avantgarde und zählte prominente Künstler und Intellektuelle zu seinen überwiegend saisonalen Gästen, deren Namen auch die Gästelisten anderer Reformstätten füllten. Denn die Reformstätten um die Jahrhundertwende bildeten Netzwerke mit personellen Überschneidungen, was den Austausch von Ideen und deren Entwicklung ermöglichte. Erläutern lässt sich dies exemplarisch am modernen Ausdruckstanz, der innerhalb dieses Netzwerkes auf Grundlage der Rhythmik seinen Ursprung hatte: Von 1913–18 hielt der ungarische Tanzkünstler und Theoretiker Rudolf von Laban (1879–1958), der in der Reformsiedlung Hellerau bei dem Tanzpädagogen Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) die neu entwickelte Rhythmik studiert hatte, eine Sommerakademie auf dem Monte Verità. (Abb. 2) Auch andere Dalcroze-Schüler folgten ihm dorthin, wie etwa die berühmte Tänzerin Mary Wigman (1868–1973). So stand der Monte Verità mit Hellerau in „teilweise enger personeller und ideeller Wechselbeziehung“.⁹ Beide Orte sind äußerst bedeutungsträchtig für die Entstehung des modernen Ausdruckstanzes. Jedoch ist der kulturelle Wert der Reformstätte auf dem Monte Verità als historisches Dokument der Anfänge des modernen Ausdruckstanzes sowie der anderen, hier praktizierten Reformbestrebungen in erster Linie assoziativer Natur, da wenig materielles Erbe aus den Anfangsjahren erhalten ist. Im Laufe des Sanatoriumsbetriebs wurden grundlegende Veränderungen an der Bebauung und Parkanlage des Geländes vorgenommen.

Baulich bezeugt sind die Anfänge des modernen Ausdruckstanzes hingegen mit dem Festspielhaus Hellerau in Dresden, das Heinrich Tessenow (1876–1950) 1910 als Bildungsanstalt für den damals aus Genf berufenen Jaques-Dalcroze baute. (Abb. 3 und 4) Der junge Reformarchitekt berücksichtigte neben seiner eigenen architektonischen Zielsetzung für eine funktionale und ästhetisch schlichte Architektur die Bedürfnisse von Jaques-Dalcroze sowie die innovativen Ideen einer der einflussreichsten zeitgenössischen Theaterreformer und Szenografen Adolphe Appia (1862–1928) und des Malers Alexander von Salzmann (1874–1934). Mit Blick auf die Erneuerung der darstellenden Künste betraf dies die nutzungsflexible Gestaltung der Aufführungs- und Zuschauerräume, der Bühne und des Orchestergrabens sowie der Lichtkonzeption. So entstand mit dem Festspielhaus der erste moderne, bühnenlose Aufführungsbau und ein einflussreiches Zeugnis der Theaterreform, das wiederum ein Teil der vielfältigen Lebensreformbestrebungen darstellt. Die in den Jahren 1912 und 1913 abgehaltenen Hellerauer Festspiele, in deren Tradition das Festspielhaus auch heute wieder



2 Rudolf von Laban mit seinen Tänzern
auf dem Monte Verità, 1914

3 Heinrich Tessenow, Festspielhaus Hellerau,
Dresden, 1911 (Zustand um 1913)





4 Aufführung von „Nowhere and Everywhere at the Same Time“ im Festspielhaus Hellerau, choreografische Arbeit von William Forsythe (Zustand 2009)

als international renommierte Stätte des internationalen Ausdruckstanzes florierte, hatten eine ähnlich starke Anziehungskraft auf die europäische avantgardistische Szene wie der Monte Verità. Die Rhythmik und der moderne Ausdruckstanz waren dabei nicht lediglich neue Kunstformen, sondern Teil der aufkommenden Reformpädagogik. Die Erziehung des Menschen durch die Kunst, von der Architektur über das Handwerk und vom Produktdesign zur Musik und den darstellenden Künsten, war ein zentrales Anliegen der Zeit und wurde vielerorts mit der Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft verknüpft.¹⁰

Tanz, Gymnastik und Sport – sprich Körperkultur – spielten auch eine Rolle in der Frauensiedlung, die ursprünglich den Namen „Lohelandschule für Körperpflege, Landbau und Handwerk“ trug.¹¹ Die noch heute als anthroposophische Stiftung bestehende Siedlung, versinnbildlicht am deutlichsten die Frauenbewegung der 1920er Jahre. (Abb. 5)

Historische Fotos nicht nur vom Monte Verità bezeugen die Popularität der Freikörperkultur. Gäbe es bedeutende materielle Zeugnisse, wären die Einsiedelei Höllriegelskreuth in der Nähe von München sowie Himmelhof bei Wien prädestiniert, diesen Aspekt der Lebensreform zu repräsentieren, da sie im engen

Zusammenhang mit dem Lebensreformer und Pionier der Freikörperkultur Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913) stehen.

Auch viele der Künstlerkolonien, die seit dem französischen Barbizon (ca. 1830–70) in ganz Europa gegründet wurden, waren Teil des avantgardistischen Netzwerkes. Vor allem Maler suchten auf dem Land nach einem naturnahen Leben für ihre kreative Arbeit. Im Unterschied zu den expliziten Lebensreformstätten, in denen die Kunst zur ganzheitlich gesunden Lebensweise beitragen sollte, stand in den Künstlerkolonien nur das Kunstschaffen im Vordergrund. Ihr kultureller Wert begründet daher zumeist die Assoziation mit einflussreichen Künstlern. Ist überhaupt bauliches Erbe vorzufinden, ist dies zumeist von eher eingeschränkter kultureller Bedeutung. In Deutschlands bekanntester Künstlerkolonie Worpswede (ab 1889) etwa findet man expressionistische Wohn- und Atelierhäuser des Bildhauers Bernhard Hoetger (1874–1949) und des Schriftstellers Edwin Koenemann (1883–1960) aus den 1920er Jahren.¹² Bedeutender als derartige bauliche Zeugnisse sind jedoch zahlreiche in der Künstlerkolonie entstandene Gemälde. Anders verhält es sich in Künstlerkolonien wie der Mathildenhöhe, die vom Städtebau bis zum Produktdesign als auszustellende Gesamtkunst-



- 5 Anzeige der Frauensiedlung Loheland in der „Hamburger Illustrierten Zeitschrift“, 1922
- 6 Blick auf den Hochzeitsturm (1908) der Mathildenhöhe aus dem Platanenhain (1914), Darmstadt (Zustand 2016)



werke durchkomponiert wurden und als solche zum Teil eindrucksvoll erhalten sind. (Abb. 6)

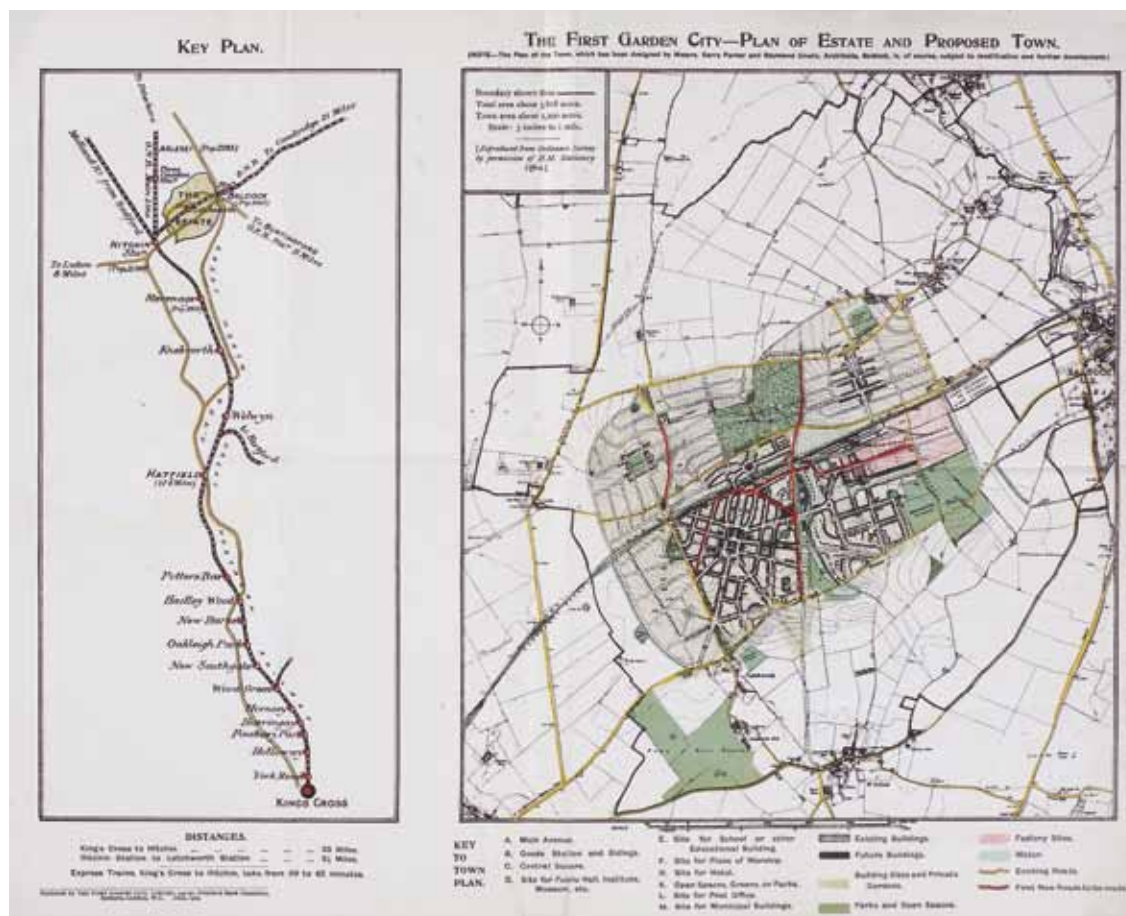
Der soziale Reformanspruch kommt besonders in den Industriesiedlungen zum Ausdruck. In den zahlreichen, teils aus Unternehmmergeist, teils aus Philanthropie zunächst in England gegründeten Arbeiter- und Werkssiedlungen wurden gesunde Arbeits- und Lebensbedingungen angestrebt. Die frühen Werkssiedlungen Bournville und Port Sunlight (gegründet 1879 und 1888) boten bereits private Gärten zur Selbstversorgung und soziale Gemeinschaftseinrichtungen in den werksnahen Wohnanlagen.¹³ Auch im übrigen Europa zeugten Arbeitersiedlungen der Jahrhundertwende mit ihren Wohn- und Fabrikanlagen von den Wohn- und Arbeitsreformen, deren Architekten sich sowohl um gesundheitlich unbedenkliche Produktionsstätten als auch um angemessenen und preisgünstigen Wohnraum für die neue Arbeiterschicht bemühten. (Abb. 7) Die deutschen Reformarchitekten, die in der Deutschen Gartenstadtgesellschaft und im Deutschen Werkbund vernetzt waren, beteiligten sich meist an mehreren Reformsiedlungen: So baute Theodor Fischer

in der Arbeitersiedlung Gmindersdorf (ab 1903) und Georg Metzendorf auf der Gartenvorstadt Margarethenhöhe (ab 1906) sowie beide in der Gartenstadt Hellerau (ab 1909).¹⁴ Die Versuche und Errungenschaften dieser und anderer gleichgesinnter Architekten leisteten einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung der modernen Architektur. So soll exemplarisch auf die funktionale, schlichte Architektursprache und die rationalisierten Bauweisen der neu entwickelten Kleinhaustypen in der Siedlung Gartenstadt Falkenberg in Berlin und in der Gartenstadt Hellerau hingewiesen werden, welche bereits Prinzipien der Bauhaus-Architektur vorauszeigten.¹⁵

Auch für die Entwicklung des Städtebaus waren die frühen europäischen Reformsiedlungen wesentlich. Eine erhebliche Rolle spielte dabei das Gartenstadtkonzept von Ebenezer Howard. Seit seiner Publikation „Garden cities of tomorrow“ von 1898 und der ersten Umsetzung in der englischen Gartenstadt Letchworth 1903 wurde das Konzept europaweit in reformorientierten Kreisen rezipiert und entwickelte sich in vielfältigen Abwandlungen schließlich zu einem weltweiten Phä-



7 Richard Riemerschmid, Innenansicht der Deutschen Werkstätten Hellerau mit vorbildlich beleuchteten und belüfteten Arbeitsplätzen, Dresden, um 1910/11



8 Barry Parker und Raymond Unwin, Bebauungsplan der Gartenstadt Letchworth, 1904



9 Hermann Muthesius,
Kleinhausbebauung
Am Dorffrieden, Dresden
(Zustand 2013)

nomen.¹⁶ (Abb. 8) Unter den Reformsiedlungen waren es oftmals die frühen Garten- und Gartenvorstädte, die zum Teil besonders viele Reformströmungen zusammenbrachten und ein umfassendes Bild der Lebensreform vermitteln können. Zum Beispiel beherbergte die Gartenvorstadt Margaretenhöhe für einige Jahre eine Künstlerkolonie, die von der Folkwang-Idee Karl Ernst Osthaus' (1874–1921) beeinflusst war und darauf abzielte, die Künste in der Industriesiedlung zu fördern. Am deutlichsten wird der ganzheitliche Reformanspruch in der Siedlung Hellerau, die mit ihren vielfältigen sozialen, kulturellen und pädagogischen Reformansätzen die verschiedensten Reformströmungen der Zeit vereinte.¹⁷ (Abb. 9)

Reformstätten des UNESCO-Welterbes

Bisher ist keine Stätte der Lebensreform auf der UNESCO-Welterbeliste eingeschrieben. Bei den unter dem Schutz der UNESCO-Welterbekonvention stehenden Reformstätten handelt es sich fast ausschließlich um Reformsiedlungen oder Gebäude(gruppen), die Vorläufer oder Rezipienten der Reformen des späten 19. oder frühen 20. Jahrhunderts repräsentieren.

Unter der wachsenden Zahl an Industriestätten auf der Welterbeliste sind mehrere frühe Arbeiter- und Werksiedlungen, wie die Siedlungen von Verla in Finnland oder Crespi d'Adda in Italien, deren Anlagen ein fortschrittliches Arbeits- und Wohnumfeld bieten.¹⁸ Bei den meisten dieser Stätten wird der Welterbesta-

tus allerdings weniger mit dieser Reformorientierung als mit ihrer architektonischen Bedeutung als industrielles Erbe begründet. Eine der wenigen Ausnahmen ist die schottische Baumwollfabrikanlage New Lanark von 1785, welche als Zeugnis der humanistischen Einstellung und Utopie des Sozialreformers Robert Owen (1771–1858) eingeschrieben ist, der als Wegbereiter späterer Reformbewegungen gilt.¹⁹ Bei der Begründung für den Welterbestatus der philanthropisch-paternalistisch angelegten Textilfabrik, Arbeitersiedlung und Parkanlagen von Saltaire aus dem Jahr 1851 in England wird besonders auf die Bedeutung der Stätte für die spätere Gartenstadtbewegung hingewiesen.²⁰

Bisher ist keine Gartenstadt auf der Welterbeliste als solche eingetragen, obwohl das Konzept als einflussreichste Neuerung in der Stadtplanung des 20. Jahrhunderts gilt.²¹ Welterbestatus haben lediglich zwei Stätten, die als Teile von Gartenstädten gelten: zum einen Bruno Tauts (1880–1938) zwischen 1913 und 1934 jedoch nur sehr fragmentarisch nach einigen Prinzipien des Gartenstadtkonzepts erbaute Siedlung Gartenstadt Falkenberg als Teil der Berliner Siedlungen der Moderne (seit 2008 Welterbestatus)²² und zum anderen das im Jahr 1940 von Oscar Niemeyer (1907–2012) entworfene Pampulha-Ensemble (seit 2016 Welterbestatus), welches das Zentrum eines dem Gartenstadtkonzept entlehnten Stadtteils von Belo Horizonte in Brasilien bildet.²³ Beide Stätten genießen den Schutz jedoch nicht als Repräsentanten des Gartenstadtkonzeptes, sondern in erster Linie wegen ihres Beitrags zur Entwicklung der modernen Architektur.

Unter der noch immer recht geringen Zahl an Vertretern der modernen Architektur auf der Welterbeliste sind wenige frühe Bauten, die als Reformstätten gelten können. Dies trifft zu für die frühen Bauten der Siedlung Gartenstadt Falkenberg und des Fargus-Werkes von Walter Gropius (1883–1969) in Alfeld (erbaut 1911–25)²⁴ sowie für das Haus von Adolf Loos (1870–1933) am Michaelerplatz aus dem Jahr 1909 in der Altstadt von Wien²⁵ und für die wegen ihrer Konstruktionsweise eingeschriebene Jahrhunderthalle in Wrocław (1911–13).²⁶ Alle weiteren durch die Welterbekonvention geschützten modernen Architekturstätten sind spätere Meisterwerke des Neuen Bauens, wie die Weiße Stadt von Tel Aviv (erbaut in den 1930er–50er)²⁷ oder die kürzlich eingeschriebenen Werke von Le Corbusier (1887–1965).²⁸

Der Jugendstil oder Art Nouveau, der um die Jahrhundertwende als modernster Architekturstil galt, ist als eigene Architekturepoche auf der Welterbeliste unter anderem mit Victor Horta (1861–1947) Häusern in Brüssel (1893–95)²⁹ und Antoni Gaudís (1852–1926) Werken in Barcelona (1883–1926)³⁰ vor allem wegen ihres ästhetischen Wertes repräsentiert. Unter den welterbegeschützten Jugendstilgebäuden deuten wenige bereits Tendenzen der Architekturmoderne an: das Palais Stoclet (1905–11) in Brüssel,³¹ die Kunstschule (1904–11) von Henry van de Velde (1863–1957) als Teil der Bauhausstätten in Weimar und Dessau³² sowie das Gebäude im Secessionstil (1987) von Joseph Maria Olbrich (1867–1908) und die Postsparkasse (1904–06) von Otto Wagner (1841–1918) als Teile der Wiener Altstadt.³³ Der Übergang vom Historismus zur Moderne in der Architektur, den einige Lebensreformstätten bezeugen, ist im Welterbe bisher daher wenig berücksichtigt.

Es konnte außerdem keine als Künstlerkolonie oder Landkommune eingetragene Stätte auf der Welterbeliste identifiziert werden.³⁴ Es tun sich bei der Untersuchung der Welterbeliste also Lücken auf, die möglicherweise durch europäische Reformstätten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu füllen wären. Zunächst stellt sich jedoch die Frage, weshalb bislang keine dieser Stätten in der Liste des Welterbes verzeichnet worden ist.

Grund hierfür ist nicht deren Ablehnung seitens des Welterbekomitees, sondern der Mangel an Nominierungen dieser Art durch die Vertragsstaaten. Als Ausnahme kann lediglich die außereuropäische Stätte Shantiniketan in Indien gelten, deren Nominierung im Laufe des Evaluationsprozesses im Jahr 2011 zurückgezogen wurde. Die bengalische Kulturerbestätte hätte als Zeugnis der reformpädagogischen Lehrweise des Rabindranath Tagore (1861–1961) nominiert werden sollen. Sie verdeutlicht die Problematik, die einige –

wenngleich nicht alle – Reformstätten teilen: stark ideell geprägte Kulturerbestätten weisen nicht immer materielle Zeugnisse im Sinne der Welterbekonvention auf. Die Assoziation mit einflussreichen Utopien oder Praktiken einer Persönlichkeit oder Gruppe qualifiziert nicht zum Welterbe, wenn die Stätte keine herausragenden nicht beweglichen Kunstwerke oder Gebäude(gruppen) aufweist oder anderweitig durch Menschenhand geformt wurde.³⁵ Hinzu kommt erschwerend, dass Lebensreformstätten häufig kontinuierlich genutzt und verändert wurden, sodass die wertkonstituierenden materiellen Attribute stark überformt oder von substantiellen Verlusten geprägt sind. Daraus entstehen Schwierigkeiten in der Demonstration der qualifizierenden Konditionen von Authentizität und Integrität, welche gemeinsam mit der kulturellen Bedeutung den *Herausragenden Universellen Wert* einer Stätte begründen sollen.³⁶

Schlussfolgerungen – das Welterbepotential von Lebensreformstätten

Die Lebensreform, welche die Reformströmungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ganzheitlich vereinte, stellt aufgrund ihres bis heute nachwirkenden Einflusses, vor allem im Bereich des Städtebaus und der Wohn- und Theaterarchitektur, ein kulturgeschichtliches Phänomen von globaler Bedeutung im Sinne des Welterbes dar. Dennoch sind bisher äußerst wenige ihrer materiellen Zeugnisse durch eine Welterbelistung geschützt und gewürdigt. Ein Welterbestatus für herausragende Lebensreformstätten könnte somit einen Beitrag zur *Globalen Strategie* für eine repräsentative, ausgewogene und glaubwürdige UNESCO-Welterbeliste leisten.³⁷

Die *Globale Strategie* wurde durch das Welterbekomitee 1994 mit dem Ziel verabschiedet, die bestehenden Unausgewogenheiten in der Berücksichtigung der kulturellen Vielfalt der Menschheit im Welterbe auszugleichen.³⁸ Neben einer Überzahl an europäischen und nordamerikanischen Welterbestätten besteht vor allem auch ein typologisches, thematisches und regional-chronologisches Ungleichgewicht. So sind einige für die Kulturgeschichte der Menschheit relevante Themen und Typologien von Kulturerbestätten sowie Stätten bestimmter Zeitabschnitte der kulturellen Entwicklung einzelner Kulturregionen nicht angemessen auf der Welterbeliste repräsentiert, wie der 2005 durch ICOMOS im Rahmen der *Globalen Strategie* publizierte und derzeit in Überarbeitung befindliche „Gap Report“ gezeigt hat.³⁹ Zwar können die Mehrzahl der mit der Lebensreform assoziierten Reformstätten wenig zur Behebung des geografischen Ungleichgewichtes

des kulturellen Welterbes beitragen, da sie vor allem, wenn nicht ausschließlich, in Europa zu finden sind. Sie bergen jedoch ein enormes Potential, einige der typologischen, thematischen und chronologischen Unausgewogenheiten zu mindern und eine angemessenere Darstellung der kulturellen Vielfalt Europas und seiner jüngeren Geschichte zu fördern. Die Nominierung einer umfassenden Lebensreformstätte oder mehrerer Gartenstädte, Künstlerkolonien oder Landkommunen der Lebensreform könnte daher den Schutz kulturellen Erbes bisher kaum berücksichtigter Themen und Typologien der europäischen Kulturgeschichte der Zeit um die Jahrhundertwende bewirken.

Aufgrund vieler thematischer, kultureller und personeller Verknüpfungen zwischen den Reformstätten, ist es durchaus denkbar, dass die Visionen der Lebensreform oder ihrer Teilströmungen umfassender durch serielle Nominierungen mit mehreren Stätten als durch eine Einzelstätte repräsentiert werden können. Mit Blick auf die Nachhaltigkeit des Welterbesystems bieten serielle Stätten den Vorteil, dass sie durch Bündelung der Verwaltungs- und Kommunikationsprozesse den bürokratischen Aufwand auf Seiten des Welterbezentrums mindern und zu stärker koordinierten Managementprozessen im Rahmen einer ge-

teilten kulturhistorischen Thematik beitragen. Durch den Austausch und die Zusammenarbeit innerhalb eines solchen Managementprozesses werden darüber hinaus Synergien für ihren Schutz und Erhalt nutzbar. Voraussetzung für serielle Nominierungen ist jedoch zusätzlich zu den oben erwähnten Bedingungen ein gemeinsamer *Herausragender Universeller Wert*, der für die seriell nominierten Stätten mit identischen Kriterien⁴⁰ zu begründen ist und zu dem jede einzelne Stätte individuelle, ablesbare und einzigartige Beiträge leisten muss.⁴¹ Die Richtlinien zur Umsetzung der Welterbekonvention bestimmen außerdem, dass die „zwei oder mehr“ Teilkomponenten einer seriellen Stätte „länger bestehende kulturelle, soziale oder funktionale Verbindungen aufweisen sollen, die landschaftliche, ökologische, entwicklungsgeschichtliche oder lebensräumliche Bezüge begründen“.⁴² Da Lebensreformstätten untereinander auf Basis von mehr oder weniger starken ideellen und personellen Verknüpfungen vernetzt waren, ist von solchen Bezügen auszugehen, deren physische Manifestation jedoch Bedingung für die Welterbefähigkeit wäre. Diese Verknüpfung durch materielle Attribute zu identifizieren und zu dokumentieren, könnte für viele Lebensreformstätten eine Herausforderung darstellen.

Summary

The World Heritage Potential of European Reform Sites of the late 19th and early 20th Century

More than a century ago, many places in Europe experimented with diverse reform ideas in the fields of art, culture, housing, working, nutrition and an overall improved lifestyle. Although different in focus, the artists' colonies, philanthropically laid out company towns, garden cities and other reform settlements were integrated more or less strongly into a network of Europe's artistic and intellectual vanguard and partly beyond. In this network, a lively exchange of artistic, social, economic and humanistic ideas took place. Although many of the visions of the so-called life reform movement turned out to be utopias, they are an important part of the European history of ideas. Numerous early humanistic sites

and examples of modern architecture and settlement, which can be regarded as models or recipients of reform sites around the turn of the century, have World Heritage status. The life reform sites of the late 19th and early 20th century themselves, however, are hardly represented on the World Heritage List with their diverse topics. A prerequisite for protection by the World Heritage Convention of 1972 is the existence of relevant material evidence. Among the artists' colonies from France to Scandinavia, the Mathildenhöhe is a unique example of artists' colonies in Western and Northern Europe. However, several reform movement aspects of the late 19th and early 20th century are represented at various other reform sites, at which they remain preserved to different degrees. The essay attempts to give an overview of the diversity of these European reform settlements and explores their potential for UNESCO World Heritage status as a single or a serial nomination.

Anmerkungen

1 Wolf DOHRN, Programmbroschüre zum Anlass der Premiere von Paul Claudels „Verkündigung“ erschienen 1913, in: Ehrhardt HEINOLD/Günther GROSSER (Hrsg.), Hellaue leuchtet. Zeitzeugenberichte und Erinnerungen, ein Lesebuch, Dresden 2007, S. 182–197, hier S. 183.

2 Vgl. Wolfgang R. KRABBE, Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform: Strukturmerkmale einer sozialreformerischen Bewegung im Deutschland der Industrialisierungsperiode, Göttingen 1974, S. 181.

3 Vgl. Joachim RADKAU, Ins Freie, ins Licht, in: Benedikt ERENZ/Volker ULLRICH (Hrsg.), Anders Leben, in: ZEIT Geschichte, 9. Jg. (2013), H. 3, S. 16–21.

4 Diethart KERBS/Jürgen REULECKE (Hrsg.), Handbuch der Deutschen Reformbewegungen 1880–1933, Wuppertal 1998, S. 73–154.

- 5 Webseite der Gemeinnützigen Obstbau-Siedlung eG, Eden: <http://www.eden-eg.de/seite/121404/chronik.html> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 6 Ebd.
- 7 Vgl. Tobias ENGELSING, Monte Verità, Vollpension mit Gartenfront, in: Benedikt ERENZ/Volker ULLRICH (Hrsg.), Anders Leben, in: ZEIT Geschichte, 9. Jg. (2013), H. 3, S. 30–36.
- 8 Vgl. Ulrike VOSWINKEL, Freie Liebe und Anarchie: Schwabing – Monte Verità: Entwürfe gegen das etablierte Leben, München 2009.
- 9 Vgl. Bernd WEDEMEYER, „Ich-Kultur“ und „Allerlei Sport“. Der Monte Verità als Initiator und Spiegelbild neuer Körperkonzepte, in: Andreas SCHWAB/Claudia LAFRANCHI (Hrsg.), Sinnsuche und Sonnenbad, Experimente in Kunst und Leben auf dem Monte Verità, Zürich 2001, S. 90–104, hier S. 96.
- 10 Vgl. Diethart KERBS, VI. Kunst und Kultur, in: DERS./Jürgen REULICKE (Hrsg.), Handbuch der Deutschen Reformbewegungen 1880–1933, Wuppertal 1998, S. 425–427.
- 11 Vgl. LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE HESSEN (Hrsg.), Die Frauensiedlung Loheland in der Rhön und das Erbe der europäischen Lebensreform: Beiträge zur Fachtagung am 29./30. Mai 2015 und zum „Waggonia“-Workshop am 8. Oktober 2015, (Arbeitshefte des Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Bd. 28), Darmstadt 2016.
- 12 Vgl. Nils ASCHENBECK, Reformarchitektur: Die Konstituierung der Ästhetik der Moderne, Basel 2016.
- 13 Vgl. Julius POSENER, Howard's „Tomorrow“ – ein gründlich missverstandenes Buch, in: DERS. (Hrsg.), Ebenezer Howard – Gartenstädte von morgen, Das Buch und seine Geschichte, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1968, S. 30–35.
- 14 Vgl. Nils SCHINKER, Die Gartenstadt Hellerau 1909–1945. Stadtbaukunst, Kleinwohnungsbau, Sozial- und Bodenreform, Dresden 2013.
- 15 Vgl. John V. MACIUIKA, Before the Bauhaus, Architecture, Politics, and the German State, 1890–1920, Cambridge 2005.
- 16 Vgl. Julius POSENER (Hrsg.), Ebenezer Howard – Gartenstädte von morgen, Das Buch und seine Geschichte, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1968.
- 17 S. die Beiträge in dieser Publikation von Nils SCHINKER, Hellerau im Spannungsfeld sozialer und künstlerischer Reformansprüche des frühen 20. Jahrhunderts, S. 135–144 und Stephan STRAUSS, Margarethenhöhe und Mathildenhöhe: Beiträge und Wechselwirkungen zur Reform des Kleinwohnhauses und des städtischen Wohnens, S. 111–122.
- 18 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Verla Groundwood and Board Mill: <http://whc.unesco.org/en/list/751> (abgerufen am: 30. 6. 2017); Crespi d'Adda: <http://whc.unesco.org/en/list/730> (abgerufen am: 30. 6. 2017).
- 19 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, New Lanark: <http://whc.unesco.org/en/list/429> (abgerufen am: 14. 9. 2016).
- 20 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Saltaire: <http://whc.unesco.org/en/list/1028> (abgerufen am: 14. 9. 2016).
- 21 Vgl. Thomas WILL/Ralph LINDNER (Hrsg.), Gartenstadt. Geschichte und Zukunftsfähigkeit einer Idee, Dresden 2012.
- 22 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Berlin Modernism Housing Estates: <http://whc.unesco.org/en/list/1239> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 23 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Pampulha Modern Ensemble: <http://whc.unesco.org/en/list/1493> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 24 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Fagus Factory in Alfeld: <http://whc.unesco.org/en/list/1368> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 25 <http://whc.unesco.org/en/list/1033> (abgerufen am: 13. 6. 2017).
- 26 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Centennial Hall in Wrocław: <http://whc.unesco.org/en/list/1165> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 27 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, White City of Tel-Aviv – the Modern Movement: <http://whc.unesco.org/en/list/1096> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 28 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, The Architectural Work of Le Corbusier, an Outstanding Contribution to the Modern Movement: <http://whc.unesco.org/en/list/1321> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 29 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Major Town Houses of the Architect Victor Horta (Brussels): <http://whc.unesco.org/en/list/1005> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 30 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Works of Antoni Gaudí: <http://whc.unesco.org/en/list/320> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 31 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Stoclet House: <http://whc.unesco.org/en/list/1298> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 32 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Bauhaus and its Sites in Weimar and Dessau: <http://whc.unesco.org/en/list/729> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 33 UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Historic Centre of Vienna: <http://whc.unesco.org/en/list/1033> (abgerufen am: 8. 2. 2017).
- 34 Mit der israelischen Tentativliste wird die Welterbenominierung des ersten Kibbuz Degania und des Moschavs Nahalal als genossenschaftliche Landkommunen angestrebt.
- 35 Vgl. Artikel 1 der Welterbekonvention. UNESCO, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, Paris 1972: <http://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf> (abgerufen am: 14. 9. 2016).
- 36 Vgl. Paragraphen 79 bis 95 der Richtlinien zur Umsetzung der Welterbekonvention: <http://whc.unesco.org/document/137843> (abgerufen am: 14. 9. 2016).
- 37 Originaltitel in Englisch: Global Strategy for a Representative, Balanced and Credible World Heritage List: <http://whc.unesco.org/en/globalstrategy> (abgerufen am: 19. 5. 2017).
- 38 Darüber hinaus soll die „Globale Strategie“ den Schutz von bisher im Vergleich zum Weltkulturerbe minder repräsentierte Weltnaturerbe fördern.
- 39 Vgl. ICOMOS, International Council of Monuments and Sites, The World Heritage List: Filling the Gaps – an Action Plan for the Future: http://www.international.icomos.org/world_heritage/gaps.pdf (abgerufen am: 12. 2. 2010).
- 40 Paragraph 77 der Richtlinien zur Umsetzung der Welterbekonvention bietet sechs Kriterien zur Begründung des kulturellen Wertes einer Stätte (Anm. 36).
- 41 Paragraph 137b der Richtlinien zur Umsetzung der Welterbekonvention, ebd.
- 42 Englischer Originaltext der Richtlinien zur Umsetzung der Welterbekonvention, Paragraph 137a, ebd.: „Serial properties will include two or more component parts related by clearly defined links: a) Component parts should reflect cultural, social or functional links over time that provide, where relevant, landscape, ecological, evolutionary or habitat connectivity.“

Bildnachweis

- 1 © Eden Gemeinnützige Obstbau-Siedlung eG
- 2 © Kunsthaus Zürich, Nachlass Suzanne Perretet
- 3 © Bildarchiv Foto Marburg, fmkbb9925
- 4 Sylvio Dittrich, Dresden, 2009
- 5 Aus: Hamburger Illustrierte Zeitschrift, 1922, Nr. 6, S. 9, Foto: Archiv der Verfasserinnen
- 6 © Nikolaus Heiss, Darmstadt
- 7 Grundbesitz Hellerau GmbH, GebäudeEnsemble Deutsche Werkstätten Hellerau
- 8 © Graden City Collection Letchworth
- 9 Eva Battis, Institut für Heritage Management GmbH, Dresden

ICOMOS, the States Parties and the Transforming Frameworks of World Heritage valuation

Tanja Vahtikari

Outstanding Universal Value, the key concept to the entire World Heritage system, is not an intrinsic value, something to be discovered in a place proposed for the World Heritage candidature.¹ Rather the Outstanding Universal Value is established in a complicated transnational process of expert valuation, involving the States Parties, ICOMOS (for cultural heritage) / IUCN (for natural heritage) and the World Heritage Committee. In this process, the statements compiled by ICOMOS (called “Evaluations”) act as important intermediaries between the often nationalist discourses on cultural significance articulated in the World Heritage nominations by states and the final decisions made by the World Heritage Committee. In this article, I will use examples of ICOMOS evaluations on urban heritage nominations to shed light on recent developments regarding some key concepts and procedures in the World Heritage valuation system: the transforming roles of cultural criteria, authenticity, integrity and comparative frameworks in assessing Outstanding Universal Value; and the understanding of local community involvement.

By no means is this discussion aiming to be exhaustive. I explored in detail the time-bound and multi-layered construction of Outstanding Universal Value in the context of World Heritage-inscribed cities during the more than 30 years of implementation of the World Heritage Convention (1978–2011) in a book titled “Valuing World Heritage Cities”, where I also explain the definition of a World Heritage city and the selection criteria for the group of World Heritage sites for which the ICOMOS evaluations were consulted. Here it suffices to note that I understand a World Heritage city to be an inhabited urban area sustaining everyday activities and supporting a living urban fabric. Based on this definition I identified altogether 187 World Heritage sites, inscribed between the years 1978 and 2011, as World Heritage cities. Most of these sites are traditional historic

city centres (or sections of them), but a few cultural landscapes, the Outstanding Universal Value of which was defined primarily in reference to urban features, were included in the data as well, one example being the Dresden Elbe Valley (Germany, 2004). Furthermore, I consulted ICOMOS evaluations examining the 41 cases of rejected nominations of urban heritage during the same time period from 1978 until 2011.² I also acquainted myself with national nomination dossiers concerning Nordic World Heritage sites.³

Main trends in the development of cultural criteria, authenticity and integrity

The key heritage values and attributes which constitute the Outstanding Universal Value are outlined in the criteria presented in the Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. Just as the entire *Operational Guidelines* document, the criteria have also been subject to regular modification over the years since the World Heritage Convention was put into practice. Several authors have discussed the evolution of the criteria and identified the most notable periods of change in relation to them.⁴ These include the early period (1977–80), the mid-1990s, and, to a lesser degree, the year 2005. When comparing the first version of the *Operational Guidelines* (1977) and the 1980 version, several changes to the cultural criteria can be detected. Whilst the removal of the term “aesthetic achievement” from criterion i meant a widening of scope, most of the modifications worked to restrict certain types of future nominations. Especially the limitations to the use of criterion vi, to be used only in exceptional circumstances, and the diminished role given to social values overall in the criteria contributed to this development. The narrow scope of the criteria was one factor that led to

a mainly monumental, elitist and architectural emphasis on World Heritage.

The wider conceptual reorientation concerning the key concepts of World Heritage took place during the early 1990s, and in many ways culminated in the adoption of the *Global Strategy for a Representative, Balanced and Credible World Heritage List* in 1994.⁵ This also meant a notable reformulation of the cultural criteria used in the assessment of Outstanding Universal Value. Many of these changes, most importantly the re-establishment of social value with new references to “human” and “living” in the criteria texts, can be regarded as having contributed towards broader inclusiveness in the framework of the World Heritage List. Certainly, as noted by Christina Cameron and Mechthild Rössler, “the Convention’s evolution could be characterized as the disappearance of the notion of artistic masterpiece”.⁶ This notwithstanding, even the present criteria show limitations in terms of their expression of other Heritage values than historical, architectural, aesthetic and scientific.⁷ The most important change that was made in 2005 actually involved merging the two separate sets of natural and cultural criteria under a joint heading rather than significantly altering the individual criteria.

The two concepts of authenticity (“ensuring the ability of the property to convey significance”) and integrity (“ensuring the ability of the property to sustain significance”) have equally been in motion during the 40 years of implementation of the Convention.⁸ The concept of authenticity, originally limited to a definition focusing on design, materials, workmanship and setting, today includes a wide range of attributes. On the other hand, the concept of integrity, denoting “a measure of the wholeness and intactness”,⁹ was first introduced from natural heritage conservation to the assessment of cultural World Heritage in 2005. An increasing reflection on these two concepts is expected from the States Parties, when they write nomination dossiers, and from ICOMOS, when the organization compiles evaluation documents.

Use of cultural criteria for urban heritage 1978–2011

Another perspective on the criteria is of course their use in actual practice by the states, by ICOMOS, and by the World Heritage Committee. When preparing nominations, the States Parties often propose too many rather than too few criteria, in the hope that this will increase the chances for a successful inscription. A closer look at the accepted criteria of inscribed urban sites, however,

shows that very few cities have been considered to fulfil a wide range of criteria by ICOMOS and the World Heritage Committee. Among the 187 urban World Heritage sites included in the World Heritage List between the years 1978 and 2011, only one, Venice and its Lagoon, was credited with all six cultural criteria, and another six with five criteria (Damascus, Rome, Florence, Kairouan, Ferrara, and Assisi). In the case of further 14 urban sites, the World Heritage Committee found four criteria valid. In other words, in the majority of cases two or three criteria have been found fitting. However, there were also 22 urban inscriptions made referring to only a single criterion.¹⁰

Which criteria have recently been most often utilized in the context of urban heritage is equally interesting. The overall trend seems to be towards a more limited use. Even though still proposed by the states occasionally, between 2002 and 2011 criterion i (“represent a masterpiece of human creative genius”) was used only once in reference to cities, namely in the context of the inscription of the Canal Area of Amsterdam in 2011. Although since 2005 it has been possible to use criterion vi “preferably in conjunction with other criteria”, its application continues to be a rare exercise. Also criterion v (“be an outstanding example of a traditional human settlement, land-use, or sea-use which is representative of a culture (or cultures), or human interaction with the environment especially when it has become vulnerable under the impact of irreversible change”) has been used sporadically. Furthermore, in its recent decisions ICOMOS indicated that the application of criterion ii (“exhibit an important interchange of human values, over a span of time or within a cultural area of the world, on developments in architecture or technology, monumental arts or town-planning and landscape design”) should occur more seldom.¹¹ In other words, most future urban nominations should fall under criterion iii (“bear a unique or at least exceptional testimony to a cultural tradition or to a civilization which is living or which has disappeared”) and criterion iv (“be an outstanding example of a type of building or architectural or technological ensemble or landscape which illustrates (a) significant stage(s) in human history”).¹² (Fig. 1)

The World Heritage Committee and ICOMOS cooperate closely in the definition and application of the criteria. These two bodies draft the criteria together, even though they are officially accepted by the Committee. When writing its evaluations, ICOMOS is expected to clarify the justification of various criteria. At present this reflection is done in a much more precise and coordinated manner than at the early stage of the implementation of the Convention, as ICOMOS



1 Old Rauma (Finland), inscribed on the World Heritage List in 1991 under criteria iv and v

engages itself in a rather lengthy discussion concerning each criterion proposed by the state. Often the organization refuses one or several suggested criteria, or adds criteria, which it sees fitting but which are lacking in the original nomination. However, what is important to note is that whilst obviously ICOMOS cannot step outside the criteria's framework entirely when evaluating the nominations – this has been visible for example in the organization's lack of discussion concerning social values, which remain partially unspecified in the criteria – it is equally clear that the organization is not merely reproducing the criteria but interpreting them in each individual case. The flexibility that the cultural criteria have allowed over the years is well illustrated in ICOMOS' parallel use of criteria iv and vi in association with Liverpool in 2004 and Guanajuato and Potosi in the late 1980s. Whilst the former was linked to world economic history and global trading by using criterion iv,¹³ in the case of the latter almost an identical association was made by utilizing criterion vi.¹⁴

Furthermore, while the World Heritage Committee and ICOMOS usually agree on the application of the criteria, there have been a few instances over the years in which the Committee, when making the final decision concerning the inscription of a site, has decided to delete, or add, a criterion against the recommendation by ICOMOS. This is most notable when

the Committee decides to inscribe a nomination that has originally been proposed for rejection or deferral by ICOMOS. This was the case with the nomination of Lübeck in the mid-1980s. While ICOMOS proposed a rejection of the nomination based on the haphazard conservation that had been conducted earlier with regard to the historic city, the Bureau of the World Heritage Committee decided to defer the nomination because it was of the opinion that criterion iv could be met if a more restricted delimitation of the World Heritage area was made. Germany decided to withdraw the nomination before its handling in the World Heritage Committee meeting and proposed the site anew after a few years. With regard to the new nomination, composed of three separate zones and excluding the commercial centre, which after World War II had been exposed to very extensive redevelopment, ICOMOS, somewhat reluctantly, saw criterion iv fulfilled.¹⁵ Another more recent example is Historic Bridgetown and its Garrison, which was included in the World Heritage List in 2011. While ICOMOS in its evaluation did not find any criterion justified at once and proposed a deferral of the nomination by Barbados, the World Heritage Committee was of the opinion that ICOMOS had not fully reflected on the values of Bridgetown, and designated the site as World Heritage by referring to criteria ii, iii and iv.¹⁶

Authenticity, integrity and comparative assessments

Recent research has emphasized the negotiated nature of the concept of authenticity within the discourses of World Heritage.¹⁷ Whereas the “Nara Document on Authenticity” as early as in 1994 recognized authenticity as a multi-dimensional and relative concept, the States Parties have clung to “the rational and universalized definition of the four degrees of authenticity in nomination dossiers”.¹⁸ This also applies to ICOMOS, even though to a lesser degree.¹⁹ At present, the concept of authenticity is in a state of transition in relation to the concept of integrity. There have been proposals from within the World Heritage organization, mainly from practitioners of natural heritage, to merge the two concepts.²⁰ In light of some recent urban nominations and evaluations we find integrity and authenticity considered in very similar ways.²¹ Material authenticity and visual integrity remain important considerations for ICOMOS; however, one should hope that the combined use of authenticity and integrity concepts will also include their socio-cultural dimensions.

All in all, as the concepts of authenticity and integrity are currently given more consideration in the process of defining Outstanding Universal Value, the criteria seem to have a somewhat declining role as part of ICOMOS’ evaluation work. Another procedure working in a similar way is the comparative assessments, which today are considered increasingly important by ICOMOS. This is hardly surprising in a situation where the number of sites on the World Heritage List has rapidly increased, surpassing 1,000 in number.

When looking at the ICOMOS evaluations concerning the five urban sites (La Chaux-de-Fonds/Le Locle, Albi, Ribeira Grande, Amsterdam, and George Town) which were inscribed on the World Heritage List between 2009 and 2011, it becomes clear that ICOMOS is rarely completely satisfied with how the States Parties carry out the comparative analysis. Those involved in compiling new national nominations today obviously need to make far wider comparisons than their predecessors, not least because of the size of the present World Heritage List, and the ever more encompassing national Tentative Lists. It is fair to say that the States Parties nowadays make more extensive comparative assessments; however, ICOMOS often still finds these comparisons partial, especially as regards the chosen frameworks of comparison or the best comparative pair. For example, the organization was of the opinion that Amsterdam should have been compared with Antwerp in more depth,²² and the Bardados Garrison with Nelson’s Dockyard in Antigua.²³ Another view that

ICOMOS often expresses is the need to widen the thematic, cultural and geographic scope of the comparison. In the case of Albi ICOMOS requested the comparative study to elaborate on episcopal cities, medieval urban centres, and the originality of the role played by brick building in the wider European scale.²⁴ In the case of Amsterdam, the comparison could have been extended to a global scale to include some Dutch colonial cities, as well as New York.²⁵ But it is not always wider comparative frameworks that are lacking. In reference to the watchmaking towns La Chaux-de-Fonds and Le Locle, after the State Party had successfully proven on a comparative basis the rarity of the two towns in terms of their town planning and “integration of premises for living and premises for working”, ICOMOS felt that another supplementing comparative framework could have been “the architectural motif of the workshop window and its integration in urban housing planning”.²⁶

Balancing between transnational, national and local community values

In her research that explores national World Heritage nomination dossiers concerning industrial and religious sites in a global perspective, Sophia Labadi points out how the States Parties, when submitting nominations, mainly wish to construct a narrative of “continuity, uniformity and stability of the nation”.²⁷ Despite the far-reaching regional harmonization efforts among the Nordic countries concerning their World Heritage nominations since the mid-1980s, the “imagined and practiced Nordic community of World Heritage, while devoid of openly nationalist uses of the past, has not presented any significant challenge to national framings of Heritage, nor has it even intended to do so”.²⁸ ICOMOS, on the other hand, even though not wishing, nor being able to fully depart from the States Parties’ representation of their *own* pasts, has wanted to highlight global and transnational histories, which it understands to represent a supra-national World Heritage identity.²⁹

I have argued that the continuous balancing act between national and transnational narratives, which has characterized ICOMOS evaluations, has meant a marginalization of the view of urban and local histories as part of the definition of Outstanding Universal Value. Furthermore, there are parallels to be found between how the local people of the past were treated and how the role of local communities of today is understood. Despite the fact that a wide consensus about the need to involve local communities and to integrate local values and practices into the management of World Heritage



2 Old Rauma (Finland), World Heritage since 1991, different readings of heritage in urban space

sites exists, the understanding of Outstanding Universal Value as something separate from the local community values remains influential in the discourse.³⁰ Whereas States Parties consider local populations often as threats to the site,³¹ ICOMOS frequently understands local community involvement to mean the local population's acceptance of protection and its awareness of the values identified by experts.³² (Fig. 2)

As a conclusion, it may be noted that the European states compiling new nominations in the 2010s face an ambiguous task. When thinking truly globally, there is no large demand for new World Heritage sites in Europe. When thinking in terms of underrepresented types of cultural heritage, many important representatives can of course still be found in Europe. Individual candidates also face competition in the national context, and many factors, not always having to do with

Outstanding Universal Value, guide the national-level decision-making.

Finally, I would like to encourage those who are in the position to draft new World Heritage nominations to be aware of the language they use in framing heritage, for heritage discourses not only reflect but also constitute social practices. For example, and in line with Emma Waterton's, Laurajane Smith's and Gary Campbell's findings concerning the Australian Burra Charter text,³³ it may be pointed out that the descriptions of local communities in ICOMOS evaluations and in national nomination dossiers often use various discursive legitimizing techniques to strengthen the authority of experts and to diminish the role of non-expert participants. Should local communities not be given an active (discursive) role as "parties" in the protection of World Heritage?

Zusammenfassung ICOMOS, die Vertragsstaaten und das sich wandelnde Rahmenwerk der Welterbebewertung

Welterbestätten sind nach Definition der UNESCO Orte, die einen außergewöhnlichen universellen Wert besitzen. Dieser Wert wird in Bezug auf die tatsächlichen Eigenschaften dieser Orte in einem komplexen Verfahren mit internationalen Gutachten festgelegt, bei dem die Vertragsstaaten, ICOMOS (für Kulturerbe) und das Welterbekomitee beteiligt werden.

Der Beitrag beleuchtet die verschiedenen Formulierungen des außergewöhnlichen universellen Wertes im Rahmen der Städte, die zwischen 1978 und 2011 in die Welterbeliste aufgenommen wurden. Der Artikel untersucht aktuelle Entwicklungen im Hinblick auf Schlüsselkonzepte und -abläufe des Welterbe-Evaluationssystems: die veränderte Rolle der Aufnahmekriterien für Kulturerbe, der Authentizität und Integrität sowie der Vergleichenden Analyse beim Bewerten des OUV und das Verständnis der Beteiligung der örtlichen Vertreter. Was kann man nach 30 Jahren Erfahrung in der Umsetzung der Welterbekonvention lernen?

Notes

- 1 Sophia LABADI, UNESCO, Cultural Heritage, and Outstanding Universal Value. Value-based Analyses of the World Heritage and Intangible Cultural Heritage Conventions, Lanham 2013; Tanja VAHTIKARI, Valuing World Heritage Cities, London 2017. For discussion concerning Heritage values as socially and culturally constructed, see Randall MASON, Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices, in: Marta DE LA TORRE (ed.), Assessing the Values of Cultural Heritage, Los Angeles 2002, pp. 5–30; Lianne GIBSON/John PENDLEBURY, Introduction: Valuing Historic Environments, in: Lianne GIBSON/John PENDLEBURY (ed.), Valuing Historic Environments, Farnham 2009, pp. 1–16.
- 2 VAHTIKARI (note 1).
- 3 Tanja VAHTIKARI, From National to World Heritage via the Regional: Harmonizing Heritage in the Nordic Countries, forthcoming.
- 4 Sarah M. TITCHEN, On the Construction of Outstanding Universal Value: UNESCO's World Heritage Convention and the Identification and Assessment of Cultural Places for Inclusion in the World Heritage List. Unpublished PhD. diss., Australian National University 1995; Henry CLEERE, The Concept of 'Outstanding Universal Value' in the World Heritage Convention, in: Conservation and Management of Archaeological Sites, Vol. 1 (1996), Issue 4, pp. 227–233; Christina CAMERON/Mechtild ROSSLER, Many Voices, One Vision: The Early Years of the World Heritage Convention, Farnham 2013; LABADI (note 1); VAHTIKARI (note 1).
- 5 UNESCO, World Heritage Committee, Eighteenth Session (Phuket, Thailand, 12–17 December 1994), Report of the Expert Meeting on the "Global Strategy" and Thematic Studies for a Representative World Heritage List (UNESCO Headquarters, 20–22 June 1994), WHC.94/CONF.003/INF.06, Paris, 13 October 1994, pp. 3/4, 6: <http://whc.unesco.org/archive/1994/whc-94-conf003-inf06.pdf> (viewed on: 14.8.2017).
- 6 CAMERON/ROSSLER (note 4), p. 101.
- 7 VAHTIKARI (note 1), *passim*.
- 8 Herb STOVEL, ICOMOS Position Paper, in: Oliver MARTIN/Giovanna PIATTI (ed.), World Heritage and Buffer Zones. International Expert Meeting on World Heritage and Buffer Zones, Davos, Switzerland 11–14 March 2008, Paris 2009, pp. 23–42, here pp. 27/28.
- 9 UNESCO, Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention, 8 July 2015, Article 88.
- 10 The criteria have been drawn from World Heritage List: <http://whc.unesco.org/en/list/> (viewed on: 12.12.2015). For a table summarizing the used criteria for urban sites 1978–2011, see VAHTIKARI (note 1), Appendix 3.
- 11 ICOMOS evaluation for the nomination of the World Heritage property, "La Chaux-de-Fonds/Le Locle", Switzerland, No 1302, 10 March 2009.
- 12 VAHTIKARI (note 1), pp. 190/191.
- 13 ICOMOS evaluation for the nomination of the World Heritage property, "Liverpool", United Kingdom, No 1150, March 2004.
- 14 ICOMOS evaluation for the nomination of the World Heritage property, "Guanajuato", Mexico, No 482, September 1988; ICOMOS evaluation for the nomination of the World Heritage property, "Potosi", Bolivia, No 420, April 1987.
- 15 VAHTIKARI (note 1), p. 127.
- 16 UNESCO, World Heritage Committee, Thirty-Fifth Session, Paris, (UNESCO Headquarters 19–29 June 2011), Summary Record, WHC-11/35.COM.INF.20, pp. 205/206: <http://whc.unesco.org/archive/2011/whc11-35com-inf20.pdf> (viewed on: 14.8.2017); VAHTIKARI (note 1), p. 37.
- 17 Tanja VAHTIKARI, Historic Cities, World Heritage Value and Change, in: Auvo KOSTIAINEN/Taina SYRJYMAA (ed.), Touring the Past: Uses of History in Tourism, Savonlinna 2008, pp. 132–150; Sophia LABADI, World Heritage, Authenticity and Post-Authenticity. International and National Perspectives, in: Sophia LABADI/Colin LONG (ed.), Heritage and Globalisation, London 2010, pp. 66–84.
- 18 LABADI (note 1), p. 125.
- 19 VAHTIKARI (note 1), p. 131.
- 20 STOVEL (note 8), pp. 27/28.
- 21 See, for example note 11.
- 22 ICOMOS evaluation for the nomination of the World Heritage property, "The Canal Area of Amsterdam", Netherlands, No 1349, 17 March 2010.
- 23 ICOMOS evaluation for the nomination of the World Heritage property, "Bridgetown and it Garrison", Barbados, No 1376, 10 March 2011.
- 24 ICOMOS evaluation for the nomination of the World Heritage property, "Episcopal City of Albi", France, No 1337, 17 March 2010.
- 25 See note 22.
- 26 See note 11.
- 27 Sophia LABADI, Representations of the Nation and Cultural Diversity in Discourses on World Heritage, in: Journal of Social Archaeology, Vol. 7 (2007), Issue 2, pp. 147–170, here p. 160, see also LABADI (note 1).
- 28 VAHTIKARI (note 3).
- 29 VAHTIKARI (note 1), pp. 67–74.
- 30 Ibid., p. 74, 184.
- 31 LABADI (note 1), p. 93.
- 32 See, for example, ICOMOS evaluation for the nomination of the World Heritage property, "Paramaribo", Surinam, No 940 rev, April 2002; ICOMOS evaluation for the nomination of the World Heritage property, "Mantua and Sabbioneta", Italy, No 1287, 11 March 2008; ICOMOS evaluation for the nomination of the World Heritage property, "Housing Estates in Berlin", Germany, No 1230, 11 March 2008; VAHTIKARI (note 1), p. 115.
- 33 Emma WATERTON/Laurajane SMITH/Gary CABBELL, The Utility of Discourse Analysis to Heritage Studies: The Burra Charter and Social Inclusion, in: International Journal of Heritage Studies, Vol. 12 (2006), Issue 4, pp. 339–355, here pp. 348–350.

Picture credits

- 1 Kalle Saarinen, Rauma, 2013
- 2 Kalle Saarinen, Rauma, 2013

**Reformansätze in Architektur und
Design um 1900**

**Approaches to Reform in Architecture
and Design around 1900**



Bauen für den Übermenschen?

Peter Behrens, Henry van de Velde und der Nietzsche-Kult

Ole W. Fischer

Vorbemerkung: Weltgedanken-Bauwerke?

Das Symposium zur Mathildenhöhe in Darmstadt stand ganz im Zeichen der Welterbenominierung. Dieser Essay erörtert die Frage, wie eine durch Nietzsche und dessen radikale Philosophie informierte Architektur der Stilreform der Jahrhundertwende vorzustellen wäre, anhand der zwei bedeutendsten baulichen Zeugnisse in Weimar und Darmstadt. Inwieweit diese Welterbestatus anzeigen,¹ bleibt dem geneigten Leser überlassen.

Prolog: Nietzsches „neuer Mensch“

Die Figur des außergewöhnlichen Einzelnen bildet eine wesentliche Konstante in der Gedankenwelt Friedrich Nietzsches: schon in der „Geburt der Tragödie“ von 1872, noch unter dem Eindruck Richard Wagners und Arthur Schopenhauers, stellt Nietzsche sowohl den tragischen Helden als auch den künstlerischen Genius als Kämpfer gegen ihre Zeit vor, die nur aus sich selbst heraus und im Bezug auf eine den individuellen menschlichen Horizont übersteigende, überzeitliche Gesamtheit der Kultur handeln. Trotz der zahlreichen Revisionen und Kehren im Denken Nietzsches lässt sich die Spur des „höheren Menschen“ und „grossen Einzelnen“ durch verschiedene Wandlungen über den „freien Geist“ aus „Menschliches, Allzumenschliches“ (1878) zu den „Schaffenden“ und „Erkennenden“ der „Fröhlichen Wissenschaft“ (1882) bis zum „Übermenschen“ des „Zarathustra“² und des Spätwerkes (1883–88) nachzeichnen. Dabei kommt es, neben Verschiebungen im Verhältnis des Einzelnen zur Masse, auch zu einer Neubestimmung der bevorzugten künstlerischen Ausdrucksweise: von Epik und Musik der frühen Tragödienschrift hin zur Architektur als „grosser Stil“³ des heroischen Menschen wider dem Zeitalter. Kein Wunder, dass diese Gleichsetzung von monumentaler Archi-

tektur mit dem „grossen Stil“⁴ des über die Zeit herausgehobenen Einzelnen früh in den Architektenkreisen der Stilreform der Jahrhundertwende rezipiert wurde und zur Ausbildung einer dezidiert künstlerisch-individualistischen Avantgarde beitrug: neben Fritz Schumacher, Adolf Loos, August Endell und Bruno Taut lassen sich besonders Peter Behrens und Henry van de Velde nennen, die in vergleichbarer Art und Weise Nietzsches Gedanken gestalterisch ins Werk setzen wollten, wie sich exemplarisch am Haus Behrens auf der Mathildenhöhe in Darmstadt (1899–1901) und dem kurz danach errichteten Nietzsche-Archiv in Weimar (1901–03) zeigt. (Abb. 1, Tafel VII und VIII, s. Abb. 8)

1 Peter Behrens, Haus Behrens, Darmstadt, 1899–1901



Der Wille zum Stil: Nietzsche im Denken von van de Velde und Behrens

Zurück zu den Anfängen einer von Nietzsche informierten Architektur: in seinen Memoiren berichtet van de Velde, wie ihn die einsame Lektüre von Nietzsches Schriften als junger Luminist und Mitglied der secessionistischen Gruppe Les XX im Jahr 1888/89, im Augenblick persönlicher und künstlerischer Krise, zutiefst berührte: „Ich las nicht nur bis spät in die Nacht, sondern auch während der Mahlzeiten. Ich las so intensiv, daß ich zu essen vergaß, ja, daß ich es verlernte. Mit Vorliebe las ich soziologische Bücher oder Romane mit sozialer Tendenz. Unter den soziologischen Schriften solche radikalster Richtung, unter den Romanen Werke von Zola, die mir zum ersten Male die Hintergründe des Elends der Arbeiter in den Städten und der Bauern enthüllten, sodann Bücher von Gladel [sic] und russische Romane in miserablen französischen Übersetzungen. Die Abende waren der Lektüre des ‚Zarathustra‘ und anderer Werke Nietzsches gewidmet. Lange meditierte ich über die Gedanken des ‚Philosophen mit dem Hammer‘ – wie er sich selbst nannte –, die mich besser nährten als wirkliche Nahrung. Dann griff ich zu der an meinem Kopfende liegenden Bibel, und die elementare Weisheit der Patriarchen des Alten Testaments beruhigte meinen Geist, bis mich der Schlaf hinwegtrug.“⁵

Obwohl man diese frühe Datierung in van de Veldes Lebensbericht bezweifeln kann,⁶ steht die Bedeutung, die er Nietzsches Werk für sein Leben und sein Schaffen gibt, außer Frage: Aus der Retrospektive markiert der Philosoph den Wendepunkt von der Malerei zum Kunstgewerbe ebenso wie den Entschluss, selbst theoretisch tätig zu werden.⁷ Wenig später, in seiner *deutschen* Periode nach dem Erfolg seiner Interieurs auf der Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1896, wird Nietzsche zu einem (Erkennungs-)Zeichen der Neuerer, zu denen van de Velde, Julius Meier-Graefe, Harry Graf Kessler, Eberhard von Bodenhausen, Karl Ernst Osthaus und Elisabeth Förster-Nietzsche, die Schwester des Philosophen und selbsternannte Hüterin des Archivs, rechnet.

1901 stellt Nietzsche wiederum eine Weiche in van de Veldes Leben: die von Kessler arrangierten Vorträge im Berliner Salon Cornelia Richters⁸ vor ausgesuchten kunstinteressierten bourgeois und aristokratischen Zuhörern der aufstrebenden Reichshauptstadt führen zu einer Einladung Elisabeth Förster-Nietzsches an van de Velde, um den ersten Todestag Friedrich Nietzsches zu begehen (25. August 1901). Von diesem Ereignis kehrt van de Velde mit dem Entschluss zurück, in Weimar sein Glück als künstlerischer Berater des Großher-

zogs zu versuchen. Er hofft, seine „Aufgabe“ der Stilreform mit der des Philosophen zu verbinden und, ganz im Sinne des „grossen Einzelnen“, die Residenzstadt in einen „MUSENHOF“ der modernen Kunst und Lebensphilosophie, das klassische in ein „Neues Weimar“ zu verwandeln.⁹ In der gedruckten Version der Vorträge, den „Kunstgewerblichen Laienpredigten“ (1902), finden sich entsprechend Verweise auf Nietzsche, besonders in den „Prinzipiellen Erklärungen“,¹⁰ in denen van de Velde – analog zu Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ – auf die (vorklassischen) Griechen zurückgreift, um den Ursprung und „wahren Kern“ des Ornamentes im abstrakten Rhythmus frei zu legen. Besonders das Stichwort des „Dionysos-Kultus“ als Feier des Lebens, als Überwindung der Leere und des Nichts, gibt van de Velde als Leser der Tragödienschrift zu erkennen. Und im selben Jahr 1902 wiederholt er die These von der Angst der Griechen vor der leeren Fläche, dem horror vacui, als Ursprung des rhythmisch-abstrakten Ornamentes anlässlich der Eröffnung des Museum Folkwang in Hagen, das er für den Bankierserben Karl Ernst Osthaus errichtet, seinem bis dahin größten Auftrag und gebautes Manifest seiner „Prinzipiellen Erklärungen“.¹¹

Bedeutsam ist van de Veldes Wechsel der Referenzsysteme: an die Stelle einer romantisch verklärten Gotik in Nachfolge der Arts and Crafts-Bewegung von Ruskin und Morris tritt die (umgewertete) Antike Nietzsches als Ideal einer neuen Kunst der Moderne. Explizit hebt er hervor, dass seine Gestaltung „der Art der antiken Formen und Ornamente“ folge, wobei der Unterschied zwischen „Art“ und Form, zwischen „Seele“ und Körper – oder zwischen strukturellem Prinzip und Mimesis erhalten bleibt, mithin die Distanz zum historischen Vorbild. Zudem verweist van de Velde auf Kessler, womit man von einer Nietzsche-Rezeption in zweiter Potenz sprechen könnte, da Kesslers Essay „Kunst und Religion“ eine Hommage an die ästhetischen Gedanken des jungen, noch von Schopenhauer beeinflussten Nietzsches der Tragödienschrift ist, erweitert um die Psycho-Physiologie Wilhelm Wundts.¹² In ähnlicher Weise, wie sich das künstlerisch-kulturelle Ideal von der sozialistisch gefärbten mittelalterlichen Gildegesellschaft zur individualistisch-artistischen, heroisch-pessimistischen Antike verändert, die sowohl den naiven Fortschrittsoptimismus wie auch die Sentimentalität einer ästhetisierten Romantik kritisiert und in Nietzsche eine Antwort auf die Krise der bürgerlich-liberalen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts findet, vollzieht sich auch innerhalb des Nietzsche-Bildes van de Veldes zu Beginn der Weimarer Zeit eine Wandlung: er interpretiert den Philosophen nicht mehr als Décadent oder Märtyrer, wie noch in der frühen Schrift „Déblaiement d'art“ (1894), sondern als mediterranen (Neo-)



2 Peter Behrens, Ein Dokument Deutscher Kunst. Festschrift, Titelblatt, 1901



3 Peter Behrens, Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols, Titelblatt, 1900

Impressionisten, als hellen Verkünder eines „neuen Menschen“.¹³

Zwar hat Behrens weder Memoiren noch eine ähnlich Fülle programmatischer Schriften veröffentlicht, doch ist ein Brief vom 6. Dezember 1902 an Elisabeth Förster-Nietzsche erhalten, in dem er sich überschwänglich für die Zusendung von Büchern Nietzsches und für eine Einladung nach Weimar bedankt: „Damit wird uns ein Wunsch erfüllt, den wir schon lange Zeit empfinden. Ich schätze mich glücklich, all meine Verehrung und tiefste Bewunderung für den weisen Künstler vor Ihnen ausschütten zu dürfen [...]. Ich wünschte mir, die Kraft zu besitzen, deren ich bedürfte, um meine Gefühle als Werke erstehen zu lassen.“¹⁴

Durch seine Freunde Julius Meier-Graefe und Kurt Breysig war Behrens schon länger über die Aktivitäten des Nietzsche-Archivs informiert. Auch finden sich Spuren dieses „weisen Künstlers“ in zwei Schlüsseltexten aus dem Jahr 1900/01: in Behrens Beitrag zur Festschrift¹⁵ der Künstlerkolonie Darmstadt und im Buch „Feste des Lebens und der Kunst“¹⁶, einer Erörterung der Kunstform des Theaters. (Abb. 2 und 3) In ebenso getragenen Pathos wie van de Veldes Laienpredigten scheint Behrens an Nietzsches Tonfall anknüpfen zu wollen. Doch während van de Velde primär

den eklektischen Historismus attackiert, positioniert sich Behrens sowohl gegen das träumerische „Spielen mit Altem“, das er wie Nietzsche und van de Velde als „Alptraum“ und „Maskerade“ disqualifiziert,¹⁷ als auch gegen die „Mode“ des Neuen, Neuartigen.¹⁸ Stattdessen fordert er Ernst, Kraft und Stärke durch die „Einheit des Stils“: „Es ist die starke Freude an ernsten Dingen. Es ist das Lachen aus der vollen Brust, die Sicherheit des festen Willens, das Vertrauen auf sich und seine Zeit. [...] Darum werden wir einen neuen Stil haben, einen eignen Stil in allem, was wir schaffen. Der Stil der Zeit bedeutet nicht besondere Formen in irgend einer besonderen Kunst; jede Form ist nur eines der vielen Symbole des inneren Lebens, jede Kunst hat nur Teil am Stil. Der Stil aber ist das Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit, und zeigt sich nur im Universum aller Künste. Die Harmonie der ganzen Kunst ist das schöne Sinnbild eines starken Volkes.“¹⁹

Neben zahlreichen Anleihen aus den späten Schriften – das Lachen Zarathustras, die Figur des „Schaffenden“, die physiologische Kunst des Lebens – paraphrasiert Behrens ganz direkt Nietzsches Definition der Kultur als Stileinheit aus der ersten „Unzeitgemässen Betrachtung“ von 1873.²⁰ Doch an Stelle von

Wagners Musikdrama setzt Behrens seine Vision des Theaters als Gesamtkunstwerk der Zukunft, das als erhabenes, weihewolles Artefakt sowohl Alltag als auch naturalistische Darstellung durch bewusste Stilisierung überwinde, um zu einer „grossen Kunst der Weltanschauung“²¹ und „Geisteskultur“²² zu transzendieren. Mit der Vorbildhaftigkeit des griechischen Theaters – von der rahmenden Architektur über das Konzept des Festspiels bis hin zum Kultus – bleibt er eng an Nietzsches Tragödienschrift. Auch seine Beschreibung des Schauspielers lässt an Nietzsche denken: geht es ihm nicht um Repräsentation und Imitation, sondern um ein magisches Erscheinen des Wahren in der Vorstellung der partizipierenden Menge, ganz wie in Nietzsches apollinischer Anschauung dionysischer Wahrheit der antiken Tragödie²³: „Das Künstlerische beginnt da, wo eine Erscheinung zur selbstherrlichen Form vereinfacht, das umfassende Sinnbild aller ähnlichen Erscheinungen wird. Der Mensch soll Kulturschöpfer auf der Bühne werden, ein Künstler, der selbst sein Material ist, aus sich heraus und durch sich Edleres schafft. Schön muss er durch seine Begeisterung werden, wenn er vor uns tritt. Schön sei seine Sprache und vor allem gebe er die Schönheit der Dichtung wieder. Er spreche rhythmisch, er spreche metrisch. [...] Schön sei seine Bewegung, ein jeder Schritt, ein jeder Griff sei eine künstlerische Form. Der Schauspieler stehe über seiner Rolle, verdichte sie, bis alles Pathos ist und Pose. [...] Seine Bewegungen sollen rhythmisch sein wie die Sprache seiner Verse. Seine Bewegungen sollen selbst Formgedichte werden. Er wird ein Meister des Tanzes werden, eines Tanzes, wie wir ihn als schöne Kunst kaum noch kennen: als Ausdruck der Seele durch den Rhythmus der Glieder.“²⁴

Gegenüber der Tragödienschrift überwiegt das Apollinische, nur andeutungsweise und sublimiert, in Rhythmus und Tanz, verbirgt sich das Entgrenzend-Rauschhafte des Dionysischen. Während Nietzsche im Frühwerk durchaus Sympathien für das Formlose, Werdende, Labyrinthische hegt, immer antagonistisch zur apollinischen Strenge, setzt er in der mittleren Schaffensperiode auf eine Kunst der Form und Beherrschung, auf das sprichwörtliche „in Ketten tanzen“, die Gebundenheit des Stils, des Genres, der aristokratischen Konvention, wie er sie in der französischen Klassik verehrt.²⁵ Anstelle der Naturwüchsigkeit des Genies tritt die Zucht, die bildhauerische Arbeit an sich selbst als dem edelsten Marmor, auf die Behrens mit Blick auf Zarathustra anzuspielden scheint.²⁶ Der Mensch als skulpturales Material, die Suche nach Stilisierung und Form beinhalteten aber nicht nur zerstörerische Schöpfungskraft und Aufruf zur Selbst-Bildung, sondern Nietzsche verwendet die Kristallisation, die „Härte der

Schaffenden“ auch metaphorisch als Zurückweisung christlicher Tugend, altruistischer Moral und demokratischer Werte: Seine „Schaffenden“ sind nicht nur das Ergebnis eines langen Verinnerlichungsprozesses neuer aristokratischer Werte, das Resultat von Zwang, Zucht und Selbstüberwindung, sondern sollen auch „über sich hinaus schaffen“, über Gesellschaft und Zeit siegen und – in Anspielung auf Horaz – ihr Siegel auf die Ewigkeit prägen.²⁷

Nicht von ungefähr verwendet Behrens den Kristall als symbolischen Schmuck seiner beiden Texte, in denen er das „Werden eines grossen Stils“²⁸ prophezeit – womit er auf die späte Ästhetik Nietzsches verweist, die nicht mehr zwischen apollinischen und dionysischen Kunstkräften, sondern zwischen einer halkyonisch leichten, lichten, tänzerischen Schönheit der Erscheinung und dem schweren Ernst der Macht, der monumentalen Form, dem „grossen Stil“, wie er sich im florentinischen Palazzo Pitti zeigt, unterscheidet.²⁹ Zarathustras Diamant rahmt nicht nur mit zwei ägyptisierenden Karyatiden die Theaterschrift von Behrens, sondern ist auch der Festschrift der Künstlerkolonie vorangestellt und bildet innerhalb des Textes den programmatisch-metaphorischen Höhepunkt: „Und wo der ewige Glanz der Sterne durch blaue Aether zu uns strahlt, von dort und hier crystallene Helle uns durchdringt, der großen Ordnung klarer Geist in einem Demant uns sich offenbart, da erkennen wir in ernster Lust das Recht auf neues Leben. So wollen wir unsere Kunst auffassen und im Geiste unserer Zeit leben, und jede Lebensthätigkeit soll im Geiste unserer Zeit Schönheit geben und alles, was zum Leben gehört, soll Schönheit empfangen. So wird uns die Schönheit wieder zum Inbegriff der höchsten Macht, zu ihrem Dienst entsteht ein neuer Kult. Ihm wollen wir ein Haus errichten, eine Stätte, an der sich zur Weihe unseres Lebens alle Kunst feierlich entfaltet.“³⁰

Van de Velde und Behrens stimmen in Nietzsches beißende Kritik des historistischen Eklektizismus ein, sowohl des Verfalls der großen Kunst als auch des Alltagslebens, und beide erhoffen sich von der Einheit der Künste und von der Einheit von Kunst und Leben, repräsentiert im Bau des eigenen Hauses, einen radikalen Neubeginn der Kunst als Stil.³¹ Doch damit enden die Gemeinsamkeiten: so hält van de Velde dem Unorganischen, Fragmentarischen und Falschen der Zivilisation der Gründerzeit den Spiegel der Natur entgegen – einer inneren Natur der Psyche ebenso wie der äußeren Natur und Landschaft – und verweist mit Nietzsche auf die „organisierende Kraft“ und den „bauenden Geist“ der frühgriechischen Antike,³² die widerstrebende Einflüsse (Apollinisch/Dionysisch) zu einem notwendigen Ganzen überformt habe, zu einer gegenseitigen Stei-



4 Peter Behrens, Haus Behrens, Seiteneingang und Widmung, Darmstadt, 1899–1901



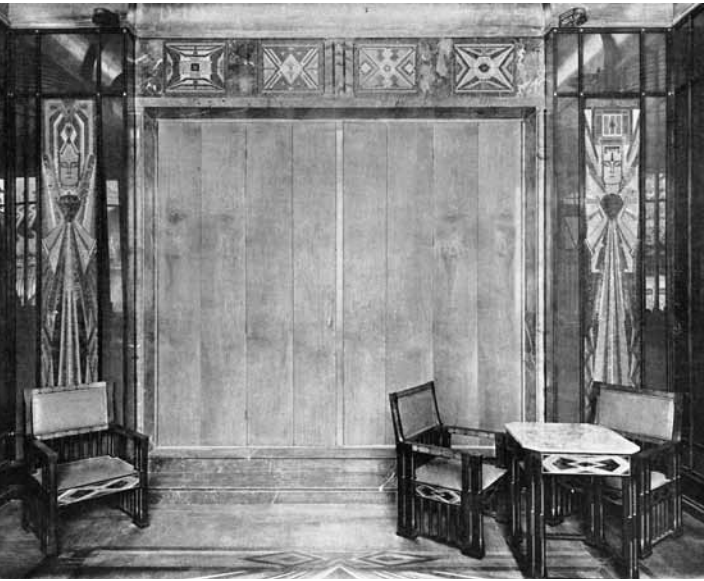
5 Peter Behrens, Haus Behrens, Esszimmer, Darmstadt, 1899–1901

gerung und Intensivierung der Kunstkräfte im Werk. Behrens hingegen sieht den Neubeginn der Kunst als Stil nicht im dynamisch-organischen Gleichgewicht, sondern in der Stilisierung des Lebens, in der Hervorhebung des Regelmäßigen, Rhythmischen und Artifizialen, in einem statisch-kristallinen Gesetz-Werden die Lehre Nietzsches – und vielleicht mit gleichem Recht. Denn bei Nietzsche lassen sich sowohl Aphorismen für einen harten, pathetischen „grossen Stil“ finden, wie auch für eine organisch-sinnliche, leichte Kunst – es kommt ganz auf die Werkphase und auf das Legitimationsinteresse des Künstlers an.

Behausungen für Übermenschen? Haus Behrens und das Nietzsche-Archiv

Analog zu ihrem divergierenden Nietzsche-Verständnis und den Umschlagsentwürfen van de Veldes zu „Zarathustra“³³ zeigt auch das Haus Peter Behrens’ auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, das anlässlich der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ 1901 errichtet wurde, kristallin-geometrische Motive,³⁴ deren Nietzsche-Bezug mehrfach überliefert ist:³⁵ so ziert ein an den „Zarathustra“ erinnerndes Motto von Richard Dehmelt – „Steh fest mein haus im Weltgebraus“ – die Fassade, während in den Innenräumen stilisierte Adler

(Haustür, Mosaik im Vestibül und Heizkörperverkleidung), Strahlen und Kristalle (Oberlicht der Haustür sowie Tür des Musikzimmers und Notenständer im Musikzimmer) ebenso auf Nietzsches „Zarathustra“ verweisen wie die „blutroten“ Winkelche des Esszimmers. (Abb. 4 und 5) Wie schon bei den beiden Publikationen aus demselben Jahr rahmen stilisierte Karyatiden die Schiebetür vom Musiksalon zum Esszimmer, während sich in der Bibliothek des Obergeschosses der Hausherr als Leser des Philosophen präsentiert. (Abb. 6 und 7) Schließlich stellt der zeitgenössische Kritiker Kurt Breyssig, ein Mitglied des George-Kreises, in einem Sonderheft der „Deutschen Kunst und Dekoration“ 1901 Behrens als würdevollen Nachfolger Nietzsches vor, der in einer gotisch inspirierten, vornehmen Bürgerlichkeit ein Werk von „deutschem Ernst und reiner Form“ mit „harten und zackigen Linien“ eines kommenden „germanischen Weltalters“ geschaffen habe.³⁶ Und selbst noch 1941 urteilt Friedrich Ahlers-Hestermann, einer der ersten Historiker der Stilreform der Jahrhundertwende, über den „Zarathustra-Stil“ des Haus Behrens, den er am „energetischen und monumentalen Ernst“ festmacht, der Nietzsche als dem „geistigen Erlebnis der Zeit“ geschuldet sei; doch schwingt hier bereits Kritik am Pathos mit, die sowohl das Haus als Gesamtkunstwerk als auch den Stil von Nietzsches Jahrtausendbuch betrifft.³⁷



6 Peter Behrens, Haus Behrens, Schiebetüren
Musiksalon-Esszimmer, Darmstadt, 1899–1901

7 Peter Behrens, Haus Behrens, Bibliothek,
Darmstadt, 1899–1901



Van de Velde verfolgt auch im Architektonischen die alternative Strategie der ornamentalen Übertragung (transcription ornamentale), mit der er seine abstrakten Kräftediagramme und physiologischen Bauten durch eine philosophische Bedeutung aufzuladen hofft. Dabei beruft er sich auf das spätromantische Konzept des programmatischen Gesamtkunstwerkes, wie er es aus der Musiktheorie von Richard Wagner und Franz Liszt auf Architektur und Gestaltung überträgt.³⁸ Eine kurze Analyse des Nietzsche-Archivs in Weimar verdeutlicht diesen *programmatischen* Umgang mit architektonischen Motiven: so ergänzt van de Velde die bestehende Villa Silberblick um einen kubischen Portikus an der Straßenseite, der die unbefriedigende Eingangssituation verbessert, aber gleichzeitig als neues Signet dient. Um den Status eines öffentlichen Gebäudes zu beanspruchen, ließ er in breiter Antiqua die Inschrift „Nietzsche-Archiv“ einmeißeln, was nicht ganz dem privaten Charakter von Archiv und Villa Elisabeth Förster-Nietzsches entsprach, aber als *Titel* und Thema des Werkes gelesen werden kann. (Abb. 8) Für den Portikus selbst verwendete van de Velde die Materialität des historistischen Bestandsbaus – Travertinsockel, Backstein und Stuckrahmen – aber entgegen dessen Logik von Wand und gerahmter Öffnung in einer geometrischen Komposition der Flächen, Schichten und Proportionen. Die an-

thropomorphisierende Setzung der Öffnungen bezieht sich auf Nietzsches Gedanken einer charakterlichen, physiognomischen „Architektur der Erkennenden“³⁹. Doch beim Nähertreten verschieben sich die Proportionen der Fassade und der Besucher steht vor einer überhöhten Eichen-Flügeltür, die statt einer Klinke mit zwei skulpturalen Messinggriffen beschlagen ist, die sich aus einem labyrinthischen Ornament heraus plastisch entwickeln.⁴⁰ (Abb. 9) Der fehlende Drücker verweist auf den Charakter des Hauses zwischen Villa und Schrein, literarischem Archiv und letzter Lebensstätte des Philosophen, aber verdeutlicht auch van de Veldes Absicht, dem Äußeren und dem Eingang ein „feierliches und monumentales Aussehen wie einer Schatzkammer“⁴¹ geben zu wollen, – dem Leitmotiv – das als Bildidee für ein Archiv angemessen scheint und wodurch sich der ornamentale *Verschluss* erklärt. Hat man die Schatztür durchschritten und die Stufen des Windfangs zum erhöhten Parterre genommen, der von einer zweiten, verglasten Flügeltür abgeschlossen wird, über der ein gelblich kristallines Oberlicht ruht, stößt man auf das Treppenhaus (des Bestandsbaus) und die Garderobe mit der Serie an Messing-Kleiderhaken, wobei der Blick zurück zur Straße verwehrt ist. (Abb. 10) Trotz der bescheidenen Größe des Portalanbaus schafft es diese Raumfolge, einen Filter zwischen die chaotische, bür-



- 8 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv,
Ansicht von Nord-Ost, Weimar, 1902–04
- 9 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv,
Flügeltüre, Weimar, 1902–04 (Zustand 2012)
- 10 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv,
Windfang und Garderobe, Weimar, 1902–04
(Zustand 2010)





11 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Archivraum, Blick nach Osten, Weimar, 1902–04 (Zustand 2010)

gerlich-kapitalistische Außenwelt und die neue Ordnung, Einheit und Vollkommenheit der Archivräume zu legen, sodass das Gefühl einer Gemeinschaft der *Nietzscheaner* untermauert wird.

Im Innern befindet sich auf der dem Tal und der Stadt zugewendeten Nordseite der Archivraum mit Nietzsches Bibliothek und Manuskripten, dem Schatz der *Schatzkammer*. (Abb. 11 und 12) Dieser Blick auf die Stadt im Tal, auf die Spitze der Herderkirche, auf den Schlossturm und auf den Bismarckturm am Etersberg wird durch ein breites, liegendes Fenster gerahmt, welches die Angewohnheit des kranken Nietzsche aufnimmt, vom Balkon auf die Stadt zu schauen. Die längliche Form des Saales erklärt sich aus der Zusammenlegung von zwei kleineren Räumen, demzufolge eine ungünstige Höhenproportion entsteht, die innerhalb der bestehenden Struktur des Hauses nur schwer zu ändern wäre. Deshalb strukturiert van de Velde den Raum durch die *organischen Rippen* der Regalwände, deren vertikaler Rhythmus den Saal virtuell erhöht und den weißen Plafond *stützt*. Die raumhaltigen Wände der vertikalen *Rippen* integrieren Bücherregale, Schränke und Vitrinen, aber rahmen auch alle Tür- und Fensteröffnungen, bis hin zu Möbeln und einem Kammerflügel, der teilweise in einer Ausspa-

rung verschwindet. Die Farbpalette reicht vom rotbraun der natürlichen belassenen Blutbuche (!) – die den Besucher bereits im Garten begrüßt hat und in der Parkgestaltung des 18. und 19. Jahrhunderts Erinnerung und Melancholie konnotiert – über fraisefarbene Plüschbezüge der Sitzmöbel bis zum gesättigten Rot der Vorhänge, gehöhnt vom weißem Stuck und Messingdetails, um die Atmosphäre des Alpenglühens zu erzeugen.⁴² Auch hier platziert er eine Titelreferenz, diesmal in Form eines vom Kreis gefassten Messing N, bündig im Putz über dem Kachelofen verlegt, das auch als Signet für Einladungen und Streichholzlivrées des Nietzsche-Archivs reüssierte, und so eine der vielen Geburtsstunden des Corporate Design darstellt. Außerdem erinnert das N an das Signet Napoleon Bonapartes, den van de Velde ebenso wie Nietzsche als „Genie der Tat“ bewunderten. Der Philosoph selbst ist – außer durch seine Bücher und Manuskripte – durch eine überlebensgroße Marmorstele des Bildhauers Max Klinger *anwesend* – dem einzigen Objekt, das nicht von van de Velde gestaltet wurde –, welche auf eine Plattform an der Westwand gegen die farbig gefasste, dreigeteilte Bleiverglasungen gestellt ist, die als *Abendröte* Nietzsches Züge umstrahlen. Diese für die Betrachtung der Skulptur ungünstige Aufstellung



12 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Archivraum, Blick nach Westen, Weimar, 1902–04 (Zustand 2010)

gegen das Licht wurde von van de Velde bewusst so gewählt, um sie einerseits in die Umfassung der Rippen einzubinden, aber mehr noch, um ihr durch Umstrahlung und Anhebung auf den Sockel eine sakrale Atmosphäre zu geben.

Coda: „Normal Haus“?

Bei allen Unterschieden gibt es einen direkten Bezug zwischen den beiden Nietzsche-Architekturen: Zur Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ der 1899 von Großherzog Ernst-Ludwig von Hessen und bei Rhein gegründeten Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe waren van de Velde und Kessler Ende August 1901 gemeinsam aus Weimar angereist, direkt im Anschluss an die Gedenkfeierlichkeiten zu Nietzsches erstem Todestag in Rücken respektive Weimar. Van de Velde zeigte sich schockiert von dem „Missverständnis“ des „Neuen Stils“, vom Formalismus, von der nicht materialgerechten Ausführung und von der aufgesetzten Feierlichkeit, was Kessler aufmerksam in seinem Tagebuch festgehalten hat:

„Darmstadt. 1 September 1901. [...] – Bei Peter Behrens in seiner Stadtwohnung gefrühstückt. Er

nachher mit uns in die Ausstellung und uns durch die Häuser geführt. Derselbe Eindruck wie gestern nur noch stärker. Abends bei Behrens in seinem Ausstellungshaus. Ausser ihm u Frau nur noch Van de Velde u der Musikdirektor de Haan. Der Grossherzog sollte kommen, kam aber nicht. In Behrens' Haus gut sein Arbeitszimmer. Aber unten ein lebensfremder Pomp. Dieselbe Richtung wie Olbrich, wenn auch besser ausgeführt. Romantik im Gegensatz zum Leben; der Sammetrock des romantischen Künstlers hat sich allmählich zu einem ganzen Haus ausgewachsen. Er ist damit aber nicht besser oder berechtigter oder wichtiger geworden. Behrens konstruiert jedes Zimmer über ein einziges Ornament; den Musiksaal z B. über die Krystallform, das Speisezimmer über eine Ellipse u.s.w. Damit ist jede organische Ornamentik von vornherein ausgeschlossen, auch jedes Streben nach einer Verfeinerung oder Rhythmisierung der Form selbst der Gegenstände; mit dem Aufkleben des Ornamentalmotivs ist des Künstlers Schaffen in der Theorie erschöpft. Behrens über sein Theater: die Vorführenden sollen keine Schauspieler sein, d. h. nicht schauspielern. Sie sollen nur so agieren, wie sie im gewöhnlichen Leben auch sich bewegen. Das Leben soll sich zu ihnen emporheben. In Wirklichkeit verbannt aber

Behrens hiermit nicht die Schauspielerei aus dem Theater, sondern trägt sie nur ins Leben hinein. Danach ist auch sein Haus. Sehr unangenehm, wie er à tort et à travers das Wort Rhythmus anwendet.“⁴³ Und tags darauf notiert er: „Darmstadt–Heidelberg. 2 September 1901. Früh noch einmal mit Van de Velde in die Ausstellung. Er war wieder sehr aufgebracht. „Non, quel dégoût, quel dégoût! De deux ans, je ne ferai plus d’ornement. Je suis vraiment content d’avoir vu ça. On voit ce qu’il ne faut plus faire. Je vais encore me simplifier. Je ne rechercherai plus que la forme [d. h. die Vervollkommenheit und Rhythmisierung der organischen Form der Gegenstände, ohne Ornament]. Ceci va faire vraiment une nouvelle époque, dans mon développement. Je vais me fortifier, en pensant à la cathédrale de Naumburg [...]“⁴⁴

Van de Velde, der sich für die Abfassung seiner Memoiren Abschriften aus dem Tagebuch Kesslers von dessen Schwester Wilma de Brion geben ließ, zitiert aus dieser Passage,⁴⁵ was zeigt, dass er sie noch 40 Jahre später für aussagekräftig hielt. Doch ist hier Vorsicht geboten, denn erstens hielt van de Velde sein Versprechen bekanntlich nicht, sondern fuhr mit ornamentalen Entwürfen fort, doch hat der *gute Vorsatz* sicher zur Beruhigung des Vokabulars des Nietzsche-Archivs beigetragen, das im Anschluss an die Besichtigung der Mathildenhöhe begonnen wurde. Zum Zweiten spricht hier auch der Künstlerneid, da van de Velde in Behrens einen Nachahmer sah, der wie er von der Malerei über die Buch- und Plakatgestaltung zu Kunstgewerbe und Architektur gefunden hatte, indem er das Haus für sich und seine Familie als Gesamtkunstwerk selbst entwarf, wie Haus Bloemenwerf fünf Jahre zuvor, und jetzt, dank guter Verbindungen zur fortschrittlichen Aristokratie und zum liberalen Bürgertum, zum ernsthaften Konkurrenten erwuchs. Zudem bezog sich diese Gesprächsnotiz aus den Tagebüchern Kesslers größtenteils auf die „Künstlerhäuser“ und Ausstellungsbauten, die der Otto-Wagner-Schüler Joseph Maria Olbrich auf der Mathildenhöhe errichtet hatte, und denen van de Velde seine Vorstellung eines „Normal Hauses“ für den „neuen Menschen“ entgegenstellt.⁴⁶ Aber in seinen Memoiren schließt er auch Peter Behrens mit ein, dessen Haus als einziges einmütig von der Kritik gelobt wurde. Dass van de Velde und Kessler anderer Meinung waren, kann man an Kesslers Überlegung zu den Entwurfsprinzipien von Behrens erkennen: doch bei Lichte betrachtet muss sich auch van de Velde den Vorwurf des Formalismus und der *Romantik*, verstanden als Trennung der Kunst vom wahren Leben, gefallen lassen. Behrens erscheint in vielfacher Hinsicht als sein alter ego, weshalb die Kritik zu einem guten Teil als Selbstkritik gelesen werden kann.⁴⁷



13 Peter Behrens, Haus Behrens, Haupteingang, Darmstadt, 1899–1901

So finden sich einige Nachklänge von Haus Behrens im Nietzsche-Archiv: sofort fällt die Ähnlichkeit der Regal-Lamellen in der Bibliothek von Peter Behrens mit den Einbauregalen im Saal des Nietzsche-Archivs auf. Auch die eigentümliche Eingangsbeleuchtung des Hauses Behrens, ein blauer Kristall im Oberlicht über der Bronze-Tür mit stilisiertem Adlermotiv, könnte auf van de Veldes gelben Kristall über dem Windfang des Portalanbaus gewirkt haben. Zudem erinnern die Messing-Initialen PB im weißen Putzfeld über der Eingangstür bei Behrens an das Nietzsche-Napoleon N über dem Ofen im Bibliothekssaal. (Abb. 13 und 14) Doch diese formalen Anklänge bleiben spekulativ, vielmehr lassen

sich zwei Strategien im Umgang mit den Nietzsche-Referenzen unterscheiden: Während Behrens sowohl in seinem Haus als auch dem Umschlagentwurf allegorische und symbolische Zarathustra-Motive als stilisierte Ornamente einsetzt, verzichtet van de Velde auf figürliche Motive im Nietzsche-Archiv. Stattdessen versucht er eine abstrakte, rein architektonische und ornamentale Transkription, die über Leitmotive, physiognomische und atmosphärische Inszenierungen und schriftliche Verweise im Sinne der *Programmkunst* auf den Betrachter wirkt. Beide Ansätze führten letztlich zum Scheitern einer Privatsprache an Stelle des erhofften allgemeingültigen „neuen“ oder „grossen Stils“ Nietzsches. Während Behrens bald schon zu historischen Formen Zuflucht nahm, um eine moderne Architektur des 20. Jahrhunderts klassisch zu begründen, und zum wichtigsten Gestalter der Vorkriegszeit aufstieg, hielt van de Velde länger an einer philosophisch informierten, abstrakt-ornamentalen Architektur fest – und wurde so zu einem Fossil der Stilreform der Jahrhundertwende. Dass ausgerechnet Nietzsche wieder an einer Kehre stand, um van de Veldes kurzen, gescheiterten Ausflug in den monumentalen Werkstein-Klassizismus anlässlich des Projektes für ein Nietzsche-Monument mit Stadion in Weimar (1911–13) zu rechtfertigen, und so einem ernsten, stilisierten Übermenschentum zu huldigen, scheint Ironie der Geschichte.⁴⁸



14 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Archivraum, Ofen mit Messing-N, Weimar, 1902–04 (Zustand 2010)

Summary

Building for the “Übermensch”? – Peter Behrens, Henry van de Velde and the Nietzsche Cult

The figure of the exceptional individual is an essential constant in Friedrich Nietzsche’s thought: already in “The Birth of Tragedy” from 1872, still under the influence of Richard Wagner and Arthur Schopenhauer, Nietzsche presents both the tragic hero and the artistic genius as fighters against their time, who only act on their own terms and with respect to a supratemporal totality of culture exceeding the individual human horizon. Despite the many revisions and turns in Nietzsche’s thought, it is possible to track down the “higher type of man” and “great individual” through various transformations spanning the “free spirit” from “Human, All Too Human” (1878), the “creators” and “knowers” from “The Gay Science” (1882) to the “Übermensch” of “Thus Spoke Zarathustra” and the late work (1883–88). This leads,

in addition to shifts in the relationship of the individual to the mass, to a redefinition of the preferred artistic expression: from epic poetry and music of the “The Birth of Tragedy” to architecture as the “grand style” of the heroic man against his era. No wonder that this equating of monumental architecture with the “grand style” of the supratemporal individual was adopted early by the architectural circles of the style reform. And that it contributed to the formation of a decidedly artistic-individualistic vanguard: besides Fritz Schumacher, Adolf Loos, August Endell and Bruno Taut, particularly Peter Behrens and Henry van de Velde must be mentioned, who wanted to realize Nietzsche’s thoughts artistically in a similar fashion, which is exemplified in Behrens’ House at Mathildenhöhe Darmstadt (1899–1901) and the Nietzsche Archive in Weimar (1901–03), built shortly afterwards. Both buildings can be read as determined attempts at an architecture for Nietzsche’s “new man”, but in which fundamental differences can be brought out in dealing with the “philosophical theme”.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Welterbekriterien der UNESCO (vi): Die Güter sind „in unmittelbarer oder erkennbarer Weise mit Ereignissen oder überlieferten Lebensformen, mit Ideen oder Glaubensbekenntnissen oder mit künstlerischen oder literarischen Werken von außergewöhnlicher universeller Bedeutung verknüpft“: <http://whc.unesco.org/en/criteria/> (abgerufen am: 17. 10. 2016).
- 2 Friedrich NIETZSCHE, Also sprach Zarathustra, Erster Theil. Zarathustras Vorrede (1883), zitiert nach: DERS., Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe in 15 Bdn., hrsg. von Giorgio COLLI/Mazzino MONTINARI, Berlin/München 1967–77, (2. durchges. Ausgabe), Berlin/New York 1988 im Folgenden abgekürzt als KSA, hier KSA 4, S. 14–21.
- 3 DERS., Menschliches, Allzumenschliches II.2. Der Wanderer und sein Schatten, § 96, in: KSA 2, S. 596.
- 4 DERS., Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemässen 11, in: KSA 6, S. 118/119.
- 5 Henry VAN DE VELDE, Geschichte meines Lebens, hrsg. v. Hans CURJEL, München 1962, S. 37; vgl. DERS., Récit de ma vie. I. 1863–1900, hrsg. v. Anne VAN LOO/Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Brüssel/Paris 1992, S. 104f.
- 6 Vgl. Ole W. FISCHER, Nietzsches Schatten – Henry van de Velde: von Philosophie zu Form, Berlin 2012, hier speziell Kap. 4: Van de Velde liest Nietzsche in französischen Auszügen erst ab 1892.
- 7 So u. a. van de Veldes Beiträge für die belgischen Zeitungen und Zeitschriften „La Wallonie“, „L'art moderne“, „Van nu en Straks“, „La Société nouvelle“, „L'avenir social“ etc.
- 8 Der Sohn von Cornelia Richter, Raoul – Philosoph und einer der ersten Verfechter Nietzsches – schrieb das Vorwort für den von Henry van de Velde für den Insel Verlag gestalteten „Ecce homo“ (Leipzig 1908).
- 9 Hans ROSENHAGEN, „Das neue Weimar“, in: Der Tag vom 15. Juli 1903, wieder abgedruckt in: VAN DE VELDE 1962 (Anm. 5), S. 245–250.
- 10 Henry VAN DE VELDE, Prinzipielle Erklärungen, in: DERS., Kunstgewerbliche Laienpredigten, Leipzig 1902, S. 184f.
- 11 Jetzt und im Folgenden Henry VAN DE VELDE, Das Museum „Folkwang“ in Hagen, in: Innen-Dekoration (Teil 2), 13. Jg. (1902), H. 11, S. 273–277, hier S. 273f.: „Ich offenbare ihr [der Ornamentik des Folkwangs] Innerstes, ihre Seele; ich sage, dass sie nach der Art der antiken Formen und Ornamente entstanden sind. Ich kann mich nicht enthalten, das zu erwähnen, was ich Dem verdanke, der besser als irgend einer in ihr Geheimnis gedrungen ist. Der Graf H. Kessler nahm sich die Mühe, uns in alles, was er von ihnen wusste, einzuführen, und er hat uns dies in dem interessanten Artikel, der im ‚Pan‘ und als Broschüre unter dem Titel ‚Kunst und Religion‘ erschienen ist, klar gelegt. Er sagte, dass der Rhythmus der unumschränkte Schöpfer und das gebieterische Gesetz der griechischen Architektur sei, und um seine Lehre zu ergänzen, müßte man jetzt *dieser* [Hervorhebung im Original] Entwicklung ihren Wert beimessen, dass nämlich der Schrecken des Todes, die Abscheu gegen tote Flächen bei den Griechen das Bedürfnis der Ornamente hervorrief, welchen sie keine andere Funktion, kein anderes Symbol beimaßen, als dort Leben zu erwecken, wo sonst nur der Tod und seine eisige Furcht geherrscht hätten. Ich habe diesen Gedanken in meinem Vortrag ‚Die prinzipiellen Erklärungen‘ weiter entwickelt. Heute scheint mir dieser Gedanke ‚Nietzscheanisch‘. Ist er nicht die Basis seiner ‚Geburt der Tragödie‘?“
- 12 Harry Graf KESSLER, Kunst und Religion – Kunst und die religiöse Menge, in: Pan, 5. Jg. (1899), Nr. 3, S. 163–176 (auch in dem von van de Velde erwähnten Sonderdruck).
- 13 Vgl. Jürgen KRAUSE, „Märtyrer“ und „Prophet“, Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, Bd. 14), Berlin-West 1984.
- 14 Peter Behrens an Elisabeth Förster-Nietzsche, zitiert nach: Tilmann BUDDENSIEG, Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens, in: Peter-Klaus SCHUSTER/DERS. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Peter Behrens und Nürnberg, Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industriearchitektur, München 1980, S. 37–47, hier S. 40.
- 15 Peter BEHRENS, Ein Dokument Deutscher Kunst. Festschrift. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt 1901, München 1901, S. 5–12.
- 16 DERS., Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols, Leipzig 1900.
- 17 Ebd., S. 8.
- 18 Ebd., S. 7: „Die Mode geht ihre lächerlichen Kurven.“
- 19 Ebd., S. 9f.
- 20 Friedrich NIETZSCHE, Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss (1873), in: KSA 1, S. 163: „Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes. Vieles Wissen und Gelernt haben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das Beste mit dem Gegensatz der Kultur, der Barbarei, das heisst: der Stillosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile.“
- 21 BEHRENS (Anm. 16), S. 13.
- 22 Ebd., S. 15.
- 23 Friedrich NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie, in: KSA 1, S. 139f.: „So wäre wirklich das schwierige Verhältniss des Apollinischen und des Dionysischen in der Tragödie durch einen Bruderbund beider Gottheiten zu symbolisieren: Dionysos redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schliesslich die Sprache des Dionysos: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.“
- 24 BEHRENS (Anm. 16), S. 22–24.
- 25 Friedrich NIETZSCHE, Menschliches, Allzumenschliches II. 2, Der Wanderer und sein Schatten, § 140, in: KSA 2, S. 612.
- 26 DERS., Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Auf den glückseligen Inseln, in: KSA 4, S. 111f.: „Aber zum Menschen treibt er [der Wille Zarathustras] stets von Neuem, mein inbrünstiger Schaffens-Wille; so treibt's den Hammer hin zum Steine. Ach, ihr Menschen, im Steine schläft mir ein Bild, das Bild meiner Bilder! Ach, dass es im härtesten Steine schlafen muss! Nun wüthet mein Hammer grausam gegen sein Gefängniss. Vom Steine stäuben Stücke: was schiert mich das? Vollenden will ich's: denn ein Schatten kam zu mir – aller Dinge Stillstes und Leichtestes kam einst zu mir! Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten. Ach, meine Brüder! Was gehen mich noch – die Götter an! – Also sprach Zarathustra.“
- 27 DERS., Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln, 29, in: KSA 4, S. 268: „Warum so hart! – sprach zum Diamanten einst die Küchen-Kohle; sind wir denn nicht Nah-Verwandte? – ‚Warum so weich? Oh meine Brüder, also frage ich euch: seid ihr denn nicht – meine Brüder? Warum so weich, so weichend und nachgebend? Warum ist so viel Leugnung, Verleumdung in euren Herzen? So wenig Schicksal in eurem Blicke? Und wollt ihr nicht Schicksal sein und Unerbittliche: wie könntet ihr mit mir – siegen? Und wenn eure Härte nicht blitzen und schneiden und zerschneiden will: wie könntet ihr einst mit mir – schaffen? Die Schaffenden nämlich sind hart. Und Seligkeit muss es euch dünken, eure Hand auf Jahrtausende zu legen, wie auf Wachs, – Seligkeit, auf dem Willen von Jahrtausenden zu schreiben wie auf Erz, – härter als Erz, edler als Erz. Ganz hart ist allein das Edelste. Diese neue Tafel, oh meine Brüder, stelle ich über euch: werdet hart! –“.
- 28 BEHRENS (Anm. 16), S. 25.
- 29 Nietzsche (Anm. 4), S. 118f.
- 30 BEHRENS (Anm. 15), S. 10f.
- 31 Ebd., S. 6: „Die Werke sollen hoch, und mehr als das, sie sollen gleichwerthig sein, und nichts darf niedrig, billig und fremd dazwischen stehen. Alles in Harmonie zu ordnen, zu wählen, zu gestalten, einzuschalten in große Kreise bedeutet mehr, als jenes kleine Werk, so rund es war.“
- 32 Friedrich NIETZSCHE, Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche, § 117, in: KSA 2, S. 427: „Der überladene Stil in der Kunst ist die Folge einer Verarmung der organisirenden Kraft bei verschwenderischem Vorhandensein von Mitteln und Absichten. – In den Anfängen der Kunst findet sich mitunter das gerade Gegenstück dazu.“; s. auch: DERS., Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1884, in: KSA 11, S. 129.
- 33 Vgl. Claus PESE, „Manches Haus gibt es noch zu bauen!“ Henry van de Velde und Peter Behrens im Vergleich, in: Klaus-Jürgen SEMBACH/Birgit SCHULTE (Hrsg.), Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit, Köln 1992, S. 231–249, zu den Umschlagsentwürfen van de Veldes und Behrens, S. 230.
- 34 Vgl. KRAUSE (Anm. 13), S. 82–86.
- 35 Vgl. BUDDENSIEG (Anm. 14), S. 40f.
- 36 Kurt BREYSSIG, Das Haus Peter Behrens. Mit einem Versuch über Kunst und Leben, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 9 (1901/02), S. 133–194, hier S. 145, 139, ebd., 135–150.
- 37 Friedrich AHLERS-HESTERMANN, Stilwende – Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin 1941, S. 87.
- 38 Vgl. FISCHER (Anm. 6), hier speziell Kap. 5.

- 39 Friedrich NIETZSCHE, Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch, § 280, KSA 3, S. 524f.
- 40 Inwieweit van de Velde dabei Nietzsches Bemerkung zur labyrinthischen Seele des modernen Menschen vorschwebt, kann an dieser Stelle nur angedeutet, aber nicht erörtert werden.
- 41 Henry VAN DE VELDE, Grand manuscrit autobiographique, Bibliothèque Royal, Brüssel (Archives Henry van de Velde, FS X 1-2, S. 414): „solennel et monumental d’une ‚Schatzkammer‘“, zitiert nach: DEMS., Récit de ma vie. II. 1900–1917, hrsg. v. Anne VAN LOO/Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Brüssel/Paris 1995, S. 155, Anm. 1.
- 42 Wie van de Veldes Mitarbeiter Sigurd Frosterus in Briefen an seine Mutter vom 6. Dezember 1903 und 12. Dezember 1904 schreibt. Zitiert nach: VAN DE VELDE 1962 (Anm. 5), S. 261f.; vgl. auch: DERS (Anm. 41), S. 155–157; Originalbriefe s. Bibliothèque Royale, Brüssel (BR FS X 411/2 und 411/5).
- 43 Harry Graf KESSLER, Tagebucheintrag 1. September 1901 (DLA Marbach, Bestand A: Kessler).
- 44 DERS., Tagebucheintrag vom 2. September 1901 (DLA Marbach, Bestand A: Kessler).
- 45 DERS., Tagebucheintrag vom 31. August 1901 u. 2. September 1901, zitiert nach: VAN DE VELDE 1962 (Anm. 5), Anm. S. 488.
- 46 Vgl. VAN DE VELDE (Anm. 41), S. 105f., hier besonders Anm. 4, in der aus dem Brief van de Veldes an Charles Lefébure vom 8. November 1902 zitiert wird, s. Bibliothèque Royale, Brüssel (BR FS X 784/01/12).
- 47 PESE (Anm. 33), S. 231–249.
- 48 Vgl. Alexandre KOSTKA, Eine unzeitgemäße Gabe für Weimar, in: Thomas FÖHL (Hrsg.), Ausst.-Kat. „ihr Kinderlein kommet...“. Henry van de Velde: ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche, Ostfildern-Ruit 2000, S. 33–56; vgl. DERS., „Darin irrt Nietzsche: der grosse Stil nicht notwendig hart“. Harry Graf Kessler, Friedrich Nietzsche und die Kunst in Weimar, in: Rolf BOTHE/DERS. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Aufstieg und Fall der Moderne. Ostfildern-Ruit 1999, S. 42–58; vgl. Hans-Dieter ERBSMEHL, Kulturkritik und Gegenästhetik, Ann Arbor 1999, S. 239–285; vgl. Hubert CANICK, Der Nietzsche-Kult in Weimar, in: Nietzsche-Studien, 16. Jg. (1987), S. 405–429;

vgl. KRAUSE (Anm. 13), S. 199–210; vgl. Günther STAMM, Monumental Architecture and Ideology: Henry van de Velde’s and Harry Kessler’s Project for a Nietzsche Monument at Weimar, 1910–1914, in: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, 23. Jg. (1973–75), S. 303–342.

Bildnachweis

- 1 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, 9. Bd. (1901/02), S. 134, Foto: Archiv des Verfassers
- 2 Aus: Peter BEHRENS, Ein Dokument Deutscher Kunst. Festschrift. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt 1901, München 1901, Titelblatt, Foto: Archiv des Verfassers
- 3 Aus: Peter BEHRENS, Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols, Leipzig 1900, Titelblatt, Foto: Archiv des Verfassers
- 4 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, 9. Bd. (1901/02), S. 158, Archiv des Verfassers
- 5 Aus: Dekorative Kunst, Bd. 9 (1901/02), S. 18, Foto: Archiv des Verfassers
- 6 Aus: Dekorative Kunst, Bd. 9 (1901/02), S. 10, Foto: Archiv des Verfassers
- 7 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, 9. Bd. (1901/02), S. 177, Foto: Archiv des Verfassers
- 8 Goethe- und Schiller Archiv, Weimar, Bestand GSA 101 (Nietzsche Archiv) 619
- 9 Archiv des Verfassers
- 10 Archiv des Verfassers, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 11 Archiv des Verfassers, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 12 Archiv des Verfassers, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 13 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, 9. Bd. (1901/02), Nr. 9, S. 157, Foto: Archiv des Verfassers
- 14 Archiv des Verfassers, VG Bild-Kunst, Bonn 2017



Die gebaute Architekturdebatte

Die Mathildenhöhe, der Großherzog und seine These von „Ehrgeiz und Friktion“¹

Regina Stephan

Die Beschäftigung mit der Mathildenhöhe führt zwangsläufig zu immer neuen Fragen, die beantwortet, und zu Vergleichen, die gezogen werden müssen. Wir haben noch lange nicht vollständig verstanden, was um 1900 auf dem Hügel oberhalb der Stadt geschah. Um die vorletzte Jahrhundertwende stellte sich in Darmstadt wie überall die Frage nach einer zeitgemäßen architektonischen Gestaltung. Sollte man am Historismus festhalten, dessen kühnste Ausführungen im Eklektizismus vielerlei Stilelemente zusammenfügten, um der malerischen Wirkung wegen? Sollte man etwas Neues wagen? Oder doch zurückblicken auf „Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung“? Welche Wohnbedürfnisse waren zu stilisieren und welche Lösungsansätze gab es hierfür?

In England, mit dessen Regentenfamilie das großherzogliche Haus Hessen-Darmstadt familiär eng verbunden und mit dessen künstlerischen und architektonischen Entwicklungen man aufgrund zahlreicher Aufenthalte bestens vertraut war, gab es seit den 1860er Jahren Bemühungen um eine Erneuerung aus der Tradition der englischen Kunst. Dadurch sollten die Errungenschaften des in England seit dem 17. Jahrhundert in immer neuen Varianten gültigen Palladianismus überwunden werden. Gleichzeitig wollte man eine neue Qualität der Produkte erreichen – gestalterisch, materiell sowie in Bezug auf die Arbeitsbedingungen, unter denen sie entstanden. Die Arts and Crafts-Bewegung verfolgte also mehrere Ziele gleichzeitig und führte zu mannigfaltigen Ergebnissen, da die zugrunde liegende vorpalladianische Architektur regional unterschiedliche Ausprägungen hatte. Über die Entwicklung in England

publizierte der deutsche Architekt Hermann Muthesius 1904 sein dreibändiges Werk „Das Englische Haus“, das mit der Darstellung der jüngsten Bauten und ihrer technischen Ausstattungen endet.³ Es stieß in Deutschland auf großes Interesse.

Hier machte sich ein immer stärkeres Unbehagen angesichts der städtebaulichen und architektonischen Entwicklungen bemerkbar,⁴ das zu einer Reihe von Maßnahmen führte. In erster Linie ist hier die Einrichtung der ersten Städtebaulehrstühle in Deutschland zu nennen (unter anderem in Aachen und Darmstadt). Denn die deutsche Debatte drehte sich – wie die englische und die italienische – um 1900 vor allem um die Frage, worin die besonderen Qualitäten historischer Städte bestünden und wie man diese in die neue Zeit des rasanten Städtewachstums, der Industrialisierung und auch der enormen Modernisierung der städtischen Infrastruktur übertragen könne. Genau dies war der Ansatz Camillo Sittes in Wien gewesen. In seiner Nachfolge standen Theodor Fischer in Stuttgart, Karl Henrici in Aachen sowie Friedrich Pützer, der ab 1900 an der Technischen Hochschule in Darmstadt lehrte und erstmals Städtebau unterrichtete.⁵

Das zweite wichtige Thema jener Jahre war der Wohnbau. Diesem war daher der erste Band der „Kulturarbeiten“ mit dem Titel „Hausbau“ von Paul Schultze Naumburg gewidmet.⁶ Er erschien 1901 und somit just in dem Jahr, im dem die erste Künstlerkolonie-Ausstellung auf der Mathildenhöhe genau dasselbe Thema in den Mittelpunkt rückte und facettenreich präsentierte. Im Jahr der zweiten Künstlerkolonie-Ausstellung 1904 wurde gleichsam in einer Art Gegenbewegung zu den an verschiedenen Orten des Reiches sichtbaren Erneuerungsbestrebungen der Bund Heimatschutz gegründet, zu dessen Zielen der Denkmalschutz sowie die Pflege und Erhaltung des historischen Baubestandes in sei-

¹ Ferdinand Heberer, Großherzogliche Mathildenhöhe, Ausschnitt: „Plan der Haupt- und Residenzstadt Darmstadt mit Bessungen“, o. J. [1878]

nen regionalen Ausprägungen gehörten. Die Gründung des Deutschen Werkbunds erfolgte unter maßgeblicher Beteiligung Darmstädter Künstler 1907. Er läutete eine neue Ära ein, die in den darauffolgenden 25 Jahren Architektur, Kunstgewerbe und Industrie in Deutschland in bis dahin unbekannter, umfassender Weise veränderte.⁷

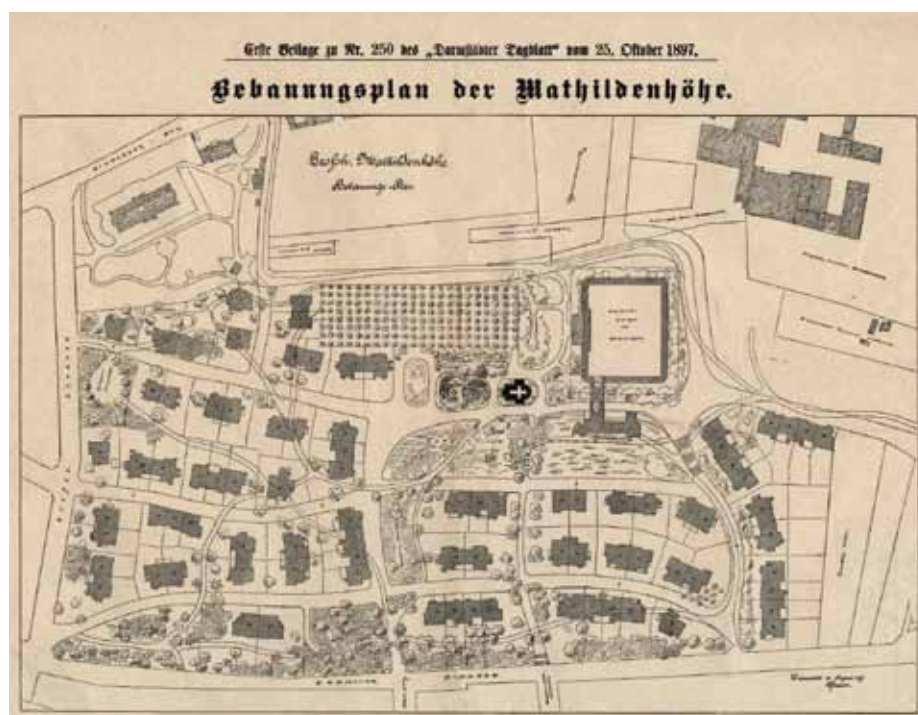
Der Darmstädter Beitrag

Doch wie entwickelte sich die Situation in Darmstadt – auf der Mathildenhöhe? Die Spitze des Hügels nahm seit 1880 der Hochbehälter des städtischen Wasserwerks ein, der in die Anlage des großherzoglichen Hofgartens eingebaut worden war, um die Versorgung der Stadt mit fließendem Frischwasser zu gewährleisten. (Abb. 1) Dieser Garten reichte von der Stiftstraße im Westen über die Grundstücksgrenze des Alice-Hospitals, dem Großherzog Ludwig IV. 1883 einen großen Gartenteil zur Verfügung gestellt hatte, und mit einem östlichen Ausleger bis zum Fiedlerweg. Im Süden bildete die Erbacher Straße die Grundstücksgrenze dieses in großherzoglichem Besitz befindlichen, öffentlich zugänglichen Parkgeländes.

1897 erhielt der 41-jährige Architekt und Stadtplaner Karl Hofmann, Stadt- und Dombaumeister von Worms und frisch an die Technische Hochschule Darmstadt berufene Professor, den Auftrag, auf dem Gelände des Parks eine Villenkolonie zu planen. Über

die Absichten des jungen Großherzogs Ernst Ludwig schrieb Wilhelm Ensgraber 1913: „Es lag von vornherein in der Absicht des Großherzogs, daß hier eine einheitliche, nach künstlerischen Gesichtspunkten tadellose Villenkolonie entstehe, die der Stadt zur Zierde gereichen und zugleich einen Einfluß auf den Baustil der hiesigen Wohnhäuser in künstlerischer Hinsicht ausüben solle. Der Entwurf nahm besondere Rücksicht auf diejenigen Plätze, welche bisher vom Publikum besucht worden waren, namentlich den Platanenhain: diese sollten unbebaut und öffentliche Anlagen bleiben. Die Baublöcke waren so eingeteilt, daß fast kein einziger Baum von dem alten Bestand gefällt zu werden brauchte [...]. Um der Kolonie den parkartigen Charakter zu erhalten, sollten ungepflasterte Straßen von nicht mehr als 8 m Breite angelegt werden.“⁸

Entsprechend großzügig plante Hofmann die Bebauung der Mathildenhöhe. (Abb. 2) Auf großen Gartengrundstücken mit altem Baumbestand sollten Doppelvillen oder Reihenhäuser mit maximal drei Teilhäusern entlang der parallel zum Hang geführten Straßen und der aus dem alten Wegenetz beibehaltenen Wege gebaut werden. Das Rückgrat der Bebauung sollte der senkrecht zum Hang geführte Mathildenhöhenweg – der heutige Eugen-Bracht-Weg – bilden, den auf der einen Seite Reihenhäuser, auf der anderen Seite eine öffentliche Grünanlage flankieren sollten. Eingezeichnet sind auf dem Plan natürlich auch der Platanenhain, die bereits im Bau befindliche Russische Kirche und der Wasserhochbehälter. Diesem lagerte Hofmann auf



2 Karl Hofmann, Bebauungsplan der Mathildenhöhe, 1897



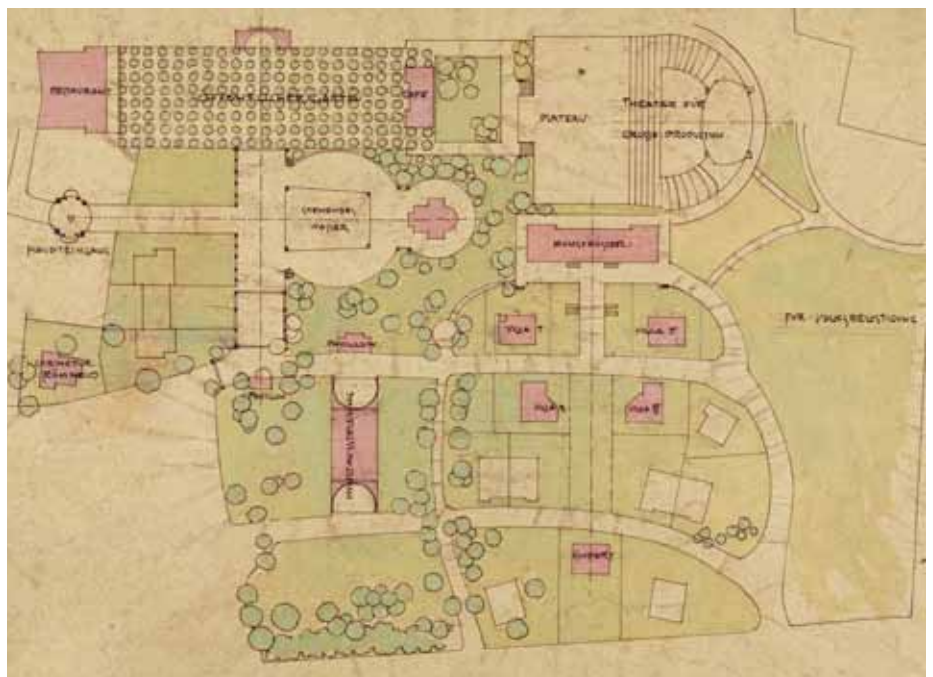
3 Paul Wallot, Haus Römheld, Darmstadt, Postkarte, um 1901



4 Haus Römheld, Salon und Wohnzimmer (Ausführung: Joseph Maria Olbrich), Darmstadt, um 1900

südlicher Seite ein Künstlerheim vor, das just an der Stelle zu stehen kommen sollte, an dem wenig später, 1900/01, Olbrich das Ateliergebäude – das Ernst Ludwig-Haus – errichten würde. Hofmann selbst baute am Nikolaiweg zwischen 1898 und 1900 drei Villen, und zwar in der Form der gekoppelten Doppelvillen, die er auf seinem Plan vorsah. Er bediente sich, zeittypisch, historischer Architekturzitate, die er zu einem neuen Ganzen zusammenfügte.

Noch ein weiterer Bau entstand vor den Planungen Olbrichs für die Künstlerkolonie: das Haus des Kabinettsrats Gustav von Römheld. (Abb. 3) Er war Vorstand des großherzoglichen Kabinetts und zuständig für die Kunstförderung im Großherzogtum. Damit fielen alle Fragen zur Künstlerkolonie in seine Zuständigkeit. Im Adressbuch der Stadt Darmstadt von 1907 steht als Eigentümer des Hauses der Großherzog selbst.⁹ Die Wahl des Architekten Paul Wallot verdeutlicht Ernst



5 Joseph Maria Olbrich, Das Gebiet der Kunstausstellung 1901, Darmstadt, Situationsplan, 1899



6 Künstlerkolonie Mathildenhöhe,
Blick vom Ernst Ludwig-Haus in Richtung
Haus für Flächenkunst, Faltpostkarte, 1901

Ludwigs und Römhelds architektonische Haltung vor der Gründung der Künstlerkolonie. Wallot war der Architekt des Berliner Reichstags, eines Meisterwerks des Eklektizismus. 1899 erhielt er den Auftrag für das Haus Römheld, just in jenem Jahr, in dem man Olbrich nach Darmstadt berief. Sogleich erhielt dieser den Auftrag für die Innenausstattung.¹⁰ Das Haus Römheld, äußerlich ein historistisches Gebäude, wurde somit in seinem Inneren in den neuesten Formen der Wiener Secession gestaltet. (Abb. 4)

Städte- und Wohnungsbau ab 1900

Olbrich übernahm 1899 auch die städtebauliche Planung und Bebauung des östlichen Teils des Südhangs der Mathildenhöhe für die erste Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt. Dabei behielt er Hofmanns parallel des Hangs geführten Straßen bei, strukturierte jedoch die Senkrechten neu. Auf Olbrichs Handzeichnung (Nr. 10.303) ist als einziger Bau auf der Westseite

das Römheld'sche Haus eingezeichnet. (Abb. 5) Olbrich ergänzte Hofmanns städtebauliches Konzept an zwei Punkten: Erstens bebaute er die Grundstücke auf der Nordseite des Alexandrawegs und zweitens machte er das Ateliergebäude zum Ausgangs- oder Endpunkt eines weiteren, senkrecht zum Hang geführten Weges. Die Künstlerkolonie erhielt damit ihre Mittelachse, die jedoch keine Spiegelachse wurde.

Olbrichs Berufung bewirkte somit, dass eine städtebaulich und gestalterisch neue Bebauung im Ostteil des Südhangs geplant und in den Folgejahren auch realisiert wurde. Der Mathildenhöhenweg und die flankierende Grünanlage separierten ihn vom westlichen Teil, wie es bereits die ursprüngliche Planung Hofmanns vorsah. Während 1900/01 die Ostseite mit den Künstlerhäusern Olbrich, Christiansen, Habich, den beiden Glückerthäusern, Haus Keller und Haus Deiters nach Plänen Olbrichs sowie das Haus Behrens nach eigenen Plänen des in der Künstlerkolonie als Grafiker wirkenden Peter Behrens bebaut wurden – Eigentümer war auch bei diesem der Großherzog¹¹ –, entstanden



auf der Westseite, jenseits des Mathildenhöhenwegs, eine ganze Reihe weiterer Villen und Wohnhäuser, die zu betrachten sich lohnt. (Abb. 6)

Beteiligt waren auf der Westseite die Architekten Heinrich Metzendorf, Friedrich Pützer, Alfred Messel und etwas später Albin Müller. Jeder für sich hatte einen eigenen architektonischen Ansatz, der sich im Zusammenspiel mit den Bauten der Kollegen der Ostseite zu einer ganzheitlichen Präsentation der aktuellen Tendenzen der deutschen Architektur fügte. Nebeneinander und gegenüber standen sich einerseits die Wohnhäuser dieser Architekten und andererseits die Bauten der Architekten der Künstlerkolonie, sodass sich die hervorragende Möglichkeit für eine vergleichende Betrachtung anbot.

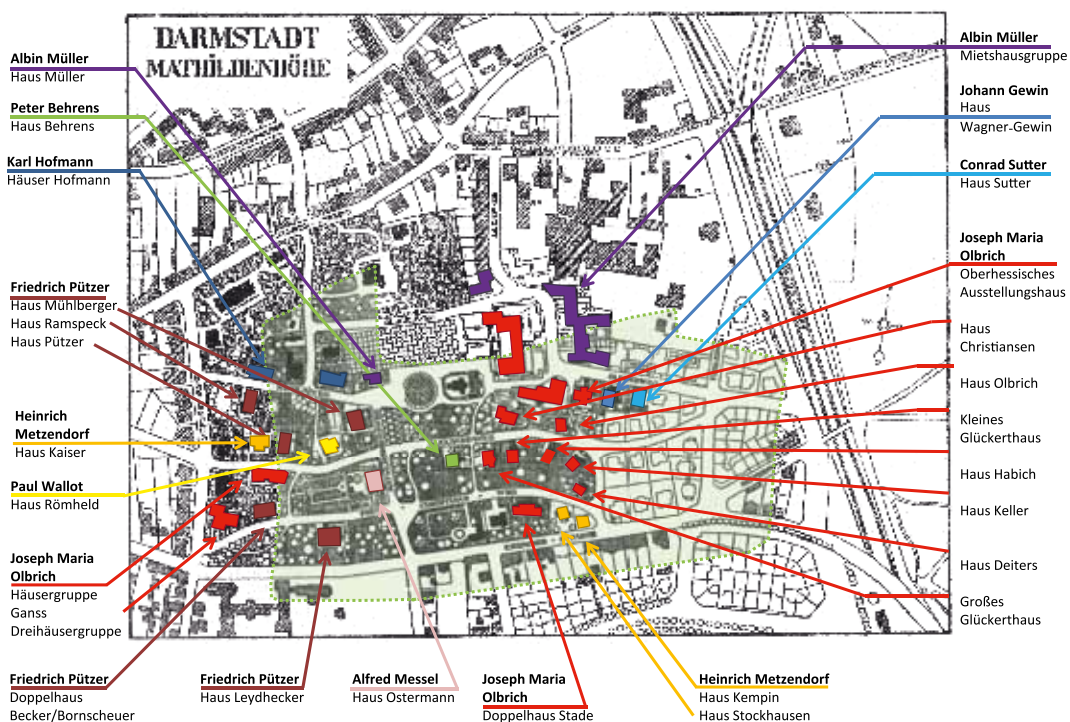
An der Schnittstelle zwischen Ost- und Westseite stand das von Paul Wallot geplante und von Olbrich innen ausgestattete Haus Römheld, umgeben von zwei Bauten Friedrich Pützers: Haus Dr. Mühlberger (1905) sowie Pützers eigenem Wohnhaus und Atelier (1909). Auf der anderen Seite des Alexandrawegs errichtete

Alfred Messel 1908 für den Direktor der Großherzoglichen Sammlungen Paul Ostermann von Roth eine großbürgerliche Villa in neobarocken Formen in einem parkähnlichen Garten. Dieser grenzte westlich an die 1900 von Olbrich errichtete Häusergruppe Ganss, eine Mietshausgruppe für den Bauunternehmer Ganss. Sie wiederum stand zwischen zwei Pützer-Häusern: dem Wohnhaus Pützers auf der gegenüberliegenden Seite des Alexandrawegs. Rückwärtig traf sie auf die Gartenseite der Pützer'schen Doppelvilla Becker-Bornscheuer. Auf das westlich an das 1900 errichtete Doppelhaus Becker-Bornscheuer grenzende Grundstück wurde 1903/04 die Dreihäusergruppe Olbrichs gebaut und bei der Ausstellung 1904 präsentiert. Im weiteren Verlauf des Prinz-Christians-Wegs, Südseite, konnten Pützer im Zeitraum 1901–04 das Haus des Kunstsammlers Leydhecker und Olbrich das Doppelhaus Stade errichten. Auf sie folgten die beiden Häuser von Heinrich Metzendorf für Hofrat Otto Stockhausen und den Maler Kurt Kempin, beide um 1911. Ihnen gegenüber stand bereits seit 1901 das zur Künstlerkolonie gehörende Haus Deiters.



7 Friedrich Pützer, Villa Ramspeck, genannt Haus Herta, Darmstadt, um 1905

8 Bauten der Mathildenhöhe und ihre Architekten, eingezeichnet in August Buxbaums Plan der Mathildenhöhe (1920) durch Regina Stephan, 2016



(Tafel XIII und XIV) Es bildete den Auftakt zur Künstlerkolonie für die mit der Odenwaldbahn anreisenden und am Ostbahnhof aussteigenden Gäste. Noch prominenter waren die Bauplätze am Nikolaiweg, da dieser auf der Stadtseite den Hauptzugang zur Mathildenhöhe darstellte. Hier standen am Auftakt der Mathildenhöhe die Häuser Hofmann (Nikolaiweg 4/6) und Friedrich Pützers Villa Ramspeck (Nikolaiweg 3), genannt „Haus Herta“, für den Ministerialsekretär Karl Ramspeck. (Abb. 7) Sie bildeten das den Zugang zur Mathildenhöhe flankierende Häuserpaar. Von denselben Architekten stammten auch die Entwürfe der Gebäude, die man beim Verlassen des Ausstellungsgeländes sah: links Pützers Haus Dr. Mühlberger, rechts Hofmanns Häusergruppe Nikolaiweg 14. Albin Müllers 1911 errichtetes Haus Nikolaiweg 16 schloss das Ensemble ab.

Die gebaute Architekturdebatte

Jeder Besuch der Künstlerkolonie-Ausstellungen mit den Bauten Olbrichs, Behrens' und Albin Müllers führte somit zwangsläufig zu einer Konfrontation mit den Bauten prominenter Architekten, die an der Technischen Hochschule Darmstadt lehrten – Pützer, Hofmann – oder – wie Messel, Metzendorf und Wallot, die andernorts erfolgreiche Büros führten. Der einzige Unterschied lag darin, dass man diese Häuser nicht besichtigen konnte, im Gegensatz zu den Künstlerhäusern, die während ihrer jeweiligen Erstpräsentation 1901, 1904¹², 1908 und 1914 den Besuchern offenstanden. (Abb. 8)

Während der Ausstellungen wurden erstmals überhaupt vollständig eingerichtete Wohnhäuser und damit musterhaftes modernes Wohnen für unterschiedliche Klientel vorgestellt, vom exquisiten Einzelhaus über Reihen- und Arbeiterhäuser bis zum Geschosswohnungsbau. Zugleich bot ein Rundgang über die Mathildenhöhe – und sei es nur, um von der Stadt oder dem Ostbahnhof auf die Höhe zu gelangen, – die einmalige Chance, herausragende Bauten des Historismus, des Heimatstils, des Landhausstils sowie einer aus der Geschichte schöpfenden und diese weiterentwickelnden Moderne zu studieren. Das Neben-, Hintereinander- und Gegenüberstellen derartig vieler, ausgeprägt unterschiedlicher Bauten bot ein einzigartiges Architekturserlebnis. Die Mathildenhöhe stellte die gebaute Architekturdebatte um 1900 dar.

Doch wer steckte hinter dieser Konzeption? Spiritus Rector der Bebauung der Mathildenhöhe war der Großherzog, der durch die Erziehung durch Großherzogin Alice, Tochter Queen Victorias, bereits früh für künstlerische Fragen sensibilisiert worden war. (Abb. 9) Seine Einstellungen zu Kunst und Architektur lassen



9 Jacob Hilsdorf, Porträt Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, 1905

sich in seinen Memoiren nachlesen. Über die Künstlerkolonie schrieb er: „Es waren immer nur ungefähr sieben Künstler, denn diese Zahl stellte sich als praktisch heraus. Weniger Künstler produzieren nicht genug Ehrgeiz und Friktion. Mehr verursachten, daß sie nicht zusammenhalten. Sobald größere Aufträge kamen, sollten sie sich immer – wenn möglich – gegenseitig helfen, was auch geschah.“¹³

Diese Vorgehensweise lässt sich auf die Architektur im Großherzogtum übertragen. Auch hier ging es ihm darum, durch den Wettbewerb weniger ausgewählter Architekten *Ehrgeiz und Friktion* zu erzeugen. Wie anders ließe es sich erklären, dass er außer Olbrich, den er am meisten schätzte und 1900 zum Professor ernannte, auch anderen Architekten seine Gunst schenkte? Noch einmal der Großherzog: „Der größte von allen blieb Olbrich. [...] Ich fühlte sofort, da ist etwas Frisches und ganz zu mir Passendes, etwas Sonniges, das ich bei allen anderen nicht spürte. Dabei fühlte ich, daß dem deutschen Geist etwas mehr Leichtigkeit und Geschmack von Nöten war, und daß er ge-



10 Spannungsreiches Nebeneinander am Prinz Christians-Weg: Joseph Maria Olbrichs Dreihäusergruppe und Friedrich Pützers Doppelhaus Becker/Bornscheuer, Darmstadt (publiziert 1905)

rade der Richtige war, denn gerade diese Feinheit war seine Natur. [...] Vielen von meinen Träumen half er zur Realisierung, und viele kleine Wünsche, die ich hatte, vollführte er mit größter Geschwindigkeit. [...] Es war eine ganz herrliche Zeit, denn sie bestand aus Kampf, damit unsere Zukunftsideale durchgesetzt werden konnten.“¹⁴ Mit Olbrich hatte der Großherzog den Architekten an seine Seite geholt, mit dem er am meisten übereinstimmte. Doch es kamen weitere hinzu. Verwiesen sei hier auf Friedrich Pützer, der wie Joseph Maria Olbrich im Jahr 1901 zum Professor der Technischen Hochschule Darmstadt ernannt wurde. Auch Heinrich Metzendorf, Steinmetz und sehr erfolgreicher Architekt mit Büro in Heppenheim an der Bergstraße, verlieh 1901 der Großherzog den Professorentitel, wie auch wenig später, 1907, Albin Müller, der 1906 an die Künstlerkolonie berufen wurde.

Der Großherzog engagierte sich ungewöhnlich stark in Baufragen. So schrieb er in den „Schwerpunkten der Regierungsarbeit“: „Alle größeren und kleineren Baufragen liefen durch meine Hände, auch sehr viele aus den Städten und alle aus Darmstadt. So konnte ich das Interesse zu der Altertumsfrage und Geschichtsforschung erwecken und Einfluß auf die Neubauten gewinnen.“¹⁵ Übertragen auf die konkreten Planungen für die Mathildenhöhe hieß das: Da das Grundstück aus dem Besitz des Großherzogs stammte, mussten die städtebauliche Anlage und die einzelnen Bauprojekte nicht nur durch die großherzoglichen Behörden genehmigt werden, sondern sich auch dem Urteil des Großherzogs

selbst unterwerfen. An der Gestaltung der Mathildenhöhe beteiligte sich Ernst Ludwig somit unmittelbar und persönlich. Sein Engagement ging so weit, dass er im Adressbuch der Stadt Darmstadt mehrfach genannt wird – und zwar als Eigentümer mehrerer Häuser, darunter die Häuser Alexandraweg 14 (Haus Römheld), 17 (Haus Behrens), 26 (Ateliergebäude) sowie Prinz Christians-Weg 4, des Predigerhauses der Dreihäusergruppe. Ernst Ludwig förderte *seine* Architekten nach Kräften, er vermittelte zwischen ihnen, ließ sie sich miteinander messen und beauftragte sie mit Bauaufgaben des Landes und der Stadt. (Abb. 10)

Einen Architekten hätte er gerne noch für sein Projekt gewonnen: Hermann Muthesius aus Berlin. 1904 gab es Bemühungen, ihn an die Technische Hochschule Darmstadt zu berufen.¹⁶ Dies ist in vielerlei Hinsicht sehr aufschlussreich, denn Muthesius brachte sich damals seit einigen Jahren intensiv in die Architekturdebatte ein. Doch er sah seine Zukunft als Geheimrat im Preußischen Handelsministerium in Berlin und entschied sich am Ende gegen das Angebot aus Darmstadt. Dabei hätte eine erfolgreiche Berufung in Darmstadt den vom Großherzog geschätzten Reibungskoeffizienten gewiss noch erhöht, schrieb Muthesius doch 1904: „Wenn es sich um die Kunst der Marke Jugendstil handeln soll, dann ist völlige Kunstlosigkeit vorzuziehen. [...] Es wäre besser, dieses Kunstinteresse abzustreifen und sich dem Streben nach der blanken Nützlichkeit hinzugeben, dann bliebe man wenigstens auf gesundem Boden. [...] Vielleicht würde dann unbewußt mehr

wirklicher Kunstsinn betätigt. Denn ein Trieb nach Kunst ist jedem natürlichen Menschen an sich eigen. Ein harmonisches Menschentum ist auch künstlerisch. Eine künstliche Kunst aber führt in die Irre.“¹⁷ Er formulierte damit den Wunsch nach Vereinfachung, ja Reduktion auf das Notwendige, der wenig später in die Gründung des Deutschen Werkbunds mündete und auch auf der Mathildenhöhe sichtbare Spuren hinterließ. Innerhalb der zehn Jahre zwischen 1899 und 1909 vollzog sich hier der Wandel von Eklektizismus und Secessionstil hin zu einer frühen Moderne, die das Fundament des Neuen Bauens der Weimarer Zeit bildete.

Bereits 1907 hatte der Großherzog mit großem Weitblick geschrieben: „Immer muss der Fürst alle Möglichkeiten der Zukunft im Auge haben, damit er als erster immer bereit ist, in einer neuen Frage mitzuhelfen, wenn sie seinem Volk von Nutzen sein könnte. (Sogar z.B. daß die zukünftigen Möbel aus Stahl gemacht werden, oder daß alle neuen Gebäude aus einer festen Betonmasse gemacht werden. Die Feuersgefahr wird dadurch auf ein Minimum reduziert, Erdbeben

würden weniger schaden. Welches Haus ist fester als eines aus einer Betonmasse, verbunden mit Eisen? [...]) Wir sind eben am Anfang der großen Umwälzungen, und wenn wir diese nicht führend mitgehen, werden wir in den kommenden Jahren als veraltet und rückständig übergangen werden.“¹⁸

Fazit

Die von der Mathildenhöhe Darmstadt ausgehenden Impulse beflügelten die Architekturdebatte der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ebenso wie die Erneuerung von Kunstgewerbe und industrieller Fertigung – nicht nur in Hessen und im Deutschen Reich, sondern weit darüber hinaus. Sie bildeten den Nährboden für den Modernisierungsschub der Weimarer Zeit, den Ernst Ludwig bereits 1907 vorhergesagt hatte, aber nicht mehr aktiv gestalten konnte, denn im Sog der Revolution 1918 wurde auch der hessische Großherzog abgesetzt.

Summary

The Built Architecture Debate – The Mathildenhöhe, the Grand Duke and His Thesis on “Ambition and Friction”

The artistically and probably also in terms of economic policy most important project of Grand Duke Ernst Ludwig of Hesse and by Rhine was the Mathildenhöhe, whose development he was involved in as both main builder and founder of the Artists' Colony. The eastern half of the area was built by the members of the Artists' Colony: Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens and Albin Müller. In four exhibitions it presented the architecture of early Modernism initially influenced by the Vienna Secession – among others as fully furnished houses. While the western half was built by well-known representatives of other architectural approaches. These included: Paul Wallot, who had previously realized the Reichstag in Berlin and in 1899 built a private home for

Gustav von Römheld. Heinrich Metzendorf, who built numerous villas on the Bergstraße and three villas on the Mathildenhöhe. Alfred Messel, architect of large department stores in Berlin, the Landesmuseum in Darmstadt and the associated dwelling house for the director on the Mathildenhöhe. Karl Hofmann, who taught at the TH Darmstadt and had designed the development plan. And his colleague Friedrich Pützer, who was able to realize six houses within the ensemble of the Mathildenhöhe. Visitors were able to compare the architectural approaches directly. While Olbrich built in the western part of the Mathildenhöhe – the cluster of houses Ganss and the “Dreihäusergruppe” (Three House Group) – Metzendorf built the houses Kempin and Stockhausen in the eastern part. The debate about housing, which during the reform years before 1914 was very intense and quite controversial, took form in the juxtaposition and interaction of contemporary architectural approaches on the Mathildenhöhe.

Anmerkungen

- 1 Großherzog Ernst Ludwigs der Besetzung der Künstlerkolonie mit sieben Künstlern zugrundeliegende Überlegung, zitiert nach: Eckhart G. FRANZ (Hrsg.), *Erinnertes, Aufzeichnungen des letzten Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, Darmstadt 1983*, S. 115.
- 2 Paul MEBES (Hrsg.), *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, München 1908.

- 3 Hermann MUTHESIUS, *Das Englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, 3 Bde., Berlin 1904/05.
- 4 Zusammenfassend hierzu: Wolfgang PEHNT, *Ein Jahrhundert beginnt*, in: DERS., *Deutsche Architektur seit 1900*, Ludwigsburg/München 2005, S. 13–21.
- 5 Anders war die Situation in Frankreich, wo Tony Garnier sich bereits 1899–1904 Gedanken um eine neue „cité industrielle“ machte, die weit ins 20. Jahrhundert hinausweisen, aufgrund ihrer späten Publikation 1917 allerdings tatsächlich auch erst später wirksam wurden. Tony GARNIER,

- Une cité industrielle. Étude pour la construction des villes, Paris o. J. [1917]. Zu Friedrich Pützers Lehre s. Annegret HOLTSMANN-MARES, Ein Leben für die akademische Jugend. Friedrich Pützer als Hochschullehrer an der Technischen Hochschule, in: Regina STEPHAN (Hrsg.), „In die Umgebung hineingedichtet“. Bauten und Projekte des Architekten, Städtebauers und Hochschullehrers Friedrich Pützer (1871–1922), Baunach 2015, S. 18–27.
- 6 Paul SCHULTZE-NAUMBURG, Kunturarbeiten, 9 Bde. und 1 Ergänzungsbd., München 1901–17; hier: Bd. 1: Hausbau (1901).
- 7 S. hierzu: Winfried NERDINGER (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Werner DURTH, Ausst.-Kat. 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007, München u. a. 2007.
- 8 Wilhelm ENSGRABER, Die Entwicklung Darmstadts und seiner Bodenpreise in den letzten 40 Jahren, Leipzig 1913, S. 47f., zitiert nach: LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE HESSEN (Hrsg.), Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland – Kulturdenkmäler in Hessen, Bd.: Stadt Darmstadt, Braunschweig/Wiesbaden 1994, S. 306.
- 9 ADRESSBUCH DER HAUPT- UND RESIDENZSTADT DARMSTADT, Darmstadt, 1907, S. 275: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de> (abgerufen am: 25. 10. 2016).
- 10 STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Hrsg.), Joseph Maria Olbrich. Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin. Kritischer Katalog, bearbeitet von Karl Heinz Schreyll unter Mithilfe von Dorothea Neumeister, Berlin 1972, S. 67/68.
- 11 ADRESSBUCH DER STADT DARMSTADT (Anm. 9), S. 275 u. 435. Das Adressbuch nennt als Eigentümer der Häuser Alexandraweg 14 (Römheld), 17 (Behrens) und 26 (Ernst-Ludwigshaus) sowie Prinz Christians-Weg 4 (Hofpredigerhaus als Teil der Dreihäusergruppe): „Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen, Königliche Hoheit“.
- 12 Die Dreihäusergruppe sollten „Beispiele von Eigenheimen für den nicht überreich bemittelten Bürger“ sein, zitiert nach: Klaus Jan PHILIPP, Das Reclam Buch der Architektur, Stuttgart 2006, S. 345.
- 13 FRANZ (Anm. 1), S. 115.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd., S. 153.
- 16 Briefwechsel von Hermann Muthesius mit der Cabinets Direction Großherzog Ernst Ludwigs von Hessen und bei Rhein, Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin, Muthesius-Nachlass, 2.1, s. ebenso den Beitrag in dieser Publikation von John V. MACIUTKA, Die Arbeit der Darmstädter Künstlerkolonie im Kontext der wilhelminischen staatlichen Kunstgewerbereform, S. 201–208.
- 17 Hermann MUTHESIUS, Kunst und Kultur. Gesammelte Aufsätze über künstlerische Fragen der Gegenwart, Jena/Leipzig 1904, zitiert nach: Fedor ROTH, Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur, Berlin 2001, S. 96f.
- 18 FRANZ (Anm. 1), S. 168.

Bildnachweis

- 1 Plansammlung der Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, Foto: <http://tukart.ulb.tu-darmstadt.de>
- 2 Stadtarchiv Darmstadt
- 3 Aus: Zentralblatt der Bauverwaltung, 21. Jg. (1901), Nr. 65 [Juni], S. 398, Foto: Archiv der Verfasserin
- 4 Aus: Joseph Maria OLBRICH, Ideen von Olbrich, (2. Aufl.), Leipzig 1904, (Reprint nach der 2. Aufl., Stuttgart 1992), S. 98, Foto: Archiv der Verfasserin
- 5 Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Nachlass Olbrich, HdZ 10.303, Foto: Dietmar Katz, Berlin
- 6 Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 3024/1 FO
- 7 Stadtarchiv Darmstadt
- 8 Plangrundlage: August BUXBAUM (Hrsg.), Darmstadt und Umgebung in zweihundert Federzeichnungen, Darmstadt 1920, S. 81, Markierung der einzelnen Häuser und Architekten durch die Verfasserin, Foto: Archiv der Verfasserin
- 9 Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, R4 Nr. 4258
- 10 Aus: Architektonische Rundschau, 20. Jg. (1905), H. 4, S. 25, Foto: © Bildarchiv Foto Marburg, fm1044814

Die Arbeit der Darmstädter Künstlerkolonie im Kontext der wilhelminischen staatlichen Kunstgewerbereform

John V. Maciuika

Ganz gleich, wie Deutschland zwischen 1871–1918 von Historikern bezeichnet wird – ob Preußen-Deutschland, Zweites Deutsches Reich, oder einfach das Kaiserreich – stets haben wir es mit einer politischen, religiösen, kulturellen und regionalen Mannigfaltigkeit in einem Land zu tun, dessen Regierende sich 1871 gerade erst einverstanden erklärt hatten, ihre Länder als Teil eines geeinten „Deutschlands“ zu verstehen.¹ Trotz der verdienten Aufmerksamkeit, die das Kaiserreich weiterhin von deutschen Historikern erfährt, haben Architektur- und Designhistoriker gerade erst damit begonnen, die komplexen und reichhaltigen Entwicklungen in Architektur und Kunstgewerbe während dieser ungewöhnlichen Zeit zu erforschen. Zu nennen wären wichtige Studien von Julius Posener, Joan Campbell und John Heskett aus den 1960er, 1970er und 1980er Jahren, die wegweisend für das Verständnis der Entwicklungen in deutscher Architektur und angewandter Kunst während der wilhelminischen Ära gewesen sind. Zu den klassischen Studien sind jüngere Arbeiten wie die von Matthew Jefferies, Frederic Schwartz und Barbara Miller Lane hinzugekommen. Diese Werke beleuchten in weitaus nuancierterer Form als bisher die intellektuelle, kulturelle und soziologische Basis des Deutschen Werkbunds.²

Wie und auf welche Weise allerdings die Ideen und Aktionen der Schlüsselfiguren im Werkbund mit unterschiedlichen staatlichen Institutionen verknüpft waren, bleibt erklärungsbedürftig. Die vorliegende Untersuchung enthüllt nicht nur neue Wege zum Verständnis der Werkbundführer Friedrich Naumann, Hermann Muthesius, Ernst Jäckh, Karl Ernst Osthaus und Henry van de Velde. Sie wirft auch ein neues Licht darauf, wie bestimmte Regierungsministerien – die alles andere als fügsame Diener einer funktionalen und indifferenten Bürokratie gewesen sind – gegeneinander wetteiferten, kämpften und oft genug improvisier-

ten, um nachhaltig in die wilhelminische Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur einzugreifen. Insofern spiegelte das Aufkommen neuer materieller Formen in Architektur und angewandter Kunst nicht einfach ein sich wandelndes Designverständnis wider, sondern auch die Ambitionen und Auseinandersetzungen unterschiedlicher, oft miteinander konkurrierender Institutionen auf privater wie staatlicher Ebene.³

Vielfalt deutscher Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen

Nach 1871 und der Gründerzeit blieb die regionale Identität stark in Deutschland, wenn man allein an die vier noch gleichzeitig herrschenden Könige jeweils in Preußen, Bayern, Sachsen und Württemberg denkt; und weiter noch an die fünf Großherzogtümer, 13 Herzogtümer sowie die drei Freistädte, die das Zweite Deutsche Reich umfasste. Unvermeidlich aber bleibt vielleicht das größte und bedeutungsvollste Merkmal dieser neuen deutschen Nation: die radikal asymmetrische politische Karte, mit Preußen an der Spitze der politischen Macht mit fast Zweidritteln des deutschen Territoriums sowie der hohen Einwohnerzahl.

Umso wichtiger ist es deswegen, die große Vielfalt der deutschen Kunstgewerbereformen in dieser Zeit zu verstehen. Laut der nationalen Verfassung blieben Kultur und Bildung Teile der territorialen staatlichen Politik. Daraus resultiert die unglaubliche Fülle an Varianten in den wilhelminischen staatlichen Ansätzen zur Kunstgewerbereform, bei denen die Mathildenhöhe natürlich an erster Stelle unter den staatlichen Initiativen ihren Platz fand.

Beginnen wir mit Bayern und München, wo die Tradition von großen staatlichen Initiativen seitens des Wittelsbacher Königshauses im 19. Jahrhundert

eher hohe Erwartungen für moderne staatliche Reformen erzeugt hatte. Um 1900 zeigte sich aber eine große offizielle Ambivalenz gegenüber der modernen Initiative im kunstgewerblichen Unterricht. So konnte der Architekt Theodor Fischer kein neues Kunstgewerbezentrum auf der Kohleninsel bauen und Künstler der Münchener Secession wie Martin Dülfer und Richard Riemerschmid konnten eher nur kleinere Interieurs für die großen Kunstaustellungen wie die 7. Internationale Kunstausstellung in München im Jahr 1897 liefern. Peter Behrens konnte zwar den einen oder anderen Kurs am bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg unterrichten, aber sein neuer Lehrplan für Schulen der angewandten Kunst in Nürnberg und München wurde vom Bayerischen Kultusministerium rigoros abgelehnt. Der Bericht des Ministeriums kritisierte den „sogenannten modernen Stil in der angewandten Kunst“ als eine willkürliche „Stilerscheinung“, die zu respektlos gegen die historische Tradition vorgeht, um in den staatlichen Kunstakademien einen Platz zu erhalten.⁴

Tendenziell zeigten sich deswegen in München bedeutungsvollere Einflüsse der modernen Richtung in eher privaten Anstalten. Wie in der 1898 von Bruno Paul, Richard Riemerschmid und Bernhard Pankok gegründeten Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk. Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz entwickelten ihre Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst, die bekannte private so genannte Debschitzschule ab 1902. Diese Initiative brachte erfolgreiche Ergebnisse, aber trotzdem publizierte Alexander Koch 1902 eine tabellarische Übersicht der künstlerischen Migration aus München zwischen 1897–1902 in seiner Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“.⁵

Natürlich profitierten Städte wie Darmstadt und Stuttgart, aber auch Berlin von dieser *Migration*. Allein Behrens, Habich, Huber und Bürck kamen aus München nach Darmstadt für das außergewöhnliche Experiment auf Olbrichs Mathildenhöhe. Nach Berlin reisten August Endell und Otto Eckmann und nach Stuttgart übersiedelten Theodor Fischer, Otto Krüger und Bernhard Pankok.

Stuttgart, nur 120 Kilometer südlich von Darmstadt, lernte am schnellsten vom Beispiel der Darmstädter Kolonie und der Ausstellung 1901. Nicht die konservativen Ministerien, sondern der württembergische König Wilhelm II., der so genannte gelehrte König und Bürgerkönig, sorgte für umfassende Reformen auf einer breiten Basis. Ab 1901 folgte die Stuttgarter Kunstgewerbeschule dem Beispiel der englischen Arts and Crafts-Bewegung. An sich vielleicht nicht allzu bemerkenswert, war die eigentliche Überraschung die stark

Was will der Deutsche Werkbund?

Von Geh. Regierungsrat Dr. H. Muthesius.

Das Wort Werkbund klingt dem Fernstehenden noch fremd, oft hat der Name schon Erinnerungen an „Werkmeister“ hervorgerufen und dazu geführt, im Deutschen Werkbund eine Vereinigung von Fabrikbetrieblern zu vermuten. Wer etwas näher mit den künstlerischen Zeitströmungen vertraut ist, hat bereits davon gehört, daß der Werkbund eine Gesellschaft ist, die die „Qualität“ auf ihre Fahne geschrieben hat, daß er also anstrebt, das Niveau der gewerblichen deutschen Produktion zu heben. Das kommt der Sache schon näher, ohne

tonischen Bewegung tätigen Kräfte, geschaffen zur Propagierung der diese Bewegung treibenden Ideen, zur praktischen Betätigung des sich aus diesen Ideen ergebenden Arbeitsprogramms, zur Festhaltung der gewonnenen Ueberzeugungen, zum Schutz und Trutz. Der Deutsche Werkbund ist eine moderne Vereinigung zur Wahrung der kunstgewerblichen Interessen, wie die Kunstgewerbevereine eine älthergebrachte sind. Er hat das Grundprogramm der Kunstgewerbe aufgenommen, es jedoch zugleich zeitgemäß erweitert, untergeordnet sich aber nicht so sehr



Oberbürgermeister Waltraf, Köln a. Rh.



Beigeordneter d. Stadt Köln C. Rehorst, Geschäftl. Vorf. der Deutsh. Werth.-Ausst. Köln 1904.



Geh. Reg.-Rat Dr. H. Muthesius.



Hofrat Brudmann, 1. Vorsitzender des Deutschen Werkbundes.



Syndikus Dr. Ernst Jädy.

doch aber das Wesen des Werkbundes zu erschöpfen. In Wirklichkeit ist der Deutsche Werkbund ein Zusammenschluß aller in der neuen kunstgewerblichen und architek-

im Programm von den Kunstgewerbevereinen als vor allem darin, daß unter seinen Mitgliedern eine völlige Einmütigkeit der künstlerischen Ueberzeugung besteht.

- 1 „Was will der Deutsche Werkbund?“, Die Woche vom 6. Juni 1914

unternehmerische Methodik dieser Werkstätten. Ein Besucher aus dem preußischen Ministerium für Handel und Gewerbe, Hermann von Seefeld, berichtete 1903 über seinen Aufenthalt bei Otto Krügers und Bernhard Pankoks neue Lehrwerkstätten. Er betonte deren Arbeit mit den Studenten als eine durchdringliche „Veredelung des Großbetriebes“, ein Ausdruck der vier Jahre später im Deutschen Werkbund öfters gehört wurde.⁶ (Abb. 1) Dies war auch kein Zufall: Von Seefeld war der direkte Chef des preußischen Architekten Hermann Muthesius während seiner Berufung und Arbeit im Handelsministerium 1903. Und er gab als Erster 1904 bei Muthesius ein privates Wohnhaus oder Landhaus in Auftrag, als dieser sein Architekturbüro in Berlin-Nikolassee gründete.

Aber um bei Stuttgart zu bleiben: 1901 brachte Theodor Fischer sein großes Talent als Entwerfer und Pädagoge ein, um die Stuttgarter Schule zu gründen. Für die nächsten sieben Jahre und danach in München zurück, wuchs unter seiner Führung eine Fülle von jüngeren Talenten heran, welche die moderne deutsche Architektur des 20. Jahrhunderts bestimmten: zu seinen Studenten zählten Bruno Taut, Paul Bonatz, Hugo

Häring, Ernst May und Dominikus Böhm. Charles-Edouard Jeanneret hat mehr als einmal versucht, bei Fischer zu studieren, musste sich aber mit einem Platz bei Behrens in Berlin zufrieden geben.

In Stuttgart bekam Pankok auch den königlichen Auftrag, ein neues Ateliergebäude für den Verein Württembergischer Kunstfreunde zu realisieren, das dann 1907 gebaut wurde. Obwohl die formalen Aspekte dieses Betonbaus faszinierend und weiter diskutierenswert sind, soll hier vielmehr betont werden, wie sehr das wachsende württembergische Netzwerk von Künstlern, Mäzenen, Lehrern, Architekten und Unternehmern von großer Bedeutung war, besonders aufgrund der Förderung durch den König. Neu angestellte Künstler wie Leopold Graf von Kalkreuth, Carlos Grethe und Robert Poetzelberger bekamen Ateliers in diesem Gebäude und lehrten an der Kunstakademie. Johann Vincenz Cissarz wurde aus Darmstadt geholt, um in diesem Ateliergebäude zu arbeiten, während er gleichzeitig eine Stelle in Pankoks praktischen Lehrwerkstätten erhielt. Die Stuttgarter Kunstakademie zog ebenso Ludwig Habich und Paul Haustein aus Darmstadt an.

Diese Entwicklungen fanden auch ihre lokalpolitische Ergänzung in der nordwürttembergischen Stadt Heilbronn. Gerade in dieser Zeit arbeitete dort ein liberaler Kreis, der aus dem Mitinhaber der Silberwarenfabrik Peter Bruckmann & Söhne und Ernst Jäckh, dem Chefredakteur der „Neckar Zeitung“, bestand, mit dem 22-jährigen Journalisten und Aktivisten Theodor Heuss zusammen. Diese drei Männer halfen dem sächsischen Politiker und Reformers Friedrich Naumann 1907 zu einem Wahlsieg in Heilbronn.⁷

Ähnliche Synergien sind in Sachsen zu bemerken. Ohne tiefer ins Details zu gehen, ist zu betonen, dass Sachsen auf seine eigene Weise, wie Württemberg auch, bestrebt war, neue kunstgewerbliche Anregungen durch Menschen wie Ferdinand Avenarius und seine Kunstwart-Unternehmungen, Karl Schmidt und seine Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst sowie ein staatlich unterstütztes ehrgeiziges Ausstellungswesen umzusetzen. Vielleicht ist es eine Frage der geographischen Größe, aber in Großherzogtümern wie Hessen und Sachsen-Weimar-Eisenach zeigte sich das Mäzenatentum eines Herrschers, der eine führende internationale künstlerische Kraft holte, um einen modernisierenden Einfluss auszuüben. In Württemberg und Sachsen schuf der Staat vielmehr Netzwerke zwischen Lehranstalten, Unternehmern, neuen Vereinen und Ausstellungsprojekten. Jeder Staat, sozusagen, wollte seine Dokumente deutscher Kunst schaffen, jeder wollte dazu beitragen, dass eigentliche Neue in Deutschland für sich, auch im Vergleich mit den anderen, zu definieren.

Hermann Muthesius' Einfluss auf die staatliche Kunstgewerbereform in Preußen

Als Regierungsbaumeister, Kritiker und während seiner Zeit als Kulturattaché sowie technischer Berichterstatte an der Deutschen Botschaft in London (1896–1903), überflutete Hermann Muthesius die deutschsprachige Presse, das Publikum und seine ministerialen Vorsitzenden mit fünf Büchern, mehr als 100 Zeitungsartikeln (darunter in führenden künstlerischen Zeitschriften wie die „Dekorative Kunst“ oder die „Deutsche Kunst und Dekoration“), des Weiteren mit zahlreichen offiziellen Berichten an das Handelsministerium und Ministerium der öffentlichen Arbeiten sowie hunderten von privaten und offiziellen Briefen.⁸ Nach seiner Rückkehr aus England überreichte Muthesius dem nationalliberalen und preußischen Handelsminister Theodor Möller eine höchst kritische Bewertung von zehn führenden preußischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen, die er während einer Studienreise im Juli und August 1903 besucht hatte.⁹ Im Allgemeinen beklagte er den Mangel an Geschmack unter Lehrern und Schülern, „den Fehler der Überornamentierung“ in vielen Kursen und die „höchst unkünstlerischen“ Räume, die die Schulen seiner Meinung nach häufig besaßen.¹⁰

Die Lösung sah Muthesius in praktischem Werkstattunterricht nach jenem Muster, das er in zahlreichen englischen Schulen wie beispielsweise der W. R. Lethabys und W. Cranes Central School of Arts and Crafts bewundert hatte. Den englischen Unterrichtsmethoden hatte er während seiner Londoner Zeit große kritische Aufmerksamkeit geschenkt.¹¹ So war seine allerletzte Aufgabe dort die Organisation und Führung einer Studienreise durch 27 technische und kunstgewerbliche Unterrichtsanstalten in Großbritannien. Hier bewerteten Muthesius und seine offiziellen Gäste – der Geheime Oberregierungsrat Friedrich Dönhoff und der Geheime Regierungsrat Eugen von Czihak vom preußischen Handelsministerium, der neu berufene Direktor der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf Peter Behrens sowie ein Ministerialdirektor aus dem preußischen Finanzministerium – die Methoden und Organisation des Unterrichts in zahlreichen Lehranstalten.¹² Kaum einen Monat später und als neu angestellter Regierungsrat des Handelsministeriums in Berlin unternahm Muthesius seine vergleichende Studienreise durch preußische Schulen; unter anderem besuchte er Düsseldorf, Krefeld, Elberfeld und Barmen.¹³

Wie er später im Erlass noch klarer zum Ausdruck brachte, sollte die Beschäftigung der Schüler und Lehrer mit Stoffen, Werkzeugen sowie Konstruktionsprinzipien eine allgemeine zeichnerische „Dekorierwut“ durch eine sachlichere, zweckmäßigere Art von



2 Peter Behrens, Wohnzimmer, Ausstellung der Wohnkunst-Abteilung des Warenhauses Wertheim, 1905

tektonischem Gestalten ersetzen. Schlüsselsätze aus dem Erlass formulieren dies folgendermaßen: „[Dem] Unterricht in Lehrwerkstätten wird das Mittel an die Hand [ge]geben, dem Schüler die notwendigen Beziehungen zwischen Werkstoff und Form nachdrücklich zum Bewusstsein zu bringen und ihn dazu [zu] erziehen, seinen Entwurf sachlicher, wirtschaftlicher und zweckmässiger zu entwickeln. Durch die Beschäftigung mit dem Material wird ferner im Schüler die auf Abwege führende Vorstellung beseitigt werden, als ob die Herstellung äusserlich gefälliger Zeichnungen ein erstrebenswertes Ziel wäre, ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Material und seiner Eigenart gehörig Rechnung tragen. Auch rein künstlerisch wird die Werkstätte neue wertvolle Anregungen vermitteln können, die sich statt auf äusserlich übermittelte Formen auf die durch eigene Tätigkeit gewonnene Einsicht in die Gestaltungsmöglichkeiten des Materials gründen.“¹⁴

Ferner empfahl der Erlass eine an den „örtlichen Industrien“ orientierte Ausbildung für jede Schule. Diese Maßnahme wurde erweitert durch das im Jahr 1905 gegründete Preußische Landesgewerbeamt, ein Nebenamt im Handelsministerium, welches

für die ganze gewerbliche Erziehung und das Zusammenbringen von jungen Kunstgewerbetreibenden und örtlichen Fertigindustrien zuständig war. In den Funktionen des Landesgewerbeamtes erkennt man die organisatorischen Prinzipien und ästhetische Philosophie des Deutschen Werkbunds, der zwei Jahre später gegründet worden sollte. Dies geschah nach stürmischen Auseinandersetzungen zwischen alten mittelständischen kunstgewerblichen Kleinbetrieben, wie sie sich einerseits im Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes und andererseits bei den Vertretern der neuen Ideen in Kunstgewerbe und Kunstindustrie formiert hatten. Im preußischen Landesgewerbeamt sowie im Deutschen Werkbund kooperierten Vertreter von Handwerk, Industrie, Handel, Erziehungswesen und Regierung, um die Qualität deutscher Waren zu heben und einer neuen, harmonischen und künstlerischen deutschen Kultur Ausdruck zu verleihen.¹⁵ (Abb. 2) Wie dies eine „Denkschrift über die Begründung eines Landesgewerbeamts“ formulierte, sollte eine solche Kooperation dazu führen, einen deutschen Sieg im „gewerblichen Wettkampfe der Völker“ zu ermöglichen.¹⁶

Dieser preußische systematische Ansatz hatte auch in anderen deutschen Städten weitere Folgen. Neun Tage nach der Veröffentlichung des Erlasses vom 15. Dezember 1904 überreichte der belgische Künstler Henry van de Velde an den Großherzog Wilhelm Ernst seinen eigenen Vorschlag für die Errichtung von Lehrwerkstätten in einer neuen Kunstgewerbeschule in Weimar. Beigelegt war der Erlass von Möllers Handelsministerium mit van de Veldes Bemerkung: „Es ist erstaunlich zu sehen, wie sehr die Ideen in bezug auf die Art des Unterrichts in diesem Erlass mit den Ideen übereinstimmen, die ich Eurer Königlichen Hoheit untertänigst in meinem Bericht entwickelt habe“.¹⁷ Van de Veldes neue Kunstgewerbeschule wurde 1906 eröffnet und hatte binnen kurzem mehrere neue Werkstätten: eine Buchbinderei, eine Feinmetallwerkstatt, eine Werkstatt für Ziselieren und eine Textilwerkstatt.¹⁸ In geänderter Form integrierte Walter Gropius mehrere Lehrwerkstätten in das Staatliche Bauhaus in Weimar nach dessen Eröffnung im April 1919.

Später als in anderen deutschen Staaten, jedoch in wesentlich größerem Ausmaß, bewirkte das preußische Handelsministerium weitreichende Reformen durch den gleichzeitigen Ausbau beziehungsweise die Gründung von etwa 60 Lehrwerkstätten in 18 Schulen. (Abb. 3 und 4) Im selben Moment setzte der Lehrwerkstätten-erlass eine stark hierarchische, autoritäre Schul- und Sozialstruktur voraus. Marginalien zum ersten Entwurf des Erlasses zeigen, dass Muthesius von der Autorität, Ausbildung und sozialen Stellung des Künstlers überzeugt war. Bezüglich möglicher Probleme zwischen Künstler und „Techniker“ (Handwerker) schrieb er: „Bedenken wegen etwaiger Konflikte zwischen Künstler und Techniker erscheinen mir deshalb unbegründet, weil der Techniker in solchem Falle ein gewöhnlicher Werkmeister sein wird, dessen soziale Stellung schon zu einer Anerkennung der Autorität des als voller Lehrer von der Anstalt beschäftigten Künstlers nötigt. Die Teilung zwischen Künstler und Techniker in der angegebenen Weise wird an der Kunstgewerbeschule in Wien befolgt. – Muthesius“.¹⁹

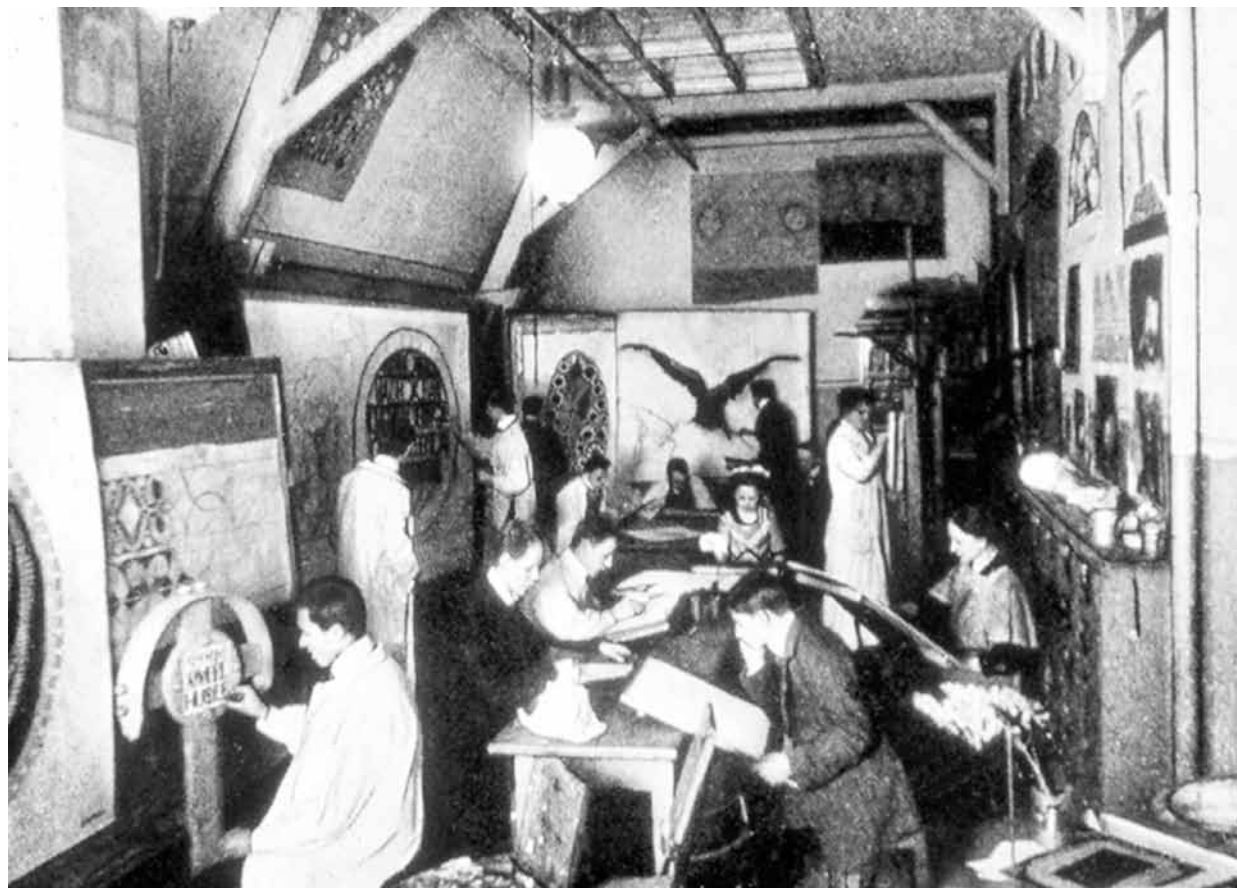
Beeindruckt von Muthesius' in Bleistift notierten Marginaliensätzen, schrieb Friedrich Dönhoff, Ko-Referent des Erlasses und derjenige Beamte, mit dem der Architekt am häufigsten aus London korrespondiert hatte: „Diese Bemerkung solle die Kanzlei in Tinte mit aufnehmen“.²⁰ Muthesius' Erklärung der Hierarchiefra-ge in der Werkstatt stellte einen wichtigen Teil für die Berechtigung des Erlasses dar.

Trotz dieser Art bürokratischer und großbürgerlicher Selbstsicherheit, war das Handelsministerium keineswegs gegenüber den Klagen des gewerblichen Mittelstandes in den kommenden Monaten und Jahren



3 Fachklassen für Grafisches Entwerfen, Lithografie und Schrift und Buchdruck. Titelblattgestaltung des Jahresberichts der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Barmen, 1908

immun. Mitglieder des Fachverbandes für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes, die 1907 die Entlassung von Muthesius aus dem Handelsministerium verlangten, klagten am lautesten.²¹ Bei der Versammlung deutscher Kunstgewerbetreibender in Berlin im März 1906 beschwerte sich ein Obermeister Fischer: „Die Kunstgewerbetreibenden fast aller Branchen befinden sich seit Jahren in einer immer mehr sich steigernden Erregung wegen der Konkurrenz, die ihnen durch die Lehrer an den Lehrwerkstätten der Kunstgewerbeschulen entstanden sind. [...] Der Wettbewerb ist aber ein sehr ungleicher und ungerechter; denn die Lehrer an den Lehrwerkstätten tragen nicht die Lasten, die für den freien Kunstgewerbetreibenden unerlässlich sind, ganz abgesehen davon, dass die Position der Lehrer, welche meistens den Professorentitel



4 Lehrwerkstatt für Dekorationsmalerei an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Crefeld, 1911

erhalten, eine wesentlich günstigere ist. Infolge dieser besseren gesellschaftlichen Stellung ist es den Herren ermöglicht, in den wohlhabenden und den distinguirtesten Kreisen eingeführt zu werden, welche ihnen die grösseren kunstgewerblichen Arbeiten zuführen können und tatsächlich zuführen. [...] Ist der bisherige Zustand nicht zu beseitigen, so wird ein neuer Kunstgewerbebestand, und zwar der der Schulprofessoren, entstehen, und der Kunstgewerbetreibende wird zum gewöhnlichen Handwerker herabsinken. [...] Es ist aber für uns Ehrenpflicht, mit aller Kraft den Standpunkt zu verfechten: das Kunstgewerbe gehört den Kunstgewerbetreibenden und nicht den staatlich besoldeten Schulprofessoren!“²²

Dieser Streit erstreckte sich bis zur dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 sowie bis zum *Fall Muthesius* und schließlich über die Gründung des Deutschen Werkbunds im Oktober 1907 in München hinaus. In anderen Worten ausgedrückt, dienten staatliche Maßnahmen wie der Lehrwerkstätterlass 1904 als keine bloßen oder zufälligen Begleiterscheinungen zu den wesentlichen Entwicklungen in der kunstgewerblichen Erziehungsreform oder in

dem im Entstehen begriffenen *Industrie-Design*. Der Erlass und die weiteren ministeriellen Maßnahmen unterstützten weitreichende Initiativen in Handel, Industrie, Architektur, Kunstgewerbe und allgemeinen sozialen und kulturellen Reformen. In diesem Zusammenhang erfolgten die vielseitigen Bestrebungen des Deutschen Werkbunds und seiner führenden Künstler, Architekten und Unternehmer keineswegs alleine. Das durchaus positive, die Kunst unterstützende staatliche *Klima* in Württemberg des gelehrten Königs Wilhelm II., sowie in Sachsen, Hessen und in weniger geringerem Umfang in Bayern trug auch zu den unterschiedlichen künstlerischen, architektonischen und kunstgewerblichen Reformbewegungen in Stuttgart, Dresden, Darmstadt sowie in anderen Kulturzentren wie Weimar bei.²³

Aus diesen Gründen ist es aufschlussreich, einen neuen Blick auf den preußischen Lehrwerkstätterlass zu werfen: Nicht nur stellt er die breitere und einzigartige wilhelminische Reformkultur in neuem Licht dar, sondern seine Entstehung und Folgen zeigen, wie Regierungskräfte auch diese Reformkultur mitprägten.²⁴

Summary

The Work of the Darmstadt Artists' Colony in the Context of Wilhelmine State Applied Arts Reforms

Regardless of how historians refer to the Germany of 1871–1918 – as Prusso-Germany, the German Second Empire, or the Kaiserreich – scholars are still confronting the political, religious, cultural, and regional diversity of a country whose rulers had, in 1871, at last agreed to consider themselves part of a unified “Germany”. For all the deserving attention that the Kaiserreich, and particularly the Wilhelmine era of 1888 to 1918, continue to receive from historians of Germany, however, historians of architecture and design have only recently begun to unpack the complexity and richness of developments in architecture and the applied arts during this extraordinary time. If debates concerning pre-World War I German architecture have not been as lively and sustained as those that have taken place among historians of Wilhelmine Germany for the past fifty years, then studies from the 1960s, ’70s, and ’80s by Julius Posener, Joan Campbell, and John Heskett have certainly paved the way for penetrating, later investigations by Matthew Jeffries, Frederic Schwartz, and Barbara Miller Lane. Their works have been particularly helpful in illuminating the intellectual, cultural, and sociological bases of the Deutscher Werkbund, the preeminent Wilhelmine national association of progressive artists, architects, craftsmen, manufacturers, cultural critics, and government officials that convened in 1907.

However, and as the present contribution argues, it is the precise way in which the thoughts and actions of key figures in the Werkbund were conditioned by their links

to different Wilhelmine state institutions that has yet to be adequately explained. Such an investigation does not simply reveal new ways of understanding Werkbund leaders like Friedrich Naumann, Hermann Muthesius, Ernst Jäckh, Karl Ernst Osthaus, and Henry van de Velde: it also sheds new light on the ways that specific government ministries – which were anything but acquiescent agents of an undifferentiated and functional “bureaucracy” – competed, struggled, and often improvised their way toward efforts at effective intervention in Wilhelmine German society, the economy, and culture. Seen from this standpoint, new material forms in architecture and the applied arts were not simple reflections of changing design sensibilities; they also presented a record of ambitions and struggles among various, often competing institutions in the private as well as governmental spheres. The Darmstadt Artists' Colony appears in this context as a classic, localized exemplar of how one city and state harnessed the economic and artistic forces of Germany's “new movement” in the applied arts at the turn of the 20th century. The colony's contributions, overseen by Grand Duke Ernst Ludwig and the talented artists, architects, and craftsmen he recruited, comprise an important piece of Germany's early 20th century mosaic of modern architecture and design. Where Ernst Ludwig and nearby Grand Duke Wilhelm Ernst of Saxony-Weimar-Eisenach would propagate top-down models of German culture to disseminate art and culture in their lands, the kingdoms of Prussia, Württemberg, and Saxony would look to explicitly fuse applied arts reforms at a variety of levels with industrial and economic imperatives. All of these approaches would find their analogs – and their accompanying significant tensions – within the Deutscher Werkbund in the crucial years between 1907 and 1914.

Anmerkungen

- 1 S. John V. MACIUIKA, The Prussian Commerce Ministry, The Deutscher Werkbund, and Germany's Global Commercial Ambitions, in: Geoff ELEY/Jennifer JENKINS/Tracie MATYSIK (Hrsg.), German Modernities from Wilhelm to Weimar. A Contest of Futures, London 2016, S. 163–192; DERS., Before the Bauhaus. Architecture, Politics, and the German State, 1890–1920, Cambridge 2005, insbes. die Einleitung „The Politics of Design Reform in the German Kaiserreich“, S. 1–24; s. auch Gerhard LOEWENBERG, Parliament in the German Political System, Ithaca (New York) 1967, S. 1–18 und die Beiträge von Roger Chickering, Dan S. White, Michael John und Andrew Lees, in: Roger CHICKERING (Hrsg.), Imperial Germany. A Historiographical Companion, Westport (Conn.) 1996.
- 2 Julius POSENER, Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., München 1979; DERS., Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur (1750–1933), Teil 3: Das Zeitalter Wilhelms II., in: Arch+, Nr. 59 (Oktober 1981), S. 4–75; DERS., Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund, (Bauwelt Fundamente, Bd. 11), Berlin u. a. 1964; s. auch Joan CAMPBELL, The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts, Princeton 1978;

- John HESKETT, German Design. 1870–1918, New York 1986; Frederic J. SCHWARTZ, The Werkbund Design Theory and Mass Culture before the First World War, New Haven/London 1996; Matthew JEFFRIES, Politics and Culture in Wilhelmine Germany. The Case of Industrial Architecture, Oxford/Washington D.C. 1995; Ekkehard MAI u. a. (Hrsg.), Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, (Kunst, Kultur und Politik im Kaiserreich, Bd. 2), Berlin 1982; Barbara MILLER LANE, National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries, Cambridge 2000.
- 3 Vgl. MACIUIKA 2005 (Anm. 1), insbes. 1. Kap. „Design Reform in Germany's Central and Southern States, 1890–1914“, S. 25–103.
- 4 Bayerischen Kultusministerium zitiert nach: Ekkehard MAI, Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre, in: Thomas ZACHARIAS (Hrsg.), Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985, S. 103–177, hier S. 130f. u. 142 Anm. 83; s. auch Claus PESE (Bearb.), Unternehmungen am Rande, in: Winfried NERDINGER (Hrsg.), Ausst.-Kat. Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund, Werke und Dokumente, München 1982, S. 485–487; Peter-Klaus SCHUSTER/Tilmann BUDDENSIEG (Hrsg.), Ausst.-Kat. Peter Behrens und Nürnberg, Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil

- und die Anfänge der Industriereform, München 1980, insbes. Peter-Klaus SCHUSTER, Behrens in Nürnberg und ein Nürnberger Auftrag an Behrens, ebd., S. 95–165.
- 5 Alexander KOCH, Darmstadt, Stuttgart und München als Heim-Stätten moderner Gewerbe-Kunst, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 9 (1902), S. 247–250, hier S. 250 (tabellarische Übersicht).
- 6 Hermann VON SEEFELD, Die Förderung des Kleingewerbes in Hessen, Baden, Württemberg, Elsass-Lothringen und der Schweiz auf Grund einer Studienreise im Jahre 1903, in: Sammlung der Drucksachen des preussischen Hauses der Abgeordneten, 20. Legislaturperiode, I. Session 1904/05, Bd. 4, Drucksache 142, Berlin 1904, S. 2159–2214, hier S. 2194.
- 7 MACIUKA 2005 (Anm. 1), S. 45–47.
- 8 Vgl. hierzu ebd., 3. Kap., S. 118–131; s. auch DERS., „Sachlicher, wirtschaftlicher, zweckmässiger“: 100 Jahre „Lehrwerkstätten-Erlass“ vom Preussischen Ministerium für Handel und Gewerbe, in: Scholion, 5. Jg. (2006), H. 4, S. 120–131: <http://faculty.baruch.cuny.edu/jmaciuka/documents/journals/sachlicher.pdf> (abgerufen am: 1.8.2017).
- 9 Hermann MUTHESIUS, Ergebnisse der Besichtigung der Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen in Düsseldorf, Crefeld, Elberfeld, Barmen, Coeln, Iserlohn, Halle, Erfurt, Kassel und Hannover im Juli und August 1903, Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz (im Folgenden: GStA PK), I.HA Rep. 120 EX Fach 1 Nr. 1 Bd. 13 Akte IIb. 8130 (gezeichnet und datiert von Hermann Muthesius, 15. Oktober 1903).
- 10 Ebd., S. 5 u. 11.
- 11 Hermann MUTHESIUS, Mein Lebens- und Bildungsgang (25. September 1900), Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin, Muthesius-Nachlass; s. auch u. a. DERS., Die „Guild and School of Handicraft“ in London, in: Dekorative Kunst, Bd. 2 (1898), S. 41–48; DERS., Künstlerischer Unterricht für Handwerker in England, in: Dekorative Kunst, Bd. 1 (1898), S. 15–20; DERS., Der Verein für häusliche Kunstindustrie und der Dilettantismus in den Kleinkünsten in England, in: Centralblatt der Bauverwaltung, 20. Jg. (1900), S. 165–167, 173/174, 197–199, 209–212; DERS., Der Zeichenunterricht in den Londoner Volksschulen, (Beiträge zur Lehrerbildung und Lehrerfortbildung, H. 16), Gotha 1900.
- 12 S. Geheimer Ober-Regierungsrat Dönhoff, Regierungs- und Gewerbeschulrat von Czihak und Landbauinspektor Doctor Muthesius, Das Gewerbliche Unterrichtswesen in Grossbritannien, Auf Grund einer Studienreise im Jahre 1903, in: Sammlung der Drucksachen des preussischen Hauses der Abgeordneten, 20. Legislaturperiode, I. Session 1904/05, Bd. 2, Drucksache 70, Berlin 1904, S. 1347–1380.
- 13 S. Anm. 9.
- 14 Der Minister für Handel und Gewerbe an sämtliche Herren Regierungspräsidenten (Lehrwerkstättenenerlass, 15. Dez. 1904), I. Verwaltungsbericht des Königlich Preussischen Landesgewerbeamts 1905, Berlin 1906, S. 159–161.
- 15 S. MACIUKA 2005 (Anm. 1), insbes. die Teile „The State Trades Department: Prussia's Werkbund Predecessor“, S. 125–131 u. das 4. Kap. „The Convergence of State and Private Reform Impulses in the Deutscher Werkbund“, S. 137–170.
- 16 MINISTERIUM FÜR HANDEL UND GEWERBE, Denkschrift über die Begründung eines Landesgewerbeamts und eines ständigen Beirats, in: Anlagen zum Staatshaushalts-Etat für das Etatjahr 1905, Bd. II (Nr. 16, Beilage G, Handels- u. Gewerbeverwaltung), o. O., o. J., S. 92/93, hier S. 92.
- 17 Brief Henry van de Veldes an den Großherzog Wilhelm Ernst vom 24. Dezember 1904, zitiert nach: Achim PRIESS/Klaus-Jürgen WINKLER (Hrsg.), Weimarer Konzepte: Die Kunst- und Bauhochschule 1860–1995, Weimar 1996, S. 96.
- 18 MACIUKA 2005 (Anm. 1), S. 60.
- 19 Lehrwerkstättenenerlass, erster Entwurf, GStA PK, I. HA Rep. 120 EX Fach 1 Nr. 1 Bd. 14 Akte IIb. 5613, S. 5.
- 20 Ebd.
- 21 Zum Fall Muthesius, s. N. N., Der Fall Muthesius. Ein Vortrag mit Akten und Briefen, in: Hohe Warte, Bd. 3 (1906/07), S. 233–248.
- 22 Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes, Bericht über die Versammlung deutscher Kunstgewerbetreibender, Berlin Jägerstr. 22, 9. März 1906, Berlin 1906, S. 37 u. 48.
- 23 S. Anm. 3, S. 25–68.
- 24 Diese These und andere Details werden ausführlich behandelt, in: MACIUKA 2005 (Anm. 1).

Bildnachweis

- 1 Archiv des Verfassers
- 2 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 16 (1905), S. 663, Foto: Archiv des Verfassers
- 3 Aus: Jahresbericht der Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Barmen, Barmen 1908 (Titelblatt), Foto: Archiv des Verfassers
- 4 Aus: Grundsätze der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Crefeld, Crefeld 1911, S. 8, Foto: Archiv des Verfassers

Internationale Entwicklungen und Kontexte

International Developments and Contexts



Modernismus in Barcelona: Antoni Gaudí

ein Gestaltungswille durchdringt den Raum

Marina Linares

Der Katalane Antoni Gaudí i Cornet lebte und wirkte 1852–1926 in Barcelona, war damit Zeitgenosse der Architekten und Künstler der Darmstädter Künstlerkolonie. Seine Bauwerke erlangten aufgrund ihrer Einzigartigkeit international Aufmerksamkeit und wurden als Weltkulturerbe ausgezeichnet.¹ Ziel des Beitrags ist, Gaudís Position vor dem Hintergrund der modernistischen Bewegung Spaniens und Mitteleuropas mit Fokus auf die Bauformen herauszustellen und architekturtheoretisch zu reflektieren. Folgende Fragen leiten die Darstellung: Inwieweit gab es in Spanien eine modernistische Bewegung? Inwieweit gehörte Gaudí dieser Bewegung an? War er durch sie beeinflusst oder nahm er selbst Einfluss darauf? Was war Gaudís Leistung, die ihn singulär auszeichnete?

Ausgangspunkte sind die historische Entwicklung Barcelonas sowie die Einflüsse der Architektur und ihrer Theorie. Formale Merkmale und konstruktionstechnische Prinzipien leiten die Analyse. Ein theoretischer Ansatz, abgeleitet von der Position Eugène Viollet-Le-Ducs und angewandt auf die Bauweise Gaudís, erklärt das Singuläre seiner Werke. Die genealogische Entwicklung wird anhand dreier Phasen hinsichtlich der Kriterien Bauform und Material, Technik und Konstruktion, Einflüsse und Stil beschrieben. Eine historische Einordnung mit Bezug auf die Darmstädter Künstlerkolonie schließt die Betrachtung ab.

Einflüsse und Kontexte

Katalonien gilt im 19. Jahrhundert innerhalb Spaniens als Vorreiter der industriellen Entwicklung. Barcelona wurde führendes Wirtschaftszentrum: Baumwollproduktion sowie Eisen- und Textilindustrie förderten das wirtschaftliche Wachstum. Als erste Stadt Spaniens erhielt Barcelona eine Eisenbahnlinie sowie Elektrizität. Drei Viertel der katalanischen Industriearbeiter lebten

dort. Die Stadt verdreifachte sich aufgrund von Zuwanderungen sowie Eingemeindungen innerhalb weniger Jahrzehnte.²

Der zunehmende Wohlstand begünstigte technologischen Fortschritt und kulturelle Innovationen, inklusive moderner Bauprojekte. 1858 wurde die alte Stadtmauer abgerissen; das Stadtgebiet wuchs von 20 auf 200 Hektar – Raum für die Neustadthanlage von Idelfonso Cerdà und Arbeitersiedlungen, an denen auch Gaudí beteiligt war.³ Der Beginn seiner Karriere lag damit in einer Zeit der Erneuerung von Lebensraum und Ideenwelt, vergleichbar der Situation in anderen Städten Mitteleuropas.

Viele Wohngebäude, Parkanlagen, gewerbliche und öffentliche Bauten entstanden im modernistischen Stil, von denen später über die Hälfte abgerissen wurde.⁴ Ende der 1880er Jahre entwickelten sich Initiativen zur Konservierung der Bauten von Lluís Domènech i Montaner oder Josep Puig i Cadafalch, Architekten, die zu Gaudís Generation zählten.⁵ Wenn auch stilistisch inhomogen oder sogar individualistisch konzipiert, lassen sich Modern Style, Art Nouveau, Liberty, Jugendstil sowie Modernismo plástico als internationale Bewegung auffassen,⁶ die Architektur, Kunsthandwerk und Kunst, praktisch alle Lebensbereiche prägte. Kennzeichnend sind folgende Kriterien:

1. Bildung neuer Formen,
2. Betonung des Ornaments,
3. Aufwertung des Handwerks,
4. Verbindung von Kunst und Leben und
5. Tendenz zum Gesamtkunstwerk.

Entgegen einer eklektizistischen Verwendung historischer Bauelemente setzte die Moderne ihren Fokus auf Formbildungen, vom Detail bis zur Gesamtgestalt. Ornamente mit geschwungenen Linien abstrakt-organischer Motivik fungierten als Dekor, abstrahierte Naturform sowie Symbol⁷ und prägten die Oberflächen der Objekte: „La linea y sus variaciones múltiples desar-

rollan un concierto de curvas y sesgos sin más limitación que la dimensión del plano en el que se mueven, de modo que los ‚valores positivos‘ y los ‚valores negativos‘ [...] se produce una confusión entre unos y otros sin orden de relación claro.“⁸

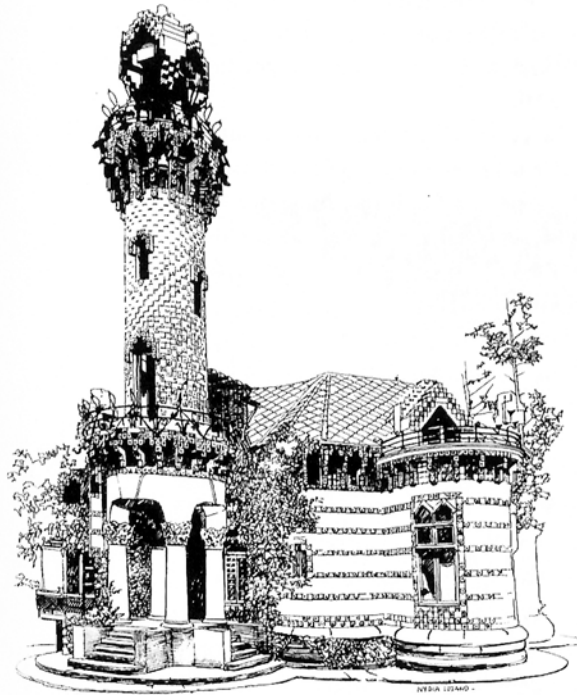
Gedanken von John Ruskin, William Morris oder Viollet-Le-Duc bezüglich einer Rückbesinnung auf das artifizielle Handwerk wurden auch in Spanien rezipiert. Gaudí setzte in seiner regionalen Verbundenheit Kacheln, Fliesen, Keramik, Buntglas und Gusseisen ein. Aus dem Mittelalter stammten der gotische und der maurische Mudéjar-Stil. Letzterer betonte mit Fries und Mosaik das Ornamentale und kam den modernistischen Stiltendenzen sehr nahe. Insofern war katalanischer Modernismo mit Modernität und Historizität verknüpft – eine Ambivalenz, die sich auch in Gaudís Bauten widerspiegelte.

Historisch und geografisch bedingt, pflegte Katalonien eine starke Affinität zu Frankreich. Im Gegensatz zum spanischen Barock dominierte hier die nordische Gotik als Symbol nationaler Unabhängigkeit und erinnerte an die mittelalterliche Blütezeit des Königreichs. Historische Bauten waren über Exkursionen und Publikationen bekannt und für Gaudís formale Entwicklung bedeutsam.⁹ Zudem nutzte der Architekt Eisen, Stahl, Glas und Beton der Ingenieursbauten seiner Zeit, die im Sinne des „form follows function“-Leitsatzes¹⁰ die Konstruktion betonten.

Architekturtheoretischer Diskurs

Für Gaudí war die Theorie Viollet-Le-Ducs maßgeblich, der explizit Formen und Bauweisen vergangener Epochen analysierte und Empfehlungen für deren Restaurierung und Reformulierung gab. Jener differenzierte zwischen dem *style absolu* als allgemeinem Prinzip eines ideellen, generativen Regelwerks und dem *style relatif*¹¹ als konkrete Anwendung bei einem Gebäude anstelle eines Formzitats: „si l'on élève un édifice neuf; ce n'est qu'un langage dont il faut apprendre à se servir pour exprimer sa pensée, mais non pour répéter ce que d'autres ont dit. [...] [L]es règles générales laissent l'architecte sans ressources devant les exceptions nombreuses qui se présentent à chaque pas, s'il n'est pas pénétré de l'esprit qui a dirigé les anciens constructeurs.“¹²

Mit der Annahme, die Baukunst sei eine Sprache, von der „non-seulement les mots, mais la grammaire et l'esprit“¹³ zu lernen seien, wird die Idee einer generativen Grammatik vorweggenommen, die später Sprachphilosophie und Linguistik postuliert und expliziert haben. Ähnlich dem *style absolu* und *relatif* differenzierte Noam Chomsky¹⁴ zwischen Tiefen- und Ober-



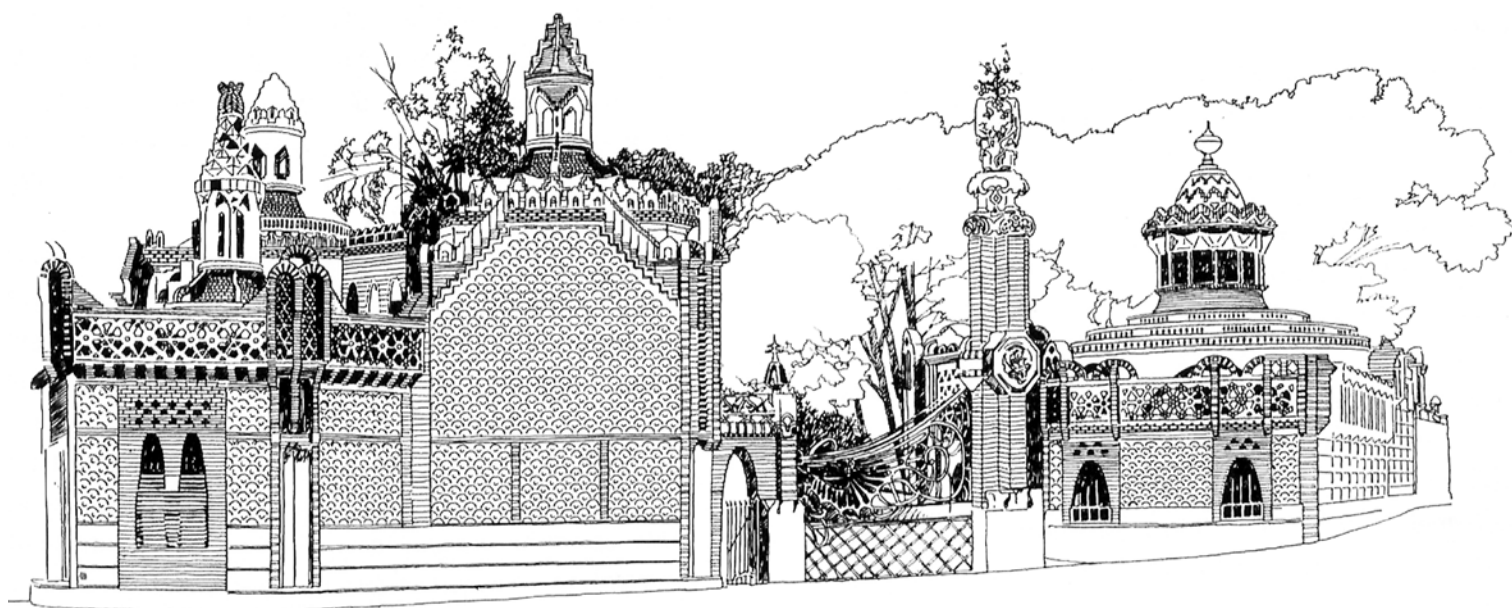
1 Antoni Gaudí, El Capricho (Villa Quijano), Comillas, 1883–85

flächenstruktur, wobei erstere als Generierungsregel syntaktischer Verknüpfungen letzterer als spezifischem Sprachausdruck zugrunde liegt.

Chomsky verweist in seinen Schriften auf Ludwig Wittgenstein, der die generative Grammatik mit dem philosophischen Begriff der Form als Vorstellung verknüpfte. Es gebe „zweierlei Kriterien [...]“: einerseits das Bild (welcher Art immer es sei)[,] welches ihm zu irgendeiner Zeit vorschwebt, andererseits die Anwendung, die er – mit der Zeit – von dieser Vorstellung macht.“¹⁵ Gemeinsam ist die Unterscheidung zwischen Ideellem (Prinzip, Modell) und materiell-sinnlichem Phänomen, ähnlich der evolutionstheoretischen Begriffe Geno- und Phänotyp oder Friedrich Nietzsches postulierter Polarität von Individuations- und Verschmelzungsprinzip.¹⁶

Werkanalyse

Die Differenzierung ist auf jeden Stil anwendbar und erklärt Gaudís Spätwerk adäquat. Dies entwickelte sich aus dem Historismus und dem Modernismo heraus, ging aber darüber hinaus. Die folgende Werkanalyse erklärt systematisch die Genealogie über ein Drei-Phasen-Modell: Die erste Phase ist geprägt von Stilmischungen, die zweite von einer alle Komponenten einbeziehenden Formensprache. Zwei polare Prinzipien, Konstruktion einer Einheitsform und Individuation der Elemente, bestimmen die dritte.



2 Antoni Gaudí, Finca Güell, Barcelona, 1883–87

Compositio

Bereits Gaudís erste Privataufträge zeigten Stilmischungen, verbanden historische Stile mit Modernismo, Farbgestaltung mit Gliederung. Casa Vicens und El Capricho wurden aus Naturstein und Ziegeln erbaut und mit verschiedenfarbigen, teils mit Blumenmotiv versehenen Kacheln verziert. Farb-, Material-, und Texturkontraste sowie plastische Hervorhebung der Steinschichtungen und Kacheln bilden die Fassade geometrischer Muster und Bänder, die Geschosse und Bauelemente wie Erker oder Ventilationstürme betonen. (Abb. 1)

Kacheln und Blumenmotive wurden im Innenraum fortgesetzt, der aber weniger kontrastreich mit aufwändigem Dekor versehen war: Hier dominierten warme Farbtöne der holzverkleideten Wände und Decken, figuratives und stalaktitenförmiges Ornament. Anklänge an spanische, islamische und orientalische Stile sowie Tier- und Pflanzenmotivik bis zur abstrakten Naturform prägten den Bau zu einer Zeit, in der sich der Modernismo in Barcelona erst entwickelte.

Beide Gebäude blieben der konventionellen Bauweise des regionalen spanisch-maurischen Stils verpflichtet.¹⁷ Akzentsetzende Elemente wie Turm, Balkon oder Portikus wurden eingefügt, aber optisch nicht mit der Gesamtgestalt verschmolzen. Das Ornament hatte schmückende und gliedernde Funktion, erhielt an der Fassade von El Capricho über plastisch gestaltete Blatt- und Blütenmotive gelb-grüner Kacheln oder Türme erhöhte Eigenständigkeit.

Als Letztes sei auf den Baukomplex verwiesen, der bereits Übergangscharakter zu der Synthesis hat: Beim Umbau der Finca Güell wurde auf Kontraste zugunsten des Gesamteindrucks eines Gebäude-Ensembles verzichtet. (Abb. 2) Homogene Fassade und Farbgebung (ocker und rotbraun) vereinheitlichten das Ensemble, dem sich Variationen feingliedriger Texturen aus Ziegeln, Terrakotta, Buntglasscheiben oder Mörtel arabischen Stils¹⁸ unterordneten: die Ganzheit löst sich bei näherer Betrachtung in eine Vielfalt von Mustern auf.

Herausragend sind schmiedeeiserne Arbeiten, besonders der fünf Meter breite Drache am Tor sowie Bekrönungen der Ventilationstürme, die auf artifizielle Weise gestaltet sind. Diese Türme – normalerweise unbeachtete, auf ihre Funktion reduzierte Bauteile – wurden Gegenstand kreativer Entwürfe und von einer reinen Funktionseinheit zur expressiven Bauplastik erhoben. Im Stall verwandte Gaudí erstmals parabolische Bögen und verließ damit das Formenrepertoire traditioneller Architektur.

Synthesis

Waren Gaudís Anfangsbauten noch eklektizistisch und in der prämodernistischen Periode entstanden, entwickelte der Pionier in den folgenden Jahren ein eigenes Formenvokabular, das Prinzipien des Modernismo aufnahm und hinsichtlich der Durchbildung von Körpern radikalisierte. Inwieweit dies dem modernistischen Stil



3 Antoni Gaudí, Casa Milà, Barcelona, 1906 – 12



4 Antoni Gaudí, Casa Milà, Fassadendetail, Barcelona, 1906 – 12

zuzurechnen ist oder ihn – analog zum gotischen oder maurischen – reformulierte, wird unterschiedlich bewertet.¹⁹ Der Hang zum Ornament war für Gaudí sowie für den Modernismo typisch, ebenso die Arbeit mit abstrakten und organischen Formen.

Doch ein Ornament ist eine schmückende Oberflächengestaltung mittels Linie oder Relief und durchdringt nicht seinen Träger. Gaudís Leistung war, den Baukörper selbst organisch zu formen und sich von den Grundformen der Bautradition zu lösen. Bestanden die Türme der Finca Güell noch aus Kuben, Zylindern oder Kegeln, wurden die der Casa Milà als organisch-amorphe Körper konzipiert. Auch die Dächer der Pavillons im Park Güell oder der Casa Batlló stehen Naturformen näher als Formen traditioneller Architektur: „[...] por su idea personal de la arquitectura, llegó a la perfecta integración romántico-oriental-racionalista, basándose en formas abstractas, tales como el arco equilibrado parabólico y las superficies alabeadas regladas, que decoró con elementos cromáticamente naturalistas.“²⁰

Der Architekt näherte die Gesamtform seiner Bauten zunehmend Naturgebilden an – aber nicht im Sinne einer Imitatio. Casa Milà ist ein bis heute einzigartiger Bau homogener Erscheinung und zurückhaltender Farbigkeit. (Abb. 3) Mit der Gestalt lassen sich Steinbruch, Bienenwaben, Höhlenbauten, Sandhügel,

Felswände oder -landschaften assoziieren²¹ – ahistorische Urzustände, denen Modernität in Material und Konstruktion entgegenstehen.

Weitestgehend wurde auf Rechtwinkligkeit zugunsten asymmetrischer Wellenbewegungen, Wölbungen und Nischen verzichtet. Die biomorphe Fassade aus grobporigem Betonguss wurde mit Blattmotiven aus recyceltem Eisen ergänzt. (Abb. 4) Im Sinne des Individuationsprinzips erhielt jede Etage, jeder Raum eine eigene Gestalt: „[...] nothing about this building is uniform: each floor is different; the distribution of the apartments variable; and their configuration divers.“²²

Gaudí nutzte – noch vor Le Corbusiers und Pierre Jeannerets Maison Dom-Ino²³ – ein Eisenträger-Stützsystem, das die Wände von Tragefunktionen befreite und flexibler machte. Anders als bei Ingenieurbauten, deren Gerüst die Gestalt des Baus prägte, wurde hier die Konstruktion vom Körper getrennt. „Das Ganze ist weniger ein Haus als vielmehr eine riesige, wie mit den Händen aus weichem Knetmaterial geformte Skulptur.“²⁴

Parabolische Bögen aus Ziegeln verschiedener Höhe und Weite bildeten das Dachgewölbe, das die unebene Basis des Dachgartens mit Ventilationstürmen, Kaminen und Treppenstiegen war.²⁵ Dies stellte einen Schritt auf dem Weg von linearen Bögen zu räumlichen



5 Antoni Gaudí, Sagrada Família, Passionsfassade, Barcelona 1883–1926 (Zustand um 2012)

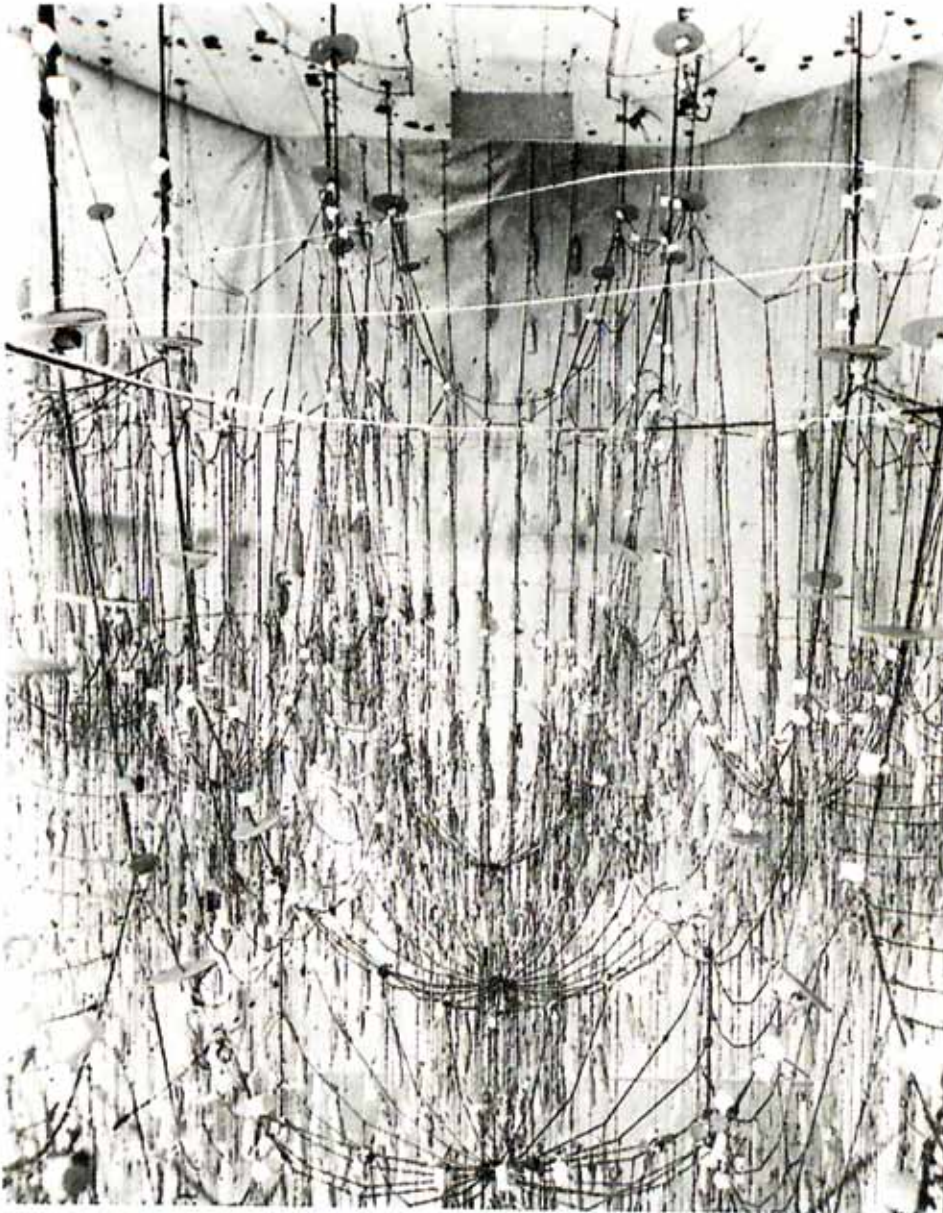
Paraboloiden dar. Der kohärenten Außengestaltung entgegen stand die detailreiche, teils polychrome Gestaltung des Inneren, die sich modernistischer Formen der Arts and Crafts-Bewegung bediente.²⁶

Unitas – Varietas

Die letzte Phase bestimmten diese zwei divergierenden Formprinzipien, die in ihrer Polarität zum Extrem geführt wurden. Wenn auch nur in zwei Sakralbauten verwirklicht, kann die dortige Formbildung als final verstanden werden: die Arbeiterkirche in Santa Coloma in der Colònia Güell und die Kathedrale Sagrada Família. Beide blieben zwar unvollendet, doch überzeugten ihre

konzeptionellen und gestalterischen Leistungen. Obwohl sich Gaudí zuletzt nur noch der Sagrada Família widmete, war die Kirche in Santa Coloma ein wichtiges Experimentierfeld für die Kathedrale.

Gaudí übernahm die Bauleitung der Kathedrale von Francisco de Paula del Villar y Lozano, der die Sühnekirche in den 1880er Jahren begonnen und die Krypta bereits ausgeführt hatte. Die Anlage entsprach einer gotischen Kirche – neuartig schuf Gaudí Gewölbe und Türme, die Wahrzeichen Barcelonas wurden. (Abb. 5) Wenn auch mehrere Architekten Parabolformen in ihrer Industriearchitektur verwandten,²⁷ waren jene Körper im Sakralbau eine Neuerung. Hier waren sie nicht abstrakt konzipiert, sondern Ergebnis formbildender Kräfte.



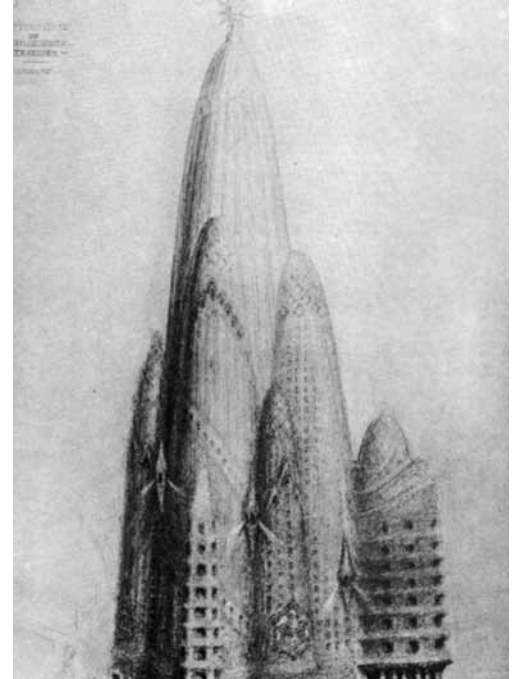
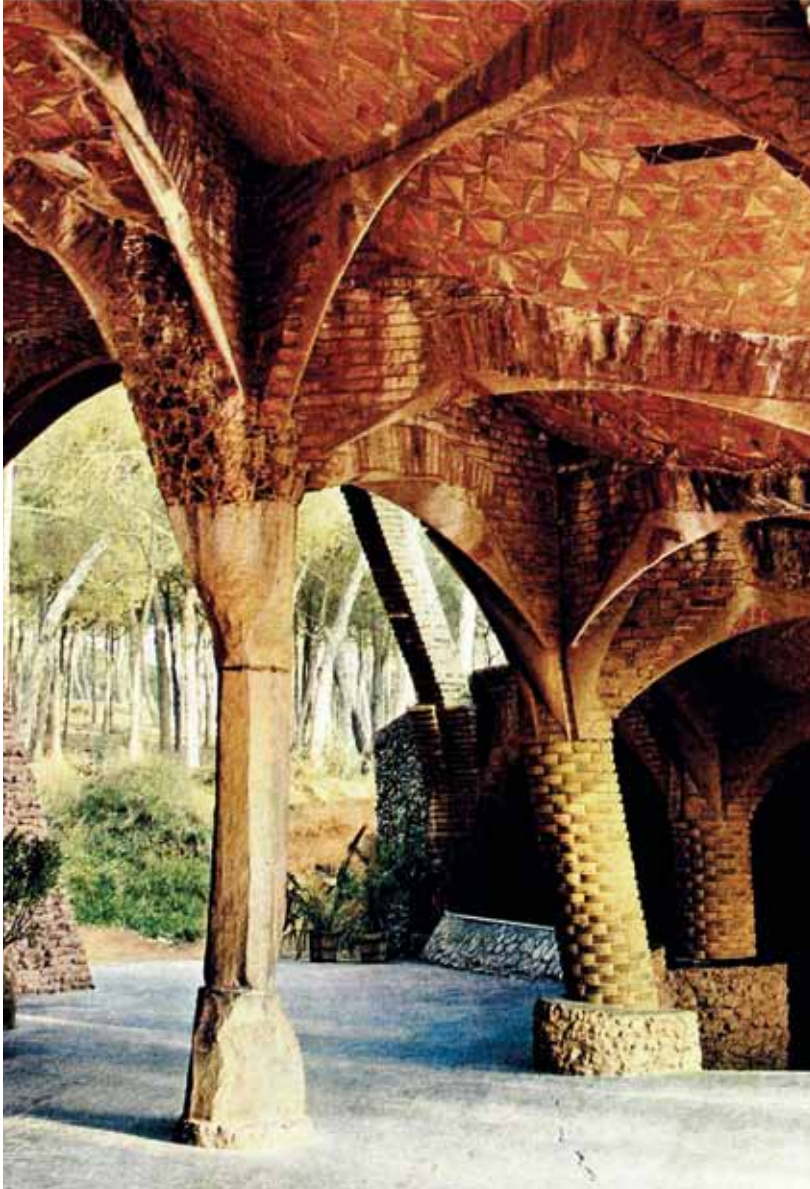
6 Antoni Gaudí, Modell der Kirche Colònia Güell, Santa Coloma de Cervelló, 1908–16

Ein Großteil des Quellenmaterials Gaudís ist verloren,²⁸ doch das Hängemodell der Arbeiterkirche wurde rekonstruiert und gab den Forschern Aufschluss über die Konstruktionsweise.²⁹ Es löste zugleich Probleme der Statik und der Ästhetik: An vernetzten Fäden hingen Gewichtsäcke und bildeten eine Umkehrfigur des Baus (Verkehrung von Zug-/Druckkräften).³⁰ Das Prinzip hatte Vorläufer für einzelne Elemente (z. B. das Kettenmodell der Kuppel des Petersdoms in Rom von Giovanni Poleni aus dem Jahr 1748³¹); hier dagegen ein ganzes Gebäude als Gleichgewichtsfigur selbstbildender Prozesse entstehen zu lassen, war einzigartig.³² (Abb. 6)

Der Grundriss hatte eine organische Struktur, und der Bau war als Komplex parabolischer Gebilde geplant. Krypta und Eingangsbereich wurden mit gekrümmten Flächen und schrägen, teils verzweigten

Stützen aus Ziegeln realisiert. (Abb. 7) Ihre Gestalt entsprach den Bäumen in ihrer Umgebung, so wie die Kirche insgesamt optisch in den dortigen Lebensraum integriert werden sollte: „Das Gebäude sollte eine Verbindung von gebrannten Ziegeln, Schlackenstein und Bruchstein sein, die den unteren Teilen die genaue Farbe des Bodens geben. Weiter oben wird die graue Farbe eher silbrig und der der Pinienstämme ähnlich, die das Gebäude umstehen. Noch weiter oben würden die Grün-, Purpur- und Blautöne der Glasmaterialien mit den Baumwipfeln, welche den Horizont verdecken, und mit dem blauen Himmel harmonisiert haben.“³³

Das Varietas-Prinzip prägte sämtliche Konstruktions- und Dekorelemente: Farbe, Licht, Figuration und Bau waren nach Albert Fargas mit *heiliger* Symbolik verknüpft.³⁴



7 Antoni Gaudí, Krypta Colònia Güell, Santa Coloma de Cervelló, Baubeginn ab 1908 (Zustand um 1970)

8 Antoni Gaudí, Hotelentwurf, Skizze, 1908

Die Genese zu Paraboloiden mit einer einzigen, raumumfassenden Oberfläche erfolgte in Auseinandersetzung mit der Gotik. Gaudí suchte ein System, das Schubkräfte ohne Strebewerk ableiten konnte. Das Modell ermöglichte statische Berechnungen und Veranschaulichungen von Entwurfsstadien. (Aufnahmen davon mit eingesetzten Stoffen wurden per Übermalung korrigiert, um danach die Veränderungen ins Modell zu übertragen.) Das System reagierte auf jede Änderung von Gewichten, Stützen oder Verknüpfungen.

Insofern war es flächigen Grund- und Aufrissen sowie konventionellen (fixierten) plastischen Modellen überlegen. Heute lassen sich digital Gleichgewichtsfiguren generieren, dennoch muss die Formfindung der Berechnung voraus gehen. Gaudís Konstruktion war ein rationales Verfahren auf der Basis formender Natur-

kräfte und eigener Ästhetik. Der Entwurf eines Hotels, ebenfalls aus Paraboloiden gebildet, beweist, dass es um mehr als um eine Perfektionierung gotischer Kirchen ging – Gaudí hatte seine eigene Formensprache gefunden. (Abb. 8)

Ergebnisse und Einordnung

Über konstruktionstechnische Experimente und die Genesis seiner Naturästhetik fand Gaudí zu seinem einzigartigen Formenvokabular. Er hatte nach Viollet-Le-Duc nicht nur eine gegebene Sprache (Modernismo als *style absolu*) zwecks Bildung neuer Werke im *style relatif* internalisiert. Sein neuer *style absolu* basierte auf einer Syntaktik parabolischer Formen, in denen Konstruktion

(Struktur) und Form (Baukörper) koinzidierten. Als Phänotypen ließen sich mit dieser Syntaktik verschiedene Gebäudetypen generieren – als Synthese aus zufälliger Gleichgewichtsfigur und willentlicher Erfindung.

Dennoch blieb Gaudí modernistischen Tendenzen verbunden. Er stand unter dem Einfluss regional-historischer sowie international-moderner Impulse und gehörte zu den katalanischen Pionieren. Selbst sein reifer Stil war auf der Detail- bzw. Dekorebene modernistisch geprägt, wie die systematische Betrachtung zeigte. Varietas entspricht Johann Wolfgang von Goethes Idee der morphologischen Gestaltwandlung³⁵ sowie dem Naturideal der Ornamentik jener Zeit: „For although the vital force is that hidden energy which causes the parts of vegetable structures to enlarge [...] an obvious oneness must also exist between those modified principles of vitality [...]“.³⁶ Gaudís Naturbegriff ging weiter. Er bildete nicht Naturformen, sondern ließ Formen per Naturkraft bilden.

Orientierten sich traditionelle Bauten an rechtwinkligen Formen gemäß den drei Dimensionen euklidischer Geometrie (Boden-, Wand- und Dachebenen), so kehrte Gaudí zurück zu quasi-organischen Naturkörpern, berechnet über seine komplexe „Geometrie der Natur“³⁷ gekrümmter (Ober-)Flächen. (Abb. 9) Der Ansatz war zugleich reaktionär und revolutionär.³⁸

Diese Ambivalenz erklärt Einflüsse auf funktional-technische sowie kunsthandwerkliche Entwürfe. Heute kann Gaudí als Vorreiter organischer Architektur gelten. Jean Nouvel errichtete 2005 in Barcelona den Torre Agbar in Parabolform im Gedenken an den Ka-

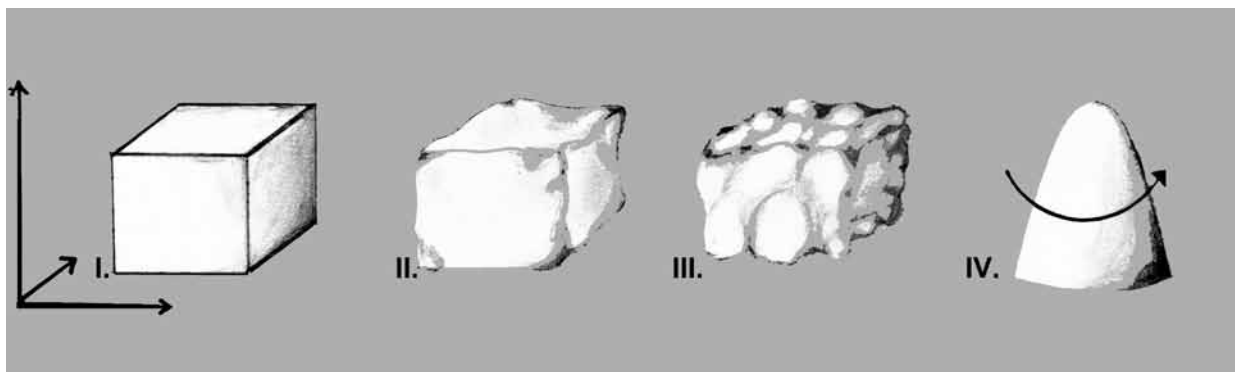
atalanen. Wegweisende Architekten wie Louis Sullivan oder Le Corbusier schätzten Gaudís Leistungen,³⁹ Walter Gropius und Julius Meier-Graefe besichtigten auf ihren Barcelona-Reisen modernistische Bauten unter anderem von Gaudí.⁴⁰

Auch wenn deutsche Publikationen über Gaudí erst nach 1920 einsetzten, ist von einem früheren Austausch über internationale Ausstellungen und Berichte auszugehen.⁴¹ Wechselseitige Rezeptionen von Künstlern Barcelonas und Darmstadts sind daher möglich, auch wenn sie nicht belegt sind. Bekannt ist, dass Bauhaus-Schüler nach Barcelona reisten, um Gebäude Kataloniens zu studieren.⁴² Bernhard Hoetger kannte Bruno Taut, der über Gaudí 1923 publizierte,⁴³ und griff das gotische Bauhütten-Konzept auf.

Dennoch kann von keiner direkten Verbindung zwischen Barcelona und Darmstadt gesprochen werden. In beiden Wirkstätten bildeten sich vor dem Hintergrund der internationalen Bewegungen um 1900 Personalstile heraus, die Meilensteile in der Architekturgeschichte setzten. Aber die Umstände waren verschieden: In Barcelona erfüllte eine regionale Gruppe städtebauliche Funktionen einer Industriestadt. Auch im modernistischen Viertel Eixample wurde für heterogene Auftraggeber nach Bedarf gebaut. Dem klassischen Kunstbegriff verpflichtet, realisierte Gaudí Entwürfe, orientiert am Zeitgeist sowie an der Natur.

Zwar förderte der Industrielle Eusebi Güell i Bacigalupi Gaudí, doch es gab in Katalonien keinen Landesherren, der überregional berufenen Künstlern ein Experimentierfeld für innovative Projekte wie die Mathildenhöhe bot. Mit der Intention, ein Zentrum

- 9 Systematik der Formen (Schema: Marina Linares)
- I. Compositio: traditioneller Baukörper ebener Flächen, rechtwinklig angeordnet (mit Ornament/Relief)
 - II + III. Synthesis: modellierter Baukörper gewölbter Flächen, von Stützkonstruktion getrennt
 - IV. Unitas: parabolischer Körper jeweils einer Oberfläche, Umkehrform der Lasten, koinzidiert mit Konstruktion



für angewandte Kunst zu schaffen, fungierte Großherzog Ernst Ludwig von Hessen bei Rhein als Mäzen und Kulturpolitiker zugleich. Modern war die Nutzung eines Geländes als Bau- und Ausstellungsfläche, wofür die Weltausstellungen und ihre Konzepte Vorbildfunktion hatten. Fortschrittlich waren in Darmstadt auch die Verbindungen zwischen verschiedenen Kunstgattungen, die bei Gaudí peripher gegeben sind.

Beide Städte sind wegen ihrer Baukunst um 1900 bedeutsam, aber nicht gleichzusetzen: In Barcelona

wurde ein Architekt ausgezeichnet, der über den regionalen und internationalen Stil hinaus einzigartige Formen und bautechnische Lösungen schuf – die Mathildenhöhe in Darmstadt verkörpert eine Schaffensphase überregionaler Künstler, die dort die Verbindung von Kunst und Leben programmatisch verwirklichten und für das Kunstgewerbe neue Maßstäbe setzten: Die Kooperation mit Handwerk und Industrie sowie die Präsentation auf eigenem Werksgelände und auf internationalen Ausstellungen waren vorbildlich.

Summary

Modernism in Barcelona: Antoni Gaudí – A Creative Drive Permeates Space

The Arts and Crafts Movement spread from Central Europe to the south, where it especially took hold of those cities that had become stronger through industrialisation. Barcelona is an example of how the international style was adapted and – in contrast with the formal rigour of the constructivists – combined with regional traditions. Besides architects such as Lluís Domènech i Montaner and Josep Puig i Cadafalch, it was Antoni Gaudí in particular who defined a new style. His works, while appearing unique even today, can nonetheless be explained by part of the movement of his day.

Gaudí's work clearly embodies the ideal of the "Gesamtkunstwerk": the all-encompassing work of art representing a synthesis of architecture, design and art. Functional objects are exalted aesthetically and semantically (e.g. a guarding dragon as a gate or a sculpture park

consisting of stylised ventilation towers), while new forms are developed and architecture is conceptionally linked with nature. In doing so, Gaudí remains true to local traditional materials (including brick, tile and wrought iron), but makes use of them in highly original shapes and forms and thus, achieves a fusion of artists design and craftsmanship.

The paper presents outstanding examples of his works with regard to materials, style and synthesis of the arts and which illustrate the architect's formal development. Traditional and modernist influences on the one hand and the architect's individual design language on the other led to the polarity of adaptation and invention. This polarity is discussed in comparison with other architects of Barcelona and members of the Darmstadt Artists' Colony. The discussion is based on an analysis of the works and the reflection of architecture theory (especially that of Viollet-Le-Duc) as well as the art history of that style period. To what extent did these ideas typify the turn of the century and serve as signposts for the modern age up to the present?

Anmerkungen

- 1 Das Werk Gaudís wurde 1984 in die Welterbeliste eingetragen und 2005 erweitert: <http://whc.unesco.org/en/list/320> (abgerufen am: 9. 2. 2017).
- 2 Vgl. Carlos COLLADO SEIDEL, Kleine Geschichte Kataloniens, München 2007, S. 140–143; Walther L. BERNECKER/Horst PIETSCHMANN, Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005, S. 283–289.
- 3 Vgl. Jeremy ROE, Antoni Gaudí, New York 2012, S. 41–44.
- 4 Raquel Laquesta Contreras und Xavier González Toran recherchierten zahlreiche verlorene Gebäude, Innenraumgestaltungen und Fassaden aus der Zeit um 1900 und erhaltene Skizzen. Gründe für den Verlust sind – neben Bombardements 1937/38 – Neubauten und Umgestaltungen bis in die 1970er Jahre. Erst später wurden Mittel für die Renovierung beziehungsweise Restaurierung eingesetzt. Vgl. DIÉS., El modernisme perdut. La Barcelona antiga, Barcelona 2013, S. 14–16.
- 5 Zum Beispiel Palau de la Música Catalana von Domènech oder Casa de les Punxes von Puig.
- 6 Victorino Polo García sah in den nationalen Erscheinungsformen zwischen 1890–1910 Varianten eines gemeinsamen Prozesses in London, Barcelona, New York, Brüssel, München und Wien. Vgl. DERS., El Modernismo-I: la pasión por vivir el arte, Bd. 1, Barcelona 1987, S. 48.

- 7 Vgl. Wieland SCHMIED, Notizen zum „Gesamtkunstwerk“, in: René BLOCK (Hrsg.), Ausst.-Kat. Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Berlin 1983, S. 7–9, hier S. 8.
- 8 POLO GARCÍA (Anm. 6), S. 54.
- 9 Jenaro Pérez VILLAAMILS dreibändiges Werk „España Artística y Monumental“ (Paris 1842–1850) mit Lithografien war Architekten und Historikern in Barcelona bekannt.
- 10 Der Leitsatz geht zurück auf Louis H. Sullivan: „Whether it be the sweeping eagle in his flight, or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, *form ever follows function*, and this is the law.“ DERS., The Tall Office Building Artistically, in: Lippincott's Magazine, 57. Jg. (1896), S. 403–409, hier S. 408.
- 11 Vgl. Eugène VIOLETT-LE-DUC, Dictionnaire raisonné de l'architecture française de XI^e au XVI^e siècle, Bd. 8, Paris 1854–68, S. 477/478.
- 12 VIOLETT-LE-DUC (Anm. 11), Bd. 1, S. XI.
- 13 Eugène VIOLETT-LE-DUC, Du style gothique au XIX^e siècle, in: Annales Archéologiques, Bd. 4 (1846), S. 352.
- 14 Vgl. Noam CHOMSKY, The Science of Language. Interviews with James McGilvray, Cambridge 2012, S. 232–234.
- 15 Joachim SCHULTE (Hrsg.), Ludwig WITTGENSTEIN, Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition (1953), Frankfurt am Main 2001, S. 299.

- 16 „Apollo steht vor mir als der verklärende Genius des principii individuationis [...]: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offenliegt.“ Zitiert nach: Friedrich NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie (1870/71), in: DERS., Die Geburt der Tragödie. Schriften aus den Jahren 1869–1873, Leipzig 1922, S. 27–200, hier S. 138.
- 17 Vgl. Gabriele STERNER, Antoni Gaudí y Cornet. Architektur als Ereignis, Köln 1979, S. 23–29; Rainer ZERBST, Antoni Gaudí i Cornet – ein Leben in der Architektur, Köln 1991, S. 50.
- 18 Ebd., S. 46–49.
- 19 Einige Autoren (zum Beispiel Joseph Phillip CERVERA, Modernismo: The Catalan Renaissance of the Arts, London/New York 1976, S. 152f.) ordnen Gaudí dem Modernismo zu, andere (STERNER [Anm. 17], S. 121 oder ROE [Anm. 3], S. 38) heben ihn aufgrund seiner Einzigartigkeit heraus.
- 20 Juan BASSEGODA NONELL, Modernismo Arquitectónico, in: CASON DEL BUEN RETIRO (Hrsg.), Ausst.-Kat. El modernismo en España, Madrid 1969, S. 35.
- 21 Vgl. Daniel GIRALT-MIRACLE, La Pedrera, in: FUNDACIÓN CAJADE CATALUÑA (Hrsg.), La Pedrera. Gaudí and His Work, Barcelona 1998, S. 42–111, hier S. 62 u. ZERBST (Anm. 17), S. 176.
- 22 Ebd., S. 86.
- 23 Das Gebäude wurde mit freistehenden Stützen (1915) konstruiert, wie später postuliert wurde. Vgl. LE CORBUSIER/Pierre JEANNERET, Fünf Punkte einer neuen Architektur, in: DIES., Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Stuttgart 1927 (Nachdruck 1977), S. 5–7.
- 24 Vgl. ZERBST (Anm. 17), S. 184.
- 25 Vgl. GIRALT-MIRACLE (Anm. 21), S. 80–83.
- 26 Vgl. ebd., S. 97–108.
- 27 Hyperboloide hatte auch Wladimir Grigorjewitsch Schuchow mit gitterförmigen Stahltürmen eingeführt. Vgl. Hermann STURM, Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit: Geschichte und Gegenwart eines Mythos, Essen 2007, S. 16/17. Bögen parabolischer Form gab es zudem in der katalanischen Ingenieursarchitektur, zum Beispiel in Puig i Cadafalchs Caves Codorniu.
- 28 Das Material im Gaudí-Archiv wurde infolge eines Brandes in der Bürgerkriegszeit zerstört. Erhalten blieben einige Fotos der Genese des Modells und wenige Skizzen. Literaturstellen mit Gaudís Aussagen und Augenzeugenberichte des Architekten Isidre Puig Boada (1891–1987) halfen zudem bei der Rekonstruktion.
- 29 Nach Anregung von Harry Szeemann wurde das Modell 1982/83 mit einem deutsch-niederländisch-spanischem Team für eine Ausstellung rekonstruiert. Seit 1986 ist es im Besitz der Kulturstiftung Barcelona.
- 30 Beim Original waren die Gewichtsverhältnisse 1:10.000, die Längenverhältnisse 1:10 (bei der Rekonstruktion verkleinert auf 1:5). Vgl. Jos TOMLOW, Das Modell, Antoni Gaudís Hängemodell und seine Rekonstruktion, neue Erkenntnisse zum Entwurf für die Kirche der Colonia Güell, (Diss. Stuttgart 1986), Stuttgart 1989, S. 43/44.
- 31 Vgl. Oliver SCHÜRER, Morphogenese und Plastizität – Antoni Gaudís Hängemodell als Typ, Algorithmus und Diagramm, in: Dietrich BOSCHING/Julian JACHMANN (Hrsg.), Diagrammatik der Architektur, München 2013, S. 128–147, hier S. 132–134.
- 32 Vgl. TOMLOW (Anm. 30), S. 21.
- 33 Gaudí, zitiert nach: Joan BERGÓS I MASSO, Antoni Gaudí, l'home i l'obra, Barcelona 1954, S. 101.
- 34 „[...] dass die Sagrada Família heilige Kunst ist [...] Die heilige Kunst ist eine Fortsetzung der Inkarnation, des göttlichen Schöpfungsaktes [...]“, zitiert nach: Albert FARGAS, Die Symbolik des Tempels Sagrada Família, Sant Lluís 2009, S. 13.
- 35 Vgl. Johann Wolfgang VON GOETHE, Gestalt-, Verwandlungs- und Vergleichungslehre (1788–1794), in: DERS., Schriften zur Morphologie, hrsg. von Dorothea KUHN, Frankfurt am Main 1987, S. 91–216, hier S. 101/102.
- 36 Christopher DRESSER, Unity in Variety, London 1860, S. 160.
- 37 Gaudí, zitiert nach: FARGAS (Anm. 34), S. 12.
- 38 Vgl. José CORREDOR-MATHEOS, Introduction, in: FUNDACIÓN CAJADE CATALUÑA (Hrsg.), La Pedrera. Gaudí and His Work, Barcelona 1998, S. 11–15, hier S. 14.
- 39 „Gaudí est 'le constructeur' du '1900', l'homme de métier, bâtisseur de pierre, de fer ou de briques.“ Zitiert nach: LE CORBUSIER, Antoni Gaudí, Barcelona 1967, S. 16.
- 40 Vgl. Rainer STAMM/Daniel SCHREIBER (Hrsg.), Ausst.-Kat. Gaudí in Deutschland. Lyrik des Raums, Köln 2004, S. 19.
- 41 Zum Beispiel Henry Bidous Rezension über Gaudí: DERS., Les salons de 1910, in: Gazette des Beaux-Arts, 52. Jg. (1910), Nr. 2, S. 39/40.
- 42 Über Kontakte zum Institut d' Etudis Catalans fertigten Kurt Löwengard, Ernst Neufert und Paul Linder auf einer Studienreise Zeichnungen katalanischer Gebäude an. Vgl. STAMM/SCHREIBER (Anm. 40), S. 21–23.
- 43 Bruno Taut publizierte drei Bauten Gaudís unter dem Titel „Neuere Baukunst in Spanien“ in seiner Zeitschrift „Frühlicht“ (1. Jg. [1921/22], H. 3). Vgl. DERS., Frühlicht 1920–1922, in: Ulrich CONRADS u. a. (Hrsg.), Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baudenkens, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1963, S. 165.

Bildnachweis

- 1 Aus: MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO, Madrid (Hrsg.), Antoni Gaudí (1852–1926), Madrid 1985, S. 249
- 2 Aus: MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO, Madrid (Hrsg.), Antoni Gaudí (1852–1926), Madrid 1985, S. 249
- 3 Aus: FUNDACIÓN CAJADE CATALUÑA (Hrsg.), La Pedrera. Gaudí and His Work, Barcelona 1998, S. 137
- 4 © Ad Meskens – eigenes Werk, CC-BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=60008498>
- 5 Aus: Ricard REGÀS/Carlos GIORDANO/Nicolás PALMISANO, Bildband des Gesamtwerkes des Architekten Antoni Gaudí, Barcelona 2012, S. 54
- 6 Aus: MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO, Madrid (Hrsg.), Antoni Gaudí (1852–1926), Madrid 1985, S. 177
- 7 Aus: MUSEE DES ARTS DECORATIFS, Paris (Hrsg.), Ausst.-Kat. Gaudí, rédaction du catalogue par Salvador Tarragó Cid et Yvonne Brunhammer, (Pionniers du XXe siècle, Bd. 2), Paris 1971, S. 41
- 8 Aus: Rainer ZERBST, Antoni Gaudí i Cornet – ein Leben in der Architektur, Köln 1991, S. 228
- 9 Archiv der Verfasserin

Das Palais Stoclet in Brüssel vom Garten aus betrachtet

Anette Freytag

Als Josef Hoffmann (1870–1956) ein Jahr vor seinem Tod den Stellenwert des zwischen 1905 und 1911 in Brüssel realisierten Palais Stoclet in seiner eigenen Karriere resümierte, erinnerte er daran, wie sehr die europäischen Künstler um 1900 darauf drängten, eine zeitgemäße künstlerische Gestaltung auf allen Gebieten des geistigen Lebens zu entfalten: „In allen Ländern Europas wurde damals nach neuen Formen und Lösungen eifrigst Umschau gehalten. [...] Auf diesem mühsamen Weg war der Bau des Palais Stoclet eine dankenswerte, besondere Möglichkeit der Entwicklung. Es war die Absicht, dieses Haus nicht mehr nach den alten Methoden und Stilversuchen zu verwirklichen, sondern dem Leben und vor allem einem gesunden Leben mit all seinen neuen Bedürfnissen und geistigen und materiellen Wünschen zu dienen.“¹ Der Garten des Palais spielte bei der Verwirklichung dieses Gedankens eine zentrale Rolle. Er ist einerseits Erweiterung des Hauses, andererseits sein Pendant; er ist einerseits eine in sich geschlossene hoch ästhetisierte Welt, fast ausschließlich aus den Farben Grün-Weiß-Schwarz-Grau komponiert, andererseits ein Ort zur körperlichen Erfrischung: Das steinerne Wasserbassin nutzte die Familie Stoclet als Schwimmbecken. In einem von Hecken umfängenen Kabinett befand sich jahrzehntlang ein Tennisplatz (heute eine grüne Wiese) und vor dem Badezimmer im ersten Stock erstreckt sich eine große Terrasse für die Morgengymnastik vor dem Bade. Im Haus und Garten der Familie Stoclet wurde eine durch und durch ästhetisierende Gestaltung mit einer modernen Formensprache und mit Einrichtungen für das moderne Leben verbunden. Haus, Inneneinrichtung und Garten bilden ein Ensemble: Vom Grundriss bis zum Silberlöffel wurde es gestaltet und ausgestattet von Josef Hoffmann und der Künstler- und Handwerkervereinigung Wiener Werkstätte. (Abb. 1 bis 5) Den Höhepunkt stellt der Speisesaal des Palais mit dem 1911 montierten dreiteiligen „Lebensbaum“-Fries von Gustav Klimt dar – eine Einlegearbeit in Marmor und ein Meisterstück angewandter Kunst, das dem geladenen Gast das Gefühl gibt, inmitten eines funkelnden

Zaubergartens zu speisen.² (s. Abb. 4) Das Zusammenspiel von Klimts Fries, Hoffmanns Architektur und dem Mobiliar der Wiener Werkstätte haben diesen Speisesaal zu einem der berühmtesten Interieurs des 20. Jahrhunderts gemacht.³ Programmatisch verdeutlicht er das Ziel der sich ab 1905 von der Wiener Secession absondernden Klimt-Gruppe, alle Bereiche des menschlichen Lebens mit Kunst zu durchdringen.⁴ Im Palais Stoclet ist dieses Programm allgegenwärtig. Das Ensemble aus Haus, Interieur und Garten gilt als das Hauptwerk von Josef Hoffmann und der Wiener Werkstätte, und es ist ihr einziges Werk, das bis heute in fast allen Teilen so erhalten ist, wie es 1911 den Bauherren übergeben wurde.⁵

Der Financier Adolphe Stoclet (1871–1949) und seine kunstsinnige Frau Suzanne (1874–1949) hatten Josef Hoffmann 1903 in Wien kennengelernt. Suzanne Stoclet war die Tochter eines belgischen Kunsthändlers. Sie baute gemeinsam mit ihrem Ehemann Adolphe eine Kunstsammlung auf, die am Ende ihres Lebens zu einer der bedeutendsten Privatsammlungen in Europa zählte.⁶ Das bei Josef Hoffmann und der Wiener Werkstätte bestellte Haus sollte diese Kunstsammlung beherbergen. Die Stoclets suchten immer nach dem Außergewöhnlichen, sie wollten wenig bekannte Talente aufspüren und seltene Objekte von hoher Qualität entdecken. Der Beginn einer künstlerischen Entwicklung interessierte sie, charakterisiert durch eine besondere Kraft des Suchens nach dem Neuen und einer gewissen Rauheit und Sperrigkeit des Unausgereiften.⁷ Die frühen Objekte der Wiener Werkstätte fallen genau in diese Kategorie: neue, einfache Formen, Experimente mit hochwertigen Materialien und dem Streben nach hoher Qualität bei der Fertigung.

Adolphe Stoclet hatte die finanziellen Möglichkeiten, das künstlerische und gesellschaftspolitische Programm der Wiener Werkstätte mit dem Bau dieses Ensembles zumindest ansatzweise zu verwirklichen, seine Frau das dazu notwendige ästhetische Vermögen.⁸ Adolphe Stoclet war der erfolgreichste Vertreter einer Unternehmer- und Bankiersfamilie. Sein Engagement



1 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Brüssel, 1905 – 11



2 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Ansicht der Gartenfassade mit Terrasse, Wasserbasin mit Fontaine in Säulenform und zylinderförmigen, von Efeu überwachsene Treillagen, Brüssel, 1905 – 11

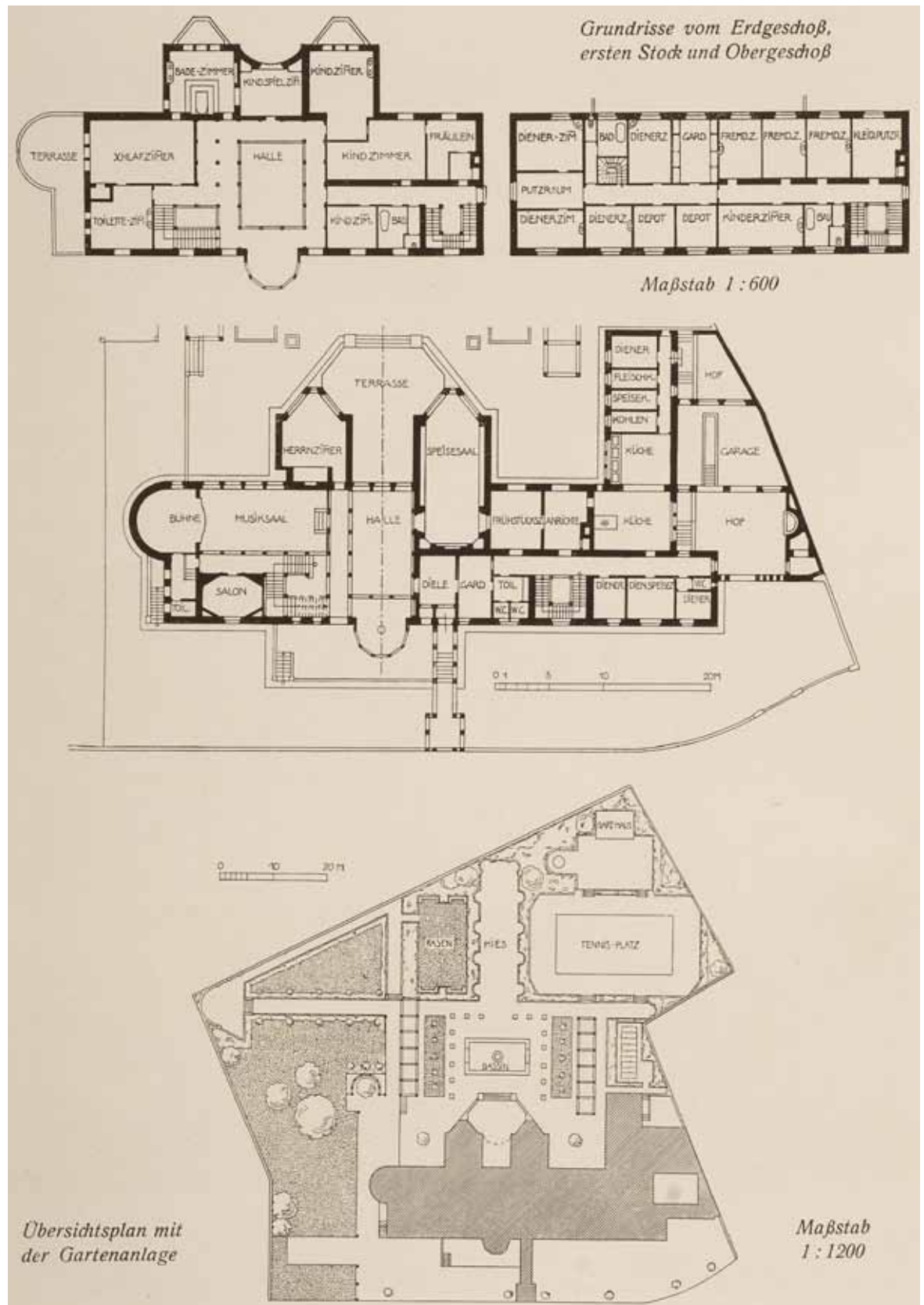
ging dabei weit über das bisherige Kerngeschäft seiner Vorfahren – Finanzgeschäfte im Bereich der Eisenbahn und Stahlindustrie – hinaus. Er finanzierte und beriet Elektrizitäts- und Telefongesellschaften, Versicherungen sowie eine Kaufhauskette – alles Unternehmen des modernen Lebens. Modernste Errungenschaften finden sich auch in der Ausstattung von Haus und Garten, wie eine Zentralheizung und Staubsaugeranlage mit einem Sammelraum im Keller. Die Beleuchtung des Gartens mit elektrischem Licht war 1911 äußerst ungewöhnlich und beeindruckte viele Besucher.

Bis heute überraschen am Palais Stoclet die außergewöhnliche Mischung aus einer unglaublich modernen, im Grunde zeitlosen Formensprache, lebensreformerischen Ansätzen, und der prunkvollen, fast anachronistischen Inszenierung des Ensembles, bei der Bildungsideale eine zentrale Rolle spielen. In dieser Dualität stellen das Palais Stoclet und sein Garten ein einzigartiges Zeugnis einer Epoche am Wendepunkt zum modernen Leben dar. Aufgrund seiner Stellung in der Architektur- und Kulturgeschichte⁹ und seines Erhaltungszustands wurde das Ensemble im Juni 2009 von der UNESCO in die Welterbeliste aufgenommen. Der vorliegende Artikel betrachtet dieses Ensemble *vom Garten aus*, weil die Darstellung des vitalen Zusammenhangs von Haus, Garten und städtebaulicher Einbindung bei dergleichen Ensembles bisher in der Forschung immer noch selten über allgemeine Bemerkungen hinausgehen. Dieser Aufsatz möchte deshalb auch für die Forschung zur Mathildenhöhe in Darm-

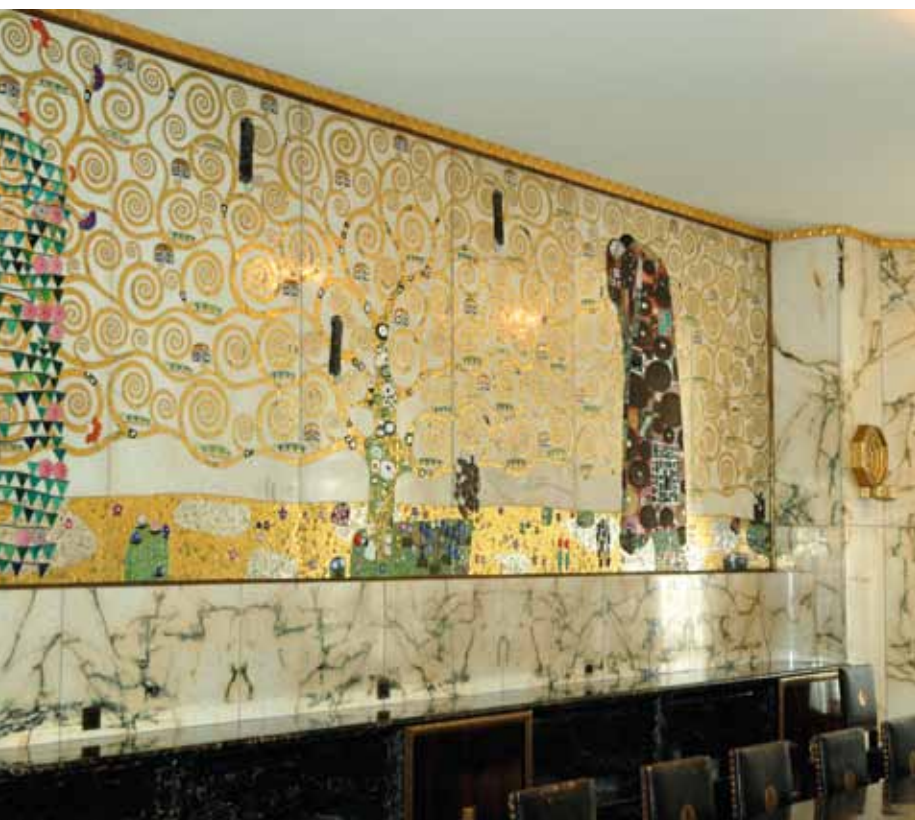
stadt anregen, sich intensiver mit der Rolle der Gärten und öffentlichen Freiräume auseinanderzusetzen.

Haus und Garten: eine Einheit – ihre städtebauliche Einbindung

Als Josef Hoffmann 1905 erstmals das Modell und einige Aquarelle seines Entwurfes für das Stoclet-Haus und dessen Garten in der Wiener Galerie Miethke ausstellte, war kurz darauf in der Zeitschrift „Hohe Warte“ zu lesen, dass an dem Modell dieses Ensembles interessant sei, „daß es das Haus und den regelmäßig geschnittenen Garten als architektonische Einheit hinstellt“.¹⁰ Diese Einheit von Haus und Garten war ein zentrales Merkmal des „architektonischen Gartens“, eines Gartenstils, der ab der Jahrhundertwende als Reformbewegung gegen den „landschaftlichen Garten“ von Gartenarchitekten wie Titus Wotzy, Albert Esch, J. O. Molnar, Franz Lebesch, Otto Trauner und Architekten wie Joseph M. Olbrich, Peter Behrens, Hermann Muthesius, Henry van de Velde oder eben Josef Hoffmann vertreten wurde. Trotz der frühen Erkenntnis, dass das Stoclet-Haus und sein Garten als Einheit zu betrachten seien, stellte man 1976 nur das Haus unter Denkmalschutz. Erst knapp 30 Jahre später, im Herbst 2005, wurde auch der Garten als denkmalwürdig anerkannt und geschützt.¹¹ Der Stoclet-Garten ist heute der am besten erhaltene und am besten dokumentierte Hoffmann-Garten. An seinem Beispiel lassen sich das



- 3 Josef Hoffmann und vermutlich Amelia Sarah Levetus, Palais Stoclet, Grundrisse bzw. ex-post Übersichtsplan von Haus und Garten, 1914 [Pergolas im Gartenplan sind falsch gezeichnet, beiden fehlt ein Kompartiment]



4 Gustav Klimt, Lebensbaum-Fries, Palais Stoclet, Speisesaal, Brüssel, 1911 (Zustand 1982)



5 Gedeckter Tisch im Frühstückszimmer, Silbergedeck, Entwurf: Josef Hoffmann, Brüssel, 1911 (Zustand 1955)

für den „architektonischen Garten“ so charakteristische Zusammenspiel von Architektur und Pflanzen, aber auch Hoffmanns ganz besondere Art, Räume, Promenaden und Bilder zu komponieren, bestens studieren. Der Dank der kontinuierlichen Pflege durch die Familie Stoclet seit seiner Errichtung nur wenig veränderte Garten ist daher für die Forschung von unschätzbarem Wert, wenngleich er heute noch – wie auch das Haus – von der Familie vollständig von der Öffentlichkeit abgeschirmt wird und nicht zugänglich ist.

Am 8. April 1905 kaufte Adolphe Stoclet ein Terrain an der Avenue de Tervuren am damaligen Stadtrand von Brüssel¹² und ein knappes Jahr später, am 2. April 1906, reichte er die vom Baubüro der Wiener Werkstätte gestempelten Pläne mit der Bitte um Baugenehmigung bei der Commune de Woluwe-Saint-Pierre ein.¹³ Zu dieser Zeit zählte die Avenue de Tervuren bereits zu den ersten Adressen der Stadt und die Grundstücke waren so begehrte, dass sich die Häuser schon bald dicht aneinanderreihen und eine einheitliche Straßenzeile bilden. Davon hebt sich das heute frei stehende Palais Stoclet deutlich ab.¹⁴ Bald nach dem Kauf des Grundstücks reisten Hoffmann und Fritz Wärndorfer – wie Hoffmann ein Gründer der Wiener

Werkstätte – nach Brüssel, um den Bauplatz zu studieren.¹⁵ Das Grundstück muss eine Herausforderung für den Architekten gewesen sein. Es war polygonal und lag genau an jener Stelle, wo die Avenue de Tervuren zum Tal des Flüsschens Woluwe abfällt, und zwar am Ende eines ovalen Platzes, den die Avenue de Tervuren einfasste. Um das Gefälle von 2,30 Metern in östlicher Richtung auszugleichen,¹⁶ musste das Terrain aufgeschüttet und das Gebäude auf eine Terrasse gesetzt werden. Hoffmann platzierte es parallel zur Avenue de Tervuren und rückte es relativ nahe an die Straße heran, um so hinter dem Haus möglichst viel Platz für einen vor allen Blicken geschützten Garten zu gewinnen. (s. Abb. 3) Die Achsen des Hauses wurden vom Garten aufgenommen. Beide Teile reagierten sowohl in ihren architektonischen Motiven als auch in ihrer Raumfolge aufeinander und waren durch zahlreiche Sichtachsen miteinander verbunden. Hoffmann hatte die Gewohnheit, seine Entwürfe auf kariertem Papier zu zeichnen. Sein Entwurfsmodul war somit das Quadrat, was im Grundriss wie auch in Ausführungsdetails nachzuvollziehen ist.¹⁷ Trotz des polygonalen Grundstücks entwickelte Hoffmann daher einen streng orthogonalen Grundriss für Haus und Garten: Kunstvoll



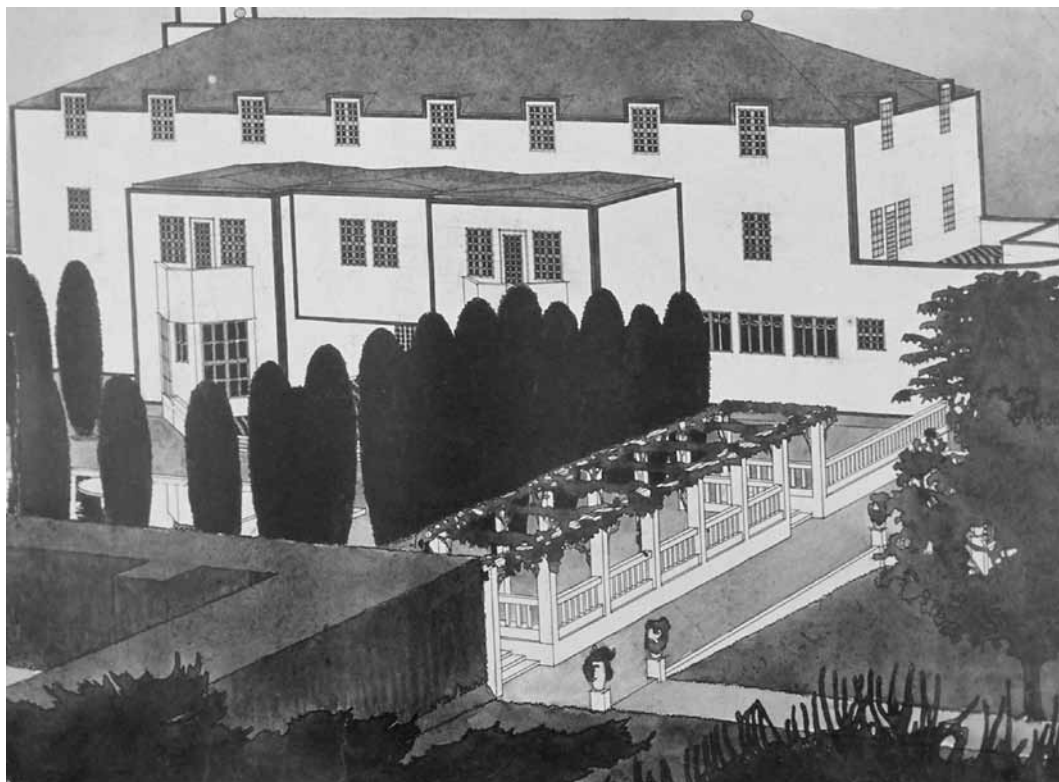
6 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Dachterrasse, Brüssel, 1905–11

schmiegte er alle Räume in das unregelmäßige Grundstück ein und nutzte jede Ecke aus. Überall herrschen Rhythmus und Harmonie.

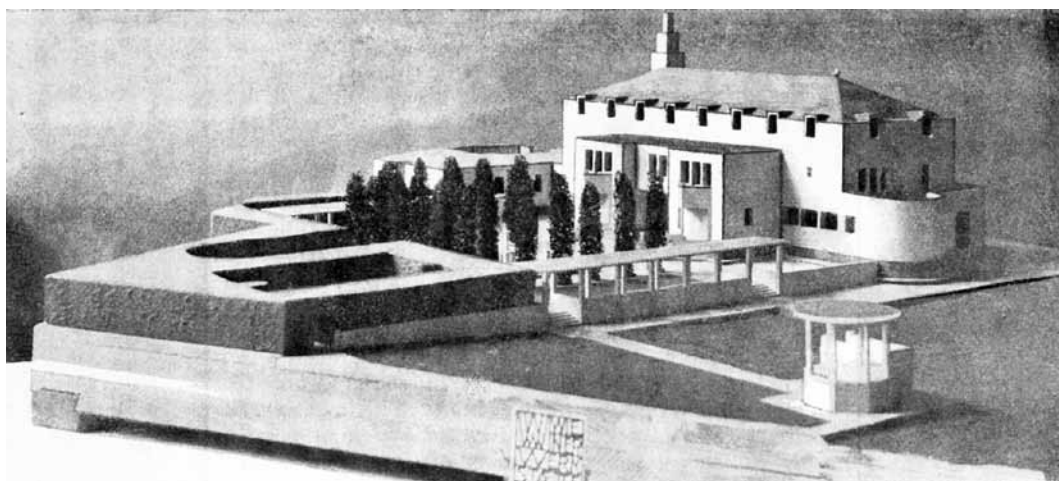
Die städtebauliche Lage des Grundstücks hat Hoffmann zu einer eleganten Lösung inspiriert. Das Ensemble erfüllt eine Doppelfunktion: Zur Straße hin ist das Stoclet-Anwesen als repräsentatives Stadtpalais konzipiert, allerdings mit einer Straßenfassade, wie man sie in dieser puristischen Form damals in Brüssel noch nie zuvor gesehen hatte: Die glatte Fassade ist mit weißen Marmorplatten verkleidet und die Kanten des kubischen Gebäudekörpers werden von vergoldeten Metallbordüren eingefasst, sodass die Fassade ungewöhnlich schwerelos erscheint.¹⁸ Zur Landschaft hin hat das Palais alle Qualitäten eines Landhauses in der Tradition einer „villa suburbana“.¹⁹ Mit zahlreichen Fenstern und Terrassen versehen, öffnet sich die plastisch gestaltete Gartenfassade gegen Süden zum Garten hin. Die Risalite der Gartenfassade fangen auch die Morgen- und Abendsonne ein. Von den oberen Stockwerken aus konnte der Blick der Bewohner über den Garten hinweg in die umliegende Landschaft des Woluwe-Tals bis hin zum großen Wald, dem Forêt de Soignes, streifen. Dies entspricht genau dem Konzept

der Villa, wie es in der Antike und der Renaissance entwickelt wurde. Es ist möglich, dass Adolphe Stoclet das Grundstück am Stadtrand in diesem Sinne ausgewählt hatte. Eindrücklich sind die weitläufigen Dachterrassen über dem Dienstbotenflügel, welcher im rechten Winkel zur Avenue de Tervuren steht. Mit Pergolen und einem kleinen Dachgarten versehen, zählen diese zu den frühesten Beispielen von Dachterrassen in der Geschichte der modernen Architektur. Auf ihnen hin und her wandelnd, konnte die Familie Stoclet sowohl das städtische Spektakel auf der Avenue de Tervuren beobachten als auch den Ausblick auf Garten und Landschaft genießen. (Abb. 6)

Wie überlegt Josef Hoffmann die Architektur des Palais Stoclet auf die städtische Topografie abgestimmt hat, begreift man, wenn man sich die ursprüngliche Situation vor Augen führt, die jemand, von der Stadtmitte auf das Palais Stoclet zukommend, antraf: Zur Zeit Adolphe Stoclets wurde die Avenue de Tervuren nordwestlich vom Palais durch einen ovalen Platz geteilt. Diesen ovalen Platz musste man entlanggehen oder -fahren. Das erste, was man dann vom Palais Stoclet sah, war die scharfe Kante des Dienstbotenflügels, der direkt an das damalige Nachbarhaus anstieß.



7 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Perspektive erster Entwurf des Gartens und der Gartenfassade, 1905



8 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Modell des Vorprojekts für Haus und Garten, um 1905

Das Palais erschien von diesem Blickwinkel aus wie *zusammengefaltet*, bekrönt von dem repräsentativen Turm mit der Blumenkrone und den vier Heroenstatuen. Bewegte man sich von diesem Standpunkt aus in Richtung des Haupteingangs weiter, spannte sich die lang gezogene Straßenfassade Schritt für Schritt wie ein Segel auf.²⁰ Indem man an ihr entlangging, konnte man ihre feinen architektonischen Details nach und nach ge-

nießen. Hier kündigte sich bereits an, was die Raffinesse der Hoffmann'schen Architektur ausmacht: Die Wirkung von Haus und Garten entfaltet sich zur Gänze erst dann, wenn man als Besucher selbst in Bewegung ist, wobei dieses Verfahren, eine Art *pittoreske Promenade* für die Architektur- und Raumerfahrung zu entwerfen, ein Prinzip darstellt, das seine Wurzeln in der Gartenkunst hat.

Die räumliche Disposition und „Verschränkung“ von Haus und Garten

Das Modell und die Aquarelle Josef Hoffmanns zeigen die Bedeutung, die er dem Garten in dem Ensemble beimaß (Abb. 7 und 8). Das Modell vergegenwärtigt besonders deren räumliche Disposition: In Hoffmanns Entwurf wird jede Form so groß wie möglich angenommen. Dem Volumen des Wohnhauses im Norden werden im Süden zwei von hohen Hecken eingeschlossene Räume gegenübergestellt. Die Verbindung geschieht durch zwei Pergolen, die vom Wohnhaus zu den etwas entlegeneren Gartenteilen führen und die zentrale Gartenpartie vor dem Haus einrahmen. Die quadratischen Kompartimente der Pergola nehmen, wie später noch gezeigt wird, ein Modul aus dem Innenraum auf. Nicht zu sehen sind in Modell und Aquarell der Tennisplatz und das spätere Gartenhaus, weil das Grundstück erst nach der Präsentation des Vorprojekts im Südwesten erweitert wurde.²¹ Der kleine Gemüse- und Kräutergarten, der sich im ausgeführten Projekt direkt vor dem Dienstbotenflügel befindet, fand im Vorprojekt schon Berücksichtigung, wie eine Vorentwurfszeichnung des Erdgeschossgrundrisses dokumentiert.

Das Gartenhaus plante Hoffmann im Vorprojekt als runden Pavillon in der südöstlichsten Ecke des Gartens. Ausgeführt wurde dort dann ein kleines Plateau mit Gartenmöbeln. Ein Drahtgestell, das mit Selbstklimmern zuwachsen sollte, bildete später eine räumliche Abgrenzung dieser „Sitzecke“, wie auf einem Foto von 1914 zu sehen ist.²² (s. Abb. 15) Bei dem 1914 in der Zeitschrift „Moderne Bauformen“ erstmals publizierten Plan, handelt es sich um den einzigen Gartenentwurf, der bisher vom Stoclet-Garten bekannt ist.²³ (s. Abb. 3) Der ex-post angefertigte Plan ist bis auf einen Fehler exakt: Beiden Pergolen fehlt hier eine Travée (der östlichen Pergola die nördliche und der westlichen die südliche Travée).

Das ausgeführte Palais und sein Garten folgen den im Vorprojekt vorgestellten Ideen in Bezug auf die grundsätzliche Form und Raumdisposition. Der ausgeführte Plan ist jedoch sehr viel elaborierter, die Raumfolge ausgereifter, rhythmischer, ja raffinierter. Die Disposition des Gartenplans richtet sich auf das zentrale Element des Hauses aus: eine zweistöckige, 12 × 12 Meter große Halle nach englischem Vorbild.²⁴ Zur Straßenseite hin hat die Halle einen kleinen, polygonalen Erker, zur Gartenseite hin öffnet sie sich zur großen Terrasse, welche links und rechts von den zwei Risaliten eingefasst wird, in denen sich das Herrenzimmer und der Speisesaal mit dem Fries von Gustav Klimt befinden. Die zentrale Nord-Süd-Achse der Halle stellt auch die zentrale Achse des Gartens dar. Entlang dieser Achse kompo-

nierte Hoffmann die Raumfolge von der Straßenfassade bis zur südlichen Gartengrenze durch: So findet der halbrunde Erker der Straßenfassade eine „Antwort“ in einer halbrunden Apsis am südlichen Ende des Gartens, die einen aus Hainbuchenhecken gebildeten Gang beschließt. Zuvor taucht die Form in flacherer Variation als Segmentbogen nochmals in der Gartenfassade auf und zwar bei dem brückenartigen Mittelteil, der einen Teil der Terrasse überdacht. Im Vorprojekt war dieses Element flach und nicht gebogen, es gab keinen Erker zur Straßenfassade hin und keine Mittelachse, die Haus und Garten verband. Das heißt, dass die Verbindung von Haus und Garten im ausgeführten Projekt gestärkt und Hoffmann das Ensemble von der nördlichen Straßengrenze bis hin zur südlichen Gartenmauer als Einheit konzipiert hatte. Im heutigen Garten stehend, gibt es noch einen Hinweis auf diese Einheit, weil man von der südlichen Gartengrenze durch das Haus hindurch bis zur Avenue de Tervuren sehen kann. Dies ist nur möglich, weil die zweigeschossige, lichtdurchflutete Halle im Zentrum des Hauses zum Garten hin durch verglaste Terrassentüren und zur Straße hin durch den Erker mit seinen großen Fenstern begrenzt ist.

Einerseits nimmt der restliche Gartenplan immer wieder auf die räumliche Disposition des Hauses Bezug, andererseits aber auch auf die Möglichkeiten des vorgegebenen Terrains. Parallel zur Hauptachse verlaufen weitere Nord-Süd-Achsen, oft fluchten sie in einen schönen Point de vue, wie der Blick durch die westliche Pergola auf die vor dem Gartenhaus aufgestellte Frauenskulptur von Richard Luksch es vorführt. Ihr Pendant hat die Nord-Süd-Achse in einer langen Ost-West-Achse, die, wie im Vorprojekt entworfen, parallel zum Wohnhaus verläuft und den zum Wohnbereich gehörenden Gartenteil von den entfernteren Partien trennt. Auch hier ist die Achse so gezogen, dass sie die räumlichen Möglichkeiten des Grundstücks maximal ausnützt. An beiden Enden befindet sich ein Blickfang: im Osten das Plateau mit den Gartenmöbeln, im Westen eine kleine Apsis, in welcher sich höchstwahrscheinlich eine Skulptur befunden hat.

Der in dem polygonalen Grundstück entwickelte Plan aus orthogonalen Achsen kann nicht anders als exzellent genannt werden, weil wirklich jede kleinste Ecke des Grundstücks ausgenutzt ist, ohne dass man im Garten überhaupt bemerkt, dass es sich um ein unregelmäßig geschnittenes Grundstück handelt. (s. Abb. 3 und 10) Dies hängt auch damit zusammen, dass die einzelnen Räume wie der Tennisplatz oder der Platz vor dem Gartenhaus rechteckig geschnitten und von sehr hohen Hainbuchenhecken umgeben sind. Im gesamten Garten bleibt die Raumfolge klar und rhythmisch, die Gartengrenzen sieht man nicht wirklich: Hainbuchen-

hecken oder von Selbstklimmern wie Efeu überwachsene Drahtgestelle formen die einzelnen Räume. Zudem pflanzte man in den bis zur Gartenmauer verbleibenden Restflächen Laubbäume, welche die Gartengrenzen verstecken. Der Garten nimmt 5.600 Quadratmeter des insgesamt 7.700 Quadratmeter großen Grundstücks ein²⁵ und wirkt viel größer im Durchschreiten, als es der Plan erwarten lässt.²⁶ Dieser Eindruck beruht einerseits auf der rhythmischen Folge unterschiedlicher Räume und auf den vielen Überraschungen, die man aufgrund der Wegführung erlebt, wenn sich unerwartet Sichtachsen eröffnen. Andererseits liegt es an den mächtigen Volumen der ausgeführten Gartenelemente: Die raumbildenden Hainbuchenhecken überragen heute sogar den etwa 5,50 Meter hohen Dienstbotenflügel, auf dessen Höhe sie ursprünglich höchstwahrscheinlich geschnitten waren.²⁷ Die zwei Pergolen, die den zentralen Garten vor dem Haus einrahmen, sind etwa 3,40 Meter hoch und 2,60 Meter breit und werden noch von den 16 mit Efeu überwachsenen, zylinderförmigen Treillagen überragt, welche das Wasserbassin vor dem Haus umstehen. (s. Abb. 2) Das Wasserbassin ist zwölf Meter breit und vier Meter lang und wirkt wie eine übergroße Skulptur.²⁸ In seiner Mitte steht eine Fontaine in Form einer dorischen Säule mit einem ausladenden Abakus. Sie allein ist über drei Meter hoch. Diese großzügigen architektonischen und skulpturalen Formen lösen beim Besucher eine physische Empfindung aus. Man fühlt sich klein gegenüber den mächtigen Formen, umkreist oder passiert sie neugierig, um zu entdecken, was dahinter liegt. Ihre Geometrie und rhythmische Anordnung strahlen eine große Ruhe aus und animieren zugleich dazu, sich zwischen ihnen zu bewegen: Man wandert gerne zwischen ihnen umher, bleibt aber wiederum gerne stehen, um sie einzeln anzublicken und sich in ihre Formen zu vertiefen. Hoffmann hat diese physische und psychische Wirkung seiner Architektur sicherlich bewusst erzeugen wollen, wie man an vielen Stellen dieses Ensembles spüren kann. Ein kurzer Durchgang von der Straße durch das Haus zum Garten führt dies vor und vertieft zugleich die Beobachtungen über den exzellenten Plan des Ensembles.

Transitorische Räume und die Verbindung von Außenraum und Innenraum

Hoffmanns Gespür für die Inszenierung von Räumen und Raumfolgen lässt sich besonders an den Übergangszonen vom Außen- zum Innenraum beobachten. Sie stellen transitorische Räume dar, bei deren Durchschreiten die Menschen auch in ihrem physischen Empfinden auf eine Veränderung vorbereitet werden. Von

der Avenue de Tervuren kommend, trifft der Besucher auf einen quadratischen Eingangspavillon, den eine Pallas Athene-Statue bekrönt. Zur Straße hin kragt ein Vordach aus, das Schutz vor Regen und Sonne bietet. Anschließend passiert der Besucher eine eiserne Eingangstür und gelangt über eine Steintreppe in einen etwas schmalen Korridor, der zuerst offen und dann verglast ist. Im verglasten Teil führen eine zweite Steintreppe und ein weiterer Korridor zu der erhöht gelegenen Eingangstür. Hoffmann hat diese Raumfolge genau kalkuliert, um die Besucher Schritt für Schritt auf den Innenraum einzustimmen.²⁹ An der Schwelle treffen diese auf eine doppelflügelige schwarze Eingangstür, passieren sie und stehen nach zwei Schritten vor einer zweiten doppelflügeligen Eingangstür: „eine Anordnung, die den Eindruck erweckt, man sei durch eine sehr dicke Mauer hindurchgeschritten, ehe man das Vestibül betreten konnte, den ersten bedeutenden Raum der Anlage“, wie der Architekturhistoriker Eduard F. Sekler (1920–2017) festhält.

Das darauffolgende, mit dunkelgrünem Verde-Antico-Marmor verkleidete Vestibül, beschreibt er als „nicht sehr hell erleuchtet“.³⁰ Die Ausstattung mit den Marmorwänden, die sie rahmenden goldenen Profile sowie ein Mosaik von Leopold Forstner (1878–1936) und in Wandnischen aufgestellte goldene Vasen verleihen dem Raum „eine Atmosphäre festlicher Würde“.³¹ Vom Eingang her zur Linken führt vom Vestibül eine verglaste, doppelte Schwingtür in die große Halle, dem zentralen Raum des Palais. (Abb. 9) Nach dem Passieren des langen Eingangskorridors und des dunkelgrünen Vestibüls zeigen sich die Besucher beim Eintritt in die zweigeschossige, lichtdurchflutete, mit honigfarbener Marmor verkleidete Halle meist derart überwältigt, dass sie instinktiv die Stimme senken.³² Hoffmanns Inszenierung der Raumfolge – unterstützt durch eine raffinierte Farb- und Lichtregie – hat einen physischen und psychischen Effekt. Sekler resümiert: „Die Innenräume wurden offensichtlich als eine zusammenhängende, sorgfältig abgestimmte Folge von Eindrücken geplant, bei deren Gestaltung [...] jedes zur Verfügung stehende Mittel Anwendung fand: Gestaltung der Raumform, Proportionierung und Rhythmisierung, Lichtführung bei Tages- und Kunstlicht, Farbgebung und Oberflächenbehandlung. Dabei sind die Räume ihrer Zweckbestimmung nach stimmungsmäßig und ikonographisch charakterisiert [...]“.³³

Farbe und Licht sind von zentraler Bedeutung. Vom Erdgeschoss aus blickt man durch hauchdünne Vorhänge und feingeschliffene doppelte Fensterscheiben auf den Garten. Dieser bildet eine der Realität eigenartig entrückte und doch sehr lebendige, farbige Folie, welche im Kontrast zu den Repräsentationsräu-



9 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, zweistöckige Halle mit Galerie, Brüssel, 1905 – 11



10 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Gartenterrasse, Brüssel, 1905 – 11

men steht. Diese heben sich jeweils durch einen spezifischen Farbton hervor: das Herrenzimmer dunkelbraun, der Speisesaal golden und die Halle honigfarben. Davor wirkt der aus dem Farbendreiklang Grün – Weiß – Schwarz/Grau komponierte Garten wie eine hoch ästhetisierte, fast unwirkliche Welt. In seiner Simplizität und Einzigartigkeit, seiner farblichen Strenge und den skulpturalen Motiven, ergibt der Garten vor dem Fenster ein faszinierendes Bild. Je nachdem, in welchem Raum man sich im Haus aufhält, hat man herrliche Ausblicke auf Skulpturen oder Hoffmanns Gartenmöbel. Im Musikzimmer sind die Fenster so hoch, dass der Garten nicht zu sehen ist. Das Sonnenlicht und die Lichtregie spielen aber auch hier durch die kunstvollen, bunten Glasscheiben von Carl Otto Czeschka (1878–1960) eine große Rolle.

Die honigfarbene, zweistöckige Halle mit ihren Umgängen ist großzügig zum Garten hin geöffnet und lichtdurchflutet. Sie war der zentrale Ausstellungsort der Kunstsammlung von Adolphe und Suzanne Stoclet, für deren Präsentation die Wiener Werkstätte Vitruv, Sockel und Rahmen fertigte. In der Nische des sich zur Straßenseite hin öffnenden Erkers befindet sich ein marmorer Brunnen. Sowohl im Erdgeschoss als auch im oberen Stock hat der zentrale Raum einen einstöckigen Umgang.³⁴ Die zweistöckige Halle wird von mit Marmor verkleideten Pfeilern begrenzt, die sich in den dazwischen liegenden Wandfeldern zu Pilastern und dann wieder zu Pfeilern formen. Das faszinie-

rendste Moment stellt die Art dar, wie sich der Raum vom Zentrum aus in die Umgänge und dann in die daran anschließenden Bereiche wie den Erker oder den Stiegenaufgang *auszubreiten* scheint. Die Umgänge der zentralen Halle wirken wie Pergolen. Der Architekturhistoriker Jos van den Breeden sieht zwischen diesen „Pergolen“ im Haus und denen des Gartens eine motivische Verbindung.³⁵ Im ersten Stock entsteht durch zusätzliche Pfeiler, die den Treppenaufgang begleiten, eine Art Wald aus Pfeilern, die scheinbar *zu tanzen* beginnen, wenn man sich in der Galerie des ersten Stocks bewegt und auf sie blickt.

Durchquert man die Halle in Richtung Süden, erreicht man links den Musiksaal und das Herrenzimmer, rechts den Speisesaal, geradeaus die große Terrasse und den Garten. Der Weg vom Haus in den Garten wird ebenso wie der Weg von der Straße ins Haus schrittweise vorbereitet. Zuerst erreicht man die überdachte Loggia und dann die offene Gartenterrasse. Zuvor muss man jedoch durch die mittlere von drei verglasten doppelflügeligen Türen schreiten, welche den Innen- vom Außenraum trennen. Wie im Eingangsbereich folgen wieder zwei Flügeltüren hintereinander. Die erste öffnet sich nach innen, die zweite nach außen. Wieder wird der Besucher Schritt für Schritt auf den Übergang zwischen zwei Sphären vorbereitet. (Abb. 10) Auf die überdachte Loggia folgt die große, offene Terrasse, die von einer Steinmauer umfassen wird. Von diesem erhöhten, abgegrenzten Raum gelangt der Gast über eine breite,



- 11** In den Hecken des mittleren Gangs sind Nischen für Skulpturen eingeschnitten. Dort waren ursprünglich der „kniende Knabe“ (Georges Minne) und andere Skulpturen sowie Blumenschmuck auf kleinen Postamenten (Josef Hoffmann) aufgestellt. Die säulenartige Fontaine des Wasserbassins scheint von hier aus gesehen das mittlere Fenster der Gartenfassade zu tragen. Ein Beispiel wie Hoffmann Elemente des Gartens optisch mit dem Haus verband (Zustand 1975)



- 12** Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Pergola mit Skulptur (Richard Luksch) und Gartenhaus, dazwischen der Tennisplatz, Brüssel, 1905 – 11

dreistufige Treppe schließlich in den Garten. Sie flankieren zwei kubische Steinpodeste, auf denen zudem zwei große Steinvasen mit einer Buchskugel stehen. Wieder hat Hoffmann eine sehr skulpturale und einfache Form für die großen Vasen gewählt, die direkt aus dem Steinblock, der sie trägt, herausgeschlagen worden zu sein scheinen. Große, geometrische und reduzierte Formen charakterisieren neben einer rhythmischen Raumfolge und einer inneren Logik, die alle Elemente des Gartens miteinander verbindet, den Stoclet-Garten.

Der „architektonische Garten“ als Leitbild

Josef Hoffmann hat im ausgeführten Stoclet-Garten auch alle Ausstattungsgegenstände wie Vasen, Pflanzkübel oder Gartenmöbel entworfen.³⁶ Die Ausstattung ergänzten Werke von Künstlern der Wiener Werkstätte wie die im Garten aufgestellten Skulpturen von Richard Luksch und Georges Minne, ein in eine Pergolawand eingelassenes Mosaik von Leopold Forstner und ein im Garten aufgehängtes Marmorrelief der Göttin Diana von Carl Otto Czeschka.³⁷ (Abb. 11 und 12) Die vollständige Gestaltung des Gartens aus einer Hand und seine Ausstattung mit zeitgenössischen Kunstwerken entsprachen genau den Forderungen der Reformbewegung für den Hausgarten, der als „architektonischer Garten“ in Österreich und Deutschland ab der Jahrhundertwende stilbildend wurde: „Der heutige Gartengestalter muß, um seiner Sache gerecht zu werden, nicht nur allein gärtnerisch, sondern auch architektonisch

vorgebildet sein, damit er alle Ausstattungsgegenstände womöglich selbst entwirft [...]. Erst wenn alle Wesenseinheiten des Gartens von ein und dem selben Schöpfer einheitlich gelöst werden, kann man von einer Gesundheit unserer Gartenkunst sprechen“,³⁸ heißt es 1913 in der „Österreichischen Garten-Zeitung“.

Nach dem obersten Gebot, eine Einheit mit dem Haus zu bilden, sollte der architektonische Garten seine Wirkung vor allem aus der ausgewogenen Proportionierung gewinnen. Geometrie und Wohlklang wurden zu den wichtigsten Gestaltungsprinzipien erhoben und alle Elemente des Gartens – Pflanzen, Bänke, Pergolen, Vasen etc. – sollten in einer harmonischen Beziehung zueinander stehen und *einem* gestalterischen Grundgedanken folgen. „Alles ergänzt und unterstützt sich zu dem einen Zweck, Haus und Garten zu einem Ruhepunkt, zu einer friedvollen Einheit im wechselvollen Leben zu machen“,³⁹ resümiert Joseph Maria Olbrich 1906 in seiner programmatischen Schrift „Der Farbengarten“.

Von zentraler Bedeutung für den „architektonischen Garten“ war das in Opposition zum „landschaftlichen Garten“ neu definierte Verhältnis von Natur und Kunst. Am „landschaftlichen Garten“ kritisierten Wegbereiter der Hausgartenreform wie Joseph August Lux (1871–1947), Herausgeber der Zeitschrift „Hohe Warte“, dass dieser Gartentyp die Zufälligkeiten der landschaftlichen Natur nachahme und gerade dadurch „unnatürlich“ sei, weil er zu verstecken versuche, dass der Garten ein menschliches Produkt sei.⁴⁰ Weil der Garten aber ein Kunstprodukt darstelle, sei seine „regelmäßige Anlage“ das Natürliche: „Schöne Gärten sind



13 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Sitzplatz unter der Traueresche für das Ehepaar Stoclet, Brüssel, 1905–11



14 Garten im Südosten mit östlicher Pergola. In der Pergolawand sieht man ein kleines Mosaik (Leopold Forstner). Die Schnittformen der Eiben nehmen die Blumenkrone des Turms motivisch auf

nicht schön durch Vegetation, Blumen, Gräser, Bäume, sie sind künstlerisch schön durch die Anlage. Sie sind von den festen Linien der Architektur nicht abzulösen, wenn sie nicht die Bedeutung des Gartens verlieren sollen. Der Baum ist zwar schön als Baum, die Wiese ist schön als Wiese, aber Bäume und Wiesen in der Zufälligkeit des Daseins sind noch lange nicht Gärten. Was die Natur in sorgloser Freigiebigkeit hervorbringt, gewinnt erst Bedeutung durch die künstlerische Gestaltung, die anderen Absichten folgt und das menschliche Geheimnis der Schönheit offenbaren will. Die Gärten sind eine Huldigung an die Natur, wenn sie auch anderen Gestaltungsgrundsätzen folgen als diese. Die Huldigung wird Architektur.“⁴¹ Diese Grundsätze werden von Josef Hoffmann im Stoclet-Garten beispielhaft erfüllt.

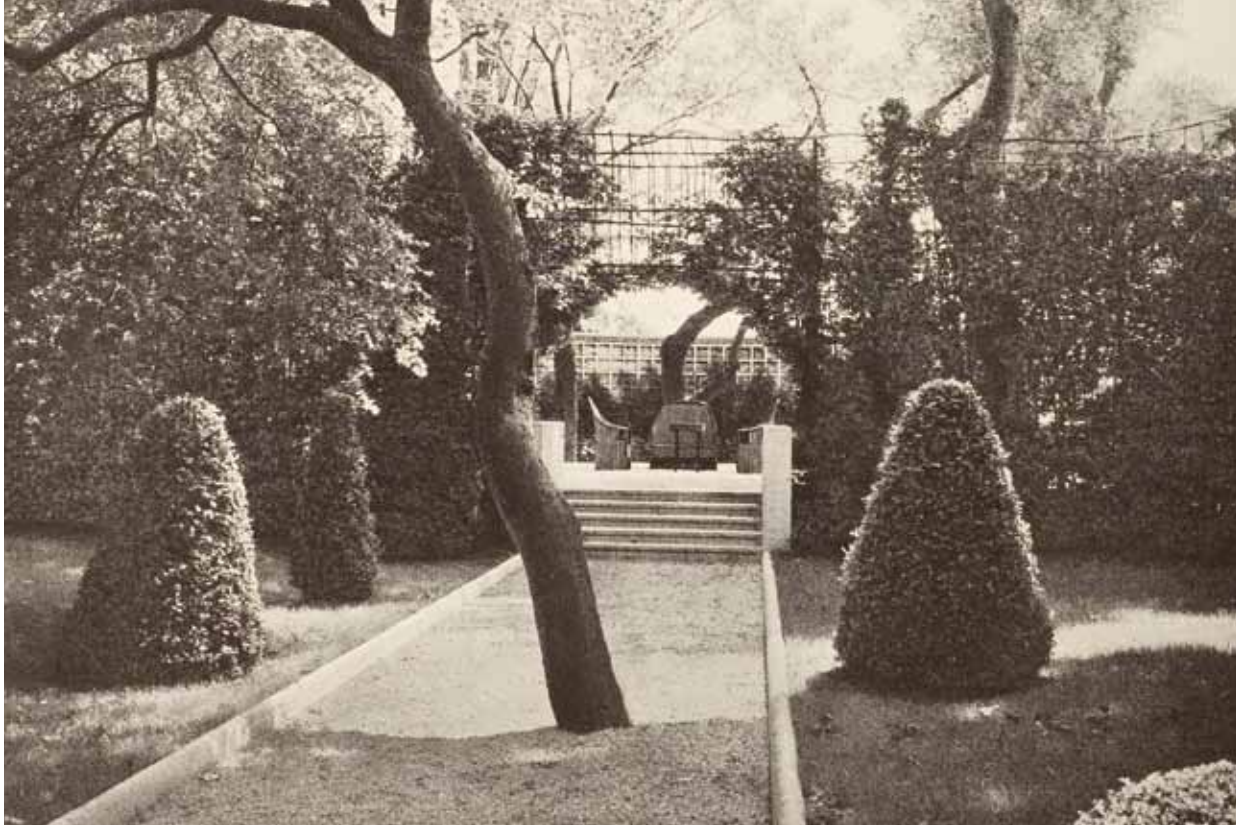
Die Ästhetik des Stoclet-Gartens – ein neuer „heiliger Frühling“ für die Kunst

Um das Gartenhaus zu erreichen, muss der Besucher die westliche Pergola passieren. Sobald man in die Pergola eintritt, sieht man die Luksch-Skulptur am anderen Ende des Weges stehen. (Abb. 12) Die gitterartige Dachkonstruktion der Pergola und das Muster des Bodens leiten den Blick des Besuchers direkt auf die Skulptur. Durch zwei kleine Treppen wird die weite Fläche des Tennisplatzes, der zwischen der Pergola und der Skulptur liegt, optisch überspielt. Die Pfeiler der Pergola haben elektrische Lampen. Eduard Wimmer, Hoffmanns Schüler, schrieb 1912 enthusiastisch nach Wien:

„Gestern spät abends beleuchtete Herr Stoclet noch den Garten. Sternklare Nacht. Das weiße, weiße Haus, im Bassinwasser wiedergespiegelt [sic!], die dunklen Hecken darüber, eine unvergleichliche Ruhe [...] wir blieben lange, lange davor.“⁴²

Zu den schönsten Details nach dem kunstvoll geschnitzten und mit Spiegeln versehenen Gartenhaus gehört ein Sitzplatz, den Hoffmann mit einer schlichten, halbrunden Holzarchitektur umfängt, einer Art Exedra. (Abb. 13) Im Zentrum dieses Platzes befindet sich eine Esche, und zwar eine Trauerform dieses Baumes, wie sie ab Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa für Lauben Verwendung fand. Angeblich wurde sie bei der Fertigstellung des Hauses als *Familienbaum* der Stoclets gepflanzt.⁴³ In der nordischen Mythologie symbolisiert die Esche die Fruchtbarkeit und stellt ein heidnisches Pendant zum Baum der Erkenntnis und des Lebens dar.⁴⁴ An ihrem Stamm versammeln sich die Götter. Natürlich ist es kein Zufall, dass die Familie Stoclet gerade unter diesem Baum einen besonders schönen, von Hoffmanns Architektur hervorgehobenen Sitzplatz anlegte. Eine Analyse des ikonografischen Programms im Außenraum zeigte, wie sich die Stoclets selbst inszenierten, unter anderem auch als Mäzene, die der Kunst der Avantgarde zur Blüte verhelfen wollten, was sich zum Beispiel bei der näheren Betrachtung des Turms, der das Haus bekrönt, nachweisen lässt. (Abb. 14)

Vier nackte Heraklesfiguren umstellen eine Turmkrone aus Rosen und Lorbeer. Sie halten in jeder Hand ein Füllhorn des Überflusses – Symbol für das goldene Zeitalter, einer heidnischen Parallele zum Paradies,



15 Blick auf das südöstliche Gartenplateau: Der auf der Wegachse stehen gelassene Baum wird durch den Kontrast zur strikten Achse zum pittoresken Element

einer Zeit, in der ewiger Frühling und Friede herrscht. Diese Füllhörner laufen über und ihre Blumengirlanden scheinen den Turm hinunter zu tropfen. Die goldenen Bordüren des Turms, die sich wie Kaskaden über seine Ecken zu ergießen scheinen, verstärken den Eindruck des Fließens noch.⁴⁵ Am Fuß des Turms laufen die goldenen Bordüren auf ein Relief von Emilie Schleiss-Simandl zu, das sie einrahmen. Es zeigt zwei Frauen, die einen Blumenkorb tragen, welcher das Motiv der Blumenkrone vom Turm wieder aufnimmt. Die Frauen wirken wie Priesterinnen, die ein Opfer darbringen oder empfangen. Auf frühen Fotos kann man sehen, dass die Form dieses Blumenkorbs ursprünglich von den Eibenbäumchen, die entlang der Fassade standen, aufgenommen wurde. Die Kronen der Eibenbäumchen waren auf die Form des Blumenkorbs im Relief zugeschnitten. Hoffmann übertrug somit die Paradies- und Frühlingssymbolik des Turms in den wirklichen Garten der Familie Stoclet. Auch im Garten hinter dem Haus nehmen die Formen der geschnittenen Eibenbäumchen direkt auf den Turm Bezug und dieser wird, vom Garten aus betrachtet, an mehreren Stellen optisch durch Heckenwände bzw. durch die Pergolen eingerahmt und besonders schön zur Geltung gebracht. Die bevorzugte Wahl von immergrünen Pflanzen – Eiben, Efeu, Buchs und Rasen – unterstreicht die Idee des *ewigen Frühlings im Garten* noch. Im Herzen des Hauses schließlich, im Speisesaal, zeigt der berühmte Mosaikfries von Gustav Klimt einen nie verwelkenden Kunstgarten mit einem Lebensbaum in der Mitte.

Einen neuen, „heiligen Frühling“ (*ver sacrum*) für die Kunst zu schaffen, war das ehrgeizige Ziel der künstlerischen Reformbewegungen im Wien nach der Jahrhundertwende. Im Ehepaar Stoclet hatte die Wiener Werkstätte die Auftraggeber gefunden, welche die *Kunst der Jungen* zur Blüte bringen wollten, ganz im Sinne eines humanistischen Ideals.

Die für das Palais Stoclet wichtige Utopie, alle Lebensbereiche der Menschen durch Kunst zu durchdringen, wurde zwischen 1899 und 1901 bereits von einer Künstlergruppe um den Architekten Joseph Maria Olbrich auf der Mathildenhöhe in Darmstadt umgesetzt. Wie später im Palais Stoclet, wurden die Villen, die Inneneinrichtung und die Gärten⁴⁶ der Künstlerkolonie Mathildenhöhe zur Gänze von ein und demselben Künstlerkollektiv geplant und ausgeführt. Im Jahr 1907, also ein Jahr nach der Grundsteinlegung für das Palais Stoclet, wurde in der Kunstzeitschrift „Hohe Warte“ nochmals die Bedeutung der Ensembles der Mathildenhöhe für die Reformierung der Gartenkunst in Erinnerung gerufen: „[...] die Ausstellung 1901 in Darmstadt auf der Künstlerkolonie war, von einigen weniger bedeutenden Vorläufern abgesehen, der Ausgangspunkt unserer modernen ästhetischen Kultur auf dem Gebiete der Raum- und Gartenkunst im Arbeitsfeld der Architekten und Gärtner. Künstlerisch genommen sind von hier aus ungemein viele Ideen ausgegangen, deren gesunde Keime erst in den allerletzten Jahren zur wirklichen Reife gekommen sind. Gärtnerisch bedeutete die Darmstädter Ausstellung eigentlich nur den unbewußten Ausgangs-

punkt zu einer Reformation [...] ausgehend von dem Hausgarten als Erweiterung des [...] Wohnraumes.“⁴⁷

Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte inspirierten sich zweifelsohne aus den Darmstädter Schöpfungen, die künstlerischen Lösungen für das Palais Stoclet sind aber radikaler und raffinierter. Die strenge Formensprache des Stoclet-Garten ist eher mit den Gärten verwandt, die Peter Behrens 1904 für die Gartenbauausstellung in Düsseldorf und 1907 für die Jubiläums-Gartenbauausstellung in Mannheim gestaltet hatte. Die Gärten hatten streng geometrisch geführte

Wege, deren Achsen auf besondere Blickpunkte wie eine Skulptur, ein Wasserbassin oder eine Gartenlaube hinführten; von Eibenhecken gesäumte Rasenfelder, streng geschnittene Eibenhecken mit Sitznischen und weißen Bänken, Pergolen, Lauben, Spaliere und Zäune aus weißlackiertem Holz.⁴⁸ Die Bedeutung von Gärten für Ensembles, die einen universellen Anspruch an Gestaltung und die Verquickung von Kunst und Leben haben, kann nicht hoch genug geschätzt werden. Dieser Aufsatz hofft, einen Perspektivenwechsel für die künftige Erforschung solcher Ensembles anzuregen.

Summary

The Stoclet House in Brussels analyzed from a "garden-viewpoint"

Gardens have always been an integral part of Art Nouveau ensembles. This is not only limited to their outline, where house, interior space and garden form a meaningful whole. The love for gardens and flowers is visible in the entire furnishing of these ensembles and announce a ver sacrum, a sacred spring for the arts. The Stoclet House in Brussels (1905–1911) is the masterpiece of Josef Hoffmann and the Wiener Werkstätte and the utopian idea that art should permeate all walks of life and all of man's activities, had already been tried out

between 1899 and 1901 on Mathildenhöhe in Darmstadt. This essay wants to bring forward a method to analyze these ensembles from a "garden-viewpoint". The following characteristic features of Hoffmann's architecture are all well known in garden design: the inscription of the site within an urban context, the strong link between a building and its garden, the importance of the visitor's own movement to experience spaces or optical sensations, or Hoffmann's different ways to take into account the changing light within a day, a season or a weather in change. In this essay, the reader is taken on a kind of 'promenade' through the ensemble and through a lost world of utopian ideals that have been developed around 1900.

Anmerkungen

- 1 Aus: Rede von Josef Hoffmann anlässlich der akademischen Feier im Palais Stoclet am 4. Oktober 1955 (Josef Hoffmanns 85. Geburtstag), Typoskript (Sammlung der Universität für angewandte Kunst, Wien, Inv.-Nr. 4437/Aut/4a).
- 2 Zum Speisesaal s. Anette FREYTAG, Der Stoclet-Fries. Ein künstlicher Garten im Herzen des Hauses, in: Tobias G. NATTER (Hrsg.), Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde, Köln 2012, S. 59–87.
- 3 Eduard F. SEKLER, Josef Hoffmann. Das architektonische Werk, Salzburg/Wien 1982, S. 309.
- 4 Paulus RAINER u. a., A Chronology of the Wiener Werkstätte, in: Peter NOEVER u. a. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Yearning for Beauty. The Wiener Werkstätte and the Stoclet House, Osterildern-Ruit 2006, S. 23–184, hier S. 81.
- 5 Mit Einschränkung der inzwischen unter den Erben aufgeteilten Kunstsammlung des Ehepaars Stoclet, welche im Haus gezeigt wurde. Die Architektur der Repräsentationsräume und viele von der Wiener Werkstätte gestalteten Ausstattungsgegenstände wie Sockel, Rahmen oder Vitrinen wurden extra für diese Kunstsammlung entworfen und gebaut.
- 6 Die Stoclets sammelten präkolumbianische, indische, antike und mittelalterliche Skulpturen, italienische und flämische Tafelbilder aus dem 12.–14. Jahrhundert sowie zeitgenössische Avantgardekunst. S. u. a. J. P. VAN GOIDSENHOVEN (Hrsg.), Collection Adolphe Stoclet. Choix d'œuvres appartenant à Madame Feron-Stoclet, 2 Bde., Brüssel 1956.
- 7 Ebd., Bd. 1, S. VII–VIII: Das Vorwort von Georges A. SALLES.
- 8 Zur Biografie von Victor und Adolphe Stoclet s. Ginette KURGAN-VAN HENTENRIJK u. a. (Hrsg.), Dictionnaire des Patrons en Belgique, Brüssel 1996, S. 565 f. Zu Suzanne Stevens-Stoclet s. Lucien SOLVAY, Stevens (Arthur-Philippe-Louis-Léopold-Victor-Gishlain), in: Biographie Na-

- tionale, hrsg. v. ACADÉMIE ROYALE DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, Bd. 23, Brüssel 1921–24, S. 850–854.
- 9 Zahlreiche Architektur- und Kunsthistoriker haben über das Palais Stoclet publiziert. Für die bis 2006 erschienenen Publikationen s. die von der Autorin dieses Artikels zusammengestellte Bibliografie, in: Peter NOEVER u. a. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Yearning for Beauty. The Wiener Werkstätte and the Stoclet House, Osterildern-Ruit 2006, S. 406/407.
Die grundlegende Arbeit legte Eduard F. Sekler 1967 vor. Aufgrund seines vordringlichen Interesses für die Architektur des Ensembles ist er damals vergleichsweise kurz auf den Garten eingegangen, hat aber alle seine wichtigen architektonischen Merkmale beschrieben, s. Eduard F. SEKLER, The Stoclet House by Josef Hoffmann, in: D. FRASER/H. HIBBARD/M. J. LEWINE (Hrsg.), Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower, London 1967, S. 228–244, Garten S. 231f.; DERS., Josef Hoffmann. Das architektonische Werk, Salzburg 1982, hier: Garten Stoclet, S. 85–89 sowie S. 303 (jeweils Text und Abbildungen). Der erste umfassende Aufsatz über die Bedeutung des Gartens stammt von der Autorin: Anette FREYTAG, Der Garten des Palais Stoclet in Brüssel. Josef Hoffmanns „chef d'œuvre inconnu“, in: Die Gartenkunst, 20. Jg. (2008), H. 1, S. 1–46. In aktualisierter und überarbeiteter Fassung in Englisch publiziert: DIES., Josef Hoffmann's Unknown Masterpiece: The Garden of Stoclet House in Brussels (1905–1911), in: Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes, Vol. 30 (2010), No. 4, S. 337–372. Der vorliegende Aufsatz ist eine gekürzte Version dieser Forschungsarbeit.
- 10 N. N., Moderne Kunst, in: Hohe Warte, Bd. 2 (1905/06), Nr. 3, S. 68–70, hier S. 70.
- 11 Grundlage dafür war die Studie: Anette FREYTAG, Jardin Stoclet créée par Josef Hoffmann et la „Wiener Werkstätte“, Etude historique pour la Direction des Monuments et Sites, Ministère de la Région Bruxelles-Capitale, 2 Bde., Brüssel 2004.

- 12 DOSSIER PALAIS STOCLET, Direction des Monuments et Sites, Ministère de la Région Bruxelles-Capitale.
- 13 Dossier 1906/359 „303, avenue de Tervuren“, Service de l'Urbanisme, Commune Woluwe-Saint-Pierre, Grundriss Erdgeschoss und Aufriss der Straßenfassade. Weitere Pläne wurden später nachgereicht (12. u. 15. Mai 1906).
- 14 Ursprünglich schloss an den Dienstbotenflügel direkt die Terrasse des Nachbarwohnhauses an, weshalb Hoffmann das Gebäude im Westen durch eine Mauer und eine darauf aufgesetzte, von Pfeilern gerahmte Treillage mit halbrunden Öffnungen und einem schmalen Dach begrenzte. Diese Konstruktion ist eine Verlängerung der Pfeilerloggia, die sich auf dem Dienstbotenflügel über der Garageneinfahrt erhebt. 1954 kaufte der Sohn von Adolphe Stoclet das Nachbargrundstück und ließ das dortige Wohnhaus abreißen. S. Katasterplan und -register, in: DOSSIER PALAIS STOCLET (Anm. 12). Daher steht das Palais Stoclet heute als eine „maison quatre façades“ an der Avenue de Tervuren.
- 15 Josef Hoffmann, Selbstbiographie (posthum erschienen), in: Ver sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur, 4. Jg. (1972), S. 105–123, hier S. 116.
- 16 Dossier 1906/359 (Anm. 13), Plan „Elévation et coupe; mur de clôture avec pourtour rez-de-chaussée“ (12. Mai 1906).
- 17 Mit Referenz zum Grundriss des Palais Stoclet, s. SEKLER (Anm. 9), S. 229.
- 18 Eduard F. Sekler hat die, wie er es nennt, „atektonische Wirkung“ der Fassade ausführlich beschrieben: „[...] Da die Linien am Palais Stoclet in gleicher Weise horizontale wie vertikale Kanten begleiten, wirken sie tektonisch neutral. Besonders an den Nahtstellen, wo zwei oder mehrere dieser Profile parallellaufend zusammenkommen, entsteht ein Effekt, der dem Erleben der Körperhaftigkeit und Schwere des Baukörpers entgegenwirkt. Die Wände scheinen aus großen Flächen eines dünnen Materials zu bestehen, das an seinen Rändern schützend von Metallbändern eingefasst und zusammengehalten wird.“ Zitiert nach: SEKLER (Anm. 3), S. 82.
- 19 Das Rubenshaus in Antwerpen hat die Verfasserin dazu angeregt, diese Lesart des Palais Stoclet als ein „Haus mit zwei Gesichtern“ vorzuschlagen. Die Tatsache, dass die Straßenfassade im Vergleich zur Gartenfassade so unglaublich kahl ausgebildet wurde, hat in Brüssel den Mythos erzeugt, dass Adolphe Stoclet wollte, dass sein Haus der Avenue de Tervuren „den Rücken kehrt“, weil er angeblich mit König Léopold II im Zwist lag, auf dessen Wunsch diese Avenue errichtet wurde. Auch Hoffmanns Wahl, das Haus so nahe wie möglich an die Straße zu rücken, wirft unter Brüsseler Fachleuten immer wieder die Diskussion auf, ob Stoclet den König provozieren wollte. Nach Auffassung der Verfasserin war Hoffmanns einziges Ziel, möglichst viel Platz für den Garten hinter dem Haus zu gewinnen und dessen Intimität vor den Blicken der Passanten zu schützen. Er ist bei vielen Häusern so verfahren, darunter beim Haus Hochstetter, dem Haus Ast oder der Villa Skywa-Primavasi.
- 20 Diese Beobachtung stammt von Alessandra MUNTONI, Il Palazzo di Stoclet di Josef Hoffmann 1905–1911, Rom 1989, S. 139. Heute führt die Avenue de Tervuren als vierspuriger Boulevard gerade durch den ovalen Platz (Square Léopold II) hindurch. Die Straße, die zum Palais Stoclet führt, gibt es noch, sie ist aber eine Nebenfahrbahn geworden. Zur Lage des Palais vgl. die Ausführungen Anm. 14.
- 21 Die Direction des Monuments et Sites, Ministère de la Région Bruxelles-Capitale bestätigt, dass es Unterlagen für einen Grundstückskauf nach dem 8. April 1905 gibt. Aus Gründen der Diskretion dürfen diese nicht eingesehen werden. Alessandra Muntoni veröffentlichte (was rechtlich nicht erlaubt ist) einen Auszug des Katasterplans, auf dem die Zuwächse des Grundstücks ohne genaue zeitliche Angabe dokumentiert sind. Demzufolge wurde das Grundstück im Jahr 1910 erweitert. S. MUNTONI (Anm. 20), hier S. 82f.
- 22 Da 1906 nur die Einreichpläne für das Haus bei der Commune abgegeben wurden und sich kein von Hoffmann gezeichneter Gartenplan erhalten hat, kann nicht festgestellt werden, wann genau der Tennisplatz hinzugefügt und der Garten so ausgestaltet wurde, wie es auf dem nachträglich gezeichneten und in der Zeitschrift „Moderne Bauformen“ von 1914 veröffentlichten Übersichtsplan zu sehen ist, auf dem das Gartenhaus hinter dem Tennisplatz in die südwestlichste Ecke des Grundstücks „eingeschmiegt“ wurde.
- 23 A. S. LEVETUS, Das Stoclethaus zu Brüssel von Architekt Josef Hoffmann, in: Moderne Bauformen, 13. Jg. (1914), Nr. 1, S. 1–34, Pläne, S. 6.
- 24 SEKLER (Anm. 3), S. 78: Sekler bezieht sich dabei auf die Maße der Halle im Obergeschoss. In diesem wird das quadratische Modul dreimal wiederholt und bestimmt somit die Größe des gesamten Obergeschosses.
- 25 Extrait de la matrice cadastrale (Auszug aus dem Katasterplan), Nr. 12646, Reg. 436, 12. September 1974 DOSSIER PALAIS STOCLET (Anm. 12).
- 26 Der Architekt Robert Mallet-Stevens schreibt dazu 1924 „Grâce au judicieux tracé adopté, ce jardin de dimensions moyennes donne l'illusion d'un vaste parc“. Zitiert nach: DERS., Hotel particulier à Bruxelles. Josef Hoffmann architecte, in: L'Architecte, nouvelle série, 1. Jg. (1924), H. 3, S. 21–24, hier S. 23.
- 27 Es ist zu vermuten, dass Hoffmann intendierte, die Hecken nicht höher als die Dienstbotenflügel wachsen lassen zu wollen, damit die Pergola darüber noch sichtbar blieb. Denn diese Pergola ist motivisch mit dem Gartenhaus verbunden, welches in ihrer Achse liegt. Heute verstecken die Hecken des Gartens die Pergola des Dachgartens über dem Dienstbotenflügel teilweise, weil sie an die 7 Meter hoch gewachsen sind.
- 28 Das heißt, das Wasserbecken ist genauso breit wie der Durchmesser der zweistöckigen Halle. S. dazu SEKLER (Anm. 3), S. 88.
- 29 Ebd., S. 306.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd.
- 32 Peter Behrens schreibt: „On my visit I received my strongest impression of the house from this hall, and had a feeling that one must not speak too loudly within its walls“. Zitiert nach: Peter BEHRENS, The Work of Josef Hoffmann, in: Architecture, A Magazine of Architecture and the Applied Arts and Crafts, 2. Jg. (1923), Nr. 24, S. 589–599, hier S. 594.
- 33 SEKLER (Anm. 3), S. 89.
- 34 Im Erdgeschoss an drei, im Obergeschoss an vier Seiten.
- 35 Gespräch mit der Verfasserin, Brüssel, 13. Dezember 2004.
- 36 Mit Ausnahme einzelner Korbstühle sind alle diese Elemente bis heute erhalten. Sie werden aber aus konservatorischen Gründen nicht im Garten aufgestellt.
- 37 Skulpturen und Marmorelief werden derzeit aus konservatorischen Gründen im Haus aufbewahrt.
- 38 Max JORDAN, Gartenmöbel, in: Österreichische Garten-Zeitung, 8. Jg. (1913), S. 11–17, hier S. 12 f.
- 39 Joseph Maria OLBRICH, Der Farbengarten, in: Hohe Warte, Bd. 2, (1905/06), Nr. 13/14, S. 184–189, hier S. 187.
- 40 Joseph August LUX, Die schöne Gartenkunst, Esslingen 1907, S. 56.
- 41 Ebd., S. 61.
- 42 Eduard Wimmer an Josef Hoffmann, Brüssel, Brief vom 12. April 1912 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Inv.-Nr. 162.133). Ich danke Eduard F. Sekler für den Hinweis auf diesen Brief.
- 43 Information von Prof. Franz Hnizdo aufgrund eines Gesprächs mit Madame Anna Stoclet, das er 1983 oder 1984 mit ihr führte, als er das Haus vermaß, um ein Modell davon zu bauen.
- 44 Vgl. Michel CZENAVE (Hrsg.), Encyclopédie des symboles, Paris 1996, S. 282.
- 45 Dies wurde erstmals von Eduard F. Sekler 1967 erwähnt, vgl. DERS. (Anm. 9), S. 231.
- 46 S. Joseph Maria OLBRICH, Neue Gärten, Berlin 1905.
- 47 N. N., Jubiläums-Ausstellung in Mannheim 1907, in: Hohe Warte, Bd. 3, (1906/07), Nr. 8, S. 124–129, hier S. 125.
- 48 S. u. a. abgebildet in: Dekorative Kunst, Bd. 13 (1904/05), S. 247 u. S. 390; Dekorative Kunst, Bd. 15 (1906/07), S. 469 u. 471.

Bildnachweis

- 1 © IRPA-KIK, Brüssel, Inv.-Nr. 111140a
- 2 © Bildarchiv Foto Marburg, Inv.-Nr. 606.446
- 3 Aus: Moderne Bauformen 13. Jg. (1914), Nr. 1, S. 6, Foto: © MAK, Wien
- 4 Privatsammlung
- 5 © MAK, Wien, INV. KI 13746-19
- 6 Aus: Moderne Bauformen, 13. Jg. (1914), Nr. 1, S. 33, Foto: © MAK, Wien
- 7 Aus: Eduard F. SEKLER, Josef Hoffmann. Das architektonische Werk, Salzburg/Wien 1982, S. 79, Foto: Archiv der Verfasserin
- 8 Aus: Hohe Warte, Bd. 2 (1905/06), Nr. 3, S. 69, Foto: © MAK, Wien
- 9 © Bildarchiv Foto Marburg, Inv.-Nr. 606.449
- 10 © Bildarchiv Foto Marburg, Inv.-Nr. 620.288
- 11 Archives de l'Architecture Moderne, Bruxelles
- 12 © Bildarchiv Foto Marburg, Inv.-Nr. 617.620
- 13 Privatsammlung
- 14 Aus: Moderne Bauformen, 13. Jg. (1914), Nr. 1, S. 31, Foto: © MAK, Wien
- 15 Aus: Moderne Bauformen, 13. Jg. (1914), Nr. 1, S. 33, Foto: © MAK, Wien

Victor Horta et les débuts de l'Art Nouveau à Bruxelles

Françoise Aubry

Le 11 mai 1881, Victor Horta¹ s'installe à Bruxelles. Il quitte Gand, sa ville natale, pour des raisons personnelles: il a séduit une jeune fille qui est enceinte de ses œuvres. Il se marie avec elle dans la capitale et décide de s'inscrire à l'Académie Royale des Beaux-Arts pour poursuivre des études d'architecture entamées à Gand. Il cherche à gagner sa vie et entre dans le bureau d'Alphonse Balat, architecte favori de Léopold II pour qui il a construit, notamment, les magnifiques serres de Laeken².

La ville de Bruxelles³ vit alors un profond bouleversement: le collège des bourgmestre et échevins et le Roi Léopold II⁴ ont la volonté de moderniser la ville, de la rendre plus salubre (notamment en voûtant la Senne, la rivière qui traverse le cœur de la ville et qui était devenue un égout à ciel ouvert), plus aérée (de grands

boulevards à la parisienne doivent remplacer le labyrinthe de ruelles anciennes) et apte à absorber la croissance de la population. (Fig. 1)

La Belgique, puissance coloniale

Dès son avènement, Léopold II veut faire de la Belgique la capitale d'un empire immense. En 1891, il écrit à un de ses collaborateurs: « Voyez comment nous pourrions faire, et encore au XIX^e siècle, de Bruxelles, la vraie capitale de l'Afrique centrale »⁵. Il souhaite que la ville soit embellie à la hauteur de cet ambitieux projet et rêve de monuments publics grandioses, de parcs, d'avenues arborées, (...) Il n'hésite pas à acquérir lui-même des terrains pour favoriser le développement de certains

- 1 Perspective d'un des nouveaux boulevards centraux (ici le boulevard Anspach) aménagés après le voûtement de la Senne et inaugurés le 30 novembre 1871, photo ancienne





2 Victor Horta, Façade de l'hôtel Van Eetvelde, 4 avenue Palmerston à Bruxelles, 1895–97 (à gauche l'agrandissement de 1899), inscrit au Patrimoine mondial en 2000. La façade tout entière est construite comme un grand bow-window en métal dont les parties pleines sont décorées de mosaïques

quartiers en utilisant les revenus que lui procure le Congo. La colonie à l'époque lui appartient personnellement et ne sera rétrocédée à l'État belge qu'en 1908. Pour le Roi, la conquête de colonies était une nécessité pour produire une richesse qui permettrait la réalisation de ses projets pour Bruxelles. Mais ce n'est qu'à partir de 1895 que le Congo dégagera des revenus importants grâce à l'exploitation du caoutchouc. Léopold II ne témoignait guère d'intérêt pour la jeune génération d'architectes qui donnaient une physionomie nouvelle à la ville. Il accepte cependant que l'on confie à Henry Van de Velde, Gustave Serrurier-Bovy, Paul Hankar et Georges Hobé la présentation des produits congolais à Tervueren, dans le cadre de l'Exposition internationale de Bruxelles en 1897⁶. Il voyait là probablement un « coup publicitaire » en s'assurant la participation de jeunes gens à la gloire naissante. On ignore les raisons pour lesquelles Horta fut écarté, alors qu'à l'époque, il travaillait pour le secrétaire général de l'État Indépendant du Congo, Edmond Van Eetvelde⁷. (Fig. 2 et 3)

Les clients les plus fortunés de Victor Horta avaient choisi de s'implanter le long des avenues les plus prestigieuses des quartiers récemment créés à Bruxelles. Peu à peu, les communes en périphérie de Bruxelles étaient incorporées à la capitale, suscitant une véritable fièvre de construction. Solvay, Aubecq, Hallet et Roger s'établirent avenue Louise; Van Eetvelde, dans le quartier des Squares au Nord-Est; Tassel et Horta, à proximité de l'avenue Louise. Après la guerre de 1914–18, Horta vendra sa maison de la rue Américaine et s'installera au n° 136 de l'avenue Louise, signe tangible de son succès et son ascension sociale.

Un frisson de modernité parcourait une frange de la population bruxelloise: la nouvelle bourgeoisie qui avait émergé grâce à l'industrie et au commerce. Les premiers clients de Horta – Autrique, Tassel, Winssinger – sont des ingénieurs que Horta a rencontrés dans le milieu de la franc-maçonnerie⁸. Tassel le recommanda à Ernest et Armand Solvay pour qui il travaillait. La commande de la Maison du Peuple⁹ viendra ensuite na-



- 3 Victor Horta, La « serre » octogonale de l'hôtel Van Eetvelde. La coupole vitrée laisse pénétrer la lumière au cœur du bâtiment. En la contournant, au niveau du bel étage, on accède au salon côté rue qui bénéficie ainsi d'un double éclairage
- 4 Victor Horta, Grand magasin « A l'Innovation », rue Neuve à Bruxelles, 1900, disparu dans un incendie en 1967

turellement. Le Parti Ouvrier Belge qui venait d'accéder à la représentation parlementaire en 1894 cherchait un architecte dont la modernité répondrait à ses idées progressistes. Aucun des styles anciens, associés à l'Église, à la noblesse ou à la bourgeoisie ne pouvait convenir.

Une ville ouverte à la modernité artistique

Le 6 mars 1881, deux avocats (Edmond Picard et Octave Maus) et un poète et critique d'art (Émile Verhaeren) fondent la revue *L'Art Moderne*¹⁰. Celle-ci soutiendra dès ce moment l'avant-garde et bataillera pour affirmer le pouvoir transformateur de l'art sur la société. Octave Maus contribue puissamment à la fondation d'un Cercle artistique, « Les XX »¹¹, qui se propose de rompre avec l'académisme et les salons officiels gardiens d'un art poussiéreux. Lors de ses expositions, à partir de 1884, le Cercle accueille des artistes étrangers: Gauguin, Van Gogh, Seurat, Whistler, entre autres,

enverront leurs œuvres à Bruxelles qui devient un haut lieu de la culture européenne ouvert aux expériences audacieuses. Le Cercle connaîtra une mutation en 1893 et renaîtra l'année suivante sous le nom de « La Libre Esthétique » dont les salons feront une large part aux arts décoratifs. C'est lors du salon de 1897 que les visiteurs purent découvrir pour la première fois le mobilier de Victor Horta dessiné exclusivement pour les maisons qu'il construit. Jusqu'alors, seules les façades témoignaient de son style nouveau. Cette année-là, la revue française *Art et Décoration* lui consacre, dans son premier numéro, un article important sous la plume de Thiébault-Sisson. L'auteur souligne qu'au moment où déferlait la vogue d'un art nouveau « naturaliste » (illustré en France par Eugène Grasset, *La Plante et ses applications ornementales* paraît en 1896), Horta a l'ambition de ne rien faire qui rappelle directement la nature. « S'il suit, pour inventer le caprice d'un décor, la loi cachée à laquelle les végétaux obéissent en se développant, suivant des formes immuables et toujours har-



5 Victor Horta, Façade de l'hôtel Tassel, 6 rue Paul-Emile Janson à Bruxelles, 1893–95, inscrit au Patrimoine mondial en 2000. Horta invente ici une nouvelle typologie de la maison bourgeoise et un langage ornemental basé sur la courbe abstraite qui sera imité dans l'Europe entière



6 Victor Horta, Maison et atelier personnels, 23–25 rue Américaine à Saint-Gilles (Bruxelles), 1898–1901, inscrits au Patrimoine mondial en 2000. Pour son propre usage, Horta construit une maison et un atelier caractérisés par leurs façades différentes. Le fer triomphe, utilisé de manière structurelle sous la forme de colonnes dans la façade de l'atelier et de délicates grilles dans la maison

monieuses, il s'astreint avec la même rigueur, à ne pas tracer un motif, à ne pas décrire une courbe où puisse se reconnaître un motif naturel pastiché »¹³.

La renommée de Horta et l'engouement pour l'arabesque transforment une recherche exigeante et logique dans le domaine de l'architecture et du décor intérieur en une mode qui vaudra à Horta la clientèle des propriétaires de grands magasins. Vers 1900, il commence à construire pour eux des bâtiments largement inspirés des principes de l'architecture commerciale parisienne (Le Bon Marché, 1869 ou Le Printemps, 1881). Horta adopte le principe d'une nef couverte par un toit vitré et ceinturée d'une superposition de balcons, mais il pousse plus loin le principe de transparence de la façade. Il supprime tous les trumeaux de maçonnerie pour ne garder qu'un cadre de pierre qui transforme

les vitrines en un gigantesque tableau de marchandises aguicheuses. (Fig. 4)

L'essor de la carrière de Horta remonte à l'année 1893: il saisit la chance que lui offre Émile Tassel¹⁴, en le laissant libre de créer la nouvelle forme d'architecture dont il rêvait. L'architecte est le premier à introduire dans une maison bourgeoise les structures métalliques employées dans l'architecture industrielle. La finesse de l'ossature de fer et de fonte lui permet de développer les plans innovants où la recherche de la lumière est primordiale. (Fig. 5) Horta donne une forme personnelle aux principes développés par Eugène Viollet-le-Duc dans les *Entretiens sur l'Architecture*¹⁵. Il délaisse le style néo-gothique que prônait celui-ci pour créer un style basé sur la courbe. Il s'inscrit toutefois dans la ligne rationnelle de l'architecte français: l'arabesque est une



7 Victor Horta, Façade de l'hôtel Solvay, 224 avenue Louise à Bruxelles, inscrit au Patrimoine mondial en 2000. Pour cette commande d'un somptueux hôtel particulier, Horta dessine deux bow-windows symétriques hauts de deux étages qui enveloppent une terrasse desservant les salons de réception. La composition paraît parfaitement symétrique alors que le rez-de-chaussée ne l'est pas car il fallait une entrée cochère latérale



8 Salle à manger de l'hôtel Solvay. Le décor intérieur du bâtiment est quasiment intact

ligne qui traduit parfaitement la souplesse du métal. (Fig. 6) Elle deviendra le leitmotiv unissant architecture, mobilier et décor.

Horta était aussi inspiré par les théoriciens de l'époque qui cherchaient dans la nature les secrets de la construction d'ornements parfaits et par le regard que portaient sur la nature les artistes japonais. Malgré de maigres moyens financiers, il s'était abonné à la revue de Bing *Le Japon artistique*¹⁶. Horta, suivant Christopher Dresser, est à la recherche de la beauté ornementale, mais veut aussi traduire la force vitale de la plante qui croît vers la lumière. On peut se demander s'il connaissait l'étude de Charles Darwin, alors traduite en français depuis peu, sur les plantes grimpantes, leurs enroulements et leurs vrilles¹⁷.

Horta pense aussi les volumes en sculpteur: il maîtrise parfaitement le déploiement de l'ornement asymétrique dans les trois dimensions, raison pour laquelle il employait des sculpteurs dans son atelier

pour réaliser des modèles en plâtre fournis aux artisans. Le dessin s'avérait insuffisant pour permettre une exécution dans la matière voulue (bois, pierre, marbre, laiton, ...). Horta crée un monde d'ornements graphiques et sculptés, mais aussi, de façon plus surprenante, ce que j'appellerais un « ornement fantôme », celui qui naît des jeux d'ombre et de lumière que la lumière électrique fait surgir le soir lorsque les ombres de ses formes sont projetées sur les murs, se superposant gracieusement au décor peint. Il privilégie les accords organiques entre matières: un chapiteau ou une base ne sont pas des formes closes. Ceux-ci deviennent des griffes ou des vrilles, pour mieux saisir ou supporter.

Horta est aussi à la recherche de nouveautés dans le plan pour faire entrer un maximum de lumière dans ses bâtiments. Les façades sont largement percées car il élimine le plus possible la maçonnerie au profit de surfaces vitrées. (Fig. 7) À l'intérieur, il remplace des murs porteurs par des arcs métalliques créant des espaces très



ouverts aux perspectives multiples car il brise la division traditionnelle en étages d'un seul niveau. L'escalier joue un rôle essentiel: il fait office de puits de lumière grâce à son lanterneau vitré, et l'emprunter devient un moment de jouissance esthétique car il permet de découvrir les beautés de la maison sous des angles variés.

L'habitation, œuvre d'art total

Le « carnaval des styles », télescopage dans le temps et l'espace des styles qui caractérise l'intérieur éclectique, fait place à un univers harmonieux et raffiné, sans ostentation. La couleur y joue un grand rôle: Horta s'était imprégné des subtils dégradés de couleurs des estampes japonaises, mais aussi des recherches sur la couleur des peintres de son temps; l'épanouissement des Nabis se produit au moment où il conçoit ses premiers intérieurs. L'architecte use abondamment du vitrail pour colorer la lumière naturelle, mais possède aussi un art consommé du mariage des matériaux naturels (bois et marbres) qu'il accorde avec les couleurs finement choisies des peintures décoratives, des tentures murales et des tapis. Il ennoblit également les structures métalliques de rehauts d'or qui s'harmonisent avec les lustres et les quincailleries en laiton doré. (Fig. 8) Le nouveau langage ornemental que Horta développe de construction en construction, est très rapidement imité, soit par des architectes qui ont travaillé dans ses ateliers comme Gustave Strauven (Fig. 9) ou Paul Vizzavona (Fig. 10) soit par des confrères qui, selon le désir de leur client, abandonnent brièvement l'éclectisme pour adopter l'Art Nouveau; c'est le cas de Paul Saintenoy ou de Jules Brunfaut¹⁷. (Fig. 11) Plus généralement, les architectes s'emparent de l'une ou l'autre formule innovante de Horta pour l'intégrer à un bâtiment par ailleurs d'une grande banalité, tant dans l'élévation que dans le plan.

L'accession à la renommée internationale

L'inscription de quatre hôtels de maître de Victor Horta sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO en 2000 reconnaît l'émergence à Bruxelles dans les dernières années du XIX^e siècle d'une architecture qui répond aux besoins et au désir de reconnaissance d'une nouvelle bourgeoisie qui est apparue dans un

9 Gustave Strauven, Hôtel Saint-Cyr, 11 square Ambiorix à Bruxelles, 1900. L'architecte a travaillé comme dessinateur chez Horta dont il délaisse les conceptions rationnelles pour produire une architecture excentrique et colorée sur une parcelle de terrain de 4 mètres de large



10 Paul Vizzavona, Hôtel particulier, 84 avenue Albert à Forest (Bruxelles), 1911. Victor Horta en voulut beaucoup à Vizzavona de lui avoir emprunté de nombreux éléments de son style mis en œuvre avec élégance



11 Jules Brunfaut, Hôtel Hannon, 2 avenue de la Jonction à Saint-Gilles (Bruxelles), 1902. Architecte éclectique, Brunfaut s'est inspiré de Victor Horta et d'Octave Van Rysselberghe à la demande de son commanditaire, Edouard Hannon qui recourut pour le décor intérieur à Emile Gallé et Louis Majorelle. La cage de fer et de verre du jardin d'hiver s'inscrit dans une architecture aux réminiscences classiques

des premiers pays industrialisés du monde. Horta lui a offert, selon ses propres termes, des « maisons-portraits »¹⁸ dans lesquelles la division traditionnelle entre arts majeurs – les Beaux Arts – et arts mineurs était abolie. Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, il a réalisé une exceptionnelle et éphémère synthèse entre

les technologies issues de l'industrie et les savoir-faire séculaires des métiers d'art et des métiers manuels liés au domaine de la construction. Après la Première Guerre mondiale émergera un monde différent dans lequel la transmission des pratiques s'effacera devant la recherche de l'innovation.

Summary

Victor Horta and the beginnings of Art Nouveau in Brussels

In 1893, Victor Horta built the Hôtel Tassel at No. 6 Rue Paul-Emile Janson. He created a new style which Emmanuel Viollet-le-Duc had called for in his "Conversations on Architecture". A style that was suitable for the use of industrially produced materials that Horta had brought into domestic architecture. The rationalism of "modern gothic", where structure and ornament are one, softened under the influence of the flowing lines of Japanese prints. The arabesque in Horta's work expressed – as demanded by Christopher Dresser – the vital force of nature. Horta's first sponsors were mainly

from a new bourgeoisie which had made its fortune in the industry and was open to modernity. It accepted that the architect designed for them an exclusive decor where architecture and furniture harmonize perfectly and where the most modern comfort was integrated (central heating, electricity, bathroom). Horta's line would spread in Brussels and throughout Europe, but was often reduced to a superficial ornament. Many imitators of Horta completely ignored his innovative work with regard to space, light and color. The construction of the Maison du Peuple for the Belgian Workers Party and the department stores made his style popular, but diluted its original meaning: to embody the break with the past and the boldness of the people aspiring to societal and technological progress.

Zusammenfassung Victor Horta und die Anfänge des Art Nouveau in Brüssel

Im Jahr 1893 baute Victor Horta das Hôtel Tassel an der Rue Paul-Emile Janson, Nummer 6. Er schuf einen neuen Stil, den Emmanuel Viollet-le-Duc in seinen „Gesprächen über Architektur“ gefordert hatte. Ein Stil, der für die Verwendung von industriell hergestellten Materialien geeignet war, die Horta in die heimische Architektur eingeführt hatte. Der Rationalismus der „modernen Gotik“, in dem Struktur und Ornament eins sind, milderte sich unter dem Einfluss der fließenden Linien japanischer Drucke ab. Die Arabesque brachte bei Horta, wie von Christopher Dresser gefordert, die Lebenskraft der Natur zum Ausdruck. Hortas erste För-

derer stammten vor allem aus einer neuen Bourgeoisie, die ihr Vermögen in der Industrie erwirtschaftet hatte und offen für die Moderne war. Sie akzeptierte, dass der Architekt für sie eine exklusive Ausstattung entwarf, in der Architektur und Möbel perfekt harmonierten und der modernste Komfort integriert war (Zentralheizung, Strom, Bad). Hortas Linie verbreitete sich in Brüssel und in ganz Europa, wurde aber häufig auf ein oberflächliches Ornament reduziert. Viele Nachahmer Hortas ignorierten seine innovative Arbeit in Bezug auf Raum, Licht und Farbe völlig. Der Bau der Maison du Peuple für die belgische Arbeiterpartei sowie von Kaufhäusern machte seinen Stil populär, verwässerte aber seine ursprüngliche Bedeutung: den Bruch mit der Vergangenheit und die Kühnheit der Menschen zu verkörpern, die nach gesellschaftlichem und technologischem Fortschritt streben.

Notes

- 1 Franco BORSI/Paolo PORTOGHESI, Victor Horta, Bruxelles, Marc Vokar Editeur, 1990 (1ère édition 1970); David DERNIE, Victor Horta, Londres, Academy Editions, 1995; Horta, naissance et dépassement de l'Art Nouveau, sous la direction de Françoise AUBRY/Jos VANDENBREEDEN, ouvrage publié par Ludion/Flammarion à l'occasion de l'exposition « Horta », au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, en 1996-1997; Françoise AUBRY, Horta ou la Passion de l'Architecture, Gand, Ludion, 2005; Michèle GOSLAR, Victor Horta 1861-1947, Bruxelles, Fondation Pierre Lahaut, Fonds Mercator, 2012.
- 2 Edgard GOEDLEVEN, Les serres royales de Laeken, Bruxelles, Duculot/Inbel, 1988.
- 3 Bruxelles, construire et reconstruire. Architecture et aménagement urbain, 1780-1914, ouvrage édité à l'occasion d'une exposition au Crédit Communal à Bruxelles, 1979; Thierry DEMEY, Bruxelles, chronique d'une capitale en chantier. I. Du voûtement de la Senne à la jonction Nord-Midi, Bruxelles, Paul Legrain/C.F.C. Editions, 1990.
- 4 Liane RANIERI, Léopold II urbaniste, Bruxelles, Fonds Mercator, 1973.
- 5 Jean STENGERS, « Je voudrais faire de notre petite Belgique la capitale d'un immense empire », dans Bruxelles et la vie urbaine, Archives-Art-Histoire, Recueil d'articles dédiés à la mémoire d'Arlette Smolar-Meynaert (1938-2000), tome 2 édité par Frank DAELEMANS/André VANRIE, Bruxelles, 2001 (Archives et bibliothèques de Belgique, numéro spécial 64), p. 869-887, à la p. 873.
- 6 M. LUWEL/M. BRUNEEL-HYE DE CROM, Tervueren 1897, Tervueren, Musée Royal de l'Afrique centrale, 1967.
- 7 Edmond Van Eetvelde charge en 1895 Horta de lui construire un hôtel de maître au n° 4 avenue Palmerston à Bruxelles.
- 8 Horta est admis le 23 décembre 1888 dans la loge bruxelloise « Les Amis Philanthropes ». Sur ce sujet, voir l'article de David HANSER, Victor Horta, Art Nouveau and Freemasonry, dans Belgium, The Golden Decades 1880-1914, édité par Jane BLOCK, New York, 1997, Peter Lang, (Belgium Francophone Library), p. 11-40.
- 9 Jean DELHAYE/Françoise DIERKENS-AUBRY, La Maison du Peuple de Victor Horta, Bruxelles, Atelier Vokaer, 1987.
- 10 Paul ARON, Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913), Bruxelles, Editions Labor, 1985.
- 11 Madeleine Octave MAUS, Trente Années de lutte pour l'art. Les XX, La Libre Esthétique, 1884-1914, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1980 (fac-similé de l'ouvrage paru en 1926); Jane BLOCK, Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894, Michigan/Ann Arbor, UMI Research Press, 1984;

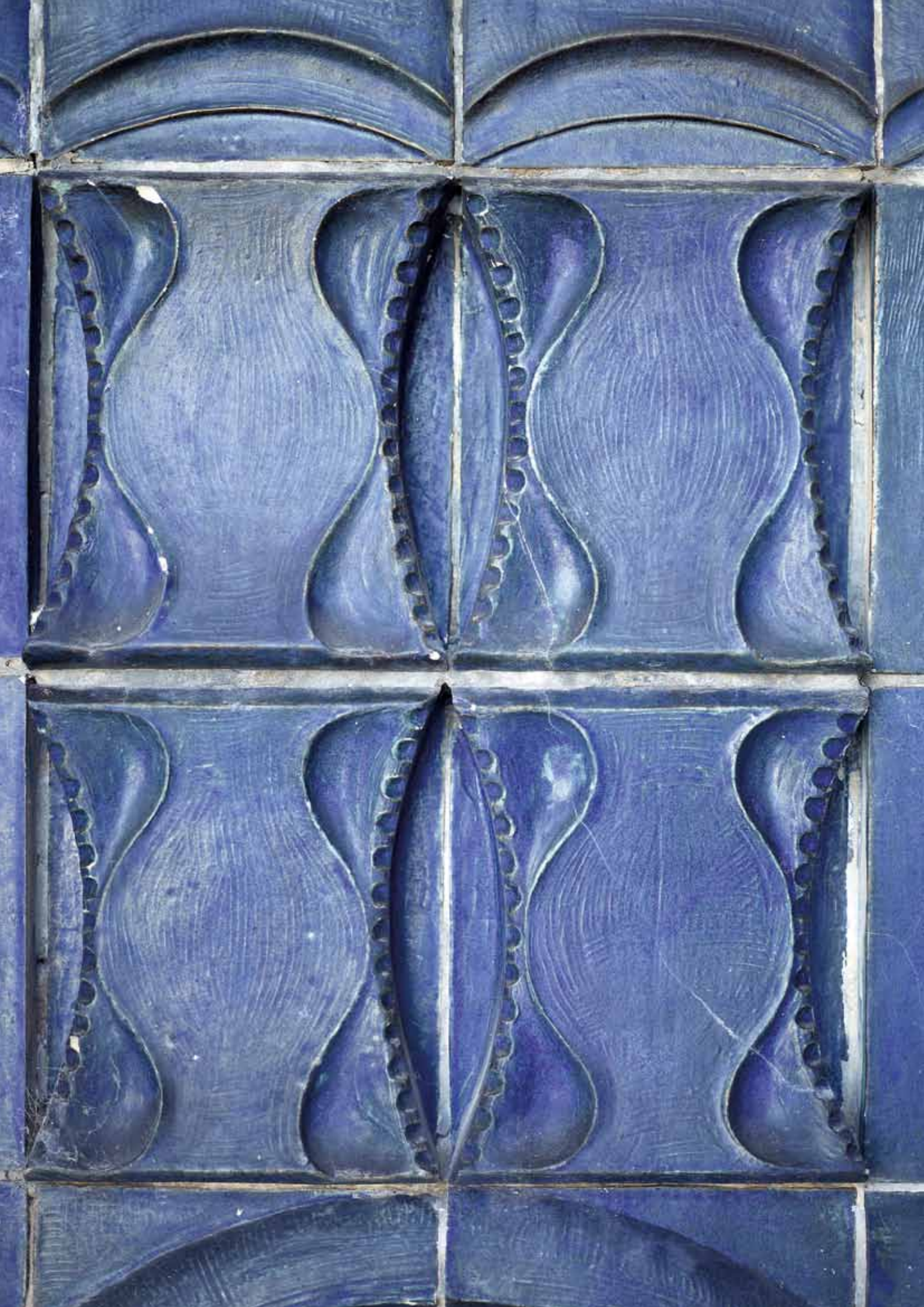
- Les XX, La Libre Esthétique, Cent ans après, livre publié pour accompagner l'exposition organisée aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, du 26 novembre 1993 au 27 février 1994, 1993.
- 12 Victor HORTA, un novateur, dans Art et Décoration, 1897, p. 11-18, à la p. 17.
- 13 François LOYER/Jean DELHAYE, Victor Horta. Hôtel Tassel 1893-1895, Bruxelles, AAM Editions, 1986.
- 14 Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, Entretiens sur l'Architecture, Paris, Morel, 1863 (tome 1), 1872 (tome 2).
- 15 Les origines de l'Art Nouveau. La maison Bing, sous la direction de Gabriel P. WEISBERG/Edwin BECKER/Evelyne POSSEME, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Musée Van Gogh à Amsterdam, 2004-2005, au Museum Villa Stuck à Munich, 2005, à la Caixaforum à Barcelone, 2005-2006, au Musée des Arts Décoratifs à Paris, 2006.
- 16 Charles DARWIN, Les mouvements et les habitudes des plantes grimpantes, traduit en français par Richard Gordon, Paris, C. Reinwald, 1876 (1^{ère} édition), 1890 (2^e édition).
- 17 Françoise DIERKENS-AUBRY/Jos VANDENBREEDEN, Art Nouveau en Belgique. Architecture et Intérieurs, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991; Franco BORSI/Hans WIESER, Bruxelles, Capitale de l'Art Nouveau, Bruxelles, Marc Vokar Editeur, 1992.
- 18 Victor HORTA, Mémoires, édité par Cécile DULIERE, Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique, Administration du Patrimoine Culturel, 1985: « C'était le temps où synthétisant ma pensée, je proclamais que la maison était non seulement à l'image de la vie de l'occupant, mais qu'elle devait en être le « portrait » (p. 47).

Crédit photos

- 1 Sint-Lukasarchief, Bruxelles
- 2 Paul Louis, Bruxelles, 2013/14
- 3 Paul Louis, Bruxelles, 2013/14, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 4 Archives du Musée Horta, Saint-Gilles (Bruxelles)
- 5 Paul Louis, Bruxelles, 2013/14
- 6 Paul Louis, Bruxelles, 2013/14
- 7 Paul Louis, Bruxelles, 2013/14
- 8 Paul Louis, Bruxelles, 2013/14, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 9 Paul Louis, Bruxelles, 2013/14
- 10 Paul Louis, Bruxelles, 2013/14
- 11 Paul Louis, Bruxelles, 2013/14

Rezeption und Nachwirkungen

Reception and Aftermath



Die Darmstädter Künstlerkolonie und ihre Rezeption in Russland am Anfang des 20. Jahrhunderts

Alena Grigorash

Bis zum heutigen Tag gibt es nur wenig Forschungsliteratur auf Russisch über die Darmstädter Künstlerkolonie, sodass im Folgenden der Frage nachgegangen wird, inwieweit diese Gruppierung in Russland seit ihrer Gründung bekannt war. Dies ist auch deswegen von Interesse, da Darmstadt in Russland als Geburtsort der Frauen der russischen Zaren und Großherzöge berühmt war. So war beispielsweise der Bauplatz auf der Mathildenhöhe für die russische Kapelle ein Geschenk des Großherzogs Ernst Ludwig an seine Schwester, Prinzessin Alix und

ihren Ehemann, dem letzten russischen Zaren Nikolaus II., dessen gesamte Familie während der Russischen Revolution ermordet wurde. (Abb. 1) So gelten die letzten Romanovs heute als Heilige. Architekt der Kapelle war Leontij Benois (1856–1928), die künstlerische Ausgestaltung lag bei Viktor Vasnecov (1848–1926). Man muss hierzu anmerken: Leontij Benois war Architekt, während sein Bruder Alexander als Maler bekannt war. Beide Künstler entstammten einer Künstlerfamilie, für die die weltweite Repräsentation der Russischen Kunst

1 Leontij Benois, Russische Kapelle, Darmstadt, 1897–99 (Zustand 2012)



ein besonderes Anliegen darstellte. Für die Darmstädter Kapelle, ein Beispiel des neorussischen Stils im Ausland, interessierte sich jedoch fast niemand in Russland; vielmehr galt hier das Interesse den jeweiligen russischen Pavillons auf den internationalen Ausstellungen wie beispielsweise der in Paris im Jahr 1900.

Mathildenhöhe und „Welt der Kunst“ (Mir iskusstva)

Der Prozess einer Auseinandersetzung mit den neuen europäischen Kunstströmungen hatte inzwischen in Russland dank Sergei Djagilev (1872–1929) begonnen. Er war in Europa mit dem Ballets Russes berühmt geworden und hatte zuvor die Zeitung „Welt der Kunst“ (Mir iskusstva) in St. Petersburg gegründet. Diese Zeitschrift war nach der Künstlervereinigung benannt worden, die er auch mit ins Leben rief und der befreundete Künstler, Philosophen und Dichter angehörten. Djagilev, offen für die Ideen der neuen Kunst in Westeuropa, war es wichtig, dass die Mitglieder von „Welt der Kunst“ an verschiedenen Weltausstellungen teilnehmen konnten. Ihm war es auch zu verdanken, dass 1901 im Haus für Flächenkunst auf der Mathildenhöhe einige Werke russischer Künstler im Rahmen der ersten Darmstädter Ausstellung gezeigt wurden: eine Maskerade von Alexander Benois (1870–1960), dem Bruder Leontij Benois, ein Satyr von Michail Wrubel (1856–1910), das Bild „Dämmerung“ und das „Porträt der Baronin von Wolf“ von Filipp Maljavin (1869–1940), die Bilder „Dame am Bach“ von Konstantin Somov (1869–1939), „Hausfrau“, „Liebesbrief“ und „Geheimkunde“ von Konstantin Korovin (1861–1939), „Nordskizzen“ und „Bäuerin im Wagen“ von Valentin Serov (1865–1911), ein Büste Tolstoj sowie die Skulpturen „Schlafendes Mädchen“ und „Der Beduine mit dem Pferd“ von Pavel Trubeckoj (1866–1938).¹ Um dies realisieren zu können, hatte sich Djagilev erfolgreich dafür eingesetzt, dass der Großherzog Ernst Ludwig die Ausstellung von Mir iskusstva Anfang 1901 in St. Petersburg besuchte. Bei dieser Gelegenheit konnte Djagilev alle Details für die Darmstädter Ausstellung mit dem Großherzog besprechen.²

Djagilev besuchte also die Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“, um zu sehen, wie die russischen Werke in Darmstadt präsentiert wurden. Hierzu schrieb er einen kritischen Artikel über die Ausstellung in seinem Magazin „Welt der Kunst“ und setzte sich darin ebenso kritisch mit den Thesen Richard Muthers auseinander: „Muther sagt, dass Mir iskusstva auf die Mathildenhöhe Einfluss genommen habe. Ich glaube nicht. Aber ich möchte bemerken, dass die Werke Olbrichs und Korovins, Jakunčikovas und, vor allem Golovins

miteinander in Beziehung standen. Sie sind aus Holz, bunt und märchenhaft.“³ Djagilev schätzte die Holzbearbeitung und das ruhige Kolorit in den Häusern auf der Mathildenhöhe. Auch war er beeindruckt, wie „im kleinen und so provinziellen Darmstadt, weit entfernt von den wichtigsten Pulsadern des künstlerischen Lebens“ versucht wurde, „gegen jene bodenlose Hässlichkeit zu protestieren, in der – ohne es zu merken – der größte Teil der heutigen Gesellschaft lebt“.⁴ Djagilev kritisierte einerseits den „Amerikanismus“ im Stil der Künstler und befürwortete andererseits den Kampf gegen die „Zweckmäßigkeit“. Unter Amerikanismus verstand er, ruhig und bürgerlich-normal zu leben. Ihm fehlte jedoch die reine Kunst, die *l'art pour l'art*.⁵ Besonders vor dem Hintergrund da er die repräsentative Monumentalität in der russischen Hauptstadt St. Petersburg erlebte. Djagilev war zudem sehr unzufrieden mit der russischen Kapelle auf der Mathildenhöhe von Benois und Vasnecov, indem er schrieb, dass man eine solche Kirche überall finden könne, egal ob in Monaco, Deutschland oder Krakau. Und er hatte recht, da diese Kapelle nach den Wünschen des Zaren erbaut wurde. Die Künstler fanden es langweilig, früherer Projekte mit nur wenigen Veränderungen zu wiederholen. Vasnecov erschuf so eine Variation von Skizzen für den Kiewer und Warschauer Dom. Er schrieb an Elena Prachova am 6. März 1901: „Urteilen Sie selbst – solche Sorgenlast habe ich: vor allem, soll ich eine riesige Gestalt ‚Madonna mit Engeln‘ für Darmstadt nach dem Hochwunsch fest zum Sommer fertig erstellen [...]“.⁶

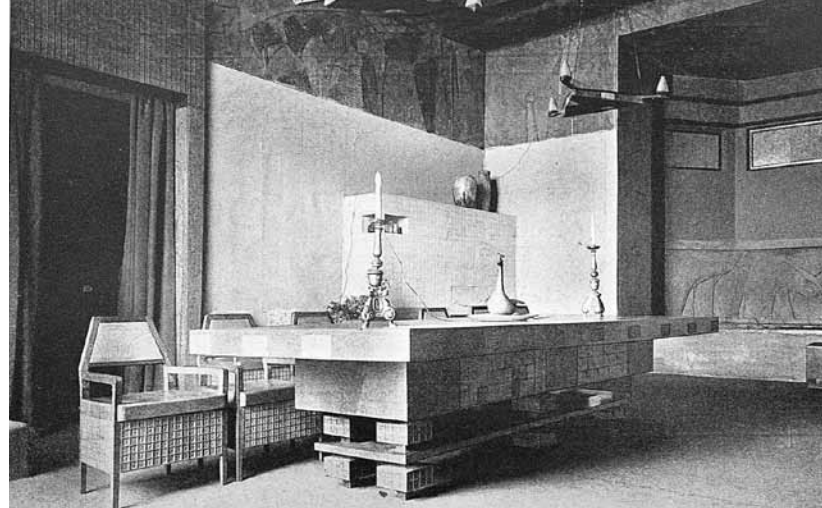
Auch Leontij Benois besuchte die Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“. Über die russische Kirche und die Ausstellung schrieb er als Slawophiler und Konservator: „Unsere Kirche steht ganz allein zwischen allen diesen Neubauten dieser Ausstellung. Einige davon sind sogar mit innovativen Figuren verziert [...]“.⁷ Unter diesen *Figuren* verstand er den „Urmenschen“ und die „Urfrau“ des Ernst Ludwig-Hauses, die Ludwig Habich so frei nach dem Kanon der Lebensreform gebildet hatte. (Tafel V und VI)

Olbrich in Moskau und St. Petersburg

Die erste Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie löste somit verschiedene Reaktionen in Russland aus. Vor allem ist es bedeutsam, dass die Künstlerkolonie dank der russischen Kapelle mit dem Zarenhaus verbunden war. Sie stellte auch die Beziehungen zu den beiden Hauptstädten in Russland – St. Petersburg und Moskau – her. Mit Moskau bestand eine Verbindung durch die Zarenfamilie, da die zweite Schwester von Ernst Ludwig, Prinzessin Elisabeth, mit dem russischen Großherzog Sergei verheiratet war. Sie erlangte große



2 Joseph Maria Olbrich, Esszimmer, Internationale Ausstellung für Architektur und Kunstindustrie der frühen Moderne, Moskau, 1902/03



3 Ivan Fomin, Esszimmer, Internationale Ausstellung für Architektur und Kunstindustrie der frühen Moderne, Moskau, 1902/03



4 Joseph Maria Olbrich, Haus Habich, Ansicht Nord- und Ostfront, Darmstadt, 1901



5 Fjodor Schechtel, Haus Rjabušinskij, Moskau, 1904 (Zustand 2007)

Berühmtheit in Moskau, weil sie das orthodoxe Marfo-Mariinsky Kloster im Jahr 1908 gründete. Seitdem sie in Russland lebte, betätigte sie sich auch als Mäzenin für die Moskauer jungen experimentierfreudigen Künstler. Diese veranstalteten auch die internationale Ausstellung für Architektur und Kunstindustrie der frühen Moderne in den Jahren 1902/03. Dazu luden die Moskauer ausländische Künstler ein, aber vor allem – auf Anraten der Prinzessin Elisabeth – die Darmstädter Künstler von der Mathildenhöhe. So kamen aus Darmstadt Joseph Maria Olbrich und Hans Christiansen nach Moskau, um einen Raum zu präsentieren. (Abb. 2) Diese Schau, die innovatives Interieur der neuen Raumkunst zeigte, spiegelte sowohl in den ausgestellten Werken als auch in den Katalogbeiträgen die stilistische Inspiration durch

die Darmstädter Künstler wider. Der Hauptveranstalter, der Architekt Ivan Fomin (1872–1936), versuchte, die Möbelentwürfe von Olbrich in seinen Werken kreativ umzugestalten. (Abb. 3) Aber nicht nur Olbrichs Möbel inspirierten die russischen Künstler. Es ist davon auszugehen, dass Olbrich auch seine „Ideen“, ein Album mit Skizzen und Fotos, vor allem zur Architektur, Exterieurs und Interieurs präsentierte. So sieht Maria Naščokina in Fjodor Schechtels Moskauer Haus Rjabušinskij (1904) Olbrichs Haus Habich aus dem Jahr 1901 rezipiert.⁸ (Abb. 4 und 5) Auch wenn keine Unterlagen über eine direkte Verbindung zwischen den beiden Projekten existieren, liegt dieser Vergleich sehr nahe, zu deutlich sind die Parallelen in Kubatur und Ausformung. Es gibt Bemerkungen von Olbrich über seine Reise nach Russland.

Sie war wohl ähnlich exotisch, bunt und barbarisch für ihn wie seine frühere Nordafrikareise, die er in jungen Jahren unternommen hatte.⁹

Neben Olbrichs Einflüssen lassen sich an Fassaden in Moskau auch Zitate von Hans Christiansens Rosenmotiv in mehreren Varianten finden. Zum Beispiel hatte der Architekt Alexander Galeckij das mit Rosen geschmückte Pravdina-Haus in Moskau (1902–04) erbaut. (Abb. 6 bis 8) Es ist zu bemerken, dass Olbrich und Christiansen durch die *Gemütlichkeit* ihres Designs bei der Moskauer Bevölkerung sehr beliebt waren, im Gegensatz zu Mackintosh. „Wie im Krankenhaus“, beurteilte das russische Publikum seine Werke in Weiß. Die russische Ausstellung war ein großer Erfolg, fast alles wurde verkauft, unter anderem auch an den berühmten russischen Schriftsteller Maxim Gorkij.

Nicht nur in Moskau, sondern auch in St. Petersburg findet man Ideen Olbrichs: zum Beispiel an dem von Vasilij Šene 1903 erbauten Wohnhaus, das sowohl in seinen Formen als auch im Sinn eines Künstlerhauses als *Werktempel* konzipiert wurde. Šene träumte zwar nicht von einer ganzen Stadt, aber doch davon, die ganze Kamennyj Ostrov (Kamennyj Insel) in St. Petersburg im Jugendstil neu zu erbauen – dies wurde jedoch nicht realisiert.¹⁰

Es ist merkwürdig, dass man über die zweite Darmstädter Ausstellung von 1904 nur wenige Worte in Russland geschrieben hat. Sie sei stilistisch nicht von Interesse, aber erfolgreich kommerzialisiert worden.¹¹ Aber vielleicht dank dieser zwei Artikel haben wir im Moskauer Pushkin-Museum der Bildenden Künste vier Plakate der Darmstädter Ausstellungen von 1901 und 1904, die Fjodor Fjodorov in seine Plakat-Sammlung, die den Zeitraum um die Jahrhundertwende umfasste, aufgenommen hatte. Es ist daher zu vermuten, dass dieser Sammler beide Ausstellungen besucht hatte, um Plakate zu erwerben. Aber die meisten russischen Reflexionen bezogen sich auf die Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“. So fanden Olbrichs Werke von 1901 auch dezidiert Eingang in die architekturtheoretische Vorlesung des Architekten Vladimir Apiškov über „Das Rationale in der modernen Architektur“ (1905).¹²

Darmstädter Design in Russland

Nicht nur in der Architektur, auch im zeitgenössischen russischen Design kann man die Wirkung der Darmstädter Impulse gut nachvollziehen. Die russischen Künstler aus Moskau und St. Petersburg, Abramcevo und Talaškino waren von der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ als Beispiel eines Gesamtkunstwerkes sehr beeindruckt, und ließen sich davon in ihren



6 Alexander Galeckij, Pravdina-Haus, Moskau, 1902–04 (Zustand 2016)

eigenen Ausstellungen, in der Architekturtheorie und -praxis sowie in ihrem Design inspirieren.

Zu erwähnen ist in diesem Kontext beispielsweise das Gut Kučuk Koj (1905) auf der Krim. Konzeptionell versuchte der Kunstfreund Jacov Žukovskij hier mit der Künstlergruppe von Symbolisten namens „Die Blaue Rose“ ein der Mathildenhöhe vergleichbares Gesamtkunstwerk zu erschaffen. Jedoch bestand dieses Gesamtkunstwerk nur aus einem einzelnen Haus der Kunstfreunde auf der Höhe Kučuk Koj. Die Gruppe gestaltete hier nicht nur den Dekor des Hauses, sondern gaben auch dem gesamten Grundstück ein Design: Beete, Treppen sowie der Garten und seine Lauben bekamen einen künstlerischen Charakter. Wegen der Russischen Revolution versuchte Žukovskij aus seinem Gut ein Museum zu machen, jedoch ohne Erfolg: Heute sind Haus und Park verwahrlost.

Wichtig ist weiterhin der Künstler Michail Vrubel, der zu den russischen Künstlern zählte, die 1901 in



7 Alexander Galeckij, Pravdina-Haus, Baudekor mit Rosen-Detail, Moskau, 1902–04 (Zustand 2016)



8 Hans Christiansen, Teller aus einem Tafelservice mit goldenem Rosendekor (Ausführung: Porzellanmanufaktur Krautheim & Adelman, Selb), ca. 1903

Darmstadt ihre Arbeiten ausgestellt hatten. Zukovskij plante, dass eigentlich Vrubel Kučuk Koj als Gesamtkunstwerk komplett gestalten sollte. Jedoch fehlte dem Künstler hier zum einen das Interesse, zum anderen erschwerte die räumliche Distanz von Moskau seine Tätigkeit; Abramcevo lag hier wesentlich günstiger. Aus diesem Grund haben sich heute seine wunderbaren Majoliken und Mosaiken dort erhalten. Er schuf auch Mosaiken für die Kirche in Talaškino und mehrere Balalaikas für die Weltausstellung in Paris. Relevant ist für das Verständnis, dass Abramcevo und Talaškino keine Künstlerkolonien im üblichen Sinne waren, sondern Landgüter, wo Künstler als Gäste und vor allem als Freunde leben und arbeiten konnten. Der Fokus lag auf künstlerischen Experimenten, die in verschiedenen Kunstarten zu entwerfen waren.

Die Geschichte von Darmstadt ist auch mit Ėl Lisickij verbunden. Da er jüdischer Abstammung war, erhielt er keine Ausbildung an der russischen Hochschule in St. Petersburg. 1909 nahm er sein Studium an der Technischen Hochschule zu Darmstadt auf. Er hatte Darmstadt ausgewählt, um das Ingenieur-Diplom zu erwerben, aber ebenso wichtig war es ihm, das Erbe der jüdischen Kultur in Deutschland mit eigenen Augen beobachten zu können.¹³ Von der Darmstädter Künstlerkolonie war er hingegen gar nicht begeistert.

In den Jahren 1911/12 wurde die deutsche Botschaft in St. Petersburg nach den Plänen von Peter Behrens gebaut. Es gab von Anfang an eine große Opposition zwischen Olbrich und Behrens als starke Charaktere der Darmstädter Künstlerkolonie. Und deshalb ist es bemerkenswert, dass man experimentelle Werke von Olbrich für Moskau und neoklassizistische Architektur von Behrens für St. Petersburg ausgewählt hatte.

Die Tradition, deutsche Neoklassik zu wählen, stammt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, als Leo von Klenze als Architekt für die Ermitage tätig war. Aber man muss berücksichtigen, dass Behrens einer von mehreren Architekten war, die neoklassizistische Bauten am Anfang des 20. Jahrhunderts schufen. Nach der Russischen Revolution und des Weltkrieges wurden diese als zu imperialistisch *teutonisch* und schwerfällig empfundenen Gebäude wenig geliebt. So war schon 1914 die deutsche Botschaft beschädigt. Die russischen Neoklassizisten bevorzugten zudem Palladio und das Empire als Stilrichtung in St. Petersburg (Carlo Rossi und andere).

Resümee

Die russische Kunstszene war um die Jahrhundertwende sehr vom Ausland begeistert und inspiriert; aber ein besonderes Interesse galt der deutschen Kultur, Kunst und Philosophie. In jedem möblierten Salon, in dem progressive Leute sich trafen, sollte eine Reproduktion der „Toteninsel“ von Böcklin hängen.

Eine ganze Stadt oder ein Gut im Jugendstil zu bauen, war natürlich sehr kostspielig und teuer. Und nur einige russische Mäzene und Kunstfreunde wie Fjodor Rjabušinskij, Marija Teniševa, Jacov Žukovskij oder Savva Mamontov versuchten, diese schönen Utopien als Gesamtkunstwerk oder als Kulturzentrum realisierbar zu machen. Die anderen schwelgten hingegen nur in den Ideen von Olbrich oder blätterten in der Zeitschrift „Mir iskusstva“ von Djagilev. Sie produzierten, wie Ivan Fomin, ihre eigenen Werke mit Bären und Beeren, waren aber von den ersten Experimenten der Darmstädter Künstlerkolonie sehr fasziniert.

Summary

The Darmstadt Artists' Colony and its Reception in Russia in the early 20th Century

The aim of this essay is to describe and analyze the stylistic and theoretical reception of experiments by the Darmstadt Artists' Colony in contemporary Russian art and architecture. The process of examining the new art movements in Europe has begun thanks to Sergei Djagilev. This is also the time when Joseph Maria Olbrich and Hans Christiansen were able to show their works in the international exhibition of architecture and art industry of early Modernism in Moscow (1901/02). This show, which presented spatial art's innovative interior, reflected the stylistic inspiration by the Darmstadt artists. Maria Naščokina sees in Schechtel's House Rjabušinskij (1904) a resemblance to Olbrich's House Habich (1901). This comparison seems reasonable, as Olbrich visited Moscow and Fjodor Schechtel knew the works by Olbrich. In

St. Petersburg you will find Olbrich's ideas in the example of Vasilij Šene's residential building (1903), which was designed as a temple of work. The architect Vladimir Apiškov mentioned Olbrich in his lecture on architectural theory "The rational in modern architecture" (1905) explicitly. In addition to Olbrich's influence, one can find borrowings from Christiansen's rose motif on facades in Moscow. And on Russian furniture from this period the Darmstadt impact is clear to see. Conceptually, with the artists' group "The Blue Rose" the art lover Jacov Žukovskij tried on his estate Kučuk Koj (1905) in the Crimea to create a Gesamtkunstwerk similar to the Mathildenhöhe. Finally, one can say that the Russian artists from Moscow and St. Petersburg, Abramcevo and Talaškino, were very impressed by the exhibition "Ein Dokument deutscher Kunst" (A Document of German Art) as an example of the Gesamtkunstwerk. It inspired their own exhibitions, architectural theory and practice as well as their design.

Anmerkungen

- 1 S. die Zusammenstellung der Exponate im Haus für Flächenkunst Joseph Maria Olbrich/H. Hohnmann (Hrsg.), Die Ausstellung der Künstlerkolonie. Hauptkatalog, Darmstadt 1901, S. 21–24.
- 2 S. Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., Изобразительное искусство, 1982. Т. 1. С. 339 (Ilja ZILBERŠTEIN/Vladimir SAMKOV [Hrsg.], Sergei Djagilev und die russische Kunst, 2 Bde., Moskau 1982, Bd. 1, S. 339).
- 3 Дягилев С. Выставки в Германии. Дармштадт // Мир искусства. Художественная хроника, № 8–9, СПб., 1901. С. 142 (Sergei DJAGILEV, Ausstellungen in Deutschland. Darmstadt, in: Mir iskusstva [1901], Nr. 8–9, S. 142). – Die im Original auf Russisch vorliegenden Zitate sind deutsche Übersetzungen der Verfasserin.
- 4 Ebd., S. 145.
- 5 Ebd.: „Es ist genug zu sagen, dass das Fehlen des feierlichen, nicht rein zweckmäßigen Elements in ihrem Schaffen sie dazu geführt hat, dass sie Werke der echten, reinen Kunst im Grunde nicht nötig haben: Gemälde sollen nicht Gemälde sein, sondern dekorative Flecken oder, sagen wir mal, veredelte Tapeten; auch die Bildhauerei soll unbedingt praktischen Zwecken dienen.“
- 6 Короткина Л.В. Виктор Васнецов: письма: новые материалы. СПб.: APC, 2004. С. 188 (Ljudmila KOROTKINA [Hrsg.], Briefe, neue Dokumente: Viktor Vasnevov, St. Petersburg 2004, S. 188). Zu Elena Prachova: Sie war eine Tochter des Archäologen Adrian Prachov aus dem Kreis um Teniševa. Prachova war ein Modell für Nesterov. Vrubel war tragisch in sie verliebt. Sie hatte für den dem Heiligen Vladimir geweihten Dom in Kiew Epitaphios angefertigt; für mehrere russische Künstler in Moskau war sie eine Muse und Freundin.
- 7 Бенуа Л.Н. Из истории русской церкви в Дармштадте // Невский архив. Вып. V. – СПб., 2001. С. 510–516. (Leontij BENOIS, Über die Geschichte der russischen Kapelle in Darmstadt, [Neva Archiv, Bd. V], St. Petersburg 2001, S. 514).
- 8 Нащокина М.В. Дармштадская колония художников и развитие московского модерна // Наедине с музеем архитектурной истории. М.: Улей, 2008. С. 267–279 (Maria NAŠČOKINA, Die Darmstädter Künstlerkolonie und die Entwicklung der Moskauer Moderne, in: DIES. [Hrsg.],

Ganz allein mit der Muse der Architekturgeschichte, Moskau 2008, S. 267–279).

- 9 J. Lux (Hrsg.), Joseph M. Olbrich in Briefen, in: Österreichische Rundschau, Bd. 27 (1913), (Oktober–Dezember), S. 384–397.
- 10 S. dazu Кольчугина Д.А. «Дом для любителя искусства» в творчестве В.И. Шене // 100 лет петербургскому модерну. Научная конференция. Сб. ст. – СПб.: Альт-Софт. Белое и черное, 2000. С. 137–142 (Daria KOLČUGINA, „Haus des Kunstfreundes“ in Vasilij Šenes Werk, in: Ludmila KIRIKOVA [Hrsg.], 100 Jahre der Moderne in St. Petersburg, St. Petersburg 2000, S. 137–142); zum Šene-Haus s. Памятники архитектуры и истории Санкт-Петербурга. Петроградский район. – СПб.: Коло, 2007. С. 275–278 (Šene-Haus, in: Boris KIRIKOV [Hrsg.], Denkmäler der Sankt Petersburger Architektur und Geschichte. Petrograder Bezirk, St. Petersburg 2007, S. 275–278).
- 11 A. R. Дармштадт // Зодчий. С.-П., 1904, № 34. С. 559 (A. R., Darmstadt, in: Baumeister [1904], Nr. 34, S. 559).
- 12 Апышков В. Рациональное в новейшей архитектуре. С.-П.: Т-во худож. печати, 1905 (V. APUŠKOV, Das Rationale in der modernen Architektur, St. Petersburg 1905).
- 13 Wegen des Ersten Weltkriegs kehrte Ėl' Lisickij nach Russland zurück. Sein Studium in Deutschland wurde jedoch nicht anerkannt, sodass er 1915 noch einmal an der Fachschule in Riga als Notlösung ein Studium beginnen musste.

Bildnachweis

- 1 © Nikolaus Heiss, Darmstadt
- 2 <http://trojza.blogspot.ru/2013/01/1902-1903/html>
- 3 <http://trojza.blogspot.ru/2013/01/1902-1903/html>
- 4 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 9 (1901/02), S. 5, Foto: Archiv der Verfasserin
- 5 Loenid Dzhepkov, Moskau
- 6 Archiv der Verfasserin
- 7 Archiv der Verfasserin
- 8 Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Foto: Gregor Schuster

Experiment, Utopie und Wirklichkeit

Die Mathildenhöhe und das Neue Bauen in der Weimarer Republik

Olaf Gisbertz

Peter Behrens konzipierte mit dem Theaterintendanten Georg Fuchs die Eröffnungsfeier der Mathildenhöhe als Aufführung des Festspiels „Das Zeichen“. Am 15. Mai 1901 schritt der bekannte Bühnenschauspieler und Opernsänger Friedrich Riechmann im Gewand eines „Verkünders“ die große Freitreppe vor dem Ernst Ludwig-Haus hinunter und enthüllte unter den Augen des Großherzogs den leuchtenden „Kristall der reinen Kunst“. Dazu ertönten Fanfaren und alle Anwesenden der Zeremonie waren von einer seltsamen Ergriffenheit berührt. So berichteten jedenfalls Augenzeugen von dieser festlichen Handlung *neuen Stils*.¹ Der Impetus für eine neue Zeitrechnung in Kunst, Kunstgewerbe und Architektur blieb noch zwei Jahrzehnte später eine wichtige Triebfeder für die Durchsetzung der Ideale eines Neuen Bauens zur Zeit der Weimarer Republik:

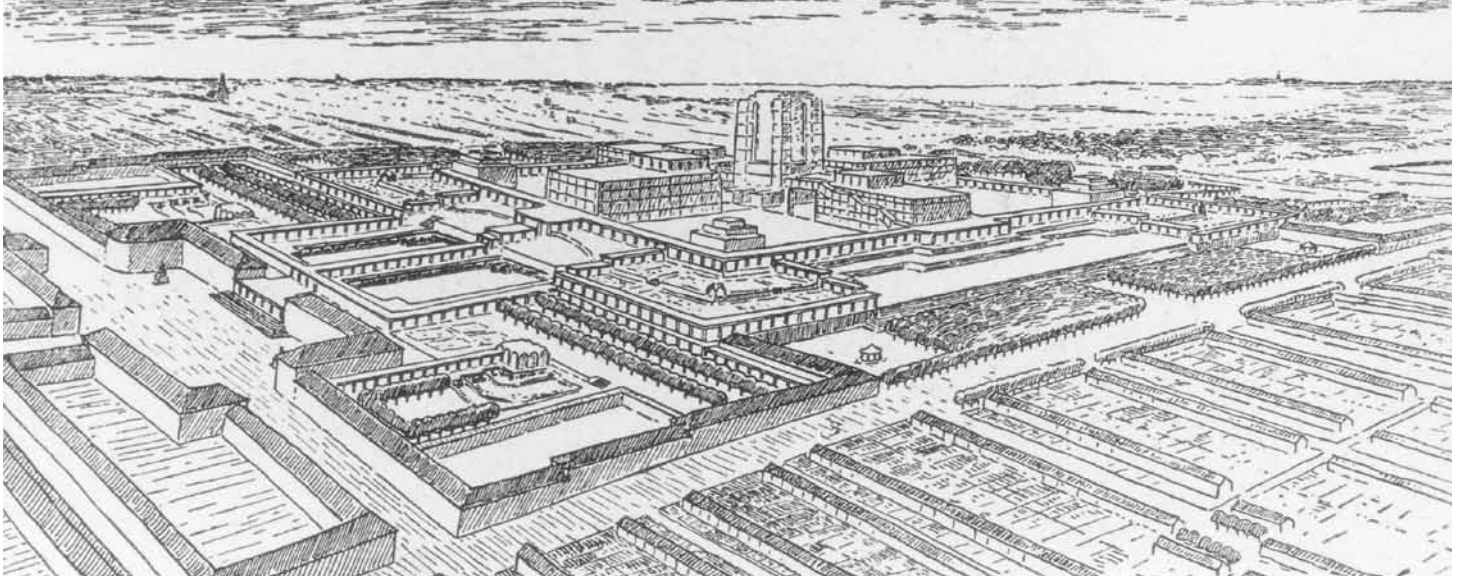
1921 gab die Stadt Magdeburg einen Notgeldschein in Umlauf, auf dem ein Kristall die Mitte der Stadt erleuchtet: links abgebildet der Dom, rechts eine Baustelle mit Handwerkern auf einem Baugerüst als Sinnbild des Neuen in der als *grauen Mietkasernenstadt* bis dato verpönten Elbestadt. (Abb. 1)

Was in der von Bruno Taut gegründeten „Gläsernen Kette“² nur im Verborgenen unter Pseudonymen verhandelt worden war, geriet mit seinen Veröffentlichungen zum „Frühlicht“³ in Magdeburg an die Öffentlichkeit. An prominenter Stelle erscheint darin wieder der Kristall, hier als „Haus des Himmels“ bezeichnet. So konnte Bruno Taut seinem Reformwillen als Stadtbaurat den nötigen Nachdruck verleihen und der Öffentlichkeit sein Architekturprogramm präsentieren. Waren Scharouns wunderbare Aquarelle als reine Kunst zweckfrei von allen realen Bedingungen der Baustelle befreit, verlieh Taut der Zukunft mit dem Motiv des Kristallinen eine realisierbare Vision für eine ganze Stadt: dem Neuen Magdeburg. Hier fand die Weimarer Republik mit der Berufung des „Visionary in Practice“⁴ – wie Tauts Rolle schon damals titulierte wurde – früher als in Celle, Frankfurt oder Berlin einen baupolitischen Ausdruck, der ohne die Ideale der Reformarchitektur um 1900 aus dem Umfeld der Mathildenhöhe kaum denkbar gewesen wäre. Die Künstlerkolonie in Darmstadt und das Neue Bauen in der Weimarer Republik gingen zweifelsfrei in der Architekturgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts eine Symbiose ein.

Die Entwicklung des Neuen Bauens wäre sicherlich ohne den Impuls aus Darmstadt anders verlaufen. Noch vor dem Ersten Weltkrieg begeisterten sich die jungen Architekten einer sich formierenden Avantgarde an dem Projekt. Le Corbusier besuchte das Gelände 1910, Erich Mendelsohn lobte 1922 die monolithische Erscheinung der Eingangsbauten zur Ausstellung als



1 Notgeldschein, Magdeburg, 1921



2 Bruno Taut, Die Stadtkrone, perspektivische Ansicht, 1917

„große dekorative Geste“⁵ und nutzte diese Eindrücke für die eigenen Entwürfe, wie dem Einsteinurm in Potsdam. Und die Brüder Taut gehörten zu den frühen Verherrern der architektonischen und zeichnerischen Werke von Joseph Maria Olbrich. Aber auch Ernst Mays frühe Planungen für den Kleinwohnungsbau entstanden vor der Folie der Mathildenhöhe als Fundament einer neuen Bauära. Der spätere *Chefplaner des Neuen Frankfurt* verbrachte während seines Architekturstudiums ab 1908 „jede freie Stunde in der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe“ und entschloss sich, „seine Lebensarbeit mit voller Kraft in den Dienst dieser Wiederentdeckung der Baukunst zu stellen“.⁶ Nach dem Krieg wurde er Leiter der Schlesischen Landgesellschaft Berlin.

Selbst die Gründung des Bauhauses 1919 wäre ohne Bezugnahme auf die Mathildenhöhe kaum möglich gewesen: Zwar hatte Gropius in Weimar ein introvertiertes, auf die Lehre ausgerichtetes „Bauhütten“-Programm entwickelt, doch es sollte – ebenso wie zeitgleich im Arbeitsrat für Kunst verhandelt – einen ganzheitlichen Charakter unter den „Flügeln einer großen Baukunst“⁷ tragen. Die Idee aus Darmstadt beeinflusste so alsbald vor allem die Architektur und den Städtebau der Weimarer Republik: das Neue Frankfurt, das Neue Berlin und die Werkbund-Siedlung in Stuttgart, wo ebenso programmatische Stadtkonzepte zwischen Utopie und Wirklichkeit verfolgt wurden.

Die von Bruno Taut und Martin Wagner realisierten Siedlungen in der Berliner Peripherie – die 2008 zum Welterbe ernannt wurden – hatte Bruno Taut nur aus seiner Magdeburger Erfahrung heraus realisieren können: Hier hatte er sein Stadtkonzept erprobt, hier

hatte er seine utopischen Stadtphantasien in die gebaute Realität zu übersetzen versucht und hatte damit vor allen anderen Architekten der Avantgarde die einflussreiche Position eines kommunalen Stadtbaurats in der Weimarer Republik erhalten.⁸

Neben programmatischen Rückbezügen gab es vor allem auch personelle Verflechtungen zwischen Magdeburg und der Mathildenhöhe, die anderswo ihresgleichen suchten: Behrens, Bosselt und später Albinmüller wirkten in der Elbestadt und hinterließen hier unübersehbar ihre Spuren.

Utopie: Spiel, Schaffen, Gebet und Weltanschauung

„Wir wollen ohne Scheu, die heute auch Sozialisten oft nur auf allzu bescheidene Gegenwartsziele pochen lässt, wieder Weltverbesserer heißen, Zukunftsgläubige sein,“⁹ hieß es in der 1917 verfassten und 1920 erschienenen „Stadtkrone“. (Abb. 2)

Diese Parole, die mit großem Engagement in den progressiven Berliner Künstlervereinigungen – wie dem Arbeitsrat für Kunst und der Gläsernen Kette – vertreten worden war, bestimmte in besonderer Weise auch das Werk von Bruno Taut als Stadtbaurat von Magdeburg. Mit seiner Amtseinführung erhielt Taut 1921 durch Oberbürgermeister Hermann Beims weitreichende Befugnisse für die Umgestaltung und Reorganisation der städtischen Baubehörde in einzelne Abteilungen. Das betraf seine Personalpolitik, junge begabte Architekten zu beschäftigen, genauso wie seine planerischen Aktivi-

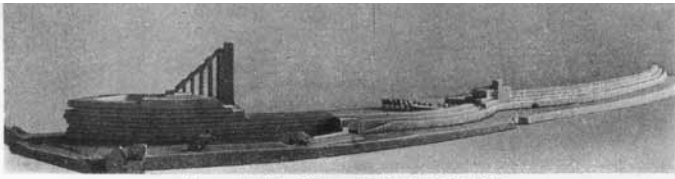


Abb. 19. Modell der Bebauung des Elbufer in Magdeburg.

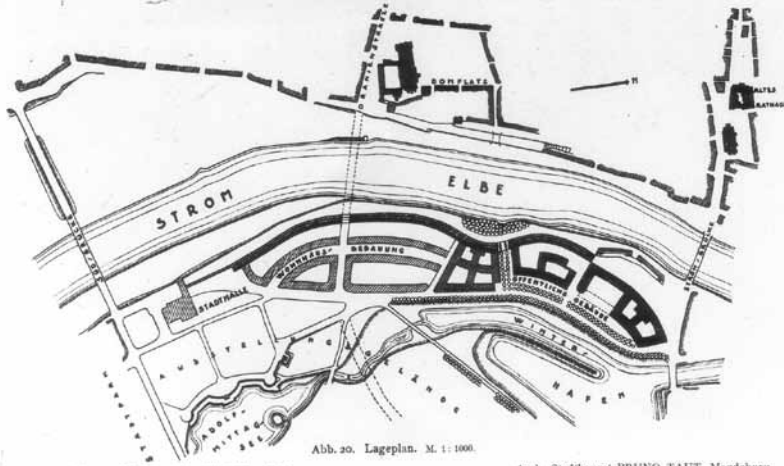


Abb. 20. Lageplan. M. 1:1000.

Arch. Stadtbaurat BRUNO TAUT, Magdeburg.

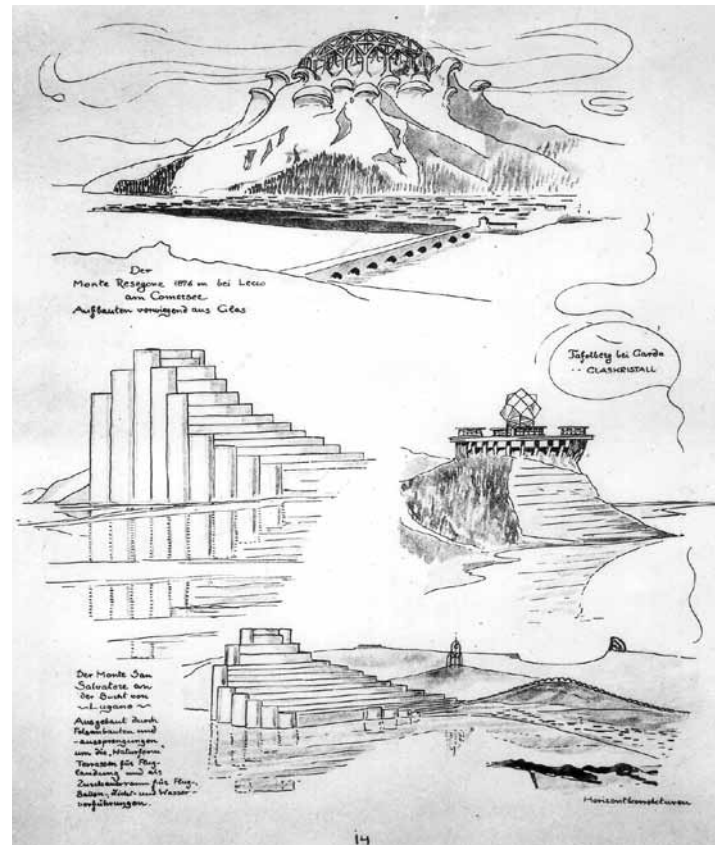
Abb. 19 bis 22. Bebauung des Zitadellengeländes.

- 3 Bruno Taut und Carl Krayl, Magdeburg, Umgestaltung des Elbufer: Modell und Entwurf, 1923
- 4 Bruno Taut, Der Monte Salvatore an der Bucht von Lugano, Alpine Architektur, 1919

täten zunächst auf dem Gebiet des Städtebaus: Taut und seine Mitarbeiter – unter ihnen Carl Krayl und Johannes Göderitz – entwickelten zunächst mit dem General-siedlungsplan ein umfassendes städtebauliches Instrumentarium für eine auf Jahrzehnte hinaus berechnete Stadtentwicklung mit einer weitsichtigen Planung der Verkehrswege, der Industrie- und Stadterweiterungsgebiete unter Berücksichtigung eines differenzierten Grünflächensystems. Darüber hinaus legten sie alle wichtigen Bauplätze für zukünftige kommunale Bauaufgaben fest und beschäftigten sich programmgemäß mit der Vorbereitung der Mitteldeutschen Ausstellung auf der Magdeburger Elbinsel Rotehorn.

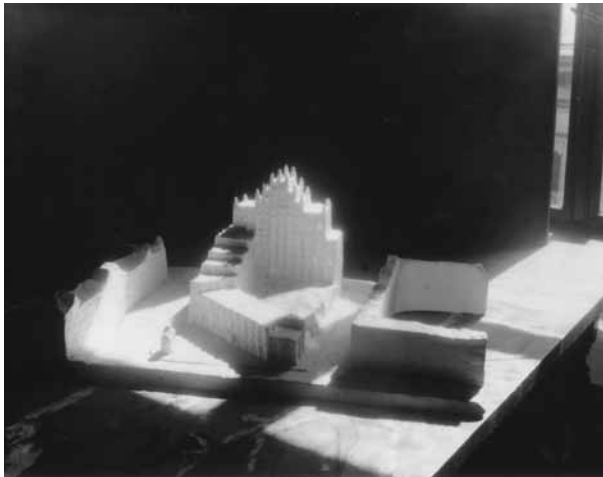
In diesem Zusammenhang entstanden Zukunftsvisionen für eine Konversion der hier gelegenen Zitadelle durch den „Bau und Überbau“¹⁰ eines Stadthauses. (Abb. 3) Der Entwurf stellt die Transformation früherer Ideale eines kristallinen Glashauses als gemeinschaftsstiftende Bauaufgabe mit einer kultisch-religiösen und sogar kosmischen Dimension hin zu einer greifbaren Bauvision dar. Ein stufenförmiger aufragender Baukörper, der in Form und Größe an die realen Bedingungen des Bauplatzes angepasst wurde und dennoch seine Herkunft aus den Vorlageblättern der „Alpinen Architektur“¹¹ nicht verleugnet. (Abb. 4)

Mit gleicher Euphorie widmete sich Bruno Taut als Stadtbaurat allen anderen architektonischen Pla-



nungen. Neben der Erweiterung Magdeburgs in der Peripherie sollte auch die Innenstadt mit ihrer dichten altstädtischen Bebauung umgeformt werden, um die gesamte Stadt zu einer ausgewogenen Stadtanlage weiterzuentwickeln. Zu diesem Zweck wurden die visionären Pläne oft mehrmals überarbeitet und den ökonomischen und örtlichen Gegebenheiten von Natur, Klima und Topografie gleichsam wie in einem „Schmelzofen der Wirklichkeit“¹² auf ein realisierbares Format zugeschnitten.

Im Austausch mit einem produktiven Umfeld von weitgehend erfahrenen und experimentierfreudigen *Reformkünstlern* – darunter Peter Behrens (1868–1940), Hans Poelzig (1869–1936), Fritz Schumacher (1869–1947) und Paul Mebes (1872–1938) – entwarf das Magdeburger Hochbauamt unter der Leitung von Taut zunächst zahlreiche Baupläne in einer äußerst expressiven Formensprache im „Geist der Gotik“¹³, die, zielbewusst und provokant entwickelt, die Ablehnung der historistischen Architektur mit ihrem „Wust der Baustilarten akademischer Langeweile“¹⁴ dokumentierten. (Abb. 5) Taut propagierte damit eine äußerst ambitionierte Architekturauffassung, durch welche die neue Architektur wieder als Resultat aller künstlerischen Bemühungen erfahrbar und erlebbar werden sollte: „Spiel, Schaffen, Gebet und Weltanschauung.“¹⁵



5 Bruno Taut, Carl Krayl, Büro- und Geschäftshaus
Kaiser-Wilhelm-Platz: Modell, Magdeburg, 1921

Experiment: Farbe im Stadtbild

In Zeiten vor Einführung der Rentenmark 1923 war kaum an ein reales Bauen zu denken: Nur wenig wie die Halle Land und Stadt oder die Gartenstadt Reform konnten gebaut oder weitergebaut werden. Vielmehr plante man und experimentierte. Und Bruno Taut setzte die Farbe als Mittel zum Zweck ein, tauchte die Stadt in ein Farbenmeer ein, nicht ohne dabei einen übergeordneten Plan zu einem Imagewandel zu verfolgen. Die „lila Rasereien und Blutsymphonien“¹⁶ wurden von zahlreichen Mitstreitern und Mitarbeitern Tauts in Magdeburg – darunter federführend vor allem der junge Carl Krayl¹⁷ – unterstützt, nicht selten aber auch kritisiert. Ihre Initiative hatte einige Vorläufer und blieb dennoch ein einzigartiges Experiment in der Geschichte der modernen Stadt. (Abb. 6)

Obwohl die Kampagne zur Umwandlung Magdeburgs in eine farbige Stadt viele öffentliche Auseinandersetzungen begleitete, waren binnen weniger Monate zahlreiche Hausbemalungen im gesamten Stadtgebiet entstanden.¹⁸ Im Sommer 1922, als Magdeburg zu einem Publikumsmagnet in Mitteldeutschland avancierte, hatten diese Farbaktionen ihren Höhepunkt erreicht. Das Hochbauamt gab anlässlich der Ausstellung einen „Führer zur Besichtigung der Hausbemalungen“ heraus, sodass sich der Ruf Magdeburgs als farbige Stadt rasch verbreitete.¹⁹ Taut stellte dabei selbstbewusst fest: „In Magdeburg über Farbe zu sprechen, hieße Eulen nach Magdeburg tragen, d. h. wenn man annimmt, daß Magdeburg sich anschickt, ein Elbe=Athen zu werden. Ich glaube, daß das der Fall sein wird.“²⁰

Otto Haesler aus Celle zeigte sich besonders angetan und kündigte die farbige Gestaltung seiner Sied-



6 Warenhaus Barasch, Entwurf Fassadenbemalung:
Oskar Fischer, Breiter Weg, Magdeburg, 1921/22

lungen Georgsgarten und Italienischer Garten (mit Karl Völker) an.²¹ Auch Ernst May äußerte sich in einem Aufsatz 1922 über diese Bemalung und plante eine ähnliche Anwendung der Farbe in seinen zukünftigen Siedlungsprojekten.²²

Die ganzheitlich gedachte Stadtgestaltung durch den Städtebau, die Architektur und die *Farbe im Stadtbild* begleitete Taut mit einer umfangreichen Kampagne zur Rechtfertigung seiner Projekte vor dem Stadtparlament und der gesamten Magdeburger Öffentlichkeit. Ausstellungen, Wettbewerbe, Vorträge, unzählige Pressemitteilungen und die eigenständige Herausgabe der Zeitschrift „Frühlicht“ unterstützte diese öffentliche Propaganda zur „Verwirklichung des neuen Baudenkens“.²³ Damit bediente sich Taut weitgehend derjenigen Mittel, die sich schon im Berliner Arbeitsrat für Kunst 1918–20 zur „Erziehung des Volkes zur Kunst“ bewährt hatten. Dementsprechend verstand er als verbeamteter Stadtbaurat die Kunst weiterhin als einen universalen Zusammenschluss aller Künste unter den *Flügeln der Architektur* und war sich ähnlich wie Bauhaus-Gründer Walter Gropius bewusst, dass

eine erfolgreiche Durchsetzung dieses künstlerischen Gesamtprogramms in wesentlichen Teilen nur durch eine Reform der Kunstausbildung zu erreichen war. So wiederholten Tauts Vorschläge zur Reformierung der Magdeburger Kunstgewerbeschule 1922 die am Bauhaus ausgegebenen Parolen von einer auf das Handwerk orientierten Lehre, um nicht zuletzt den reformerischen Ansprüchen der Jahrhundertwende gleich ein neues Programm für eine ganzheitliche Lebensgestaltung an die Seite zu stellen.

Die von Rudolf Bosselt geleitete Kunstgewerbeschule in Magdeburg geriet so – trotz aller Anerkennung seiner Leistungen – zur Zielscheibe. Bruno Taut forderte massive Veränderungen im Unterricht und in der Führung. 1922 berichtete die „Bauwelt“ zwar etwas voreilig, aber bestimmend: „Stadtbaurat Bruno Taut hat es übernommen, neue Lehrkräfte anzustellen. Prof. Bosselt verlässt demgemäß die Leitung der Schule oder hat sie schon verlassen.“²⁴

Vision: Die Frau als Schöpferin

Als im Inflationsjahr 1923 die Bauaktivitäten in ganz Deutschland weitgehend zum Erliegen kamen, nahm Bruno Taut seine Bibliotheksarbeit für seine nur ein Jahr später veröffentlichte Schrift „Die neue Wohnung, Die Frau als Schöpferin“²⁵ auf. (Abb. 7) Sie fasst in gewisser Weise seine Erfahrungen als Stadtbaurat und seine in diesen Jahren geführte Debatte mit Architekten- und Künstlerkollegen zusammen. Einzelne seiner Magdeburger Projekte, wie zum Beispiel seine Entwürfe zu Rundhäusern von 1922, werden in diesem Buch sogar im Hinblick auf eine konkrete Anwendung im Kleinwohnungsbau erläutert. In Annäherung an die Vorstellungen Jacobus Johannes Pieter Ouds, dem Rotterdamer Stadtbaurat, mit dem Taut einen intensiven Gedankenaustausch in den Magdeburger Jahren pflegte, plädierte Taut für eine Reform des Wohnens nach ökonomischen Gesichtspunkten. Die Organisation der Wohnungsgrundrisse und die Gestaltung der Innenräume sollten nach „zeitgemäßen Notwendigkeiten des täglichen Lebens“²⁶ und der Wohnungsbau unter Berücksichtigung bautechnischer Neuerungen erfolgen. Bruno Taut fand so in Magdeburg den Weg fernab aller mystischer Schwärmerei zum „Wahren“ und „Wirklichen“²⁷, womit er sich in Berlin endgültig der „Realität der Werkstatt und des Bauplatzes“²⁸ zuwandte. Zum 1. April 1924 schied Bruno Taut auf eigenen Wunsch aus dem städtischen Dienst der Elbestadt aus, um in Berlin die Möglichkeit zu suchen, „grössere Bauaufgaben durchzuführen“.²⁹



7 Bruno Taut, Die Frau als Schöpferin, Entwurf Umschlaggestaltung: Johannes Molzahn, Leipzig, 1924

Wirklichkeit: Johannes Göderitz im Stadtbauamt

Es war vor allem seinem engsten Mitarbeiter Johannes Göderitz (1888–1978) vorbehalten, die hochfliegenden Pläne des *imaginären Architekten* und *Weltbaumeisters* Bruno Taut auf ein reales Maß zuzuschneiden. Nach Einführung der Rentenmark setzte er auf Tauts Spuren in allen Bereichen der öffentlichen Architektur ein beeindruckendes Szenario des Neuen Bauens in Deutschland durch. (Abb. 8) Binnen weniger Jahre entstanden zahlreiche Bauten der Kommune, vom Schulbau über Industrieanlagen und dem Krankenhausbau bis hin zum Siedlungsbau. Das alles eingebettet in die Fortschreibung eines wissenschaftlichen Planungsinstrumentariums: eine Generalsiedlungsplanung mit Zonierung durch Baustufen, Grünflächen und Verkehrswege, die er im Laufe der Zeit in eine Landesplanung zu überführen gedachte.

Im Zentrum der Stadt hingegen, dort wo die Elbe sich teilt und den Rotehornpark umarmt, waren bis 1926, trotz aller planerischen Vorstöße unter der



8 Neues Bauen in Magdeburg (unveröffentlichte Broschüre), Entwurf Umschlaggestaltung und Fotomontage: Xanti Schawinsky, 1930

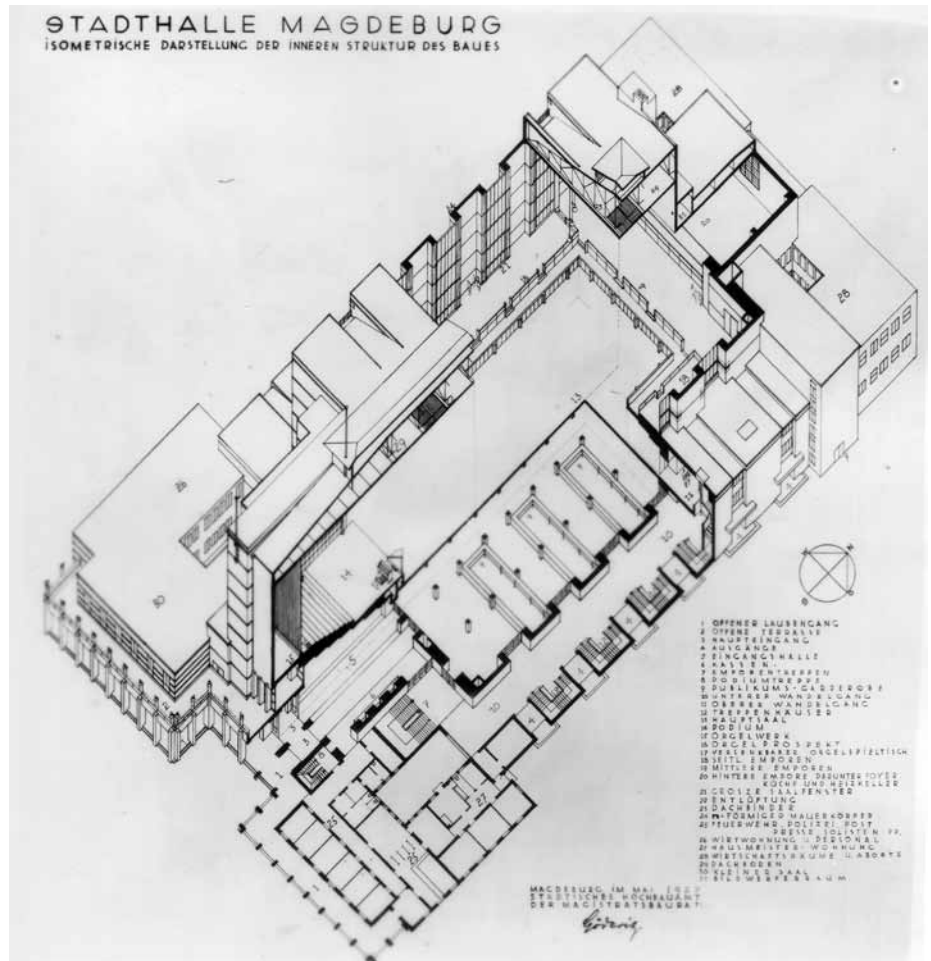
Ägide Tauts, lediglich Ansätze zu einer geordneten Gestaltung und baulichen Fassung zu spüren gewesen. Und dies obwohl bereits ein Jahr zuvor die gesamte Bauplanung für die architektonische Zusammenfassung der Ausstellungshallen und die „Errichtung eines Vortragsraums“³⁰ in Angriff genommen worden waren. Für diese Aufgabe hatte die Magdeburger Ausstellungsgesellschaft mit Wilhelm Deffke (1887–1950) einen jungen talentierten Formgestalter und Architekten gefunden.³¹ Deffke, der einige Zeit im Büro von Peter Behrens gearbeitet hatte, machte sich einen Namen als Gebrauchsgrafiker beim Zigarettenkonzern Reemtsma und war seit seiner spektakulären Logoarchitektur für den Likörhersteller Rückforth auf der Mitteldeutschen Ausstellung 1922 auch in Magdeburg längst kein Unbekannter mehr. Seit 1925 leitete er die Magdeburger Kunstgewerbeschule und so waren die Erwartungen, die man an ihn stellte, nicht gerade gering: „Er, der im Ausstellungswesen schon manches Meisterstück geliefert hatte, schien dafür besonders geeignet. Keine bessere Verbindung: Ausstellung ist in einem gewissen Sinne Theater. Daher eine THEATER-AUSSTELLUNG [Hervorhebung im Original]

Ergänzung beider Begriffe. Ausstellung ist aber auch REKLAME [Hervorhebung im Original]. Und da beides, Reklame und Ausstellungswesen um den Namen Deffke kreiste, so schien hier der richtige Mann am richtigen Platz. Deffke nahm, ein erstes Mal überhaupt im deutschen Ausstellungswesen[,] die gesamte künstlerische und architektonische Gestaltung der Ausstellung allein in seine Hand.“³²

Als Deffke im Januar 1926 seine Pläne für die Modernisierung des Ausstellungsgeländes vorstellte, fanden diese jedoch bei seinen Auftraggebern, der Ausstellungsgesellschaft, an der die Stadt die meisten Anteile hielt, vor allem wegen der Kosten wenig Zuspruch. Schon kurze Zeit später kam es trotz intensiver Verhandlungen zum Bruch: Deffke wollte nicht von seinem Gesamtplan ablassen.

Der anvisierte Termin für die Theaterausstellung wurde kurzerhand um ein Jahr verschoben und Albinmüller mit der Planung betraut. Vieles spricht dafür, dass diese Entscheidung auch mit dem geplanten Bau der Stadthalle durch Johannes Göderitz zu tun hatte. (Abb. 9) Er war als kommissarischer Leiter des Hochbauamtes in allen Baugremien vertreten und konnte so

9 Johannes Göderitz,
Stadthalle, Isometrie,
Magdeburg, 1927



das gesamte Baumanagement zur Neugestaltung des Ausstellungsgeländes steuern: von der Kostenkalkulation bis hin zur Beauftragung der beteiligten Handwerksfirmen. Sein Veto hatte offenbar entscheidendes Gewicht. Nicht ohne Proteste des BDA und mancher politischer Fraktion entstanden im direktem Bezug auf die „moderne Akropolis“ der Mathildenhöhe als ein „unvergängliches Denkmal“³³ an das Werk Olbrichs – wie es Albinmüller in einem Nachruf formulierte – eine ähnliche Disposition von Bauten in Magdeburg.

Der Ausstellungsturm, ausgeführt aus Stahlbeton und Glas, mit stufenförmiger Pyramide aus Luxfer-Prismen verweist direkt auf das Darmstädter Vorbild, zum Teil bis hin ins Detail der Übereck geführten Fensterbänder. Von den Zeitgenossen wurde er besonders bei Nacht als mystisch verklärter Gral interpretiert. Auch das Darmstädter Löwenportal findet im Rotehornpark – hier als Pferdeter in Backstein ausgeführt – eine formale Adaption von ebenso monumentaler Wirkung wie das Darmstädter Vorbild: Damit entstand in Magdeburg 1927 – einem der Erfolgsjahre des Neuen Bauens in der Weimarer Republik –, als die weithin beachtete internationale Ausstellung auf dem Weissenhof in Stuttgart das

Interesse der Architekturszene auf sich zog, eine direkte Rezeptionslinie zur Künstlerkolonie in Darmstadt. Pferdeter und Ausstellungsturm markieren – im Ensemble mit dem klirrenden Kubus der Stadthalle von Göderitz – die von Bruno Taut vorgedachte Stadtkrone in der einzigartigen Parklandschaft des Rotehorns. (Abb. 10) Experiment, Utopie und Wirklichkeit des Neuen Bauens der Darmstädter Mathildenhöhe lassen sich hier bis heute noch erspüren.

Die Neue Baukunst

1929 veröffentlichte Bruno Taut das Buch „Neue Baukunst in Europa und Amerika“³⁴. Der Architekt versucht darin, die Entwicklungslinien des Neuen Bauens freizulegen und deren Architektur gegenüber der Tradition zu legitimieren, just in dem Moment, als sich mit der Gründung des Architektenverbunds „Der Block“ die Modernekritik in der Architekturszene der Zeit zuspitzte. Dabei hatte Taut wie viele andere Architekten, die sich infolgedessen 1928 in der Architektenvereinigung „Der Ring“ zusammengeschlossen hatten – dar-



10 Gesamtanlage der Theater-Ausstellung, Pferdetor und Ausstellungsturm nach Entwürfen: Albinmüller, Magdeburg, 1927

unter Walter Gropius, Mies van der Rohe, die Brüder Luckhardt oder Ernst May – jegliche Bezüge zur Vorkriegstradition ausgeschlossen, weil „jene Zeit ja als die Ursache des geschehenen Unheils angesehen werden musste und weil jedes Erzeugnis jener Zeit mit diesen Kriegsursachen irgendwie zusammenzuhängen schien“.³⁵ Trotz allem, Bruno Taut verwies gleich über mehrere Seiten hinweg auf die Vordenker einer neuen Baukunst, die wesentliche Grundlagen für das Neue gelegt hätten. Das Paradoxon von Tradition und Innovation wird durch die verschiedenen Kontinuitätslinien, denen sich Taut mit Blick zurück auf Paxton, Schinkel und Macintosh bis ins 19. Jahrhundert hinein widmet, geradezu perforiert. Wesentliche Bezüge offenbarten sich Taut vor allem zur Wiener Moderne um Otto Wagner und Adolf Loos, nicht ohne auch auf die Leistungen Joseph Maria Olbrichs einzugehen: „Ein Schüler Otto Wagners, Josef Maria Olbrich, hat durch seine funkelnde Phantasie eine gewisse Ausnahmestellung erobert; sein Ausstellungsgelände auf der Mathildenhöhe in Darmstadt 1903 verbindet ihn unmittelbar mit den stark horizontalen Gliederungen, wie sie beispielsweise heute von Mendelsohn bevorzugt werden, seine Entwürfe in entzückend gezeichneten Skizzen überbieten sich in der Fülle der Anregungen (auch ich müsste für meine ‚Alpine Architektur‘ darin einen Ahnen sehen), und es ist die Art der Zeichnung, die in ihrer linearen Simplizität auf einer Seite zu Tessenow, auf der andern Seite zu Corbusier hin ihre Strahlen zieht.“³⁶

Die Übernahmen einzelner Motive aus dem Werk Olbrichs in Tauts „Alpine Architektur“ sind beim Anblick vieler Zeichnungen offensichtlich, ebenso die Fülle von Ideen, die Mendelsohn aus dem Werk

Olbrichs ableitete bis hin zu direkten Bezügen für den Entwurf der Hutfabrik in Luckenwalde aus dem Eingangsportal der Mathildenhöhe.³⁷ Dass Taut 1929 in einem Atemzug mit dem Hinweis auf Tessenow³⁸ und Le Corbusier zwei diametral sich gegenüberstehende Positionen seiner Zeit benennt, begründet sich vor allem durch die nach der Weissenhof-Ausstellung um sich greifende Architekturkritik: Sie ließ keinen Versuch aus, das Neue Bauen gegen das traditionalistische Bauen auszuspielen. Die Spannungen traten offen zutage und führten zu einem erbitterten Architektenstreit, der nicht mit Polemik sparte, als es um die Bewertung der Bauten der jeweiligen Gegenseite ging. 1928 hatte sich Tessenow als Verfechter und Hauptakteur der GAGFAH-Siedlung Am Fischtalgrund – vis-à-vis der Siedlung Onkel-Toms-Hütte gelegen – einen *Zehlendorfer Dächerkrieg* entfacht, der weite Kreise zog und die Fronten verhärtete; während Le Corbusier, dessen Doppelhaus in der Weissenhof-Siedlung programmatisch das Neue Bauen zur Schau stellte, den CIAM mitgründete. Trotz aller formalen Unterschiede ist die Gegenüberstellung bei Taut als Versuch zu werten, die Wogen zu glätten, gemeinsame Quellen der modernen Architektur zwischen Innovation und Tradition aufzudecken, um die Neue Baukunst in breiten Kreisen zu legitimieren. Selbst Walter Gropius betonte im Rückblick die Kontinuitäten und die Traditionslinien der modernen Architektur.³⁹ Auch Mies van der Rohe sparte nicht mit Anerkennung der Mathildenhöhe, als er 1925 zum Leiter der Ausstellung „Die Wohnung“ in Stuttgart ernannt worden war. Auch er sah deutliche Bezüge und wünschte sich als Leiter der Werkbund-Siedlung auf dem Weissenhof, eine „Bedeutung [zu] erreichen, wie

seinerzeit die Mathildenhöhe in Darmstadt sie seinerzeit erreicht hatte“.⁴⁰

Es offenbaren sich ungeahnte Interferenzen zwischen Darmstadt und dem Neuen Bauen der Weimarer Republik, besonders in der Gegenüberstellung zwischen der Mathildenhöhe als ganzheitliches Sinnbild einer *neuen Stadt der frühen Moderne* und Magdeburg als eine realisierte *Stadt des Neuen Bauens* in der Weimarer Republik. Die verschlungenen Pfade architektonischer Gegensätzlichkeiten markieren die Rezeptionswege des Neuen Bauens zwischen Utopie und Wirklichkeit. Darmstadt wirkte aber in Magdeburg be-

sonders lange nach, wie die Baupläne für die Deutsche Theaterausstellung 1927 belegen. Fußend auf den Idealen der frühen Moderne, erhielt die Elbestadt gar ein neues Corporate Design in Architektur und Städtebau. Verantwortlich hierfür waren Architekten wie Bruno Taut, Johannes Göderitz und Carl Krayl. 1926/27 lotsen sie anlässlich der Deutschen Theaterausstellung auch Albinmüller aus Darmstadt an die Elbe, um eine ganze „Stadt des neuen Bauwillens“⁴¹ zu vollenden. Experiment, Utopie und Wirklichkeit fanden so in Architektur und Städtebau der Weimarer Republik zu gebauten Analogien.

Summary

Experiment, Utopia and Reality – The Mathildenhöhe and “Neues Bauen” (new building) in the Weimar Republic

Reform architecture and “Neues Bauen” (new building) formed a symbiotic relationship in the history of architecture of the early 20th century. The Bauhaus would have been unthinkable without references to the Mathildenhöhe. But the stimulus from Darmstadt has also left a lasting impression on the local architecture of the Weimar Republic. A great place to see this is Magdeburg, next to Frankfurt, Celle and Berlin one of the strongholds of the “Neues Bauen” in the twenties. Based on the ideals of early Modernism, the city on the river Elbe even received a new corporate design in architecture and urban development. This was due to architects like Bruno Taut and Johannes Göderitz. In 1926/27, on the

occasion of the German Theatre Exhibition, they also lured Albinmüller from Darmstadt to the river Elbe, to complete an entire “city of the new will to build”. Thus, experiment and reality in local architecture of the Weimar Republic found their way to built analogies. The talk attends to the interferences between Darmstadt and the local architecture in Germany. Particularly worthwhile seems the comparative analysis between the Mathildenhöhe as a holistic symbol of a “new city of early Modernism” and Magdeburg as a realized “city of Neues Bauen” in the Weimar Republic. Between utopia and reality unsuspected ways of reception become apparent, which would have hardly been possible without the biographical interconnections between the architects. Darmstadt continued to have an especially lasting effect here, as Albinmüller’s buildings for the German Theatre Exhibition in Magdeburg in 1927 verify, which are still well-preserved today.

Anmerkungen

- Vgl. die Ausführungen der Eröffnungsfeier am 15. Mai 1901 von Alexander KOCH in: Wolfgang PEHNT, *Deutsche Architektur seit 1900*, Ludwigsburg/München 2005, S. 27.
- Oswald Mathias UNGERS/Udo KULTERMANN, *Ausst.-Kat. Die Gläserne Kette. Visionäre Architektur aus dem Kreis um Bruno Taut 1919–1920*, Berlin/Leverkusen 1963; Ausstellung im Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich und in der Akademie der Künste/Berlin; zuletzt: Ralph MUSIELSKI, *Bau-Gespräche. Architekturvisionen von Paul Scheerbart, Bruno Taut und der „Gläsernen Kette“*, Berlin 2003.
- Manfred SPEIDEL/Karl R. KEGLER/Peter RITTERBACH, *Wege zu einer neuen Baukunst*, Bruno Taut, Frühlicht. Konzeptkritik und Rekonstruktion, Berlin 2000.
- Hermann George SCHEFFAUER, Bruno Taut. A Visionary in Practice, in: *Architectural Review*, Vol. LII (1922), S. 155–159.
- Brief von Erich Mendelsohn an Luise Mendelsohn vom 19. August 1922, zitiert nach: Regina STEPHAN (Hrsg.), *Erich Mendelsohn. Gebaute Welten*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 204.
- Justus BUEKSCHMITT, Ernst May. Bauten und Planungen, Stuttgart 1963, S. 18f., hier zitiert nach: Werner DURTH, „... seine Entwürfe überbieten sich in der Fülle von Anregungen“. Zur Rezeption Olbrichs bei May,
- Arbeitsrat für Kunst, 1919, zitiert nach: Ulrich CONRADS, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, (2. Nachdruck), (Bauwelt Fundamente, Bd. 1), Gütersloh/Berlin/Basel 2013, S. 42. Vgl. auch Rolf BOTHE (Hrsg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Ostfildern-Ruit 1994.
- Olaf GISBERTZ, Bruno Taut und Johannes Göderitz in Magdeburg, *Architektur und Städtebau in der Weimarer Republik*, Berlin 2000.
- Erich BARON, *Aufbau*, in: Bruno TAUT, *Die Stadtkrone*, mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne, Jena 1919, S. 101–105.
- Martin WARNKE, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, (2. Aufl.), Frankfurt am Main 1979.
- Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Hagen i. Westf. 1919.
- Gustav Adolf PLATZ, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 9), Berlin 1927, S. 54.
- Karl SCHEFFLER, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917.
- N. N., Taut spricht zu den Leuten vom Bau, in: *Magdeburger Zeitung* vom 3. November 1921, abgedruckt in: Annegret NIPPA, Bruno Taut in Magdeburg, (Landeshauptstadt/Stadtplanungsamt Magdeburg, Bd. 20), Magdeburg 1995, S. 126.

- 15 Ebd.
- 16 Adolf BEHNE, Expressionismus als Selbstzweck, in: Sozialistische Monatshefte, 28. Jg. (1922), H. 10, S. 578–582.
- 17 Gabriele KÖSTER/Michael STÖNEBERG (Hrsg.), Ausst.-Kat. Bunte Stadt – Neues Bauen, die Baukunst von Carl Krayl, Berlin/München 2016.
- 18 Hans Jörg RIEGER, Die farbige Stadt – Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910–1939, (Diss.) Zürich 1976, S. 65–103; vgl. DERS., Bruno Taut en het Bonte Magdeburg, in: Jan DE HEER (Hrsg.), Ausst.-Kat. Kleur en Architectuur, Rotterdam 1986, S. 40–56; Rainer WICK, De Stijl, Bauhaus, Taut. Zur Rolle der Farbe im Neuen Bauen, in: Kunstforum International, 10. Jg. (1983), Nr. 57, S. 60–74, hier S. 60–64.
- 19 Die Bemalungen wurden 1922 sogar in einigen amerikanischen Zeitungsaufgaben erwähnt. Brief von Dr. Walter J. Briggs, International Trade Developer (Chicago, Abendpost), Berlin, an Bruno Taut vom 21. September 1922 (Stadtarchiv Magdeburg [im Folgenden: StaM], Rep. 35, Ha 19, Bl. 2).
- 20 Bruno TAUT, Die Farbe im Stadtbild, in: Stenographische Verhandlungen des Städtetages der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt 1922 in Magdeburg, o. O. 1922, S. 68–78, hier S. 68.
- 21 Otto HAESLER, Mein Lebenswerk als Architekt, Berlin-Ost 1957, S. 5; vgl. Christian BORNGRÄBER, Bruno Taut a Magdeburgo e Otto Haesler a Celle, in: Casabella, Nr. 463/464 (1980), S. 31–42.
- 22 Ernst MAY, Angst vor der Farbe, in: Schlesisches Heim, 3. Jg. (1922), S. 193.
- 23 Bruno TAUT (Hrsg.), Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens, Magdeburg 1921/22, (Nachdruck) Berlin 2000.
- 24 In einem Brief an den Herausgeber kritisierte Taut diese Veröffentlichung, sah er darin doch eine Behinderung seiner Reformversuche in Magdeburg. Brief von Taut an Friedrich Paulsen vom 23. Dezember 1923 (StaM, Rep. 35, Ha 19, Bl. 15).
- 25 Bruno TAUT, Die neue Wohnung, Die Frau als Schöpferin, (2. Aufl.), Leipzig 1924.
- 26 Ebd.
- 27 Ernst BLOCH, Geist der Utopie (Gesamtausgabe Ernst Bloch, Bd. 3), bearb. Neuaufg. der 2. Fassung von 1923, (2. Aufl.), Frankfurt am Main 1985, S. 13.
- 28 TAUT (Anm. 11), S. 54.
- 29 Brief von Hermann Beims durch das Presseamt an alle hiesigen Zeitungen, 24. Januar 1924 (StaM, Rep. 28. 339, Bl. 83).
- 30 Brief vom Magistrat an die Stadtverordnetenversammlung vom 19. September 1925 (StaM, A III. 41.5 W, Beiheft 2, Bl. 144).
- 31 Vgl. zu Leben und Werk: BRÖHAN DESIGN FOUNDATION BERLIN (Hrsg.), Wilhelm Deffke. Pionier des modernen Logos, Zürich 2014.
- 32 Erich FELDHAUS, Magdeburger Ausstellungsbauten, in: Die Maske, 1. Jg. (1926), o. S.
- 33 Albin MÜLLER, Joseph Maria Olbrich, in: Illustrierte Zeitung, Nr. 3398 vom 13. August 1908, S. 263, hier zitiert nach: Babette GRÄFE, Im Schatten des Meisterarchitekten Albin Müller und Joseph Maria Olbrich, in: Ralf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 379–385, hier S. 382.
- 34 Bruno TAUT, Neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttgart 1929.
- 35 Ebd., S. 43.
- 36 Ebd., S. 24.
- 37 Vgl. hierzu DURTH (Anm. 6), S. 403.
- 38 1916 hatte Tessenow bei Bruno Cassirer sein Buch „Hausbau“ vorgestellt. Vgl. ebd., S. 405.
- 39 Norbert HUSE, „Neues Bauen“ 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik, (Architekturgeschichte – Denkmalpflege – Umweltgestaltung), (2. überarb. und erw. Aufl.), Berlin 1985, S. 9.
- 40 Ludwig Mies van der Rohe in einem Brief an Gustaf Stolz vom 11. September 1925, zitiert nach: Karin KIRSCH, Die Weissenhofsiedlung – Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“ Stuttgart 1927, Stuttgart 1999, S. 45.
- 41 Johannes GÖDERITZ, Magdeburg. Die Stadt des neuen Bauwillens. Die städtischen Hochbauten der letzten Jahre, in: MAGISTRAT DER STADT MAGDEBURG (Hrsg.), Deutschlands Städtebau, Berlin 1927, S. 26–34.

Bildnachweis

- 1 Stadtarchiv Magdeburg (StaM), Neg.-Nr. Rep. 39/40
- 2 Aus: Bruno TAUT, Die Stadtkrone, Jena 1919, S. 74, Foto: Archiv des Verfassers
- 3 Aus: Bruno TAUT, Die Bebauung des Elbufers in Magdeburg, in: Der Neubau, 6. Jg. (1924), H. 8, S. 86, Foto: Archiv des Verfassers
- 4 Aus: Bruno TAUT, Alpine Architektur, Hagen i. Westf. 1919, S. 19, Foto: Archiv des Verfassers
- 5 StaM, Neg.-Nr. 1054
- 6 StaM, Neg.-Nr. 833
- 7 Privatsammlung
- 8 StaM, Neg.-Nr. 5017
- 9 Aus: Günther WASMUTH (Hrsg.), Wasmuths Lexikon der Baukunst, Bd. 4, Berlin 1932, S. 657, Foto: Archiv des Verfassers
- 10 Aus: Erich FELDHAUS, Neuere Arbeiten von Prof. Albinmüller, (Neue Werkkunst, Bd. 121), Berlin/Leipzig/Wien 1928, Foto: Archiv des Verfassers

„... daß ihr Geist noch lebt.“¹

Die Ausstellung der Künstlerkolonie von 1901 als Orientierung für die Wiederaufbaudiskussion nach 1945

Sandra Wagner-Conzelmann

„Darmstadt aber [...] Darmstadt existiert im Grunde nicht mehr. Es wurde in einem Zwanzig-Minuten-Angriff aus der Welt geschafft. [...] Die Trambahn fährt von einem zum anderen Stadtende wie über einen feiertäglich geharkten Friedhof.“² Als Erich Kästner 1946 Darmstadt bereiste, traf er auf eine beinahe hoffnungslos zerstörte Stadt. Die starken Kriegsverwüstungen, die

vor allem in der so genannten Brandnacht vom 11. auf den 12. September 1944 verursacht wurden, brachten der Bevölkerung Elend und Obdachlosigkeit. (Abb. 1) Sie führten nach Kriegsende auch zur Verlegung des Verwaltungssitzes des neu gegründeten Bundeslandes Hessen von Darmstadt nach Wiesbaden. Durch diese Entscheidung der US-amerikanischen Militärregierung

1 Luftbild des kriegszerstörten Darmstadt, nach 1944





2 Broschüre „Kunststadt Darmstadt, Kultureller Wiederaufbau 1946“, 1947

verlor Darmstadt seine traditionelle Existenzgrundlage als Verwaltungsstadt.

Neben den offensichtlichen Aufgaben der Trümmerbeseitigung und der Schaffung von Wohnraum stellte sich den politisch Verantwortlichen in den ersten Nachkriegsjahren die Frage nach den Leitlinien und Zielen des anstehenden Wiederaufbaus. In dieser prekären Situation besann sich der Magistrat der Stadt auf Darmstadts Tradition als Kunst- und Kulturstadt: Die Kultur sollte fortan zu einer Triebfeder des Wiederaufbaus werden. 1946 erklärte Oberbürgermeister Ludwig Metzger, er wolle „Darmstadt wieder zu einem geistigen und kulturellen Mittelpunkt machen, der die Fenster zur Welt weit offen hält“. ³ Als programmatisch hierfür kann die Broschüre mit dem Titel „Kunststadt Darmstadt. Kultureller Wiederaufbau 1946“ gelten, welche die Stadt 1947 veröffentlichte. (Abb. 2) „Nicht nur private und öffentliche Gebäude, nicht nur Straßen und Plätze“ müssten wiederhergestellt werden, „damit die Stadt wieder ihr Ansehen erlange, auch das geistige Gesicht der Stadt Darmstadt“ solle „seine vertrauten Züge erhalten“, forderte Bürgermeister Julius Reiber in

einem Beitrag zu dieser Schrift. ⁴ Auch der Kulturreferent Wolfgang Steinecke äußerte, dass „[z]um Notwendigen (Not wendenden) [...] Kultur [gehört]. Sie kann, sie muß Schrittmacherin des Wiederaufbaus sein.“ ⁵

Bei der Umsetzung dieses Ziels richtete sich die Aufmerksamkeit – neben der Neu- oder Wiedergründung einer ganzen Reihe von künstlerischen Vereinigungen oder Initiativen – in besonderem Maße auf das 1951 anstehende 50-jährige Jubiläum der berühmten Darmstädter Jugendstilausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“. ⁶ Bereits 1947 entwickelte der Darmstädter Magistrat die Idee, mit dieser Ausstellung an die überregionale Rolle Darmstadts als Stadt der Kultur und Künste anzuknüpfen, die 1901 durch die damalige Ausstellung der Künstlerkolonie bestärkt worden war. In welcher Weise griff die Stadt nach 1945 das Erbe der Jugendstilausstellung von 1901 auf und verknüpfte es mit aktuellen Bedeutungsinhalten?

Zweites Darmstädter Gespräch „Mensch und Raum“

Die ursprüngliche Planung für die Jubiläumsausstellung nahm grundlegende Charakteristika der Jugendstilausstellung von 1901 auf. ⁷ Es war vorgesehen, auf der Rosenhöhe im Darmstädter Osten eine kleine Musterwohnsiedlung zu errichten und generell die Frage des Wohnbaus als zentrales Element des Wiederaufbaus nach 1945 in den Mittelpunkt zu rücken. Daneben sollten in den Ausstellungshallen auf der Darmstädter Mathildenhöhe Werke zeitgenössischer Kunst und im Ernst Ludwig-Haus beispielhafte Planungen für den Wiederaufbau der deutschen Städte, darunter auch Darmstadts, gezeigt werden. Einzelne Gebäude auf der Mathildenhöhe waren also von Beginn an in das Ausstellungsvorhaben einbezogen.

Um 1950 erfuhr die Jubiläumsausstellung eine konzeptionelle Ausweitung: Nun rückte zunehmend das Ziel in den Mittelpunkt, die damaligen Leistungen der Künstlerkolonie als Impulsgeber für die aktuellen Fragen des Wiederaufbaus nach 1945 zu begreifen. Eine wichtige Rolle spielte dabei neben zentralen Personen aus dem Magistrat und der Stadtverwaltung – Stadtbaudirektor Peter Grund, Oberbürgermeister Ludwig Metzger und Stadtkämmerer Gustav Feick – der Architekt Otto Bartning. Als Präsident des BDA und Mitbegründer des Deutschen Werkbunds nach 1945 war Bartning ein führender Programmatiker und Organisator des Wiederaufbaus, der zugleich über ein weitgespanntes nationales und internationales Netzwerk zu Persönlichkeiten aus Kunst, Kultur, Wirtschaft und Politik verfügte. ⁸



3 Zweites Darmstädter Gespräch „Mensch und Raum“,
Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe,
August 1951

Bartning prägte maßgeblich die inhaltliche Ausrichtung der Jubiläumsveranstaltung, die sich schließlich als Zweites Darmstädter Gespräch mit dem Titel „Mensch und Raum“ in die Reihe des Ersten Darmstädter Gesprächs von 1950 stellte, und damit eine Tradition von intellektuellen Gesprächsrunden begründete, die bis 1968 fortgeführt wurde.⁹ Die Jubiläumsveranstaltung bestand aus drei Teilen – einer Architekturausstellung, einer Reihe von Entwürfen für Sozial- und Kulturbauten in der kriegszerstörten Stadt, die aufgrund der namhaften beteiligten Architekten als Meisterentwürfe bekannt wurden, sowie dem eigentlichen Gespräch „Mensch und Raum“, das zur Eröffnung der Ausstellung vom 4. bis zum 6. August 1951 durchgeführt wurde. (Abb. 3) Ein zentraler Topos der Veranstaltung war es, die Künstlerkolonie und die Ausstellung von 1901 als den Ausgangspunkt der Moderne zu feiern, zugleich aber „die Erinnerung an 1901 unmittelbar mit unserer Gegenwartsaufgabe zu verbinden“, wie Stadtkämmerer Feick anlässlich der Eröffnung erläuterte.¹⁰ (Abb. 4 und 5) Diesem Ziel dienten sowohl die intellektuelle Reflexion während des Darmstädter Gesprächs als auch die Architekturausstellung auf der Mathildenhöhe, in

deren Mittelpunkt die Meisterentwürfe standen. Sie waren von national und international tätigen Architekten eigens für dieses Jubiläum angefertigt worden.¹¹ Wie schon 1901 sollten auch in der Veranstaltung von 1951 mustergültige Lösungen für die drängenden sozialen und kulturellen Bauaufgaben der Zeit vorgeführt werden. Waren 1901 Wohnhäuser und ein Ateliergebäude errichtet worden, so wurden 1951 Sozialbauten entwickelt. Von den elf Meisterentwürfen, die man verteilt über das Stadtgebiet entstehen lassen wollte, um somit auch einen konkreten Beitrag zum Wiederaufbau Darmstadts zu leisten, widmeten sich allein sieben dem Kindergarten- und Schulbau. Eine Planung setzte sich mit dem Bau einer Konzerthalle auseinander, eine andere mit der Idee eines Stadthauses, eine weitere verbildlichte ein Ledigenwohnheim, eine andere ein Krankenhaus. Fünf der elf Entwürfe wurden tatsächlich realisiert, wenngleich teils an einem anderen Standort, sodass sich notwendige Planänderungen ergaben.¹² Allen Entwürfen war laut Bartning gemeinsam, dass sie an der Schwelle eines „neuen geistigen Aufbruches“ stünden, der „nach einer sichtbaren Form und Gestalt und damit nach Wirklichkeit“ dränge.¹³



4 + 5 Einladungskarten zum Zweiten Darmstädter Gespräch „Mensch und Raum“, August 1951

Symposium „Mensch und Raum“

Einen ähnlichen Fokus erhielt das Symposium, das im Rahmen des Zweiten Darmstädter Gesprächs auf einen Vorschlag Bartnings hin ebenfalls unter das Thema „Mensch und Raum“ gestellt wurde. In ihm rückte vor allem die Frage nach den Orientierungsmaßstäben für den zeitgenössischen Wiederaufbau in den Mittelpunkt. In der Präambel des Zweiten Darmstädter Gesprächs wie auch auf der ersten Tafel der Architekturausstellung wurde der enge gedankliche Zusammenhang zwischen Zeitumständen und Bautätigkeit benannt: „Bauen ist eine Grundtätigkeit des Menschen – Der Mensch baut, indem er Raumgebilde fügt und so den Raum gestaltet – Bauend entspricht er dem Wesen der Zeit – Unsere Zeit ist die Zeit der Technik – Die Not unserer Zeit ist die Heimatlosigkeit.“¹⁴

Vor diesem Hintergrund sollte im Rahmen der Jubiläumsausstellung ein Forum für den intellektuellen Austausch über die „geistigen Auseinandersetzungen unserer Zeit“ als Voraussetzung für den Wiederaufbau geschaffen werden.¹⁵ Hierzu luden die Veranstalter Redner zu Vorträgen und einer gemeinsamen Diskussion ein, mit dem „Ziel [...], daß von den verschiedensten Seiten das Problem angeleuchtet [...] wird“.¹⁶ (Abb. 6) Die Gesprächsgruppe war sowohl interdisziplinär – bestehend aus Philosophen, Architekten, Künstlern und Kunstkritikern – als auch generationenübergreifend zusammengesetzt. Darunter befanden sich Personen, die noch die Ausstellung von 1901 miterlebt hatten, wie Richard Riemerschmid, aber auch Vertreter der jüngeren Architektengeneration wie Egon Eiermann und Sep Ruf. Zudem trafen durch die Auswahl der Teilnehmer unterschiedliche Architekturauffassungen aufeinander, wie sie zum Beispiel Paul Bonatz und Hans Scharoun vertraten.

Das Thema und die Fragestellungen, zu denen sich die Redner äußern sollten, gab Bartning selbst vor, der auch als Diskussionsleiter fungierte. Eine Leitfrage des Gesprächs war, wie man aus dem „Geistigen“ der Zeit von 1901 lernen und Anregungen zur Lösung der zeitgenössischen Probleme gewinnen könne. Als Antwort hierauf kristallisierte sich eine Rückbesinnung auf das „ganzheitliche Menschenbild“ heraus, das in der Ausstellung von 1901 noch sichtbar gewesen, allerdings mittlerweile durch die funktionalistische Grundrauffassung der Moderne verloren sei. So verwies der Kunsthistoriker August Hoff darauf, dass die Werke von Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens und Henry van de Velde, also der Architektengeneration, die um die Jahrhundertwende progressiv gewirkt hatte, mehr gewesen sei als „nur ein Gestalten von Zwecken, Erfüllen von Zwecken und Funktionen“.¹⁷ Sie hätten vielmehr „die Gesamtheit des Lebens“ auf der Grundlage einer „Gesamtvorstellung vom Wesen des Menschen“ gestalten wollen. Hoff äußerte allerdings auch Kritik an dieser Gründergeneration, die „der darauffolgenden ein sicherlich sehr gutes, aber auch ein sehr gefährliches Programm in den Werkbundsätzen“ gegeben habe, „etwa der Gestaltung nur aus dem Zweck heraus, aus dem Werkstoff und aus der Werkmethode“.¹⁸ Auch Rudolf Schwarz stellte fest, dass nach dem Durchbruch des Jugendstils um die Jahrhundertwende dessen eigentliche Etablierung ausgeblieben und die nachfolgende Architektengeneration „in allen möglichen skrupulösen Überlegungen, in allen möglichen Irrlehren materialistischer Art, funktionalistischer Art“ versunken sei.¹⁹ Für die gegenwärtige Wiederaufbaudiskussion sah Hoff deshalb die Notwendigkeit, „daß die Gestaltungsaufgabe über die Erfüllung der Funktionen“ hinausgehen müsse. „Man drängt jetzt doch wieder zu einem größeren, allgemeineren Menschenbild hin, wie es unsere



6 Podium des Zweiten Darmstädter Gesprächs „Mensch und Raum“, Otto Bartning (stehend in der Mitte), Sep Ruf (sitzend vor ihm), Paul Bonatz (rechts neben Sep Ruf), August 1951

Großvätergeneration, die große, am Anfang stehende Generation, gemeint hat.“²⁰

Die Kritik an der Moderne ergänzte der Geschäftsführer des Darmstädter Gesprächs, Hans Karl Frederick Mayer. Er argumentierte, dass die Moderne inzwischen zur Mode geworden wäre: „Be-Sinnung muß nach 50 Jahren Entwicklung die moderne Architektur vor einem Abgleiten in modische Mache und Sentimentalität bewahren und den Architekten als eine der ordnenden Kräfte und starken Faktor beim Neuaufbau des gesamten Lebens hervortreten lassen.“²¹ In diesem Sinne erhoffte er eine ähnliche „moralische Revolution“²² von der Veranstaltung 1951, wie sie 1901 erfolgt war. Diese moralische und auch künstlerische Revolution zielte 1901 auf die Hinwendung zu modernen Formen und auf die Abkehr vom Historismus, zudem hatte sie die „Absicht, eine Renaissance aller Künste unter Führung der Architektur hervorzurufen“.²³

Drittes Darmstädter Gespräch „Mensch und Technik“

Die Blütezeit des Jugendstils und die Gestaltungsleistung der Darmstädter Künstlerkolonie wurden also als Orientierungsmarke für den Wiederaufbau nach 1945

verstanden – allerdings keinesfalls im Sinne eines Rückgriffs auf das Formenrepertoire der Zeit, sondern im Hinblick auf die zeitgenössisch so interpretierte Grundhaltung der an der Ausstellung 1901 beteiligten Architekten und Künstler, die gesamte Lebenswelt des modernen Menschen, von der Architektur über die Möblierungen bis hin zu Geschirr und Besteck, ganzheitlich zeitgemäß abzubilden.²⁴

Vor diesem Hintergrund wandten sich die Wiederaufbaudiskussionen auch der Bedeutung der Künstlerkolonie-Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ (1901) für die Entwicklung der industriellen Produktgestaltung zu. Die formale Qualität von seriell hergestellten Produkten war bereits bei Joseph Maria Olbrich und anderen Künstlern der Zeit ein wichtiges Thema: Sie stellten neben ihren Einzelanfertigungen auch Entwürfe für eine, wenn auch meist kleine Serienproduktion von Möbeln und Textilwaren her.²⁵ In der Folge gehörten Olbrich und Behrens ebenso wie die Fabrikanten Peter Bruckmann und Jakob Julius Scharvogel 1907 zu den Gründern des Deutschen Werkbunds, dessen Ziel es war, „die Veredelung der gewerblichen Arbeit in Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen“ zu fördern.²⁶



7 Wohnung Otto Bartnings im Ernst Ludwig-Haus auf der Mathildenhöhe, Bibliothek, um 1952

Diese Zusammenhänge bildeten den Schwerpunkt des Dritten Darmstädter Gesprächs mit dem Titel „Mensch und Technik: Erzeugnis, Form, Gebrauch“, das im September 1952 abgehalten wurde und unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten Theodor Heuss stand. In dem Gespräch, das auch dieses Mal mit einer Ausstellung verknüpft war, diskutierten unter der Leitung von Otto Bartning und Hans Schwippert Techniker, Wissenschaftler, Künstler und Industrielle über die Funktion und Bedeutung der Technik für den einzelnen Menschen und im gesellschaftlichen Leben. Doch vor allem stand das Bestreben im Vordergrund, die industrielle Formgebung zu fördern und zu institutionalisieren. Zum einen wurde argumentiert, dass gerade in den Zeiten der Not schlechte Formgebung und Kitsch eine Verschwendung von Ressourcen bedeute. Zum anderen wurde die industrielle Produktion von Gebrauchsgütern als wichtiger Wirtschaftszweig erkannt, der durch qualitätsvolle Produktgestaltungen auch auf dem Weltmarkt zusätzlichen Aufschwung erhalten sollte. So wurde im Nachklang des Dritten Darmstädter Gesprächs schließlich der Rat für Formgebung und das Institut für Neue Technische Form (INTEF) gegründet.²⁷ Beide Institutionen siedelten sich nach heftigem Werben durch den seit 1951 amtierenden Oberbürgermeister Ludwig Engel im Alfred-Messel-Haus auf der Mathildenhöhe an. Es wurde fortan zu einem maßgeblichen Zentrum des industriellen Designs. Das INTEF konstituierte sich dabei im Dezember 1952 unter dem Vorsitz von Prinz Ludwig

von Hessen und bei Rhein, dem Sohn des Gründers der Künstlerkolonie Großherzog Ernst Ludwig, sodass nicht nur inhaltlich, sondern auch personell die Kontinuität zur Künstlerkolonie hergestellt wurde.

Die Mathildenhöhe – kulturelles Zentrum in der Nachkriegszeit

Generell ging die Ansiedlung von kulturellen Institutionen auf der Mathildenhöhe auf das Bestreben der Stadt zurück, hier wie einst ein überregional bedeutendes kulturelles Zentrum zu schaffen. Bereits 1950 hatte Oberbürgermeister Metzger der Akademie für Sprache und Dichtung das Angebot unterbreitet, ihren Sitz nach Darmstadt zu verlegen, und ihr dafür den östlichen Flügel des Ernst Ludwig-Hauses auf der Mathildenhöhe angeboten.²⁸ Nach Vermittlung durch den Schriftsteller Kasimir Edschmid nahm die Akademie das Angebot an. Auch der Evangelische Kunstdienst unter Leitung von Gotthold Schneider erhielt dort Räume. Otto Bartning wurden von der Stadt Räumlichkeiten im Westflügel des Ernst Ludwig-Hauses überlassen, die dieser ab 1951 teils privat, teils öffentlich nutzte. (Abb. 7) So fanden in seiner Bibliothek Sitzungen des Deutschen Werkbunds sowie Seminare des von Bartning geleiteten Kirchenbauinstituts statt. Nach seinem Tod im Jahr 1959 wurde 1961 in einem Teil dieser Räume im Ernst Ludwig-Haus zunächst das Bauhaus-Archiv, später das Werkbundarchiv eingerichtet.



8 Broschüre zur Ausstellung „Peter Behrens“ im INTEF, 1957



9 Otto Bartning und Karl Hartung, Deutscher Pavillon mit „Quellenraum“ auf der Weltausstellung, Brüssel, 1958

Die Mathildenhöhe entwickelte sich somit ab 1950 zu einer auch international bedeutsamen Stätte der zeitgenössischen Auseinandersetzungen in Kunst, Literatur und Gestaltung. Nach 1951 wurde dabei immer wieder auf die Leistung der Gründungsväter der Künstlerkolonie verwiesen. Ein Beispiel hierfür stellen die Veranstaltungen im Sommer 1957 dar, als begleitend zu dem viel beachteten internationalen Kongress „Gute Formen schaffen und vorbereiten“, den der Rat für Formgebung in Darmstadt und Berlin organisiert hatte, eine Ausstellung über das Wirken von Peter Behrens im INTEF stattfand. (Abb. 8) Neben der Würdigung seiner Beiträge zum Produktdesign seit 1901 wurde Behrens' Werk zudem als Vorbild für die jüngeren Generationen hervorgehoben.²⁹ Auch in der vom INTEF 1958 ebenfalls im Alfred-Messel-Haus veranstalteten Ausstellung zu Leben und Werk von Joseph Maria Olbrich aus Anlass seines 50. Todestags schlug man den zeitgenössischen Architekten vor, sich an den Intentionen der Aufbruchzeit der Künstlerkolonie zu orientieren. Im Vorwort der Ausstellungsbroschüre empfahl Bartning „insbesondere [...] jungen Kollegen“, das Werk Olbrichs „still und genau und jenseits von Stilbegriffen und Schlagworten [zu] betrachten und sich dabei ein Bild [zu] verschaffen von einem echten Baumeister, der das ganze Leben ergriff und gestaltet hat“.³⁰

Der Umgang mit den Traditionen der Künstlerkolonie bestand also nie in einem einfachen Gedenken an die Gründerväter, sondern in der Aneignung der Traditionslinien vor dem Hintergrund der zeitgenös-

sischen Diskussionen. Dies gilt auch für den Umgang mit der baulichen Substanz der Mathildenhöhe. Entsprechend den damals gängigen Vorstellungen einer „schöpferischen Denkmalpflege“ sollten historische Bauten zwar prinzipiell erhalten bleiben, jedoch galt es gerade bei Gebäuden mit Kriegsschäden als sinnvoll, diese an veränderte Nutzungen anzupassen, so dass Inhalt und Form sich gegenseitig bedingten. Eine Rekonstruktion von zerstörten Bauten lehnten viele Architekten als „Lüge“ ab,³¹ – eine positionsbildende Rolle spielten hierbei die Diskussionen um die Rekonstruktion des Goethehauses in Frankfurt – da damit Architektur nicht mehr Spiegel der gegenwärtigen Gesellschaft sei, sondern eine trügerische „Kulisse“ krei-
riere.³² So erfuhr auch die bauliche Substanz des Ernst Ludwig-Hauses aufgrund der oben genannten neuen Nutzungen eine Reihe von Veränderungen.³³ Das weitgehend zerstörte Haus Christiansen auf der Mathildenhöhe hingegen wurde nicht wieder aufgebaut. Stattdessen wurde an dieser Stelle die Brunnenanlage errichtet, die 1958 auf der Weltausstellung in Brüssel Teil des Deutschen Pavillons war. (Abb. 9 und 10) Auf dieser Weltausstellung stellte sich die junge Bundesrepublik unter dem Leitgedanken „Haltung der Zurückhaltung“ in dem lichten, transparenten Pavillonensemble von Egon Eiermann und Sep Ruf mit Walter Rossow der internationalen Öffentlichkeit vor. Für den Pavillon „Heilen und Helfen“ entwarf Bartning mit Karl Hartung einen „Quellenraum“, bestehend aus einer Reliefwand und einem gestuften Wasserbecken in exzent-



10 Karl Hartung, Brunnen der Brüsseler Weltausstellung, so genannter Ernst Ludwig-Brunnen, 1958, transloziert auf die Mathildenhöhe 1959 (Zustand um 2017)

rischen Kreisen, in dem eine Quelle sprudelte. Diese Anlage bot einen bergenden, zur Kontemplation anregenden Raum, der als beispielhaft für eine auf den Einzelmenschen bezogene Planung der Wiederaufbauzeit galt. Mit seiner Translozierung auf die Mathildenhöhe im Jahr 1959 als Ernst Ludwig-Brunnen erhielt diese einen prominenten Zeugen der Nachkriegszeit.

Impulse zum Wiederaufbau der Nachkriegszeit

Insgesamt zeigt sich, dass die Beteiligten des Darmstädter Wiederaufbaus auf verschiedenen Ebenen an die Traditionen der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe anknüpften. Sowohl in der Frage der geistigen Grundlagen des Wiederaufbaus, beim praktischen Wiederaufbau und bei der Frage der industriellen Formgebung versuchten die Beteiligten, aus den Diskussionen um die Jahrhundertwende Inspirationen für die zeitgenössischen Diskussionen zu gewinnen. Dabei war vor allem die Jubiläumsausstellung 1951 ein erster wichtiger Kulminationspunkt. Dennoch gab es ein klares Bemühen, dass „die Ausstellung von 1951 [...] kein Abklatsch dessen sein [sollte], was 1901 geschah“, wie Stadtkämmerer Gustav Feick in einem zeitgenössischen Zeitungsbeitrag betonte.³⁴ Angesichts der dringenden Notwendigkeit des Wiederaufbaus und des moralischen Bankrotts in

der Zeit des Nationalsozialismus wollte man an Traditionslinien anknüpfen, die als unbelastet und auf die Bedürfnisse des Menschen gerichtet galten. Dieses Ziel war vor allem für das Zweite Darmstädter Gespräch entscheidend, bei dem Architekten und Städtebauer Leitmarken für die weitere Diskussion des Wiederaufbaus im Nachkriegsdeutschland setzten. Jedoch versuchten auch die Architekturausstellung und die Ausstellung der Meisterbauten durch ihr „Bekenntnis zur heutigen Architektur“ zu beweisen „daß hier die alte Künstlerkolonie nicht rückblickend gefeiert wird, nein, daß ihr Geist noch lebt. Möge dereinst die Ausstellung 1951 so gewertet werden, wie man heute die Ausstellung 1901 zu werten beginnt, als ein Dokument deutscher, ja europäischer zeitgenössischer Baukunst“, wie Prinz Ludwig zu Hessen und bei Rhein formulierte.³⁵

Tatsächlich gingen von der Ausstellung und dem Zweiten Darmstädter Gespräch wichtige Impulse für die Diskussion über den konzeptionellen und praktischen Wiederaufbau in der Nachkriegszeit aus. Im Rahmen der Meisterbauten und der Diskussionen des Darmstädter Gesprächs richteten Architekten, Künstler und Intellektuelle ihr Augenmerk auf die Herausforderungen des Wiederaufbaus und die praktischen Möglichkeiten ihrer Bewältigung. „Berlin ist blaß vor Neid über das, was Darmstadt mit der Ausstellung Mensch und Raum geleistet hat“, so der Berliner Senatsbaudirektor Ludwig

Lemmer, nachdem er die Ausstellung besucht hatte.³⁶ (Abb. 11) Im Anschluss an diesen Besuch wurde die Ausstellung „Mensch und Raum“ im Oktober und November 1951 in Berlin vom Berliner Senat, dem Deutschen Werkbund und der Hochschule für Bildende Künste gezeigt: Der Erfolg dieser Ausstellung war einer der Faktoren, der schließlich zur Organisation der Internationalen

Bauausstellung 1957 in Berlin führte. (Abb. 12) Auch in Darmstadt selbst war die Ausstellung eine wichtige Initialzündung: Sie führte zur Errichtung einer Reihe qualitativvoller Meisterbauten in der Stadt, ja auch zur Ansiedlung einer Reihe von kulturellen Institutionen, sodass Darmstadt sich wieder als eine Stadt der Kultur und der Künste etablieren konnte.

Summary

“... so that its spirit may live on.” –

The Role of the 1901 Exhibition in Providing Orientation for the Reconstruction Debate After 1945

In the reconstruction period after 1945, the Mathildenhöhe and the reform program of the Darmstadt Artists' Colony have experienced a great deal of attention. The holistic conception of man that was present around 1901 and its conversion into then new forms served the protagonists of the 1950s as reference points in the reconstruction debate. An important representative in this context was Otto Bartning. He belonged to the generation that had experienced the exhibition of 1901 and the founding period of the German Werkbund as an inspiration for the development of Modernism. When Bartning was appointed to Darmstadt in 1951,

he emphatically took the view that the basic principles of the reform program around the turn of the century had to be transferred to the 1950s' present and connected to the issues of the time. Thus the Artists' Colony became the thematic starting point and partly also the venue of the second “Darmstädter Gespräch ‘Mensch und Raum’” (Darmstadt talk “Man and Space”), which was organized by Bartning. In the newly established institutions with Werkbund guidelines (Rat für Formgebung, Institut für Neue Technische Form [German Design Council, Institute for New Technical Form]), that he was jointly responsible for, the ideas of the turn of the century were also taken up and continued. The period around 1901 was called “Jugend des Stils” (Youth of Style [August Hoff, 1951]) and led in the 1950s finally to the maturity of the style. The aim of this talk is to point out the development and transfer of the ideas of the 1901 Artists' Colony into the reconstruction debate of the 1950s.

11 Ausstellungsbroschüre „Mensch und Raum“, Berlin, 1951



12 Internationale Bauausstellung Interbau 1957, Berlin, 1957



Anmerkungen

- 1 PRINZ LUDWIG ZU HESSEN UND BEI RHEIN, in: OTTO BARTNING (Hrsg.), Mensch und Raum, Darmstadt 1952, S. 32.
- 2 ERICH KÄSTNER, Darmstädter Wochenbetrachtung, in: Darmstädter Echo vom 13. April 1946, S. 6.
- 3 Darmstädter Echo vom 31. Juli 1946, zitiert nach: Bärbel HERBIG, Otto Bartning in Darmstadt, in: Stefanie HAHN/Michael H. SPRENGER (Hrsg.), Herrschaft – Architektur – Raum. Festschrift für Ulrich Schütte zum 60. Geburtstag, Berlin 2008, S. 365–381, hier S. 375.
- 4 STADT DARMSTADT (Hrsg.), Kunststadt Darmstadt. Kultureller Wiederaufbau 1946, Darmstadt 1947, S. 11.
- 5 Ebd., S. 12.
- 6 1946 wurden beispielsweise die ersten Internationalen Ferienkurse für Neue Musik wieder eingerichtet. 1945 gründete man die in der Weimarer Republik etablierte Darmstädter Secession wieder, die fortan regelmäßige Ausstellungen, auch auf der Mathildenhöhe, veranstaltete.
- 7 Vgl. Bärbel HERBIG, Die Darmstädter Meisterbauten. Ein Beitrag zur Architektur der 50er Jahre, (Darmstädter Schriften, Bd. 77), Darmstadt 2000, S. 31.
- 8 S. Sandra WAGNER-CONZELMANN, Otto Bartning, in: Jessica HÄNSEL u. a. (Hrsg.), Baumeister – Ingenieure – Gartenarchitekten, (Berlinische Lebensbilder, Bd. 11), Berlin 2016, S. 319–342.
- 9 Nach dem 10. Gespräch 1968 zum Thema „Mensch und Menschenbilder“ gab es mehrmals Versuche, die Gesprächsreihe weiterzuführen. Seit 2005 werden die Neuen Darmstädter Gespräche durchgeführt, welche an die Vorgängerreihe anknüpfen.
- 10 GUSTAV FEICK, in: BARTNING (Anm. 1), S. 7.
- 11 Die Architekten waren Hans Scharoun, Hans Schwippert, Max Taut, Rudolf Schwarz, Paul Bonatz, Otto Ernst Schweizer, Otto Bartning, Ernst Neufert, Peter Grund und Willem Dudok aus den Niederlanden sowie Franz Schuster aus Österreich.
- 12 Gebaut wurden die Frauenklinik von Otto Bartning, das Ludwig-Georgs-Gymnasium von Max Taut, das Realgymnasium (Georg-Büchner-Schule) von Hans Schwippert, das Ledigenwohnheim von Ernst Neufert und der Kindergarten mit Hort und Krippe von Franz Schuster.
- 13 OTTO BARTNING, in: BARTNING (Anm. 1), S. 148.
- 14 Die Präambel ist auch nachzulesen, in: BARTNING (Anm. 1), S. 33.
- 15 So äußerte sich Gustav Feick über den Grundgedanken der Darmstädter Gespräche: DERS., in: HANS SCHWIPPERT (Hrsg.), Mensch und Technik. Erzeugnis – Form – Gebrauch. Darmstädter Gespräch 1952, Darmstadt 1952, S. 11.
- 16 BARTNING (Anm. 1), S. 129.
- 17 AUGUST HOFF, in: BARTNING (Anm. 1), S. 102.
- 18 Ebd.
- 19 RUDOLF SCHWARZ, in: BARTNING (Anm. 1), S. 61.
- 20 AUGUST HOFF, in: BARTNING (Anm. 1), S. 103. Die Kritikpunkte an der Entwicklung der Moderne seit 1901 wurden jedoch vom Diskussionsleiter Otto Bartning nicht weiter aufgenommen und damit nicht in der Gesprächsrunde gespiegelt. Die von Rudolf Schwarz formulierte heftige Kritik an der Moderne brach sich schließlich 1953 in der so genannten Bauhaus-Debatte Bahn, die Rudolf Schwarz mit einem Artikel auslöste, in dem er das Bauhaus und Walter Gropius massiv angriff. S. RUDOLF SCHWARZ, Bilde Künstler, rede nicht, in: Baukunst und Werkform, 6. Jg. (1953), H. 1, S. 9–17. Zur Bauhaus-Debatte s. ULRICH CONRADTS (Hrsg.), Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse, (Bauwelt Fundamente, Bd. 100), Braunschweig/Wiesbaden 1994 u. WOLFGANG PEHNT (Hrsg.), Ausst.-Kat. Rudolf Schwarz. Architekt einer anderen Moderne, Ostfildern-Ruit 1997, S. 137–142.
- 21 HANS K. F. MAYER, Manifest der Moderne, in: Merian. Darmstadt und die Bergstraße, 4. Jg. (1951), H. 2, S. 61.
- 22 Ebd.: „1901 wie 1951 steht unter dem Zeichen einer moralischen Revolution.“
- 23 Das Zitat von Philip C. Johnson war auf einer der ersten Ausstellungstafeln zu lesen. Zitiert nach: BARTNING (Anm. 1), S. 34.
- 24 S. den Beitrag in dieser Publikation von Philip GUTBROD, „Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!“ Die Entstehung und Entwicklung der Künstlerkolonie Darmstadt 1899–1914 – Eine Einführung, S. 33–42.
- 25 S. Regina STEPHAN, Raumkunst voller „Leichtigkeit und Frische der Phantasie“. Der Gestalter Joseph Maria Olbrich, in: DIES./RALF BEIL (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern-Ruit 2010, S. 277–309, hier S. 282 f.
- 26 Artikel 2 der Satzung des Deutschen Werkbunds 1907, zitiert nach: Deutscher Werkbund Nordrhein Westfalen. http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=183&no_cache=1&print=1 (abgerufen am: 4. 12. 2016).
- 27 Im September 1950 hatte die Fraktion der SPD den Antrag eingebracht, einen Rat für Formentwicklung deutscher Erzeugnisse in Industrie und Handwerk zu etablieren, der im April 1951 per Bundestagsbeschluss genehmigt wurde. Es folgte am 13. Oktober 1952 im Bundesministerium für Wirtschaft die Konstituierung des Rats für Formgebung.
- 28 Brief von Kasimir Edschmid an den Präsidenten der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vom 14. April 1950, in: Helmut BÖTTIGER, „Vergessen Können“. Die ersten Grundsatzdiskussionen in der Darmstädter Akademie, in: DERS., Doppelleben. Literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland, Göttingen 2009, S. 110–127, hier S. 124.
- 29 S. dazu OTTO BARTNING, Zur Eröffnung der Ausstellung Peter Behrens, Darmstadt 14. September 1957, Typoskript (Otto-Bartning-Archiv TU Darmstadt, Inv.-Nr. 2007S05674).
- 30 DERS., Vorwort, in: STADT DARMSTADT/INSTITUT FÜR NEUE TECHNISCHE FORM (Hrsg.), Joseph Maria Olbrich, Darmstadt 1958 (Ausstellungsbroschüre ohne Paginierung).
- 31 DERS., Ketzerische Gedanken am Rande der Trümmerhaufen, in: Frankfurter Hefte, 1. Jg. (1946), H. 1, S. 63–72, hier S. 71.
- 32 Ebd.
- 33 Zu den baulichen Veränderungen des Ernst Ludwig-Hauses nach 1945 s. STADT DARMSTADT (Hrsg.), Mathildenhöhe Darmstadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899–1999, 3 Bde., Darmstadt 1999–2004, hier Bd. 2: Christiane GEELHAAR, Ernst-Ludwig-Haus – vom Atelierhaus zum Museum Künstlerkolonie, Darmstadt 2000, S. 95.
- 34 GUSTAV FEICK, Die Verpflichtung der Allgemeinheit, in: Darmstädter Echo vom 6. August 1951, S. 2.
- 35 PRINZ LUDWIG ZU HESSEN UND BEI RHEIN, in: BARTNING (Anm. 1), S. 32.
- 36 N. N., Berlin ist blaß vor Neid, in: Darmstädter Echo vom 31. August 1951, o. S. S. dazu Sandra WAGNER-CONZELMANN, Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen, Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre, Petersberg 2007, S. 22–26.

Bildnachweis

- 1 Stadtarchiv Darmstadt
- 2 Archiv der Verfasserin
- 3 Stadtarchiv Darmstadt
- 4 Stadtarchiv Darmstadt, Bestand ST 62
- 5 Stadtarchiv Darmstadt, Bestand ST 62
- 6 Otto-Bartning-Archiv, TU Darmstadt
- 7 Otto-Bartning-Archiv, TU Darmstadt
- 8 Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
- 9 Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 10 Jürgen Schreiter, Darmstadt
- 11 Archiv der Verfasserin
- 12 Archiv der Verfasserin



1 Joseph Maria Olbrich und Peter Brehens, Alexandraweg:
Kleines und Großes Haus Glückert, Haus Behrens
(von links nach rechts), Darmstadt, 1901 (Zustand 2014)

Wert und Wandel

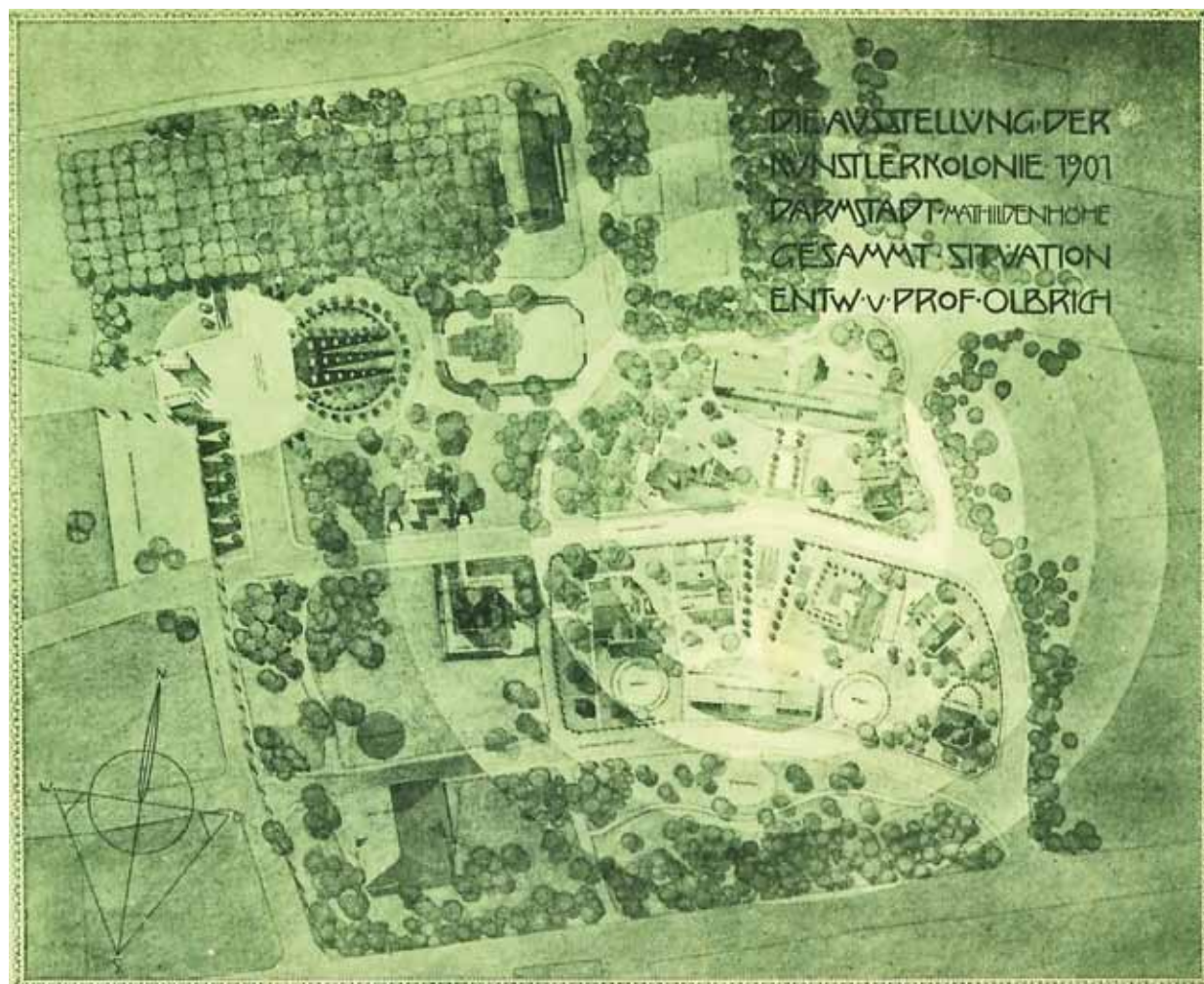
Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Künstlerkolonie in Darmstadt

Werner Durth

Mit dem Titel „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ spielt das Thema der Tagung auf einen uralten Menschheitstraum an: in der Sehnsucht nach einer Kultur der Stadt im friedlichen Miteinander der Menschen. In verschiedenen Epochen der Weltgeschichte wurde diesem Traum gebaute Gestalt gegeben, von antiken Städten wie Palmyra in Syrien, heute durch Terror geschändet, bis hin zu den neuen Städten der Moderne, für die das ab 1900 gebaute Ensemble der Künstlerkolonie Impuls und Vorspiel war: „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt! Alles Andere ist nichts!“¹

Es sind dies Worte von Joseph Maria Olbrich, die der junge Architekt im März 1898 seinen Künstlerfreunden in der Wiener Secession zurief, für die er im Jahr zuvor die luzide Ausstellungshalle entworfen hatte, in der „Provokation nackter Wände“² bis heute ein

Meilenstein in der Entwicklung moderner Architektur, ein frühes Fanal der Abkehr vom überkommenen Historismus, unter der Forderung: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.“³ Aber Olbrich wollte mehr als nur ein Gebäude errichten: „Die Regierung soll uns ein Feld geben, und da wollen wir dann eine Welt schaffen. Das heißt doch nichts, wenn Einer bloß ein Haus baut. Wie kann das schön sein, wenn daneben ein hässliches ist? Was nützen drei, fünf, zehn schöne Häuser, wenn die Anlage der Straße keine schöne ist? Was nützt die schöne Straße mit schönen Häusern, wenn darin die Sessel nicht schön sind oder die Teller nicht schön sind? Nein – ein Feld; anders ist es nicht zu machen. Ein leeres weites Feld; und da wollen wir dann zeigen, was wir können; in der ganzen Anlage und bis ins letzte Detail. Alles von demselben Geist beherrscht, die Straßen und die Gärten und die Paläste und die Hütten und die



2 Joseph Maria Olbrich, Künstlerkolonie, Gesamtsituation, um 1900

Tische und die Sessel und die Leuchter und die Löffel Ausdrücke derselben Empfindung.“⁴ So Olbrich, zitiert nach den Worten seines Wiener Dichterfreundes Hermann Bahr. (Abb. 1)

Von den Tellern und Tassen bis zur Anlage der Straßen sollte ein Gesamtkunstwerk entstehen, in der Mitte ein Haus der Gemeinschaft für Künstler und Handwerker. Der Architekt erklärte: „In der Mitte aber, wie ein Tempel in einem heiligen Haine, ein Haus der Arbeit, zugleich Atelier der Künstler und Werkstätte der Handwerker, wo nun der Künstler immer das beruhigende und ordnende Handwerk, der Handwerker immer die befreiende und reinigende Kunst neben sich hätte.“⁵

Dieses stürmische Verlangen nach einer neuen Einheit von Kunst und Leben, Natur und Wohnkultur, Landschaft und Siedlung sollte sich rasch erfüllen. Schon im folgenden Jahr 1899 holte ihn der junge Großherzog Ernst Ludwig nach Darmstadt zum Bau

einer Künstlerkolonie. „Ich sah seine Zeichnung für die Secessions-Ausstellung in Wien“, notierte der Fürst zu seiner Begegnung mit Olbrich: „Wir beide fingen sofort Feuer.“⁶ Verbunden durch die Leidenschaft, eine neue Welt gestalten zu wollen, wurde für beide die Kunst zum sozialen Programm, wie der Text zu den „Ideen von Olbrich“ erkennen lässt, die der Architekt mit eigenen Skizzen 1899 dem Großherzog widmete: „Diese neue Gewerbe-Kunst ist nicht nur ein ästhetischer Gewinn, sondern auch eine sociale Errungenschaft, wie etwa der Arbeiterschutz oder die Altersversorgung. Sie gesteht allen Menschen das Recht auf das Schöne zu. Kunst soll kein Vorrecht sein, nichts Aristokratisches und nichts Demokratisches, sondern ein Allgemeines, wie Luft und Licht.“⁷ In dieser Dimension sozialer Gebrauchsfähigkeit des Schönen sollte „jedes Haus ein lebendiger Organismus und jeder Raum darin ein lebendiges Organ sein“.⁸ Eine Revolution in der Baukunst!



3 Joseph Maria Olbrich, Ernst Ludwig-Haus, Ansicht von Nordwesten, Darmstadt, 1901 (Zustand 2016)



4 Peter Behrens, Haus Behrens, Darmstadt, 1901 (Zustand 2014)

Gleich nach seiner Ankunft in Darmstadt skizzierte der Architekt aus Wien seinen Traum von einer Stadt im Grünen. Der aquarellierte Lageplan mit seiner städtebaulich einmaligen Figuration von Gebäuden lässt sich wie ein Magnetfeld künstlerischer Energien lesen, der zugleich Schnittpunkt der Entwicklungslinien europäischer Reformbewegungen zwischen London und Moskau, Wien und Paris war und bis nach Amerika ausstrahlte. (Abb. 2) Bis heute tragen die erhaltenen Bauten auf der Mathildenhöhe die Botschaft jener Gemeinschaft von Künstlern weiter, die ab 1899 die Welt durch ihr Schaffen zu verändern versprachen und dieses Versprechen in unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern zu erfüllen suchten, um kommenden Generationen Anstoß und Maßstab zu geben.

Als „Haus der Arbeit“ im „heiligen Haine“ errichtete Olbrich das Ernst Ludwig-Haus, ein Gemeinschaftsatelier für die Künstler, die der hessischen Möbelindustrie neue Impulse geben sollten. Geschickt wurde das Programm der europäischen Lebensreformbewegung mit Strategien der Wirtschaftsförderung durch ästhetische Innovation verbunden.⁹ So wurden in sensationell kurzer Zeit der Atelierbau oben auf dem Hügel, unten die provisorische Ausstellungshalle und dazwischen die Häuser am Hang für die Künstler nach Olbrichs Entwurf errichtet. Zum Tal hin erstreckt sich noch heute das breit gelagerte Atelier- und Werkstattgebäude mit leuchtend weißer Front und goldenem Portal in pathetischer Geste nach Süden, von Norden zeigt es sich wie ein schlichter Fabrikbau mit weitem Glasdach zur optimalen Belichtung der Arbeit im Inneren des Hau-

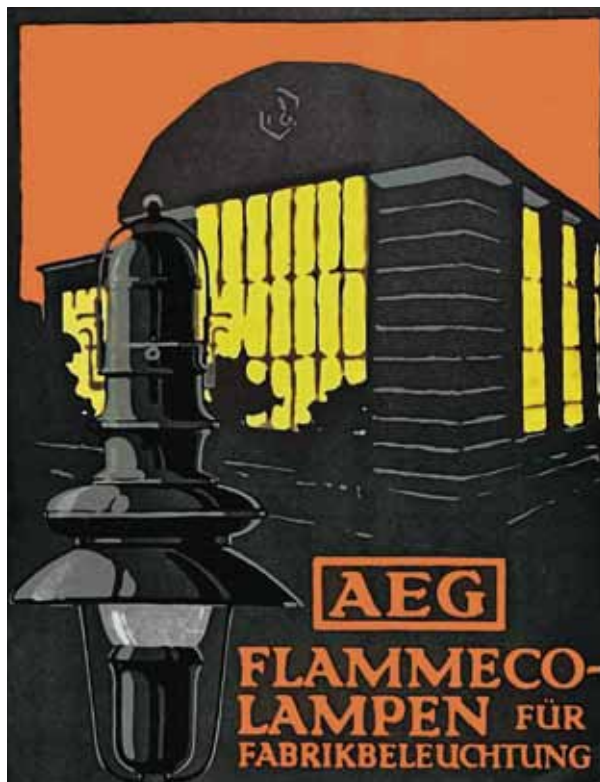
ses. (Abb. 3, Tafel V und VI) In seinen Entwürfen für die Künstlerkolonie erscheint bei Olbrich erstmals das „Bild des Bauwerks als Maschine mit dem Primat der Funktionalität und konstruktiven Präzision“, bemerkte Ralf Beil 2010.¹⁰ Die Künstlerhäuser hingegen waren individuell auf die Bewohner zugeschnitten – und doch von einer *organischen* Funktionalität geprägt. Einzig das Haus für den Maler Peter Behrens entwarf dieser selbst für sich und seine Familie. Als Architekt Autodidakt, erlangte Behrens durch dieses Gebäude und seine elegante Innenausstattung gleichsam über Nacht hohe Anerkennung, die umso mehr die öffentliche Aufmerksamkeit auf dieses sensationelle Ereignis in Darmstadt lenkte. (Abb. 4, s. Abb. 1, Tafel VII und VIII)

Unter dem Titel „Ein Dokument deutscher Kunst“ zog die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1901 Gäste aus ganz Europa an, darunter auch den bekannten Kunstschriftsteller Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, der in seinen „Reisebriefen“ über die erstaunten Besucher berichtete: „Wenn sie vor den Häusern standen und die fensterlosen Wände sahen, meinten sie, es würde drinnen trübe und finster sein. Und dann fanden sie Alles viel heller, als sie jemals Häuser gekannt hatten, und fingen an, die veränderte Gestalt der Fenster zu beobachten, die in die Breite statt in die Höhe gehen, sehr viel Licht hereinlassen und ein ganz anderes Bild der Landschaft geben.“¹¹ Anschaulich beschrieb Lichtwark die Anfänge des Funktionalismus in den Bauten Olbrichs, der die Fenster in Lage und Format auch für die Wohnhäuser so plante, wie sie den Räumen im Inneren am besten dienten, ohne Beachtung



5 Joseph Maria Olbrich, Haus Habich, Darmstadt, 1901

6 AEG-Flammeco-Lampen, Umschlag Broschüre, Entwurf vermutlich von Lucian Bernhard, unter Verwendung der Behrens-Schrift



herkömmlicher Regeln der Symmetrie und Proportion in der Fassadengestaltung. (Abb. 5) Lichtwark bemerkte die „Stimmung freudigen Staunens, die sich meist in Bewunderung und Entzücken ausdrückte“, und er begleitete die Besucher: „Was sie nun mitnehmen, ist eine neue Idee vom Haus. Kommen sie in ihre Wohnung, so werden sie den ungeheuren Abstand fühlen, werden sich sehnen, werden fragen und werden hören, daß diese neuen Häuser mit all ihrer Traulichkeit, all ihrem Komfort und ihrem Behagen sogar billiger sind als die haarsträubende Banalität, in der sie sich bisher wohlgeföhlt haben. So wird diese Ausstellung auch in meiner Erinnerung als erster Versuch stehen bleiben, den Deutschen an einem praktischen Beispiel zu zeigen, was ein Wohnhaus leisten kann. Alles, was im Einzelnen verfehlt oder geschmacklos sein mag, zählt dagegen nicht.“¹²

Dieser erste praktische Versuch einer epochalen Wandlung der Baukultur unter dem Titel „Ein Dokument Deutscher Kunst“ gilt bis heute als die erste Internationale Bauausstellung der Welt, mit Folgen bis in die Gegenwart.¹³ Erstmals gewann hier die zuvor oft schon beschworene Idee des Gesamtkunstwerks in allen denkbaren Maßstabsebenen gebaute Gestalt: von der städtebaulichen Komposition im Kontext der Landschaft über die Ausformung des Straßenraums mit seinen zierlichen Mustern im Pflasterbelag bis hin zu den begrenzenden Gartenmauern, -gittern und -toren, hinter denen sich die Neubauten in klarer Kubatur mit diskretem Dekor

erhoben, ausgestattet mit komfortablem Interieur und eigens dafür entworfenen Stoffen, Bestecken, Tellern und Tassen.

Zu verdanken war diese erste Bauausstellung auf Dauer dem Großherzog Ernst Ludwig, der 1892 mit gerade 23 Jahren die Herrschaft über das Großherzogtum Hessen übernommen hatte. Als Enkel der Queen Victoria hatte er einen Teil seiner Kindheit in England verbracht und dort die Anfänge der Reformbewegung Arts and Crafts erlebt, in der junge Künstler mit allen akademischen Traditionen brechen und aus den Schönheiten der Natur ihre eigenen Ideen für eine neue Schönheit der Umwelt gewinnen wollten.¹⁴ In Künstlergemeinschaften und Werkstätten entstanden Stoffe, Möbel und schließlich auch neue Häuser besonderer Art, die den Großherzog derart faszinierten, dass er sich schon 1895 im englischen Stil einzurichten begann. Die weltweit verbreitete Zeitschrift „The Building News“ zeigte 1897 das Kaminzimmer des Fürsten; seinen schlichten Thronessel hatte Mackay Hugh Baillie Scott entworfen.¹⁵ Doch es ging um mehr.

Eine epochale Aufbruchsstimmung lag in der Luft. Auf der Suche nach neuen Lebensformen in der kommenden Industriegesellschaft wurde um 1900 mit den Initiativen aus England auch in Deutschland die Idee der Gartenstadt verbreitet, im Versuch der Versöhnung von Kunst, Kultur und Alltagsleben, in der Menschen aller Klassen und Schichten neue Entfal-

tungsmöglichkeiten finden sollten. Im Zentrum dieser Reformbewegungen gehörten Olbrich und Behrens im Jahr 1907 zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbunds, einer Vereinigung von Architekten und Künstlern, Politikern und Unternehmern, die sich im Aufbruch der Moderne eine „Durchgeistigung der deutschen Arbeit“ im Sinne einer alle Lebensbereiche durchgreifenden Reform der Umweltgestaltung verlangten, um neue „Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst“ zu erkunden, wie auf der Titelseite des ersten Jahrbuchs des Werkbunds 1912 zu lesen ist.¹⁶ Euphorisch wurde die Erwartung technischen und sozialen Fortschritts mit höchstem Gestaltungsanspruch verbunden; die Gründungsrede in München hielt 1907 Jacob Julius Scharvogel, Direktor der Großherzoglichen Keramikmanufaktur in Darmstadt, ebenfalls Mitglied der Künstlerkolonie.

In den Jahrbüchern des Werkbunds sind Musterbeispiele des Schaffens im neuen Geist zu sehen, von Tellern und Tassen bis hin zur Fabrik. Als zukunftsweisende Industriegebäude werden hier die Neubauten der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft in Berlin vorgestellt, darunter die bald berühmte Turbinenhalle, entworfen von Peter Behrens, seit 1907 künstlerischer Berater des weltweit agierenden Elektrokonzerns.¹⁷ Von der Gestaltung der Plakate über Straßenlampen, Ventilatoren und Teekessel bis hin zum Werkwohnungsbau der AEG erfand Behrens erstmals ein Corporate Design, wurde Erfinder der modernen Corporate Identity. Seine Turbinenhalle war eine Sensation, eine unverkleidete Konstruktion aus Stahl und Glas, ein Meilenstein auf dem Weg zur Industriekultur des 20. Jahrhunderts mit dem Ziel einer Humanisierung der Arbeitswelt. (Abb. 6)

Als Mitarbeiter im Büro Behrens waren an diesem Projekt die jungen Architekten Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe beteiligt. Eine folgenreiche Lehrzeit, denn Gropius wird ab 1910 das Fagus-Werk in Alfeld mit gläserner Vorhangsfassade errichten, die in Form, Konstruktion und Material bereits Grundzüge des ab 1925 in Dessau errichteten Bauhaus erkennen lässt; beide Gebäude sind bereits als Weltkulturerbe durch die UNESCO anerkannt. (Abb. 7) Das Bauhaus in Dessau, ebenfalls von Gropius entworfen, ist ein strikt funktional konzipiertes Ensemble, das mit den benachbarten Meisterhäusern auf besondere Art auch eine Künstlerkolonie war, die nach dem Umzug der 1919 in Weimar gegründeten Staatlichen Hochschule dem International Style weltweit zum Vorbild wurde.¹⁸ Doch zurück nach Darmstadt.

Im selben Jahr 1907, als Behrens seine Arbeit für die AEG begann, entwarf Olbrich in Darmstadt den Hochzeitsturm, mit einer Fülle origineller Mo-



7 Walter Gropius, Fagus-Werk, Alfeld an der Leine, 1911 (Zustand 2011)

tive. Dieses Bauwerk wurde bald zu einer Pilgerstätte für die jüngere Generation von Architekten, die hier fruchtbare Anregungen für ihre künftige Arbeit fanden.¹⁹ Neben dem hoch aufragenden Hochzeitsturm ist das große Ausstellungsgebäude für freie Kunst zu sehen, jetzt Teil der Stadtkrone Darmstadts, ein schlichtes Gebäude in klarer Kubatur. (Tafel III) Fast schmucklos zeigte sich die Ansicht von Osten mit einer Reihe gleichförmiger Fenster, die der Stadtbaurat August Buxbaum jedoch in anderer Form ausführte, als von Olbrich skizziert. Dem gegenüber entstand am Osthang nach Planung von Albin Müller ein breit gelagerter Ausstellungsbau für Kunstgewerbe, ein anderer zeigte im Übergang zur Rosenhöhe neue Tendenzen der Baugestaltung. Diese beiden Gebäude waren Teil eines weiträumig angelegten Ensembles von Bauten zur Präsentation neuester Entwicklungen in Kunst, Design und Architektur – sie sollten anlässlich der großen Hessischen Landesausstellung 1908 jedoch nur für kurze Zeit Bestand haben.²⁰

Während der nächsten sieben Jahre seit 1901 wuchs nun auch die Kritik am elitären Gestus der ersten Künstlerhäuser und an Olbrichs ornamentalem Überschwang. Die in allen großen Städten Deutschlands drängende Wohnungsfrage, ausgelöst durch massenhafte Zuwanderung infolge der Industrialisierung, sollte auch in Darmstadt thematisiert und durch beispielhafte Arbeiterhäuser beantwortet werden, die 1908 ebenfalls nur für den Zeitraum der Ausstellungsdauer am südlichen Teil des Osthangs errichtet wurden. Mit spitzem Giebel und schmuckloser Fassade entwarf Olbrich das Haus für die Firma Opel, in schlichter Gestalt ein Prototyp des Einfamilienhauses, wie es noch in den 1960er Jahren hätte gebaut sein können, mit einfacher

Ausstattung, doch hoher Wohnqualität bis hin zu den Möbeln im Dachgeschoss.²¹

Häuser für alle sollte es geben, mit unterschiedlichen Größen, Standards und Kosten, doch gleichem künstlerischen Qualitätsanspruch sowohl für die oberen als auch die unteren Schichten. An den Kleinwohnungsbauten waren auch andere Architekten beteiligt. Besonders gelobt wurde das Doppelhaus von Georg Metzendorf, ein Wohnhaus für zwei Familien, das mit einigen anderen nach dem Ende der Ausstellung an die Hofmeierei am Oberfeld umgesetzt wurde, um dort den Landarbeitern Wohnraum zu schaffen. (Abb. 8) Eine Weiterentwicklung dieses Hauses wird Metzendorf 1914 als Essener Haus in der Ausstellung des Deutschen Werkbunds in Köln präsentieren, wo er den Auftrag erhalten hatte, einen neuen Siedlungstyp zu planen, in dem Industrie- und Landarbeiter eine neue Heimat finden sollten. Der Impuls aus Darmstadt wirkte weiter, über Jahrzehnte wird Metzendorf bis in die 1930er Jahre die Gartenvorstadt Margarethenhöhe errichten, heute eine der schönsten Siedlungen Europas, die der Gartenstadtbewegung wie dem Arbeiterwohnungsbau gleichermaßen nachhaltige Anregungen gab.²²

Am selben 16. Mai 1914, an dem in Köln – sieben Jahre nach seiner Gründung – die erste Leistungsbilanz des Deutschen Werkbunds gezeigt wurde,²³ feierte man in Darmstadt die Eröffnung der dritten großen Ausstellung der Künstlerkolonie: Nach Olbrichs Tod 1908 hatte der Architekt Albin Müller die Regie übernommen, das große Wasserbecken und Pavillons entworfen (Tafel XIX); der Bildhauer Bernhard Hoetger gestaltete den Platanenhain (Tafel XVII und XVIII) und das Löwentor als Entrée. Die zur Stadtmitte hin nach Westen breit ausgestreckte Landschaftsterrasse des Platanenhains verwandelte Hoetger in einen Skulpturengarten, in dem mit den großen Reliefs „Frühling“, „Sommer“, „Schlaf“ und „Auferstehung“ sowie zahlreichen Tierfiguren und Schrifttafeln Motive buddhistischer und altägyptischer Mythologie aufgenommen wurden. (Abb. 9) Durch die nach Süden hin anschließende architektonische Fassung der Russischen Kapelle mit Albin Müllers Brunnen und Hoetgers Figuren versinnbildlicht auch dieser 1898 errichtete Sakralbau den Themenpark der Weltreligionen. Unversehrt kündigt dieses Ensemble bis heute in magischer Schönheit von der Sehnsucht nach Frieden in jenem Jahr 1914, in dem der Erste Weltkrieg begann. Gleichzeitig bildet der Hain für den Hochzeitsturm ein grandioses Podest, das mit der liegenden Frauenfigur an der Vorderkante des Plateaus auf Hoetgers Beziehung zur Künstlerkolonie Worpswede im Norden Deutschlands verweist.²⁴

Während man im Sommer 1914 in der Metropole Köln die Wohnungsfrage am Beispiel des Nieder-



8 Ludwig Mahr, Georg Metzendorf und Arthur Wienkoop, Arbeiterhäuser (von links nach rechts), Hessische Landesausstellung, Darmstadt, 1908, transloziert an das Hofgut Oberfeld (Zustand 2009)

rheinischen Dorfs von Metzendorf diskutierte, war in Darmstadt eine kompakte Urbanisierung der Ostseite der Mathildenhöhe zu sehen. Auf der Suche nach neuen Formen des Geschosswohnungsbaus als Alternative zur städtischen Mietskaserne hatte Albin Müller am Osthang der Mathildenhöhe eine Wohnanlage mit großzügigen Loggien, Vorgärten, Werkstätten und Ateliers geschaffen.²⁵ Wie mit der Arbeiterkolonie 1908 wurden auch mit diesem Projekt wieder zukunftsweisende Impulse gegeben, doch beendete der Ausbruch des Ersten Weltkriegs abrupt diesen erneuten Aufbruch. Wie die Werkbund-Ausstellung in Köln wurde auch die Darmstädter im August 1914 vorzeitig geschlossen. Wir wissen, was kam.

Der Kriegseuphorie folgte ein unvorstellbares Menschengemetzel, dem politischen Umbruch 1918/19 die Gründung des Volksstaates Hessen. Nach dem Ende des Weltkriegs und der Entmachtung des Großherzogs sah die Zukunft der Stadt als Kunststadt nicht sehr hoffnungsvoll aus, denn in diesen Jahren der Not war keine vergleichbare Förderung möglich.²⁶ Auch im Bewusstsein der Öffentlichkeit verlor die Künstlerkolonie vorübergehend an Bedeutung; der Impuls zur Lebensreform wirkte inzwischen andernorts weiter.

Ende Dezember 1918 gründete Walter Gropius mit seinen Kollegen Otto Bartning und Bruno Taut den revolutionären Arbeitsrat für Kunst, in dessen Programm die „Ideen von Olbrich“ von 1899 nachklingen: „Die Kunst soll nicht mehr Genuß Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist



9 Bernhard Hoetger, Platanenhain, Relief: Auferstehung (Detail), Darmstadt, 1914 (Zustand 2013)

das Ziel.²⁷ Unter gleichem Anspruch eröffnete Gropius als erster Direktor im April 1919 die neue Staatliche Hochschule Bauhaus in Weimar, mit der Absicht einer „Wiedervereinigung“ von Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk im Sinne des wieder ersehnten Gesamtkunstwerks. Im selben Jahr 1919 wurde der Werkbund erneuert, eine junge Generation kam zum Zug. In Stuttgart begann man eine Ausstellung vorzubereiten, die 1924 unter dem Titel „Die Form“ moderne Inneneinrichtungen zeigte.²⁸ Wie wollte und wie sollte man künftig wohnen, in einer jungen Demokratie mit fortgeschrittener Industriekultur? Eine neue Phase der Lebensreformbewegung begann, nicht mehr im Jugendstil, sondern jetzt radikal dem Konzept der Neuen Sachlichkeit verpflichtet.

Unter der Frage „Wie wohnen?“ wurde 20 Jahre nach Gründung des Werkbunds seine zweite große Ausstellung nach jener in Köln geplant. 1927 sollte nach Darmstädter Vorbild in Stuttgart eine Versuchssiedlung mit Musterhäusern samt Inventar als Bauausstellung auf Dauer präsentiert werden. Jetzt aber war es kein Fürst, sondern das Stuttgarter Stadtparlament, das den mutigen Entschluss gefasst hatte, nach Entscheidung des Werkbunds dem Architekten Mies van der Rohe, wie Gropius einst Mitarbeiter von Behrens, die Planung einer internationalen Bauausstellung anzuvertrauen, in der neueste Materialien und Technologien für kos-

tengünstigen Wohnungsbau erprobt werden sollten: „Ich bin davon ausgegangen, eine in sich zusammenhängende Bebauung anzustreben,“ schrieb Mies van der Rohe im September 1925: „Hierdurch könnte diese Siedlung eine Bedeutung erreichen, wie etwa die Mathildenhöhe in Darmstadt sie seinerzeit erreicht hat.“²⁹

Zum Bau der Versuchssiedlung wurden erfahrene Architekten aus verschiedenen Ländern Europas verpflichtet, doch waren von Behrens über Gropius bis Taut auch vertraute Kollegen aus Berlin dabei. Zwei Jahrzehnte nach der Gründung des Bunds führte die Stuttgarter Werkbund-Ausstellung als Panorama verschiedener Strömungen moderner Architektur zum internationalen Erfolg.³⁰ In der städtebaulichen Komposition dieser Siedlung zeigte sich als Emblem des Neuen Bauens besonders prägnant das auf schlanken Stahlstützen errichtete Doppelhaus des französischen Architekten Le Corbusier, das nach denkmalgerechter Sanierung 2016 als Weltkulturerbe der UNESCO anerkannt wurde.³¹ (Abb. 10) Begeistert feierte man 1927 bereits den „Sieg des Neuen Baustils“. ³² Doch der Triumph war verfrüht. Seit 1928 sammelte der rechtsradikale Kampfbund für deutsche Kultur die Kräfte der Reaktion, die Weissenhof-Siedlung wurde als *Araberdorf* verhöhnt.³³ Die Propaganda der Nazis verfemte die Moderne und verbreitete nach Vertreibung der Protagonisten die Klischees einer in Gaue gegliederten Volksgemeinschaft



10 Le Corbusier, Doppelhaus Am Weissenhof, Stuttgart, 1927 (Zustand 2015)

mit entsprechend volkstümlich gestalteten Bauten. Wir wissen, was kam.

Der Zweite Weltkrieg verwandelte viele deutsche Städte in ausgebrannte Trümmerfelder. Besonders verheerend getroffen vom Luftkrieg war die Hauptstadt des Volksstaates Hessen.³⁴ Diese Funktion musste Darmstadt nach Entscheidung der amerikanischen Besatzungsmacht an Wiesbaden abgeben und verlor damit nicht nur einen wesentlichen Teil ihrer Existenzgrundlage, sondern auch ihre kulturelle Identität als ehemalige Residenzstadt des Großherzogtums. Schon früh hatte sich daher Oberbürgermeister Ludwig Metzger entschlossen, bei allem Grauen doch an die Zuversicht der Jahrhundertwende und an die Impulse zur Gründung der Künstlerkolonie zu erinnern, um sie erneut aufzunehmen und am selben Ort mutig weiter entfalten zu können. Im September 1946 erklärte er: „Ich will Darmstadt wieder zu einem geistigen und kulturellen Mittelpunkt machen, der die Fenster in die Welt weit offen hält.“³⁵ Wenn schon nicht Landeshauptstadt, so sollte Darmstadt doch im verpflichtenden Rückblick auf das Erbe von 1901 und der bis 1914 folgenden Ausstellungen die Kulturhauptstadt Hessens werden – und dies in einer bemerkenswerten Doppelstrategie: einerseits durch den Ausbau der Wissenschaftsstadt, indem die Technische Hochschule auf dem Gelände der zerstörten Altstadt hinter dem Schloss erweitert wurde, und andererseits durch die kulturelle Profilierung der Stadt unter dem künftig jahrzehntelang werbewirksamen Motto „In Darmstadt leben die Künste“, mit der Stadtkrone als Signet.

In der Zeit bitterster Not wurde 1945 die Neue Darmstädter Seession gegründet, 1946 der Neue Kunstverein. Im selben Jahr wurden die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik vorbereitet, ab 1947 Neubauten auf der Mathildenhöhe im Übergang zur Rosenhöhe geplant, die 1926 durch das hierher versetzte Löwentor einen monumentalen Eingang erhalten hatte. Erneut wurde der Weg hinauf zur Stadtkrone inszeniert³⁶ und für 1951 eine Jubiläumsausstellung zur Künstlerkolonie geplant, mit der die Darmstädter Stadtgesellschaft wie auch ein internationales Publikum für den Aufbruch um 1900 und dessen zukunftsweisende Kraft interessiert werden sollte.³⁷ (Abb. 11)

Als Mentor für diese Veranstaltung konnte der international renommierte Baumeister Otto Bartning gewonnen werden, der 1925 die Weimarer Hochschule von Gropius übernommen und bis zu seiner Entlassung durch die nationalsozialistische Landesregierung Thüringens erfolgreich geleitet hatte. Per Magistratsbeschluss wurde ihm 1951 im Atelierbau auf der Mathildenhöhe eigens eine Wohnung eingerichtet, direkt neben der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Das beschädigte Haus sollte wieder belebt und erneut zum Ausgangspunkt kultureller Impulse werden. Gemeinsam mit Oberbaudirektor Peter Grund konzipierte Bartning das *Darmstädter Gespräch 1951* mit einer Ausstellung zur Entwicklung moderner Architektur in den nach Beseitigung einiger Kriegsschäden wieder hergestellten Hallen Olbrichs.³⁸ Diese Ausstellung besuchte auch Bundespräsident Theodor Heuss, mit Bartning seit Jahrzehnten durch den Werkbund verbunden, auf der Suche nach einer neuen, demokratischen Baukultur. Zum Gespräch über das Thema „Mensch und Raum“ waren die wichtigsten Vertreter der zeitgenössischen Architektur geladen, dazu Philosophen wie Martin Heidegger³⁹ und Ortega y Gasset.⁴⁰

Leidenschaftlich wurde vor großem Publikum über die Zukunft des Bauens gestritten, für die in Darmstadt durch *Meisterbauten* nach Entwürfen prominenter Architekten beispielhaft Zeichen gesetzt werden sollten. Neben markanten Wohnbauten wie dem Ledigenheim von Ernst Neufert, das als Auftakt des Wegs zur Mathildenhöhe in Farbe, Material und Relief mancherlei Bezüge zum benachbarten Hochzeitsturm erkennen lässt, waren nun vor allem Bauten für Bildung und Erziehung gefragt. (Abb. 12) Tatsächlich entstand in den folgenden Jahren eine Reihe solcher Meisterbauten, darunter die Schule von Max Taut aus Berlin, ergänzt durch Werke moderner Kunst, die ebenso wie die Architektur neueste Tendenzen der Moderne aufscheinen ließen.⁴¹

Das Darmstädter Gespräch mit seinen Meisterbauten zog Gäste aus ganz Deutschland an, darunter



11 Zweites Darmstädter Gespräch „Mensch und Raum“, Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe, August 1951



12 Ernst Neufert, Ledigenwohnheim, Darmstadt, 1955 (Zustand 2009)

Politiker aus West-Berlin, wo große Teile der Stadt noch in Trümmern lagen. Auch von Berlin aus schaute man auf die Mathildenhöhe, und erregt stellte der Berliner Senatsdirektor Lemmer bei seinem Besuch fest, dass „Berlin blass vor Neid [sei] über das, was Darmstadt mit der Ausstellung Mensch und Raum geleistet hat“. Und weiter: „Weil uns diese Ausstellung so gut gefällt, wollen wir sie so schnell wie möglich nach Berlin holen.“⁴² Tatsächlich wurde diese Ausstellung schon ab Oktober 1951 in Berlin gezeigt. Und es entstand der Plan, auch in Berlin nach Darmstädter Vorbild Meisterbauten zu präsentieren. Mit diesem Ziel sollte am Rande des Tiergartens das zerstörte Hansaviertel zum Standort der dritten Internationalen Bauausstellung werden, getreu nach dem städtebaulichen Leitbild einer durchgrün-ten Stadtlandschaft 1957, somit zum Standort der nach Darmstadt 1901 und Stuttgart 1927 nun dritten Internationalen Bauausstellung.

Als Organisator und fachlicher Leiter wurde Otto Bartning berufen, der im Dezember 1954 nach kontroversen Debatten schließlich den aktuellen Planungsstand für gültig erklärte. Nach dem von Bartning selbst kolorierten Plan wurde eine vielgestaltige Siedlungslandschaft entworfen, die auch den unterschiedlichen Handschriften namhafter Architekten aus aller Welt genügend Spielraum gab.⁴³ (Abb. 13) Tatsächlich entstand in erstaunlich kurzer Zeit die Interbau 1957, die bald weltweit Anerkennung fand.⁴⁴ Zu Ehren des Darmstädter Beraters wurde ein zentraler Straßenzug Otto-Bartning-Allee genannt. (Abb. 14) Auf der Mathildenhöhe waren indessen Trümmer geräumt, beschädigte Häuser

repariert und Gartenanlagen erneuert worden. Um an einem besonderen Ort des Gedenkens auch an die Folgen des Weltkriegs zu erinnern, schlug Bartning vor, an der Stelle des zerstörten Hauses von Hans Christiansen neben dem Treppenaufgang zum Ateliergebäude jenen Brunnen zu errichten, der kurz zuvor noch während der Weltausstellung in Brüssel 1958 die Attraktion des von Bartning gestalteten „Quellenraums“ in einem der Glaspavillons gewesen war, mit denen sich Deutschland nach der Weltausstellung in Paris 1937 erstmals wieder in solchem Rahmen präsentierte.⁴⁵ Mit einem Ensemble gläserner Bauten, entworfen von Egon Eiermann und Sep Ruf, hatte der deutsche Beitrag zur Expo 1958 in Brüssel den Anschluss an die internationale Moderne dokumentiert. Daran sollte nun auch der Brunnen in Darmstadt erinnern, den der Berliner Bildhauer Karl Hartung gestaltet hatte.

1960 folgten ein Wettbewerb zur Gestaltung der Grünanlagen vom Schloss bis zur Rosenhöhe und danach eine übergreifende Neugestaltung der Freiräume. Im selben Jahr wurde auf Anregung des inzwischen weltberühmten Bauhaus-Direktors Walter Gropius das Bauhaus-Archiv in Darmstadt gegründet, im Ernst Ludwig-Haus auf der Mathildenhöhe eingerichtet und im April 1961 mit einem Festakt eröffnet. Dazu gab es in der Kunsthalle eine Ausstellung zur Geschichte dieser weltweit einzigartigen Hochschule für Gestaltung, deren Gründung ohne das Darmstädter Vorspiel um 1900 kaum vorstellbar war. Es lag wohl auch an der wieder erlangten kulturellen Bedeutung der Stadt und dem programmatischen Rückbezug auf die Künstlerkolonie,



13 Otto Bartning, Lageplan zur Interbau Berlin 1957, Planungsstand 11.12.1954

14 Wohnhochhäuser an der Otto Bartning-Allee, Interbau Berlin 1957 (Zustand 2009)

dass Gropius dem Archiv in Darmstadt seine gesamte Privatsammlung schenken wollte. Dafür sollte am Rand der Rosenhöhe ein Neubau nach Entwurf des Meisters entstehen.⁴⁶

Während Vertreter der Stadt und Max Guthert, Professor für Städtebau an der Technischen Hochschule, als Bauplatz ein Gelände in der Senke zwischen Rosen- und Mathildenhöhe nahe dem Ostbahnhof vorschlugen, favorisierte Gropius die Kuppe der Rosenhöhe, damals ein verwilderter Garten. Um die Rosenhöhe „mit allem Nachdruck als Aussichtspunkt zur Geltung gelangen zu lassen“, beabsichtige Gropius einen „terrassenartigen Ausbau“, hieß es in der Erläuterung, und weiter: „Die Aussicht von diesem prominenten Punkt in Richtung Mathildenhöhe und die das Oberfeld umsäumenden Wälder dürfte einen der stärksten Landschaftseindrücke vermitteln, die man in Darmstadt haben kann.“⁴⁷ Der Stadtkrone Darmstadts sollte eine Bekrönung des östlich gelegenen Landschaftsraums entsprechen. (Abb. 15) Doch es kam anders. Da die Stadt die erforderlichen Mittel nicht aufbringen konnte, zog das Bauhaus-Archiv 1971 nach Berlin. Der Entwurf für die Rosenhöhe wurde dort verwirklicht und das Archiv ab 1976 zur größten Bauhaus-Sammlung der Welt. Die Rampe im Vordergrund des Ensembles in Berlin ist bis heute ein Relikt der Darmstädter Topografie. (Abb. 16)

Um aber im Gegenzug zu diesem Verlust internationaler Aufmerksamkeit die Attraktivität und Bedeutung der Mathildenhöhe zu stärken, folgten ab 1974

die Renovierung des Ausstellungsgebäudes und eine Erweiterung durch neue Bauteile, die sich im Stil der Zeit deutlich vom historischen Bestand unterschieden. Als neue Zeit-Schicht in der Biografie des Gebäudes sind sie nach vier Jahrzehnten inzwischen ebenfalls Thema der Denkmalpflege. Im Oktober 1976 fand der Festakt zum 75-jährigen Jubiläum der ersten Ausstellung der Künstlerkolonie statt. Danach wurde in den renovierten Hallen die opulent präsentierte Retrospektive eröffnet. Mit stetig wachsender Wertschätzung für dieses Ensemble und sorgsamer Pflege des Bestands ist in den folgenden vier Jahrzehnten noch viel geschehen. Ein weiterer Höhepunkt war der Umbau des Ernst Ludwig-Hauses zum Museum, detailreich dokumentiert nach den Regeln der Charta von Venedig.⁴⁸ Einige andere Projekte hingegen wurden nach öffentlichen Debatten nicht realisiert, da sie das Erscheinungsbild der Mathildenhöhe und diesen weltweit einmaligen Erlebnisraum substanziell beeinträchtigt hätten.

Vor diesem Hintergrund war es ein Glücksfall, dass die Stadt entschied, 2012 einen Antrag zur Bewerbung um den Welterbestatus auszuarbeiten, auch, um einerseits nach dem erregten Meinungsstreit über geplante Neubauten zu stabilen Kriterien der Bedeutung und Einmaligkeit der Mathildenhöhe zu gelangen und andererseits neue Perspektiven einer angemessenen Weiterentwicklung zu eröffnen. Dabei wird inzwischen weit über das Kerngebiet und die Pufferzone hinaus das gesamte Gefüge der Kulturlandschaft



15 Walter Gropius, Modell zum Bauhaus-Archiv auf der Darmstädter Rosenhöhe, 1965



16 Walter Gropius, Bauhaus-Archiv, Berlin, 1971 (Zustand 2010)

zwischen Rheinstraße und Oberfeld beachtet, da auch hier eine Fülle kultureller Angebote mit Bezug auf die Gründungsgeschichte der Künstlerkolonie die Besucher erwartet.

Es ist an der Zeit und wünschenswert, dass endlich auch die Quelle der Ideen, aus der verschiedene Strömungen der Moderne ihre fruchtbarsten Anregungen schöpften, als Weltkulturerbe anerkannt wird. Vielleicht kann dieser Status dazu beitragen, das historische Vermächtnis nachhaltig zu sichern, vor Missbrauch zu schützen und durch seine weitere Entwicklung eine

Aufbruchsstimmung mit internationaler Resonanz zu erzeugen. Dass sich selbst in Jahrzehnten jedoch mit schönen Häusern, Straßen und Gärten nicht auch eine gänzlich neue Welt erschaffen ließe, wie Olbrich euphorisch im März 1898 in Wien gefordert hatte, ahnte er wohl selbst, als er an prominentester Stelle der Mathildenhöhe das Wort seines Freundes Hermann Bahr anbringen ließ: „Seine Welt zeige der Künstler, die niemals war, noch jemals sein wird.“ Die Moderne bleibt ein unvollendetes Projekt, Aufgabe auch für die künftigen Generationen, denen dieses Erbe zu bewahren ist.

Summary Importance and Change – The Origins and Impact of Darmstadt's Artists' Colony in History

Ever since the first exhibition of the Artists' Colony in 1901, the ensemble of buildings on the Mathildenhöhe has been a unique document of the emergence of Modernism: supplemented and further developed in the years up to 1914, the Mathildenhöhe Darmstadt was a center of the European reform movement that aimed to reshape all spheres of life. Within the changing social values during varying periods between Empire, National Socialism and Reconstruction, after 1945 the legacy of the Artists' Colony became the starting point for the search for the destroyed city's cultural identity.

Through exhibitions and discourses on the future of art and architecture as well as through the settling of famous institutions and personalities, the Mathildenhöhe gained a new significance with an international response in the postwar decades. Repairs, reconstruction and expansion of the historic buildings have left their mark without damaging the appearance of the Mathildenhöhe and the character of this special place. It is necessary to preserve and enhance the Mathildenhöhe through care and revitalization. To appreciate the initiatives and achievements of past generations, to recognize, protect and preserve the uniqueness of this work: This is the mission of the cultural heritage of the Artists' Colony, although it does not yet have the status of UNESCO World Heritage. On the way there, not only the planners and experts, but all citizens of our city are needed.

Anmerkungen

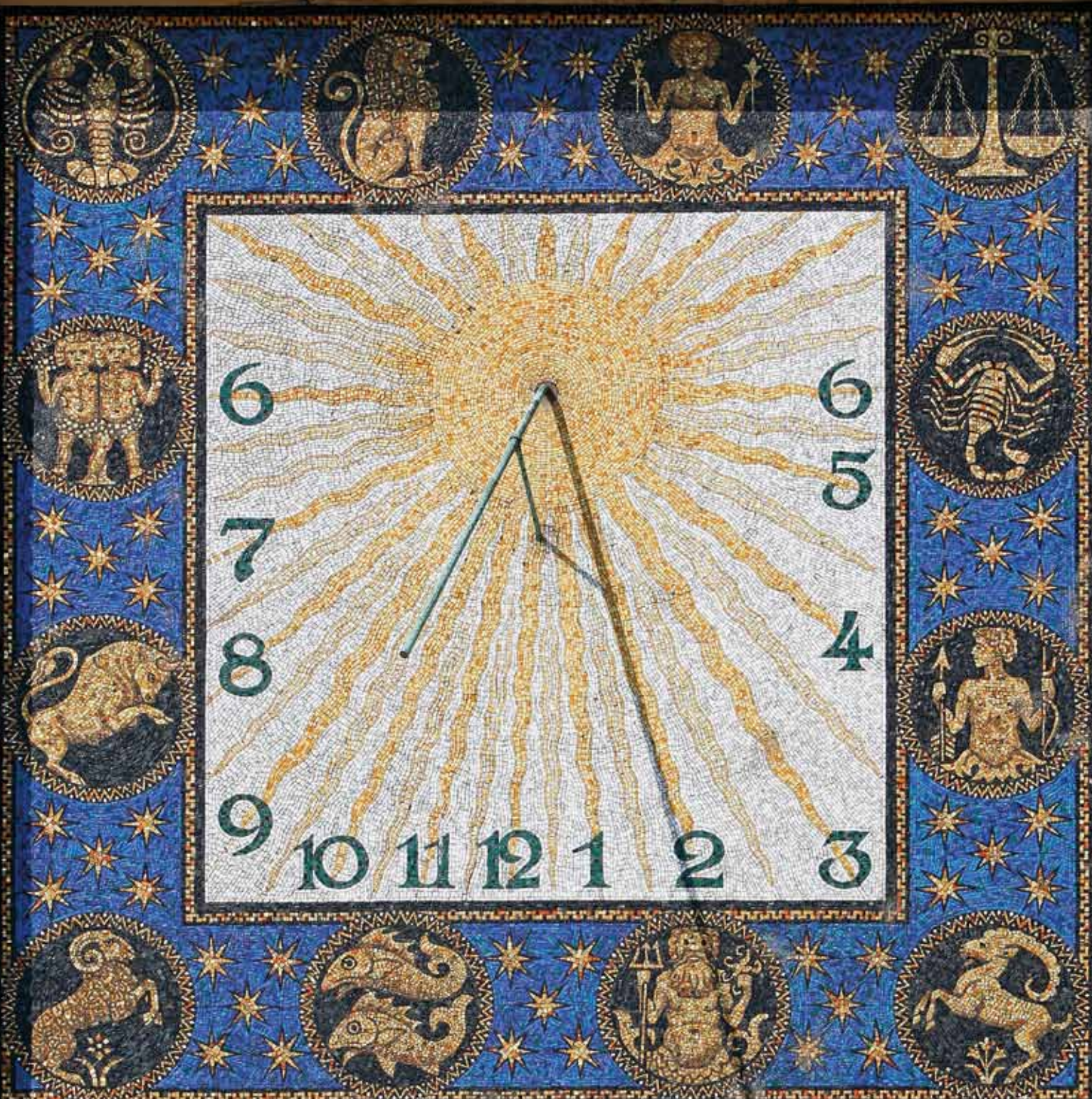
- 1 Hermann BAHR, Ein Document Deutscher Kunst, in: DERS., Bildung. Essays, Leipzig/Berlin 1900, S. 45.
- 2 Franz SMOLA, Der Zeit ihren Architekten. Joseph Maria Olbrich und die Wiener Sezession, in: Ralf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 93–103, hier S. 99f.
- 3 Ebd., S. 95.
- 4 BAHR (Anm. 1), S. 45.
- 5 Ebd.
- 6 Werner DURTH, „... wir beide fingen sofort Feuer“. Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein und Joseph Maria Olbrich, in: Ralf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 139–153, hier S. 145.
- 7 Ludwig HEVESI, Einführung, in: Joseph Maria OLBRICH, Ideen von Olbrich, Wien 1899, S. V.
- 8 Ebd., S. IX.
- 9 Werner DURTH/Paul SIGEL, Baukultur. Spiegel gesellschaftlichen Wandels, Studienausgabe, 3. Bde., (aktualisierte und erweiterte Neuaufl.), Berlin 2016, Bd. 1, S. 45–53.
- 10 Ralf BEIL, „Das Haus wird zur Maschine!“ Joseph Maria Olbrich: Dynamik und das Pathos der Moderne, in: DERS./Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 21–31, hier S. 21.
- 11 Alfred LICHTWARK, Reisebriefe, zitiert nach: Brigitte RECHBERG, Die Künstlerkolonie-Ausstellung 1901 in der zeitgenössischen Kritik, in: HESSISCHES LANDESMUSEUM/KUNSTHALLE DARMSTADT (Hrsg.), Ein Dokument Deutscher Kunst 1901–1976, 5 Bde., Darmstadt 1976, hier Bd. 5, S. 179.
- 12 Ebd.
- 13 DURTH/SIGEL (Anm. 9), hier Bd. 1, S. 53–59.
- 14 Gerda BREUER (Hrsg.), Arts and Crafts. Von Morris bis Mackintosh – Reformbewegung zwischen Kunstgewerbe und Sozialutopie, Darmstadt 1995.
- 15 DURTH/SIGEL (Anm. 9), hier Bd. 1, S. 47.
- 16 DEUTSCHER WERKBUND (Hrsg.), Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Jena 1912, S. 3.
- 17 Tilmann BUDDENSIEG/Henning ROGGE (Hrsg.), Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914, (2. Aufl.), Berlin 1980.
- 18 Hans M. WINGLER, Das Bauhaus 1919–1933. Weimar-Dessau-Berlin und in der Nachfolge Chicago seit 1937, (3. Aufl.), Bramsche 1975; Magdalena DROSTE, Bauhaus 1919–1933, Köln 1991.
- 19 Werner DURTH, „... seine Entwürfe überbieten sich in der Fülle von Anregungen“. Zur Rezeption Olbrichs bei May, Mendelsohn, Taut und Le Corbusier, in: Ralf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 401–413.
- 20 Babette GRÄFE, Romantik ist das Schwungrad meiner Seele. Der Traum der ästhetischen Gegenwart in der Architektur von Albinmüller, Darmstadt 2010, S. 61–66.
- 21 DURTH/SIGEL (Anm. 9), S. 80–83.
- 22 Rainer METZENDORF, Georg Metzendorf 1874–1934. Siedlungen und Bauten, Darmstadt/Marburg 1994.
- 23 Wulf HERZOGENRATH u. a. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Köln 1984.
- 24 Ralf BEIL/Philipp GUTBROD (Hrsg.), Ausst.-Kat. Bernhard Hoetger. Der Platanenhain. Ein Gesamtkunstwerk auf der Mathildenhöhe, München 2013.
- 25 GRÄFE (Anm. 20), S. 108–116.
- 26 Wilhelm MICHEL, Darmstadts Zukunft als Kunststadt, Darmstadt 1919, (Neudruck der Ausgabe Die Dachstube, Darmstadt 1919), Darmstadt 1979. Zitiert nach: DURTH/SIGEL (Anm. 9), S. 132f.
- 27 Walter RIEZLER/Wolfgang PFLEIDERER, Die Form ohne Ornament. Werkbundaussstellung 1924, (Bücher der Form, Bd. 1), Stuttgart/Berlin/Leipzig 1924.
- 28 DURTH/SIGEL (Anm. 9), S. 171f.
- 30 Karin KIRSCH, Die Weissenhofsiedlung: Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“ – Stuttgart 1927, Stuttgart 1987.
- 31 Georg ADLBERG (Hrsg.), Le Corbusier/Pierre Jeanneret. Doppelhaus in der Weißenhofsiedlung Stuttgart. Die Geschichte einer Instandsetzung, Stuttgart/Zürich 2006.
- 32 Walter Curt BEHRENDT, Der Sieg des neuen Baustils, Stuttgart 1927.
- 33 DURTH/SIGEL (Anm. 9), S. 256–260.
- 34 Werner DURTH/Niels GUTSCHOW, Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940–1950, 2 Bde., Braunschweig/Wiesbaden 1988, hier Bd. 2: Städte, Darmstadt, S. 383–411.
- 35 Ludwig METZGER 1946, zitiert nach: Sandra WAGNER-CONZELMANN, Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen, Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre, Petersberg 2007, S. 24. Bärbel HERBIG, Die Darmstädter Meisterbauten. Ein Beitrag zur Architektur der 50er Jahre, (Darmstädter Schriften, Bd. 77), Darmstadt 2000, S. 21.
- 36 Paul GIRKON, Der Architekt Peter Grund, Teil 2, Darmstadt 1962, S. 88f.
- 37 HERBIG (Anm. 35), S. 30f.
- 38 Otto BARTNING (Hrsg.), Mensch und Raum. Darmstädter Gespräch 1951, Darmstadt 1952.
- 39 Martin HEIDEGGER, Bauen Wohnen Denken, in: Otto BARTNING (Hrsg.), Mensch und Raum. Darmstädter Gespräch 1951, Darmstadt 1952, S. 72f.
- 40 José ORTEGA Y GASSET, Der Mythos des Menschen hinter der Technik, in: Otto BARTNING (Hrsg.), Mensch und Raum. Darmstädter Gespräch 1951, Darmstadt 1952, S. 111f.
- 41 Michael BENDER/Roland MAY, Architektur der fünfziger Jahre. Die Darmstädter Meisterbauten, Stuttgart 1998.
- 42 Ludwig LEMMER 1951, zitiert nach: WAGNER-CONZELMANN (Anm. 35), S. 24.
- 43 Ebd., S. 46.
- 44 Gabi DOLFF-BONEKÄMPER, Das Hansaviertel. Internationale Nachkriegsmoderne in Berlin, Berlin 1999.
- 45 Paul SIGEL, Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen, Berlin 2000, S. 173–175.
- 46 Reginald R. ISAACS, Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk, 2 Bde., Berlin 1984, Bd. 2, S. 1096–1100.
- 47 Hans M. WINGLER, Bauhaus-Archiv, Darmstadt: Projekt eines Gebäudes auf der Rosenhöhe. Architekt: Prof. Dr.h.c. Walter Gropius, Cambridge (Mass.) 1964 (unveröff. Typoskript, Stadtarchiv Darmstadt, Best. S. 24.11, Kulturamt Nr. 4/797).
- 48 STADT DARMSTADT (Hrsg.), Mathildenhöhe Darmstadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899–1999, 3 Bde., Darmstadt 1999–2004, hier Bd. 2: Christiane GEELHAAR, Ernst-Ludwig-Haus – vom Atelierhaus zum Museum Künstlerkolonie, Darmstadt 2000, S. 6.

Bildnachweis

- 1 © Nikolaus Heiss, Darmstadt
- 2 Archiv des Verfassers
- 3 Archiv des Verfassers
- 4 Jürgen Schreiter, Darmstadt
- 5 Institut Mathildenhöhe
- 6 Bildarchiv GTA, Technische Universität Darmstadt
- 7 Bildarchiv GTA, Technische Universität Darmstadt
- 8 Archiv des Verfassers
- 9 © Nikolaus Heiss, Darmstadt, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 10 Archiv des Verfassers
- 11 Otto-Bartning-Archiv, Technische Universität Darmstadt
- 12 Jürgen Schreiter, Darmstadt
- 13 Otto-Bartning-Archiv, Technische Universität Darmstadt
- 14 Archiv des Verfassers
- 15 Renate Gruber, Darmstadt
- 16 Bildarchiv GTA, Technische Universität Darmstadt

Anhang

Annex



DER TAG GEHT
ÜBER MEINGESICHT
DIE NACHT SIE
TASTET LEIS VORBEI
UND TAG UND NACHT
EIN GLEICHGEWICHT
UND NACHT UND TAG
EIN EINERLEI



UND EWIG KREIST
DIE SCHATTENSCHRIFT
LEBLANG STEHST DU
IM DUNKLEN SPIEL
BIS DICH DES SPIELES
DEUTUNG TRIFFT
DIE ZEIT IST UM
DU BIST AM ZIEL

Viten der Autorinnen und Autoren

Françoise Aubry

Studium der Kunstgeschichte und Archäologie in Brüssel, ab 1976 Assistenz im Musée Horta, Brüssel, 25-jährige Mitarbeit in der Restaurierungswerkstatt des Musée Horta, unter der Leitung der Architektin Barbara Van der Wee; seit 1981 Kustodin des Musée Horta. Vortragstätigkeit weltweit. Zahlreiche Publikationen: Henry van de Velde, Victor Horta, das 19. Jahrhundert und Art Nouveau in Belgien. Mitgliedschaften u. a.: Réseau Art Nouveau Network, Conseil bruxellois des Musées.

Eva Battis

Dipl.-Ing. M.A., Architekturdiplom an der TU Berlin, Mitarbeit in der deutschen und internationalen Bau- und Denkmalpflege u. a. für die Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) in Syrien. Spezialisierung durch den Weiterbestudiengang der BTU Cottbus-Senftenberg, seit 2008 Tätigkeit im Bereich Denkmalpflege und Welterbe im In- und Ausland, derzeit Mitarbeiterin im IHM-Institut für Heritage Management, Cottbus sowie Doktorandin an der BTU Cottbus-Senftenberg.

Michaela Braesel

Apl. Prof. Dr., Studium der Kunstgeschichte an der Christian-Albrechts-Universität Kiel, 1991 Promotion, 1994 Lehrauftrag an der Christian-Albrechts-Universität Kiel und Kuratorin der Ausstellung „Englische Buchkunst um 1900“ (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg). Seit 1995 wiss. Angestellte an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU), 2003 Habilitation (The MS described as a work of art. Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und Italien vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert), seit 2004 Lehrbefugnis im Fach Mittlere und Neuere Kunstgeschichte, seit 2008 Referentin

in der Abteilung Messen und Ausstellungen der Handwerkskammer für München und Oberbayern, seit 2012 Apl. Prof. der LMU. Forschungsschwerpunkte: William Morris, Kunsthandwerk und angewandte Künste, Rezeption der Buchmalerei.

Marina Dmitrieva

Dr., Studium der Kunstgeschichte und Geschichte an der Lomonossov-Universität Moskau, 1991–95 Lehrbeauftragte an den Universitäten Freiburg, Basel, Hamburg und Bremen, seit 1996 wiss. Mitarbeiterin am Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig (seit 2017 Leibniz Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa [GWZO]). Publikationen (Auswahl): Der Pastorale-Blick. Künstlerkolonien im östlichen Europa, in: Die Frauensiedlung Loheland in der Rhön und das Erbe der europäischen Lebensreform (Wiesbaden 2016); Les monuments étrangers: la mémoire des régimes passés dans les villes postsocialistes, in: revue des études slaves, tome 86 (Paris 2015); Limitrophe Kunstgeschichte. Zwischen Stadt und Steppe. Künstlerische Texte der ukrainischen Moderne aus den 1910er und 1930er Jahren (Berlin 2012). Forschungsschwerpunkte: Kunstgeschichte der Moderne in Zentral und Osteuropa, Kunsthistoriografie, utopische Gemeinschaften im östlichen Europa.

Werner Durth

Prof. Dr.-Ing. Dr. h.c., Studium der Architektur und Stadtplanung an der TH Darmstadt, Soziologie und Philosophie an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main, 1973 Diplom, 1976 Promotion, 1981 Berufung zum Professor für Umweltgestaltung an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, ab 1993 Professor für Grundlagen moderner Architektur und Entwerfen an der Universität Stuttgart, seit 1998 Professor für Ge-

schichte und Theorie der Architektur an der TU Darmstadt. 1992 Schelling-Preis für Architekturtheorie, 2004 Fritz-Schumacher-Preis für Stadtforschung. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte der Architektur und Stadtplanung.

Ole W. Fischer

Dr., Studium der Architektur an der Bauhaus-Universität Weimar und der ETH Zürich, 2002–08 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich, 2008 Dissertation über die programmatische Übertragung der Philosophie Friedrich Nietzsches in Theorie und Werk Henry van de Veldes, 2005 PhD Research Fellow an der Harvard Graduate School of Design. Co-Kurator und Co-Generalkommissar des deutschen Beitrags an der Biennale di Venezia 2010, seit 2011 an der School of Architecture der University of Utah, Salt Lake City, für Geschichte und Theorie der Architektur, zuerst als Assistant Professor, seit 2017 als Associate Professor. Gastprofessor für Architekturtheorie an der TU Wien (Sommer 2015).

Anette Freytag

Prof. Dr., Professorin für Landschaftsarchitektur an der Rutgers State University of New Jersey. 2005–15 tätig am Lehrstuhl für Landschaftsarchitektur von Christophe Girot an der ETH Zürich, zuletzt als Forschungsleiterin und Dozentin. 2015/16 wiss. Referentin für die Schweizer Landschaftspolitik im Bundesamt für Umwelt der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Mehrfach ausgezeichnete Dissertation zum Werk von Dieter Kienast (1945–1998). Zahlreiche Veröffentlichungen zu Gärten, Stadtentwicklung und zeitgenössischer Landschaftsarchitektur. Als Forscherin und Gutachterin engagiert sie sich auch für den Schutz historischer Ensembles, z. B. den Garten Stoclet in Brüssel. Mitgliedschaften u. a.: ICOMOS-IFLA Scientific Committee for Cultural Landscapes.

Olaf Gisbertz

PD, Dr., M.A., Leitung des Zentrums Bauforschung + Kommunikation + Denkmalpflege in der Innovationsgesellschaft der Technischen Universität Braunschweig (iTUBS). 2015 Habilitationsschrift an der TU Braunschweig zu Aspekten der Reflexion und Transformation der (Nachkriegs-)Moderne. Lehraufträge an der

FH und Universität Augsburg, ab WiSe 2017/18 Vertretungsprofessur für Baugeschichte, Architekturtheorie und Denkmalpflege, FH Dortmund. Mitgliedschaften: DOCOMOMO und ICOMOS Deutschland, 2017 Berufung zum außerordentlichen Mitglied im BDA – Bund Deutscher Architekten. Forschungsschwerpunkte: Architekturgeschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts und Denkmalpflege.

Alena Grigorasch

Dr., Studium der Kunstgeschichte an der Moskauer Stroganov-Akademie für Kunst und Gewerbe, 2012 Abschluss in Sprachwissenschaften an der Pädagogischen Universität und in Kunstgeschichte an der Moskauer Lomonossov-Universität, 2013 Promotion (Die Darmstädter Künstlerkolonie und das Gesamtkunstwerk im Jugendstil: von der Idee zur Verwirklichung). Seit 2014 Cheflektorin der Seminare zur russischen Kunst im 20. Jahrhundert an der Pädagogischen Staatlichen Universität in Moskau, seit 2017 Gastlektorin der Seminare zur Problematik der Interpretationen der zeitgenössischen Kunst an der Lomonossov-Universität in Moskau. Publikation: Die Darmstädter Künstlerkolonie und russische Kunst an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts: Kulturdialoge (2013) (Дармштадская колония и взаимодействие искусств в эпоху модерна: от идеи к реализации [2013]). Mitgliedschaften u. a.: Europäischer Symbolismus und Jugendstil.

Philipp Gutbrod

Dr., M.A., Studium der Kunstgeschichte, des Öffentlichen Rechts und der Klassischen Archäologie an den Universitäten Heidelberg und München. 2003/04 Lehre und Forschung im Rahmen einer Forschungsstelle am Deutschen Forum für Kunstgeschichte (Paris), in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, 2004 Promotion (Wols [1913–1951]. Die Arbeiten auf Papier [Kommentiertes, kritisches Werkverzeichnis]). Ab 2005 Tätigkeit in den USA und Kanada im Kunstmarkt, Publikation von Essays und Büchern, 2011–15 Ausstellungskurator und Sammlungskonservator am Institut Mathildenhöhe Darmstadt, seit April 2015 Direktor des Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Ausstellungen zur Kunst des 19. bis 21. Jahrhunderts wie „August Lucas – Wer Engel sucht“, „Hans Christiansen – Die Retrospektive“ und „Gregor Schneider in den Bildhauerateliers“. Maßgebliche Mitarbeit bei der Welterbenominierung. Mitgliedschaften u. a.: Réseau Art Nouveau Network.

Markus Harzenetter

Dr., M.A., Studium der Kunstgeschichte, Neueren und Neuesten Geschichte sowie Denkmalpflege in Bamberg, 1995–2000 Leiter der Abteilung Denkmalpflege bei der Stadt Regensburg, ab 2003 Referatsleiter für die Bayerische Denkmalliste am Landesamt für Denkmalpflege, ab 2004 Hauptkonservator und Leiter der Abteilung Denkmalerfassung und -forschung, 2007–15 Landeskonservator für Westfalen-Lippe, seit 2014 Vorsitzender der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, seit 2015 Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen. Mitgliedschaften u. a.: ICOMOS Deutschland und ICOMOS Monitoringgruppe, Expertengruppe Städtebaulicher Denkmalschutz des BMVBS, Deutsche Akademie für Städtebau und Landesplanung, European Heritage Heads Forum.

Jörg Haspel

Prof. Dr. Dipl.-Ing., Studium der Architektur und Stadtplanung an der Universität Stuttgart und Studium der Kunstgeschichte und Empirischen Kulturwissenschaft an der Universität Tübingen, Stipendiat der Robert Bosch Stiftung und wissenschaftsjournalistischer Volontär bei den Stuttgarter Nachrichten, 1982–91 Kustos beim Denkmalschutzamt der Freien und Hansestadt Hamburg, seit 1992 Berliner Landeskonservator. Präsident des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS e. V. und Stiftungsratsvorsitzender der Deutschen Stiftung Denkmalschutz. Lehraufträge an Berliner Hochschulen, Forschungen bzw. Veröffentlichungen zur Denkmalpflege und Geschichte der Architektur und des Städtebaus, besonders des 19. und 20. Jahrhunderts. Mitglied u. a. im Beirat der Bundesstiftung Baukultur, im Fachbeirat des Netzwerks „Weiße Stadt Tel Aviv“, im Internationalen Kuratorium der „denkmal 2016“.

David A. Hill

International anerkannter Autor von Lehrmaterialien und Dozent für Sprach- und Literaturbildung. Parallel studierte, schrieb und hielt er seit 1973 Vorträge zu den Themen: Jugendstil, William Morris, Präraffaeliten, Architektur und Design der ungarischen Secession sowie Design und Architektur in Mittel- und Osteuropa. Experte für Stile und Bewegungen in Architektur, Kunst und Design des Zeiraums 1860–1920. Er hat zahlreiche Artikel über Aspekte ungarischer Architektur und Designs (coupDefouet, Hungarian Review) veröffent-

licht und Referate auf beiden coupDefouet Konferenzen (2013, 2015) sowie in drei Réseau Art Nouveau Network Events (Riga, Ljubljana, Subotica) und der William Morris Conference (Egham, 2005) und für die William Morris Society (über Morris' Einfluss auf die Künstlerkolonie Gödöllő, 2007) gehalten und publiziert.

Kathleen James-Chakraborty

Professorin für Kunstgeschichte am University College Dublin und früher Vincent Scully Visiting Professor of Architectural History an der Yale School of Architecture, Lehraufträge an den Universitäten Minnesota, Berkeley, Bochum und Yale. Expertin für deutsche und amerikanische Moderne des 20. Jahrhunderts; darüber hinaus besonderes Forschungsinteresse an moderner Sakralarchitektur, dem außerwestlichen Modernismus und der Beziehung zwischen Modernismus und Moderne. Forschungsschwerpunkte: deutsche Architektur für ein Massenpublikum, Architektur seit 1800 sowie Kultur des Bauhauses von Weimar bis zum Kalten Krieg.

Marina Linares

Dr., M.A., 1995–2000 Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik und Musikwissenschaft an der Universität zu Köln, 2000/01 dort Grundstudium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft. 2002/03 Promotionsstudium an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer interdisziplinären Dissertation über Malerei und Musik, seit 2003 Vorträge, Seminare, Museumsführungen, publizistische und redaktionelle Tätigkeiten, 2006–09 an der Danube Private University, Krems, 2010/11 Lehrauftrag im Bereich Musik/Bildkunst, Dozentenfortbildung in Hochschuldidaktik an der Universität zu Köln. Publikationen: Monografien, Essays, Bildbände/Kataloge und Rezensionen über zeitgenössische Kunst.

John V. Maciuika

Professor für Kunst- und Architekturgeschichte am Baruch College an der City University of New York. Seine Forschung betrachtet Architektur als Medium, durch das Geschichte erfahrbar wird, und wurde in sechs Sprachen veröffentlicht. Unterstützt wurden seine Forschungstätigkeiten in Berlin, München und Wien drei Jahre lang vom DAAD und der Alexander von Humboldt-Stiftung. Maciuika hat sich auf die Politik kultureller Identitäten in verschiedenen nationalen Rahmen konzentriert, vor

allem in Mittel- und Osteuropa. 2014/15 Fellow an der American Academy in Rom, in der Zeit arbeitete er an seinem neuesten Buchprojekt: „Infrastrukturen der Erinnerung: Die Politik der historischen Rekonstruktion in Deutschland, Polen und Litauen“. Im Jahr 2005 wurde sein erstes Buch „Vor dem Bauhaus: Architektur, Politik, und der deutsche Staat, 1890–1920“ veröffentlicht; 2015 erschien es auf Japanisch.

Gerd Pichler

Dr., M.A., Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Mitarbeit an der kunsttopografischen Inventarisierung Österreichs, seit 2001 Mitarbeiter im Bundesdenkmalamt, dort 2003–12 Leiter der Abteilung für Klangdenkmale, seit 2012 Leiter der Abteilung für Spezialmaterien, seit 1998 Forschungsprojekte und Ausstellungstätigkeit zur österreichischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts mit Schwerpunkt auf Wien um 1900. Veröffentlichungen zur österreichischen Kunst des Hochmittelalters bis zur frühen Moderne.

Britta Rudolff

V-Prof. Dr., studierte Restauratorin (Dipl.-Rest [FH]) mit weiteren postgradualen Qualifikationen in Kulturerbemanagement und Welterbestudien (BTU Cottbus-Senftenberg), Promotion im Bereich Kulturgeografie/Welterbe an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Kooperation mit der Carleton Universität in Ottawa, Kanada. Seit zwei Jahrzehnten internationale Spezialisierung auf strategische Planung für und Management von (Welt)-kulturerbe. Vertretung des Lehrstuhls für Kultur(erbe)management der BTU Cottbus-Senftenberg. Lehrtätigkeit: Masterprogramme World Heritage Studies (MA), Heritage Conservation and Site Management (MA) und Heritage Studies (PhD). Geschäftsführerin des An-Instituts für Heritage Management GmbH, seit 2011 Welterbeberaterin von ICOMOS International und derzeit Mitglied des ICCROM Council.

Nils M. Schinker

Dr. Ing. Arch., nach dem Musikdiplom 1995 an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg, Studium der Architektur an der TU Berlin, Mitarbeiter verschiedener Architekturbüros in Berlin, Freiburg und Hamburg; seit 2006 wiss. Mitarbeiter an der TU Dresden. Architekt, Architekturhistoriker und Denkmalpfleger, 2013 Promotion (Gartenstadt Hellerau

1909–1945. Stadtbaukunst, Kleinwohnungsbau, Sozial- und Bodenreform). Mitautor der Welterbenominierung „Gartenstadt Hellerau“. Mitgliedschaften u. a.: ICOMOS Deutschland, Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege, Architektenkammer Sachsen.

Birgit Schulte

Dr., Kunsthistorikerin, Fachdienstleiterin für Wissenschaft, Museen und Archive im Fachbereich Kultur der Stadt Hagen, stellv. Fachbereichsleiterin Kultur der Stadt Hagen und stellv. Direktorin des Osthaus Museums Hagen, Vorstandsmitglied des Karl Ernst Osthaus Bundes, der Henry van de Velde-Gesellschaft Hagen sowie Sachverständige für das Werk des Malers Christian Rohlf. Zahlreiche Ausstellungen, Publikationen, Vorträge, Tagungen und Filme zu den Schwerpunkten klassische Moderne, Jugendstil und zeitgenössische Kunst, Karl Ernst Osthaus, die Folkwang-Idee und der Hagener Impuls. Betreuung der Welterbenominierung der Stadt Hagen für das Baudenkmal Hohenhof, das in den Erweiterungsantrag „Zollverein und die industrielle Kulturlandschaft Ruhrgebiet“ eingebunden ist.

Paul Sigel

PD, Dr., Studium der Kunstgeschichte und Neueren Deutschen Literatur an der Eberhard Karls Universität Tübingen, 1997 Promotion (Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen), ab 1997 wiss. Assistent am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden, ab 2006 zusammen mit Werner Durth Bearbeitung des an der TU Darmstadt angesiedelten und von Durth geleiteten Forschungsprojekts „Baukultur. Spiegel gesellschaftlichen Wandels“ (2009), 2010 Habilitation an der TU Dresden, seitdem Lehrstuhlvertretungen/Gastprofessuren an der TU Dresden, am Center for Metropolitan Studies der TU Berlin und an der HCU Hamburg. Assoziierter des Centers for Metropolitan Studies der TU Berlin, Dozent für History of Architecture an der New York University Berlin. Kunst- und Stadthistoriker, zahlreiche Publikationen zu architektur- und stadtgeschichtlichen Themenbereichen. Mitarbeit an der Welterbenominierung der „Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt“.

Regina Stephan

Prof. Dr., Studium der Kunstgeschichte, Neueren Geschichte und Didaktik der Künste an der Ludwig-

Maximilians-Universität München, 1992 Promotion (Studien zu Waren- und Geschäftshäusern Erich Mendelsohns in Deutschland), 1995–99 Lehrbeauftragte der Universität Stuttgart, 2000–08 Post Doc an der TU Darmstadt, 2011 Habilitation und Venia Legendi für Architekturgeschichte und -theorie, seit 2008 Professorin für Architekturgeschichte an der Hochschule Mainz. Tätig als Kunsthistorikerin, Autorin, Kuratorin (u. a. der Joseph Maria Olbrich-Retrospektive, 2010). Mitgliedschaften u. a.: Advisory Board zur Welterbenominierung „Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt“, „White City Tel Aviv“ des BMVBS, Verband Deutscher Kunsthistoriker, ICOMOS Deutschland und Deutscher Werkbund.

Stephan Strauß

Dr.-Ing. Arch., Studium der Architektur an der TU Dortmund, Mitarbeit beim Aufbau des Archivs für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW, 2000–05 wiss. Angestellter am Lehrstuhl Denkmalpflege und Bauforschung der TU Dortmund, 2005 Promotion (Eckhard Schulze-Fielitz und die Raumstadt. Architektur und architekturtheoretischer Diskurs der Nachkriegszeit), seit 2005 Architekturbüro Strauß & Fischer – Historische Bauwerke GbR in Krefeld mit den Arbeitsschwerpunkten Baudenkmalpflege, Erhaltungskonzepte und Bauen im Bestand.

Tanja Vahtikari

Dr., Senior Lecturer an der Universität Tampere, Fakultät für Sozialwissenschaften und Geisteswissenschaften, derzeit auch tätig im Centre of Excellence „Geschichte der Gesellschaft: Finnland neu denken 1400–2000“, gefördert von der Akademie von Finnland. 2013 Promotion (Welterbestädte zwischen Beständigkeit und Wandel, veröffentlicht 2017 unter dem Titel „Welterbestädte werten“ [Valuing World Heritage Cities]). Spezialistin für Welterbe, historische Städte und städtisches Gedächtnis.

Sandra Wagner-Conzelmann

Dr., M.A., Studium der Europäischen Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Italianistik an den Universitäten Heidelberg und Pisa. Promotion an der TU Darmstadt (Internationale Bauausstellung Interbau 1957 in Berlin [Kurt-Ruths-Preis 2007, TU Darmstadt, für herausragende wiss. Leistungen]), Lehrbeauftragte an den Universitäten in Darmstadt, Maastricht, Aachen und der Hochschule in Mainz; Forschungen und Ausstellungen zur Architekturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, zuletzt DFG-Forschungsprojekt zu Otto Bartning, 2017 Kuratorin der Retrospektive „Otto Bartning – Architekt einer sozialen Moderne“ für die Akademie der Künste, Berlin, die Städtische Galerie Karlsruhe und das Institut Mathildenhöhe Darmstadt.

Tagungsprogramm

Sonntag, 17. April 2016

- 13.00 Uhr Öffnung des Tagungsbüros | Anmeldung
- 14.00 Uhr **Begrüßung**
Jochen Partsch, Oberbürgermeister der Wissenschaftsstadt Darmstadt
Prof. Dr. Jörg Haspel, Präsident des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS e. V.
- 14.20 Uhr *Welterbe – Königsdisziplin der Denkmalpflege?*
Dr. Markus Harzenetter, Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen
- 14.35 Uhr **Einführung**
„Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!“ – Die Entstehung und Entwicklung der Künstlerkolonie Darmstadt 1899-1914
Dr. Philipp Gutbrod, Direktor des Institutes Mathildenhöhe Darmstadt

Vorzeichnungen und Entwicklungen der Moderne

Moderation: Dr. Philipp Gutbrod, Institut Mathildenhöhe Darmstadt

- 15.00 Uhr *Ideen der Gemeinschaft um 1900 und ihre Umsetzung in räumlicher Form*
Apl. Prof. Dr. Michaela Braesel, Ludwig-Maximilians-Universität München
- 15.30 Uhr *Vorzeichnungen der Moderne – Joseph Maria Olbrichs Wiener Jahre*
Dr. Andreas Nierhaus, Wien Museum
- 16.00 Uhr Kaffeepause
- 16.15 Uhr *Darmstadt in Context – Architecture and Design Reform c 1900*
Prof. Dr. Kathleen James-Chakraborty, University College Dublin

- 16.45 Uhr *„Most charming examples“ – Beiträge der Darmstädter Künstlerkolonie auf internationalen Ausstellungen um 1900*
PD Dr. Paul Sigel, Technische Universität Dresden

- 17.15 Uhr Diskussionsforum

- 19.30 Uhr *Weltkulturerbe – Wert und Wandel*
Öffentliche Abendveranstaltung mit Empfang
Impulsvortrag Prof. Dr. Werner Durth, Technische Universität Darmstadt

Podiumsgespräch

mit Oberbürgermeister Jochen Partsch, Stadtbaurätin Cornelia Zuschke, Dr. Markus Harzenetter, Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen, Prof. Dr. Werner Durth, Technische Universität Darmstadt
Moderation: Prof. Dr. Jörg Haspel, Präsident des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS e. V.
Ort: Technische Universität Darmstadt, Maschinenhaus (Gebäude S1/05), Magdalenenstraße 12, 64289 Darmstadt

Montag, 18. April 2016

- 8.30 Uhr Öffnung des Tagungsbüros | Anmeldung

Künstlerkolonien und vergleichbare Stätten – Entwicklungen in Europa

Moderation: Dr. Bernd Euler-Rolle, Bundesdenkmalamt Wien

- 9.00 Uhr *Joseph Maria Olbrichs nie gebaute Künstlerkolonie in Wien – Josef Hoffmanns Künstlerkolonie auf der Hohen Warte*
Mag. Gerd Pichler, Bundesdenkmalamt Wien

9.30 Uhr *The Gödöllő Artists' Colony, Hungary – Aims, Organization and Artistic Style Compared to the Darmstadt Artists' Colony*
David A. Hill, Budapest

10.00 Uhr *Die Künstlerkolonien im östlichen Europa zwischen Idylle und Kommerz*
Dr. Marina Dmitrieva, Universität Leipzig

10.30 Uhr Diskussionsforum

11.00 Uhr Kaffeepause

Künstlerkolonien und vergleichbare Stätten – Entwicklungen in Deutschland

Moderation: Dr. Markus Harzenetter, Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen

11.15 Uhr *Margarethenhöhe und Mathildenhöhe – Beiträge und Wechselwirkungen zur Reform des Kleinwohnhauses und des städtischen Wohnens*
Dr. Stephan Strauß, Krefeld

11.45 Uhr *Auf dem Weg zu einer „handgreiflichen Utopie“ – Karl Ernst Osthaus und der „Hagener Impuls“*
Dr. Birgit Schulte, Osthaus Museum Hagen

12.15 Uhr *Hellerau im Spannungsfeld sozialer und künstlerischer Reformansprüche des frühen 20. Jahrhunderts*
Dr. Nils M. Schinker, Technische Universität Dresden

12.45 Uhr Diskussionsforum

13.15 Uhr Mittagspause

Welterbepotentiale und -prozesse

Moderation: Prof. Dr. Jörg Haspel, Präsident des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS e.V.

14.30 Uhr *Das Welterbepotential europäischer Reformstätten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts*
V-Prof. Dr. Britta Rudolff, Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg, Dipl.-Ing. M.A. Eva Battis, IHM – Institut für Heritage Management, Cottbus

15.00 Uhr *Constructing the Outstanding Universal Value of Cities – the States Parties and ICOMOS, 1978–2010*
Dr. Tanja Vahtikari, University of Tampere

15.30 Uhr Diskussionsforum

15.45 Uhr Kaffeepause

Reformansätze in Architektur und Design um 1900

Moderation: Prof. Dr. Gerd Weiß, Wiesbaden

16.00 Uhr *Bauen für den Übermenschen? – Peter Behrens, Henry van de Velde und der Nietzsche-Kult*
Dr. Ole W. Fischer, Assistant Professor University of Utah, Salt Lake City

16.30 Uhr *Die Gebaute Architekturdebatte*
Prof. Dr. Regina Stephan, Hochschule Mainz

17.00 Uhr *Die Arbeit der Darmstädter Künstlerkolonie im Kontext der wilhelminischen staatlichen Kunstgewerbereform*
Prof. Dr. John V. Maciuika, Baruch College, City University of New York

17.30 Uhr Diskussionsforum

Dienstag, 19. April 2016

8.30 Uhr Öffnung des Tagungsbüros | Anmeldung

Internationale Entwicklungen und Kontexte

Moderation: Prof. Dr. Werner Oechslin, Einsiedeln

9.00 Uhr *Modernismus in Barcelona: Antoni Gaudí – ein Gestaltungswille durchdringt den Raum*
Dr. Marina Linares, Köln

9.30 Uhr *Josef Hoffmanns Palais Stoclet in Brüssel vom Garten aus betrachtet*
Dr. Anette Freytag, Bern

10.00 Uhr *Victor Horta à Bruxelles*
Françoise Aubry, Musée Horta, Brüssel

10.30 Uhr Diskussionsforum

11.00 Uhr Kaffeepause

Rezeption und Nachwirkungen

Moderation: Prof. Dr. Werner Durth, Technische Universität Darmstadt

- 11.15 Uhr *Die Darmstädter Künstlerkolonie und ihre Rezeption in Russland am Anfang des 20. Jahrhunderts*
Dr. Alena Grigorash, Staatliche Pädagogische Universität Moskau
- 11.45 Uhr *Experiment, Utopie, Wirklichkeit – Die Mathildenhöhe und das „Neue Bauen“ in der Weimarer Republik*
Dr. Olaf Gisbertz, Technische Universität Braunschweig

- 12.15 Uhr *„Stil der Jugend – Jugend des Stils“. Zur Weiterführung des Reformprogramms der Künstlerkolonie in der Wiederaufbauzeit nach 1945*
Dr. Sandra Wagner-Conzelmann, Technische Universität Darmstadt

12.45 Uhr Diskussionsforum

13.15 Uhr Mittagspause

14.00 Uhr **Führungen über die Künstlerkolonie Mathildenhöhe**

Treffpunkt: Haupteingang darmstadtium

16.15 Uhr voraussichtliches Ende der Führungen

Die Vorträge finden in der jeweils angegebenen Sprache statt.

Bildnachweise | Picture credits

Die Nachweise der Abbildungen befinden sich am Ende der jeweiligen Aufsätze.
Picture credits are situated at the end of each essay.

Titelbild | *Frontispiece*

Mathildenhöhe Darmstadt (Zustand 2012)
Mathildenhöhe Darmstadt (status 2012)
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

S. | p. 8
Albin Müller, Hochzeitsturm, Uhr, 1908 (Zustand 2009)
Albin Müller, Wedding Tower, clock, 1908 (status 2009)
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

S. | p. 26
Joseph Maria Olbrich, Haus Olbrich, Fliesen, 1908 (Zustand 2017)
Joseph Maria Olbrich, Olbrich House, tiles, 1908 (status 2017)
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

S. | p. 44
Joseph Maria Olbrich, Haus Olbrich, 1908 (Zustand 2005)
Joseph Maria Olbrich, Olbrich House, 1908 (status 2005)
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

S. | p. 82
Fritz Hegenbart, Die vorwärtseilende Neuzeit, 1908 (Zustand 2009)
Fritz Hegenbart, The Onward-Rushing Modern Era, 1908 (status 2009)
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

S. | p. 110
Albin Müller, Wasserbecken („Lilienbecken“), Fliesen, 1914 (Zustand 2012)
Albin Müller, water basin („Lily Basin“), tiles, 1914 (status 2012)
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

S. | p. 158
Joseph Maria Olbrich, Bildhauerateliers und Ausstellungsgebäude, 1904 und 1908 (Zustand 2015)
Joseph Maria Olbrich, Sculptor Studio and Exhibition Hall, 1904 and 1908 (status 2015)
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

S. | p. 176
Joseph Maria Olbrich, Ernst Ludwig-Haus, 1901 (Zustand 2015)
Joseph Maria Olbrich, Ernst Ludwig House, 1901 (status 2015)
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

S. | p. 210
Joseph Maria Olbrich, Großes Haus Glückert, Ornament, 1901 (Zustand 2015)
Joseph Maria Olbrich, Large Glückert House, ornament, 1901 (status 2015)
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

S. | p. 244
Albin Müller, Wasserbecken, Fliesen, 1914 (Zustand 2012)
Albin Müller, water basin, tiles, 1914 (status 2012)
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

S. | p. 284
Friedrich Wilhelm Kleukens, Hochzeitsturm, Sonnenuhr, 2014 (Zustand 2007)
Friedrich Wilhelm Kleukens, Wedding Tower, sundial, 2014 (status 2007)
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

S. | pp. 146–156
Bildtafeln | *Illustrations*
© Nikolaus Heiss, Darmstadt

Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.
Despite thorough research, it was not always possible to determine the identities of the copyright holders for all illustrations. Justified claims will be honoured in customary manner.

Die Mathildenhöhe in Darmstadt – ein herausragendes Ensemble des frühen 20. Jahrhunderts – vereint in ihren Bauten, Gartenanlagen und Kunstwerken ein neues künstlerisches Programm verschiedener Reformansätze. Geschaffen mit dem Ziel, Kunst und Leben zusammenzuführen, drückt sich im Wirken der Künstlerkolonie mit den Mitteln der Kunst der architektonisch-künstlerische Aufbruch in die Moderne durch experimentelle Architektur, neue Raumkunst und zukunftsweisendes Design aus.

Die vorliegende Publikation dokumentiert mit 23 Beiträgen namhafter Wissenschaftler eine internationale Tagung, die vom 17.–19. April 2016 vom Landesamt für Denkmalpflege Hessen, von der Wissenschaftsstadt Darmstadt und dem Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS e.V. in Darmstadt veranstaltet wurde. Die einzigartigen Eigenschaften der Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe und ihre außergewöhnliche kulturhistorische Bedeutung werden im internationalen Vergleich vorgestellt. Die räumliche, geistige und gattungsspezifische Vielfalt des Aufbruchs in die Moderne spiegelt die Impulse, die um 1900 auf Darmstadt einwirkten, die von Darmstadt ausgingen und von hier weit in das 20. Jahrhundert hinein ausstrahlten, wider.

The Mathildenhöhe in Darmstadt is an architectural ensemble from the early 20th century which, in its buildings, parks and works of art, unites a new artistic programme originating in various reform approaches. The artistic efforts of the colony, which was established as a way of merging art and living, express the architectural and artistic dawn of Modernism through experimental architecture, a fresh brand of spatial arts and a style of design anticipating the future.

This publication, with 23 papers by prominent scholars, documents an international conference which was held from 17 to 19 April 2016 by the Hessian State Office for Monuments and Sites, by Darmstadt – City of Science, and by the German National Committee of ICOMOS in Darmstadt. The publication presents the unique features as well as the outstanding cultural and historical significance of the Darmstadt Artists' Colony on the Mathildenhöhe and draws international comparisons. The dawn of Modernism is characterised by a spatial and intellectual diversity which, as expressed in each genre, is reflected in the stimulus that influenced Darmstadt at the turn of the century and emanated from that city well into the 20th century.