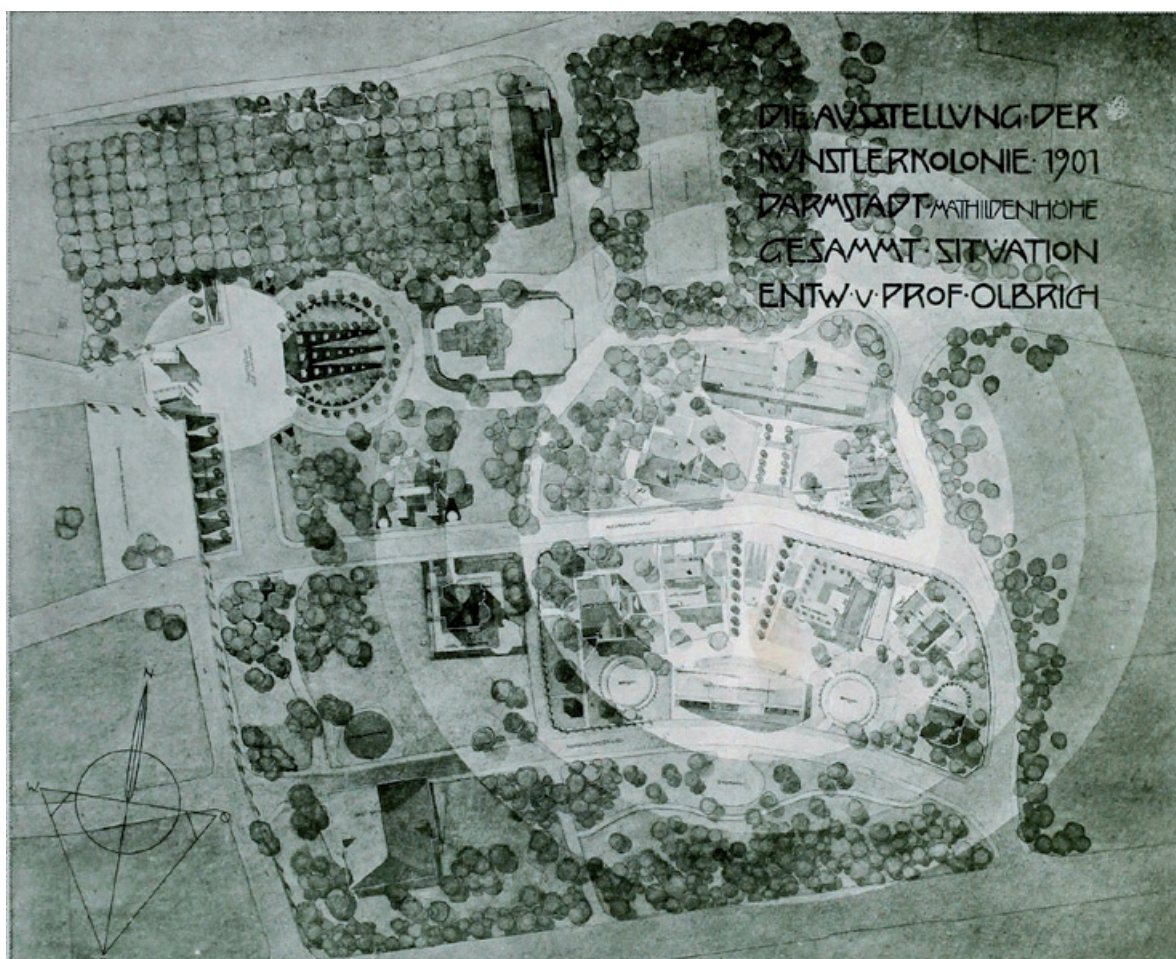


GUTACHTEN KÜNSTLERKOLONIE MATHILDENHÖHE DARMSTADT

Nominierung für die Eintragung auf die Tentativliste



Prof.em. Dr., Dr.h.c.mult. Werner Oechslin

Gutachten – Künstlerkolonie Mathildenhöhe
Darmstadt

Nominierung für die Eintragung auf die
Tentativliste

Gutachten – Künstlerkolonie Mathildenhöhe
Darmstadt
Nominierung für die Eintragung auf die
Tentativliste

herausgegeben vom Magistrat der
Wissenschaftsstadt Darmstadt

in Zusammenarbeit mit Christiane Geelhaar,
Nikolaus Heiss, Renate Hoffmann, Mona Sauer

Text: Prof.em. Dr., Dr.h.c.mult. Werner Oechslin

Redaktion und Layout: Mona Sauer

Druck: Ph. Reinheimer GmbH, Darmstadt 2012



mit freundlicher Unterstützung
von der Merck'schen Gesellschaft
für Kunst & Wissenschaft e. V.

Inhaltsverzeichnis

Vorworte	06
Präambel	09
Zu den Kriterien – Richtlinien UNESCO	11
Begründungen	14
I. Das Monument – das Ensemble	15
II. Die Bedeutung für Kunst- und Architekturgeschichte	20
III. Künstlerkolonie – Reformgedanke Die weitere kulturgeschichtliche Bedeutung	25
IV. Die Situierung der Mathildenhöhe im weiteren Kontext / Weiterentwicklung	32
Lagepläne der Ausstellungen	34
Literaturverzeichnis	36
Abbildungsverzeichnis	37

Die Künstlerkolonie Mathildenhöhe auf dem Weg zum Weltkulturerbe

Die Künstlerkolonie Mathildenhöhe im Osten der Stadt Darmstadt gilt mit ihren Häusern, Gartenanlagen und Kunstwerken als bedeutendes Ensemble künstlerischen experimentellen Schaffens im Geist der internationalen Reformbewegung am Beginn des 20. Jahrhunderts.

Der kunstsinnige Großherzog Ernst Ludwig gründete 1899 zur Förderung des hessischen Kunstgewerbes eine Künstlerkolonie, der im Laufe ihres 16-jährigen Bestehens mehr als 20 Künstler angehörten. Sie entwickelte sich unter dem Wiener Sezessionisten Joseph Maria Olbrich zu einem innovativen und experimentellen Zentrum auf allen Gebieten freier und angewandter Kunst. Weitere herausragende Künstler waren Peter Behrens, Hans Christiansen, Albin Müller und Bernhard Hoetger. Von hier aus gab es durch die programmatische Auseinandersetzung mit den Themen Wohnen und Arbeiten entscheidende Impulse für die Entwicklung der Architektur des frühen 20. Jahrhunderts. Vom Haus bis zum Garten, vom Mobiliar bis zum Geschirr inszenierten die Künstler begehbare Lebenswelten als ästhetische Gesamtkunstwerke. Im Zuge von vier Ausstellungen zwischen 1901 und 1914 entstand auf der Mathildenhöhe eine Reihe zukunftsweisender Bauten und Skulpturen, eingebettet in eine Parkanlage mit Brunnen und Gartenpavillons.

Wegen der einzigartigen geistes- und kulturgeschichtlichen Bedeutung der Künstlerkolonie Mathildenhöhe hat die Stadtverordnetenversammlung der Wissenschaftsstadt Darmstadt Anfang 2008 die Prüfung einer möglichen Anmeldung zum UNESCO Weltkulturerbe beschlossen und den Koordinator Mathildenhöhe mit dieser Arbeit betraut. In enger Zusammenarbeit mit dem Hessischen Landesamt für Denkmalpflege führte eine Arbeitsgruppe mit Nikolaus Heiss, Christiane Geelhaar, Renate Charlotte Hoffmann und Mona Sauer die erforderlichen Vorarbeiten durch. Nachdem das für den Antrag notwendige Gutachten vorlag, mit dem Professor Werner Oechslin/Schweiz beauftragt worden war, und er der Künstlerkolonie einen herausragenden kulturellen Wert bescheinigte, habe ich mich entschlossen, den Willen der Wissenschaftsstadt Darmstadt

zur Aufnahme in die Welterbeliste gegenüber der Hessischen Ministerin für Wissenschaft und Kunst, Frau Eva Kühne-Hörmann, offiziell mitzuteilen.

Das Gutachten wird in dieser Broschüre nun erstmals in seiner Gesamtheit vorgestellt und begleitet damit fachlich die öffentlichen Informationsveranstaltungen und die daraus hervorgehenden Diskussionen.

Der Antrag zur Aufnahme in die Tentativliste gemäß den Bestimmungen der UNESCO und des Welterbekomitees für Weltkulturerbestätten wird derzeit fachlich mit dem Hessischen Landesamt für Denkmalpflege vorbereitet und soll bis zum 1. August 2012 bei der Kultusministerkonferenz eingereicht werden. Inhalt des Antrags wird sein, die Künstlerkolonie in ihrer Entstehung und in ihrem heutigen Zustand exakt zu beschreiben, ihren außergewöhnlichen universellen Wert anhand von Kriterien herauszuarbeiten, die Integrität der gesamten Anlage und ihre Authentizität zu belegen, sowie in einem Vergleich mit anderen Stätten auf der Welt nachzuweisen, dass hier in Darmstadt zu den Themen Architektur, Gartengestaltung, freie und angewandte Kunst im Geiste der Lebensreform im weltweiten Vergleich Einmaliges geschaffen wurde.

Alle wissenschaftlichen Untersuchungen der Arbeitsgruppe und das Gutachten wurden durch eine großzügige finanzielle Unterstützung der Merck'schen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft ermöglicht. Dafür möchte ich mich bei der Familie Merck sehr herzlich bedanken.

Jochen Partsch

Oberbürgermeister der Wissenschaftsstadt
Darmstadt

Grußwort

Vor vierzig Jahren verabschiedete die 17. Generalkonferenz der UNESCO am 16. November 1972 das „Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt“, auch kurz „Welterbekonvention“ genannt. Mit diesem Übereinkommen wurde das international bedeutendste Instrument geschaffen, das jemals von der Völkergemeinschaft zum Schutz ihres kulturellen und natürlichen Erbes beschlossen wurde. Zugleich ist es die von den meisten Nationen der UNESCO anerkannte Konvention, die bis heute 188 Staaten ratifiziert haben. Sie haben sich damit verpflichtet, die innerhalb ihrer Grenzen gelegenen Welterbestätten zu schützen und für zukünftige Generationen zu bewahren.

Der so genannten „Welterbekonvention“ liegt der gemeinsame Wille der Völkergemeinschaft zugrunde, „Teile des Kultur- oder Naturerbes von außergewöhnlicher Bedeutung als Bestandteil des Erbes der ganzen Menschheit“ zu erhalten. Seit 1972 wurden 936 Kultur- und Naturerbestätten aus 153 Staaten auf allen Kontinenten in die UNESCO-Welterbeliste aufgenommen, darunter 36 aus Deutschland. Da jedes Jahr neue Stätten aufgenommen werden, erhöht sich deren Zahl kontinuierlich. Das in einem rotierenden Verfahren mit Vertretern aus 21 Nationen besetzte Welterbekomitee prüft jährlich, welche vorgeschlagenen Stätten neu in die „Liste des Welterbes“ aufgenommen werden. Die Stätten müssen über eine „weltweite Einzigartigkeit“ (outstanding universal value) verfügen und die Kriterien der Unversehrtheit (integrity) und der historischen Echtheit (authenticity) erfüllen.

In Deutschland sind Unterschutzstellung und Pflege von Denkmälern Ländersache. Mögliche Anträge zur Aufnahme in die Welterbeliste werden in den kommenden zwei Jahren zu einer deutschen Anmelde-Liste („Tentativliste“) zusammengestellt und durch die Kultusministerkonferenz verabschiedet. Diese Anmelde-Liste bildet die Grundlage für die künftigen Nominierungen Deutschlands für die UNESCO-Welterbeliste, wobei nach den derzeitigen Verabredungen nicht mehr als ein Vorschlag pro Jahr von jeder Nation eingebracht werden kann.

Das mehrstufige anspruchsvolle Auswahlverfahren benötigt höchste wissenschaftliche Unterstützung. Diese hat sich die Stadt Darmstadt mit dem vorliegenden Gutachten des Schweizer Kunsthistorikers Werner Oechlin eingeholt, der zu einer ausgesprochen positiven Einschätzung einer möglichen Bewerbung gelangt. Damit ist ein wichtiger Schritt für die Bewerbung um das Welterbe vollzogen, der zugleich den Weg für das weitere Verfahren eröffnet. Der Stadt Darmstadt gratuliere ich zu diesem Zwischenergebnis und sichere auch künftig die volle Unterstützung des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen im Antragsverfahren zu.

Prof. Dr. Gerd Weiß

Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen
Welterbe-Beauftragter der Hessischen Landesregierung



Mathildenhöhe von Westen, 2008

Präambel

Um es vorwegzunehmen, die Mathildenhöhe ist nicht einfach *ein Monument*, ein einfacher Zeitzeuge oder Gegenstand, den man ins Museum stellen kann, um ihn zu konservieren und möglichst so zu erhalten, wie man ihn gerade angetroffen hat, um ihn dann gleich einer Kategorie *Altertümer* zuzuweisen. Die Mathildenhöhe ist ein *lebendiges* Gebilde, vernetzt mit einer Stadt und deren Wachstums- und Entwicklungsschüben und Veränderungen bis heute. Sie ist ebenso präzises Zeitzeugnis bis in die kleinsten Regungen einer einzelnen Form oder Farbe hinein, und stets auch ein *Weltentwurf*, der uns weiterhin beschäftigt und herausfordert, weil er an das menschliche Tun, im eigentlichsten Sinne an *Kultur* gebunden ist.

Verstehen aus dem damaligen kultur-
geschichtlichen Kontext: „ein künstlerisches
Zeitalter“

Es gilt, was damals Hermann Muthesius an der Werkbundtagung in Dresden 1911 – in der Nachfolge der Darmstädter Bewegung – bezüglich einer *alles umfassenden* Kunst-
auffassung äußerte: „Vom Sofakissen zum

Städtebau“, so ließe sich gemäß Muthesius die Entwicklung der letzten fünfzehn Jahre kennzeichnen. Die „kunstgewerblich-architektonische Bewegung“ suchte tatsächlich alles zu erfassen, zu beeinflussen und zu gestalten, und dies mit dem Blick auf das gesamte Leben. Auch die Architektur sollte ihren Ort in einer umfassenderen Auffassung des „Geisteslebens unserer Zeit“ finden. Es sollte ein „künstlerisches Zeitalter“ heranreifen, in dem Kunst und Leben zusammengeführt, in eins vereint würden. Aus heutiger Sicht, in der der Kunst ihre besondere Ecke, der Markt und das Museum und wohl weniger eine lebensfüllende oder lebenserfüllende Aufgabe zugewiesen wird, muss dies in besonderer Weise auffallen und auch nachdenklich stimmen. Für Muthesius galt damals: „Denn die architektonische Kultur ist und bleibt der eigentliche Gradmesser für die Kultur eines Volkes überhaupt.“ Das wird man für unsere Zeit kaum beanspruchen können und wollen, zumal wir heute dazu tendieren, alles Geschichtliche in die Vergangenheit zu entlassen und zu *musealisieren*.

„ein künstlerisches
Zeitalter“

Wir haben auch verlernt, im jeweils Einzelnen das *Grundsätzliche* und das über das unmittelbar sichtbar Gegebene hinausreichende *Geistige* zu erkennen. Aber gerade dies, das besondere Verhältnis des Sichtbaren und das den Sinneserfahrung Verborgenen hat unsere Kultur langezeit geprägt und bedeutsam gemacht. Es hat auch unser Handeln, das *Schaffen*, also auch die Erstellung der Kunstwerke mitbestimmt. Man sollte sich diesbezüglich die einfachen Überlegungen zur Verschränkung von Theorie und Praxis in Erinnerung rufen, die Kant – in einer langen Tradition – „Ueber den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig seyn, taugt aber nicht für die Praxis“ (1793) darlegt. Was „in einer gewissen Allgemeinheit gedacht“ ist, hat den Anspruch auf *Theorie* – und Gültigkeit; und eine wirkliche Praxis ist ohne „Befolgung gewisser im Allgemeinen vorgestellten Prinzipien des Verfahrens“ kaum denkbar. Das *Exemplarische*, das einem auf der Mathildenhöhe in jeder künstlerischen Regung entgegentritt, ist die unmittelbare Folge dieser kulturellen Grundüberzeugung eines in jeder einzelnen künstlerischen Handlung zu erzielenden grundsätzlichen Wertes, der weit über den konkreten Sachverhalt hinausreicht, ihn *transzendiert*.

Lebendige Geschichte

Das entsprechende – in unserer Tradition und Kultur immer noch zugrundeliegende – Verständnis hat wesentlich mit einer vertieften Auffassung von Geschichte zu tun, genauer einer *lebendigen Geschichte*, die uns – gegen jegliche *Musealisierung* – heute bereichert und etwas bedeutet. Es kommt einem gravierenden Versäumnis unserer Zeit gleich und bildet ein umso größeres Anliegen, dass wir die Historie aus ihrem Vergangenheitssyndrom lösen und uns selbst zum Vor- und Nachteil (durchaus gemäß den einschlägigen Erwägungen Nietzsches in seinem berühmten Text „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“ (1874) in den „Unzeitgemässen Betrachtungen“) als eine *condition humaine*, einer uns ständig begleitenden, auf die unabdingbare Veränderung bezogene *Geschichtlichkeit* vergegenwärtigen.

Die Mathildenhöhe verweist uns in ganz besonderer Weise auf diese kulturellen Zusammenhänge, weil sie zutiefst in diesem

Projekt und Werk verankert sind. Der Schreibende ist überzeugt, dass gerade dies den Wert der Mathildenhöhe ausmacht und über die Einmaligkeit der Gründungsphase und der in ihr geschaffenen Monumente hinaus erweitert und erhöht; er ist auch überzeugt, dass dies in besonderer Weise der Intention des Welterbe-Übereinkommens der UNESCO entspricht, die „nachhaltige Entwicklung“ (OG § 6) genauso wie – nebst „Erfassung, Schutz, Erhaltung und Präsentation“ – die die „Weitergabe an künftige Generationen“ (OG § 7) betont. Ein *Geistiges* – und das ist die *Idee* der Mathildenhöhe – lässt sich nicht reduziert auf die daraus entstandenen Artefakte ausreichend und angemessen zur Darstellung bringen. Eine adäquate Begegnung muss das *Geistige* erkennen wollen und weitertragen, genauso wie sie das *Leben* der Objekte weiterführen soll. Umso grösser ist die kulturelle Bereicherung, die der Idee des Kulturerbes entspringt. Darin findet sich eine *wirkliche* kulturelle und nachhaltige Aufgabe. Die Mathildenhöhe ist längst durch solche Prozesse erneuten Fragens (die Darmstädter Gespräche mit ihrer großartigen Ausstrahlung!) hindurchgegangen, ganz im Sinne ihrer ursprünglichen Sinn- und Zwecksetzung. Das Weiterleben ist hier Programm.

Nochmals: die Mathildenhöhe birgt die Chance, weit über Darmstadt hinaus in diesen kulturellen Werten immer wieder die gesellschaftliche Bedeutung und Bestimmung geistig-kulturellen Schaffens zu erkennen. Dieser Gedanke wird in den nachfolgenden Ausführungen in besonderer Weise betont werden müssen. Er dient dazu auf die ganz besondere Bedeutung und *Exzellenz* der Mathildenhöhe hinzuweisen, die diesbezüglich an entscheidender Stelle, der Wende zur Moderne, einen einzigartigen, *exemplarischen* Fall darstellt, der zweifelsohne zum kulturellen Welterbe gezählt werden muss.



Mathildenhöhe von Süden, 2008

Zu den Kriterien – Richtlinien UNESCO

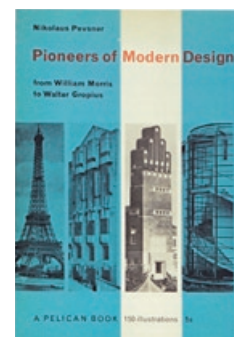
Gemäss den Richtlinien des Welterbe-Übereinkommens der UNESCO sind u.a. die nachfolgend aufgelisteten Kriterien bedeutsam und maßgebend; ihnen soll an dieser Stelle die entsprechende Einschätzung der Mathildenhöhe zugeordnet werden.

Zur Bestimmung des Begriffs Welterbe: OG, §§ 49 ff. „Außergewöhnlicher universeller Wert“

Außergewöhnlichkeit wird hier (§ 49) mit dem Durchdringen der nationalen Grenzen, mit der Bedeutung für gegenwärtige wie künftige Generationen und insgesamt für eine internationale Staatengemeinschaft beschrieben. Unzweifelhaft hat die Darmstädter Initiative vom Anfang des 20. Jahrhunderts internationale Ausstrahlung. Sie war, wie der Titel der Darstellung von Alexander Koch aus dem Jahr 1905 illustriert, unstreitig „eine Stätte moderner Kunst-Bestrebungen“. Sie gehört seit Anbeginn zu den Orten und Bewegungen, aus denen heraus sich das entwickelte, was wir *Moderne* nennen. In seiner zu den Inkunablen der Historiographie der Moderne

gehörenden Darstellung „Pioneers of Modern Design“ (1936), in der populären Penguin-Books-Ausgabe von 1960 erscheint der Hochzeitsturm von Joseph Maria Olbrich neben dem Eiffelturm, neben Mackintoshs Glasgow School of Art und dem gläsernen Treppenhaus von Gropius und Adolf Meyer für das Fabrikgebäude der Werkbundausstellung in Köln 1914 als signifikantes Zeichen moderner Architektur – unter dem Stichwort des *pioneering*. Zweifellos stellt die Mathildenhöhe eine Pionierleistung von internationalem Rang dar. Darmstadt ist um 1900 auch in besonderer Weise an dem Kulturtransfer Großbritannien-Deutschland beteiligt, womit die international bedeutendsten Reformanstrengungen – von Arts & Crafts zum Deutschen Werkbund – zusammengeführt wurden.

Die Mathildenhöhe erfüllt alle die geforderten Kriterien, insbesondere auch das ‚Alleinstellungsmerkmal‘, besser: die herausragende Bedeutung (§ 52). Sie ist unter Einschluss der Bedeutung für die damalige Reformbewegung und die kommende Moderne einzigartig. Der von der UNESCO geforderte *außer-*



Außergewöhnlicher universeller Wert

gewöhnliche universelle Wert kann als in jeder Hinsicht begründet und unbestreitbar bezeichnet werden.

Die Auflistung der Kriterien zu (OG, § 77), von denen eines oder mehrere erfüllt sein sollten, lässt sich ebenso positiv beantworten.

„Meisterwerk der menschlichen Schöpferkraft“

Zweifelsohne handelt es sich um „ein Meisterwerk der menschlichen Schöpferkraft“ (§ 77, i), ja man kann sagen, es erfüllte die programmatische Absicht, Schöpferkraft zum Ausdruck zu bringen und dies in einem neuen, modernen Sinn. Außerdem befand man sich damals im Zeichen der Jahrhundertwende und des Aufbruchs zur Moderne an einem

„bedeutender Schnittpunkt“

„bedeutenden Schnittpunkt“ der Entwicklung von Kunst und Architektur (§ 77, ii); und auch hier gilt, dass dies damals ganz bewusst aufgenommen, thematisiert und auch inszeniert, und bis in die konkrete künstlerische Form hinein verfolgt wurde. Man darf die Mathildenhöhe zu den bedeutendsten Monumenten und Verwirklichungen des großen kulturellen Umbruchs *um 1900* zählen, insgesamt und nicht nur, weil herausragende Künstler wie Olbrich und Behrens beteiligt waren und entsprechende, symbolträchtige Monumente hinterlassen haben. Gerade deshalb kann man mit Fug und Recht von einer „kulturellen Tradition“

„kulturelle Tradition“

(§ 77, iii) sprechen, die damals begründet wurde. (Sehr viel später, 1940, wird Sigfried Giedion seiner Darstellung der Geschichte der modernen Architektur, „Space, Time and Architecture“, den Untertitel der Geburt einer neuen Tradition hinzugeben.) Der Begriff *Tradition* erfährt gerade damals eine Umwertung. Damit wird weniger der Rückblick oder die Weiterführung bestehender künstlerischer Konventionen, als vielmehr grundsätzlich eine innere Kohärenz und der begründete historische Bestand einer neu anzugehenden oder zu vollziehenden Kulturentwicklung anvisiert. „Kulturelle Tradition“ im Sinne von Tiefgang und Besinnung auf das *Wesentliche* künstlerischer und kultureller Manifestation ist in der Künstlerkolonie Mathildenhöhe *das* große Anliegen, weshalb damals weit über die bloß gestalterischen, formbildenden Leistungen hinaus kultische und quasi-religiöse Rituale mitgeführt wurden (vgl. Präambel: Zitat von Muthesius).

Ensemble

„Typus“ des modernen Künstlerhauses



Joseph Maria Olbrich



Peter Behrens

Die Mathildenhöhe bildet des Weiteren einen bedeutenden Fall einer im Zeichen der neuen Bewegung der Gartenstadt und ihrer sozial-utopischen Ideen entwickelten Bebauungsform. Man tat dies hier – in unmittelbarer Nähe zur historischen Stadt – in ganz besonderer, angemessener Weise, indem die Siedlung und Künstlerkolonie in sinnvoller Erweiterung um öffentliche Einrichtungen und Bauten ergänzt wurde, sodass daraus eine erstaunliche Synthese, ein in der Tat herausragendes „Ensemble“ zustandekam (§ 77, iv). Auf exemplarische Weise ist hier auch der „Typus“ des modernen Künstlerhauses entwickelt, wenn nicht gar recht eigentlich initiiert worden (§ 77, iv).

Völlig außer Zweifel steht auch die herausragende Bedeutung der Mathildenhöhe mit Bezug auf besondere „Ereignisse“ und „Lebensformen“ (§ 77, vi). Dass gerade hier eine neue, moderne Grundlegung des Künstlertums und der Organisation künstlerischer Arbeit auf den Weg gebracht wurde, ist längst anerkannt und bildet den Kern des ganzen Unternehmens.

Man kann somit zusammenfassen, dass sämtliche das *Kulturerbe* betreffenden Kriterien der UNESCO auf hervorragende Weise erfüllt sind.

Zur Bestimmung der Unversehrtheit/Echtheit: OG §§ 79 – 95

Das betrifft auch die weiteren Gesichtspunkte von Unversehrtheit/Echtheit. Zieht man das Alter (über 100 Jahre) und die vielfachen Umnutzungen in Betracht, so ist die Erhaltung nicht nur der Außenräume und äußeren Bauerscheinungen, sondern auch der Einrichtungen in Teilen als sehr gut zu bezeichnen. Die-

ser Fragenkomplex ist deshalb so bedeutsam – und stellt auch besondere Ansprüche dar –, weil die reformerische Absicht der Mathildenhöhe, ihrer Initianten und Künstler, bis in die kapillaren Strukturen täglicher Lebensformen und der entsprechenden Utensilien hineinführte. Gerade diesem Umstand wurde stets – trotz evidenter Schwierigkeiten – durch Sammlung und Konservierung Rechnung getragen. Man darf – mit hoher Anerkennung – ausdrücklich darauf verweisen, dass seit langer Zeit die Sorge um Erhaltung auch der *kleinsten* künstlerischen Äußerungen bis zu Besteck und Blumenvase sehr hoch angesetzt wurde, und dass dank der entsprechenden Maßnahmen die entsprechenden Artefakte heute an Ort und Stelle, insbesondere im Ernst-Ludwig-Haus, dem Museum Künstlerkolonie, einsehbar sind. Begehbare Häuser und insgesamt eine *erfahrbare Lebenswelt* bieten sich auch heute dem Besucher der Mathildenhöhe an.

Unversehrtheit /
Echtheit



Museum Künstlerkolonie, 2008



Ausstellungsgebäude mit Hochzeitsturm, 2008



Ausstellungsgebäude mit Hochzeitsturm, 1908



Mathildenhöhe von Westen, 2008

Begründungen

Vorbemerkungen / Forschungsstand

An der Erfüllung der UNESCO-Kriterien kann also nicht gezweifelt werden; sie werden in exzellenter Weise erfüllt. Und gerade deshalb, weil es sich um ein herausragendes, einzigartiges Ensemble handelt, ist eine weitere Darstellung und Begründung angebracht.

Eine detaillierte Beschreibung und geschichtliche Einordnung und Begründung der einzelnen Bauobjekte und Gegenstände jeder Art kann andererseits hier übergangen werden. Der Denkmälerbestand ist in hervorragender Weise dokumentiert und dargestellt und von der einschlägigen Forschung erfasst worden. Dies betrifft insbesondere die dreibändige Darstellung „Mathildenhöhe Darmstadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899 – 1999“ (1999/2004) sowie den Ausstellungskatalog „Joseph Maria Olbrich 1867 – 1908“ (2010).

Eine Wiederholung der dort erhobenen und diskutierten Daten erübrigt sich. Der 2004 in zweiter, überarbeiteter Auflage erschienene erste Band des Werkes „Mathildenhöhe Darm-

stadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone“ soll auch ausdrücklich als Grundlage, genauer: als zusätzliches Argumentarium dieser gutachterlichen Arbeit dienen. Es wird dort auch ausführlich der Baubestand mitsamt späteren Veränderungen beschrieben und diskutiert. Auch denkmalpflegerische Maßnahmen bis 2003 finden sich in dem dreibändigen Werk dokumentiert. Schließlich ist es mir – nach wiederholtem persönlichen Kontakt und Gesprächen an Ort und Stelle mit dem Koordinator Mathildenhöhe Nikolaus Heiss – ein besonderes und legitimes Anliegen auf die *hervorragende Qualität permanenter denkmalpflegerischer Betreuung, bezogen auf Dokumentation (Rahmenkonzeption Mathildenhöhe 2009)* wie auf konkrete praktische Maßnahmen, zu verweisen. (Gerade im Hinblick auf Nachhaltigkeit ist diese Bemerkung bei der Beurteilung der Eignung der Mathildenhöhe als Weltkulturerbestätte von besonderer Bedeutung und soll ausdrücklich hervorgehoben werden. Es manifestiert sich darin der Wille und die erklärte Absicht der Wissenschaftsstadt Darmstadt, ihr bedeutendes kulturelles Erbe zu erhalten und zu pflegen.)

Denkmälerbestand

I. DAS MONUMENT – DAS ENSEMBLE

Die Einmaligkeit des Ensemble der mit der Gründung der Künstlerkolonie und der Berufung der Künstler durch Großherzog Ernst Ludwig entstandenen Bauten ist unbestreitbar. Es gibt sich jedermann, der die Stätte besucht, zu erkennen, mitsamt den nachfolgenden baulichen Erweiterungen und dem noch weiteren, nicht nur rücksichtsvoll erstellten, sondern ebenfalls mit bedeutenden architektonischen Akzenten versehenen Umfeld.

Monumentenbestand / Erhaltungszustand

Trotz der Veränderungen und trotz des Feuersturms des als *Versuch* gedachten Luftangriffes vom 11. und 12. September 1944, der Darmstadt traf, ist der Grad von Bestand und Erhaltung der Bauten auf der Mathildenhöhe erstaunlich. Im Hinblick auf den weiteren, über die Künstlerhäuser im engsten Sinne hinausreichenden Perimeter, der aus heutiger

Sicht für Feststellung und Erhaltung des Ensembles entscheidend ist, muss erinnert werden, dass der Planung Olbrich ein von Prof. Karl Hofmann 1897 erstellter Bebauungsplan der Mathildenhöhe vorausging.

Diese „Villencolonie“ erfuhr durch den Willen des Großherzogs und das Projekt Olbrichs eine *Umwidmung* und Konzentration. Da wo 1897 ein „Künstlerheim“ vorgesehen war, wurde neu ein Atelier- und Ausstellungsgebäude (das spätere Ernst-Ludwig-Haus) geplant und zudem in unmittelbarer Nähe den Künstlern verschiedene Bauplätze zugewiesen. Am Ort des schon früher angelegten Wasserreservoirs sollte gemäß einer der Varianten ein Freilufttheater, zudem der – bestehende – Platanenhain eingerichtet werden. Daraus entstand die am 15. Mai 1901 eingeweihte Künstlerkolonie, wie sie sich mitsamt den nachfolgenden Erweiterungen bis heute mit geringen Einbußen erhalten hat.

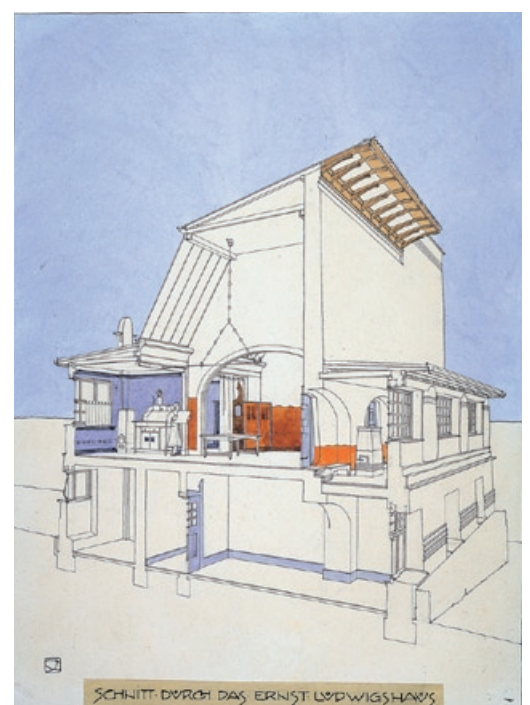
Monumentenbestand
/ Erhaltungszustand



Bebauungsplan von Karl Hofmann, 1897



Bebauungsplan von Joseph M. Olbrich, 1901



Schnitt, Ernst-Ludwig-Haus, 1900

Der Kernbestand besteht in erster Linie aus Bauten Olbrichs, die allesamt zu den Pionierwerken modernen Hausbaus und des Künstlerhauses insbesondere gehören, sowie aus dem berühmten architektonischen Frühwerk von Peter Behrens. Diese Bauten haben längst Eingang in die einschlägigen Darstellungen zum modernen Bauen gefunden. Sie waren damals Programm und sollten ausdrücklich für den Hausbau bedeutende, neue Akzente bilden, was auch zweifelsfrei – und äußerst *wirksam* – geschehen ist.

Zum Ensemble gehören insbesondere auch die aus Anlass der Ausstellungen von 1908 und 1914 in Erweiterung der Anlage von 1901 errichteten Bauten. Nebst den naturgemäß nicht erhaltenen temporären Bauten entstanden damals insbesondere der Hochzeitsturm und die Ausstellungshallen von Olbrich (1908), sowie die Gestaltungen Albin Müllers und Hoetgers (1914).

„Eine Stätte moderner Kunstbestrebungen“

Es sollte bei dieser Betrachtung und in Anbetracht der überragenden Bedeutung der Bauten Olbrichs und Behrens' jedoch keinesfalls übersehen werden, dass sich das Darmstädter Wunder, so wie es schon früh – beispielsweise von Gustav Adolf Platz (vgl. unten) – als entscheidendes Kunstereignis „an der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts“ beschrieben wurde, weit über den engeren Perimeter der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe hinaus entwickelt hat. Das hat seine historischen Gründe. Man konnte ja insgesamt anschließen und zurückgreifen auf eine bedeutende Tradition von Bauten und Parkanlagen, die sich letztlich dem Kleinfürstentum verdankte, dessen Vertreter Ernst Ludwig – oft nicht angemessen berücksichtigt oder gar verschwiegen – die Tradition fürstlichen Mäzenatentums fortführte und als eigentlicher Initiant und Förderer der Mathildenhöhe zu gelten hat. Wie sehr der Bruch von 1914/18 diesen Zusammenhang mit Folgen bis heute diskreditiert hat, lässt sich noch bei Golo Mann erfahren, der 1976 anlässlich der großen Darmstädter Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ Ernst Ludwig ein zwiespältiges Porträt gewidmet hat; als nicht-englischer Lieblingsenkel von Königin Viktoria eingeführt, wird er als Utopist und Künstlerdilettant und nach 1918 als „mit verbitterter Phantasie“ geschlagen vorgeführt.

Insofern stellt die frühe Publikation Alexanders Koch von 1904 ein umso wichtigeres Zeugnis dar. Er führte damals Darmstadt insgesamt als „eine Stätte moderner Kunstbestrebungen“ ein und stellte die Bauentwicklung – gemäß dem Untertitel des Buches – in den größeren Zusammenhang einer Betrachtung der „volkswirtschaftlichen Bedeutung des Kunstgewerbes“. Dieser auch heute noch als *aktuell* erscheinende Gesichtspunkt ist im Hinblick auf die damaligen Geschehnisse hervorzuheben. Kurz darauf, anlässlich der Gründung des Deutschen Werkbunds 1907 in München, wurde er ins Zentrum der Überlegungen gestellt. Die „wirtschaftliche Kraft“ sollte – gemäß den Ausführungen Fritz Schumachers in seiner Eröffnungsansprache – die künstlerischen und moralischen Kräfte aufnehmen und zusammenführen.

Eine *gesamtheitliche*, also auch wirtschaftliche Betrachtung lag in der vorausgegangenen Beurteilung Alexander Kochs der kulturellen und künstlerischen Unternehmung in Darmstadt zugrunde, was heute, in einer Zeit von Polarität oder gar Gegensätzlichkeit von Kultur und Wirtschaft oft vergessen wird. In Kochs Argumentation führte diese Sichtweise auf ganz natürliche Weise dazu, dass er die gesamte bauliche Entwicklung Darmstadts zu erfassen und beurteilen suchte. Betrachtet man die Mathildenhöhe aus diesem umfassenden Blickwinkel, so muss der Verursacher und der Mäzen, Großherzog Ernst Ludwig, notwendigerweise einmal mehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken. „Die Darmstädter Ausstellung 1901 war“, so Koch, „mittelbar Grossherzog Ernst Ludwigs Werk, sie wurde Stütze und Ausgangspunkt des mächtigen Zusammenschliessens neuschaffender Geister, sie erbrachte den Befähigungsnachweis für alle sich jung Fühlenden, die sich aus den Fesseln akademischen Stilschaffens zu befreien suchten“.

„Stätte moderner Kunstbestrebungen“



Künstlerhäuser und Ernst-Ludwig-Haus, 1904



Haus Olbrich, 1901



Haus Habich, 1901



Kleines Haus Glückert, 1901



Haus Behrens, 1901



Ausstellungsgebäude, 1906

Dies passt natürlich keineswegs zu jener eingrenzenden, ästhetisch-kunsthistorischen Betrachtungsweise, wie sie noch 1976 anlässlich der Darmstädter Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst, 1901 – 1976“ vorherrschte und ganz deutlich im Zeichen des „Jugendstils“ vorgetragen wurde; die Mathildenhöhe wurde gleich zweifach in ihrer Bedeutung und Ausstrahlung eingegrenzt, kunsthistorisch, weil *de facto* die Mathildenhöhe und die Figur Olbrich aus dem Blickwinkel der späteren sogenannten *weißen* und *klassischen* Moderne von der nachfolgenden Entwicklung abgegrenzt (und relegiert) wurde und ästhetisch, weil mit dem Titel *Jugendstil* der kunstgewerbliche Aspekt überbetont und die architektonische Bedeutung weitgehend unterschlagen wurde. Die Mathildenhöhe ist weit mehr als ein berühmtes Gesamtkunstwerk des Jugendstils, es ist eine der entscheidenden, äußerst wirksamen Manifestationen der künstlerischen wie kulturellen Umbruchzeit vor 1914/18 insgesamt. Dies macht die Bedeutung des *Monuments* aus.

Dementsprechend umfassend waren das Ziel und der Antrieb, die Förderung und die ganz konkrete Unterstützung „neuschaffender Geister“! Deren Versammlung auf der Mathildenhöhe ist für sich allein genommen, schon eine außerordentliche Begebenheit und steht gleichwohl symbolhaft für die ganze damalige Epoche. Koch hat seinerseits bei seiner Beurteilung der Situation in Darmstadt die gesamte bauliche Erscheinung von Stadt und Umgebung ins Visier genommen. Er berücksichtigte dabei nicht nur die historischen Bauten mitsamt den Parkanlagen, sondern auch die anderweitigen zeitgenössischen Gebäude, von Alfred Messel und Curjel-Moser bis zu Karl Hofmanns Arbeiterhäusern der Hofmeierei. Auf diese Weise hat er den Aufschwung in Darmstadt ins richtige Licht zu rücken versucht. Die Hausbauten von Heinrich Metzendorf sind dabei genauso berücksichtigt wie die außerhalb des engsten Perimeters der Mathildenhöhe angesiedelte Dreihäusergruppe von Olbrich. Aus heutiger Sicht ist ein solcher Blickwinkel nicht nur angemessen, sondern zum besseren historischen Verständnis notwendig. Es ist wichtig festzustellen, dass sich die reformerische Bewegung architektonisch schnell über die eigentliche Künstlerkolonie hinausbewegt hat. Das unterstreicht und bestärkt nur ihre große Wirkung und Bedeutung.



Dreihäusergruppe, Eckhaus, 1904

Bei der Beurteilung der Mathildenhöhe ist diese evidente, unmittelbare Ausstrahlung unbedingt zu beachten. Insofern darf einmal mehr festgestellt werden, dass dies in Darmstadt längst bemerkt und entsprechende denkmalpflegerische Vorkehrungen getätigt worden sind.

„Kultur der Feste“

Das *Monument* muss also mit Blick auf die gesamte Bedeutung, Entwicklung und Ausstrahlung der Mathildenhöhe mitsamt den – nicht mehr erhaltenen – Ausstellungseinrichtungen verstanden werden. Es sind letztlich die materiellen genauso wie die *immateriellen* Werte zu schützen. Dazu gehören vordringlich die in besonderer Weise den damals angestrebten künstlerisch-reformerischen Einheitsgedanken verkörpernden *Ephemera*, die Kunstausstellungen und die Festlichkeiten, die an Ort und Stelle inszeniert wurden und wesentlich zur Kenntnis und Ausstrahlung der Mathildenhöhe beigetragen haben. Insofern muss man sich, rein äußerlich betrachtet, mit der Dokumentation begnügen; doch sollte dies auch weiterhin ausdrücklich der Forschung zugeführt und nicht bloß museal verwahrt werden: mit Vorteil für die Mathildenhöhe als einem lebendigen Monument! Ein Beleg dafür, dass die Mathildenhöhe damals gerade wegen ihres markanten Beitrags zur Festkultur in besonderer Weise wahrgenommen wurde, findet sich schon früh in den „Flugblättern für künstlerische Kultur“.

„neuschaffende Geister“

„Kultur der Feste“

Willy O. Dressler hat dem zweiten, der „Kultur der Feste“ gewidmeten Teil 1906 in prominenter Weise der Reproduktion das Foto der Eröffnungsfeier der Darmstädter Künstlerkolonie 1901 als Frontispiz vorangesetzt, das er Georg Fuchs' Darstellung „Die Schaubühne der Zukunft“ (!) entnommen hatte. Das Bild hat schon früh – und bis heute – Karriere gemacht.



Eröffnungsfeier, 15. Mai 1901

„Feste der Seele, Feste des Lebens, Feste der Schönheit und Feste der Kunst“. Dressler hatte die Frage „Was ist ein Fest?“ noch weiter geführt: „Feste der Seele, Feste der Schönheit zu feiern, ist Gottesdienst, und ihr Tempel ist jeder Ort, wo sich begeisterte Menschen zusammenfinden, wo die Kunst in ihrer Größe und Reinheit vor Augen tritt.“ In Anbetracht dieser Verlängerung der Festbetrachtung ins bedeutungsschwere *Religiöse* (vgl. unten) hinein überrascht es kaum, dass gerade die ephemere Kultur zu Widerspruch und Ärgernis geführt hat. Ganz offensichtlich wurden in ihr oft viel deutlicher und unmittelbarer die kulturellen Zielsetzungen sichtbar; sie provozierten und lassen uns heute umso besser deren Bedeutung und Wert erfahren. Man denke nur an Peter Behrens' der Darmstädter Künstlerkolonie 1900 gewidmete Schrift „Feste des Lebens und der Kunst“, in deren Text die ganze damalige, alles erfassende Aufbruchsstimmung in programmatischer Weise zu Tage tritt: „Der Stil ist das Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit und zeigt sich nur im Universum aller Künste.“ Wie brisant das war, zeigt noch sehr viel später eine Begebenheit. Als Behrens am 13. Dezember 1923 in der Züricher Tonhalle einen Vortrag zum „Romantischen Zusammenklag der Künste“ hielt, begleitete dies die Neue Zürcher Zeitung mit Häme. Man sprach von Skandal und strafte die „Neu-Berliner

„Romantik“ (!) mit prinzipieller Ablehnung ab. Das lässt nachvollziehen, wie radikal und neu die Geschehnisse auf der Mathildenhöhe – zwanzig Jahre zuvor – waren.

Auch diese Überlegung zu den Ephemera und ihrem Nachleben bedarf der Ergänzung. Glücklicherweise hat sich dies und jenes erhalten, was in einem solchen Zusammenhang ephemerer Inszenierung entstand. In diesen Zusammenhang gehört das – verpflanzte – Löwentor Albin Müllers und Hoetgers von der Ausstellung 1914. Das Beispiel zeigt einmal mehr, dass eine umfassende, weiterreichende Zusammensicht vonnöten ist.



Dritte Ausstellung der Künstlerkolonie, 1914

Schließlich ist zu beachten – es entspricht unserer dezidierten Meinung! –, dass auch die späteren modernen Bauten (eines Ernst Neuferts insbesondere) zum „Monument Mathildenhöhe“ gezählt werden müssen, gerade weil die nachfolgenden Generationen stets im Bewusstsein um die große Bedeutung der Ereignisse um 1900 entwarfen und bauten.



Ledigenwohnheim von Ernst Neufert, 1987

II. DIE BEDEUTUNG FÜR KUNST- UND ARCHITEKTURGESCHICHTE

Die Bedeutung der Mathildenhöhe für die Kunst- und Architekturgeschichte ist sehr groß und bedarf übrigens, trotz der vielen Untersuchungen und Resultate weiterer Vertiefung. Seitdem man Olbrich mitsamt der Mathildenhöhe mit dem Epitheton des „Jugendstils“ – so in der Ausstellung von 1976 – gleichsam in eine Nische gedrängt hat (vgl. oben), ist das *Interesse am größeren geschichtlichen Zusammenhang* wieder gewachsen.

Dies bedarf einer kurzen Erläuterung. Man hatte sich damals, 1976, längst an solche neuen Stilbegriffe – wie an den vorerst negativ gefassten des *Jugendstils* oder, parallel dazu, des *Art Nouveau* – gewöhnt, ohne hinlänglich zu bedenken, in welche Richtung man Betrachtung und Beurteilung lenkte, und zu welcher einseitiger Akzentsetzung dies führen könnte. Natürlich ist der Begriff Jugendstil nicht erst nach 1945 geläufig und er beschrieb auch durchaus wichtige Aspekte der Kunst der Jahrhundertwende. Und der „Wille zum Stil“ entsprach in der Zeit selbst ja durchaus einem verbreiteten Bedürfnis. Ernst Michalski bemühte sich schon 1925 um Klärung und ging die Frage der „entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung“ des Jugendstils im Sinn einer Objektivierung und Heraushebung „rein formaler Kriterien“ der Betrachtung an. Ihm ging es zwar – mit Bezug auf van de Velde – (noch) um *Einheitskunst*, aber andererseits war es dank der kunstgeschichtlich-formalen Betrachtungsweise unvermeidlich, dass das Formale im Mittelpunkt und das Ornament und das Ornamentale, Innenarchitektur und -einrichtung ausschließlicher Berücksichtigung fand; handkehrum verneinte Michalski die Existenz „einer Außenarchitektur“ des Jugendstils, und erteilte damit einer gesamtheitlichen Betrachtung zugunsten einer deutlichen, der zu engen Begrifflichkeit geschuldeten Einschränkung gleich wieder eine Abfuhr.

Man muss das Phänomen zweifelsohne auf umfassende Weise und mit Blick auf die entscheidenden Ereignisse um 1900, die letztlich zur Moderne geführt haben, betrachten. Es scheint sich heute mehr denn je abzuzeichnen, dass sich – mit Bezug auf einen größeren zeitlichen Rahmen – die Vorstellung

einer „Epoche der Moderne“ durchsetzen wird. Die außerordentlich bedeutsame Stellung, die gemäß solcher Betrachtung der Mathildenhöhe zukommt, hat schon Gustav Adolf Platz 1927 in der prominenten Darstellung „Die Baukunst der neuesten Zeit“ in der Propyläen-Kunstgeschichte herausgestellt: „An der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts steht in Deutschland das *Dokument Deutscher Kunst*, die Gründung der Künstlerkolonie Darmstadt durch den Großherzog Ernst Ludwig von Hessen, Männer, wie Peter Behrens, Josef Maria Olbrich, die Plastiker Rudolf Bosselt und Ludwig Habich, die Graphiker Christiansen, Bürck und Cissarz, realisieren hier im Rahmen der Baukunst-Ausstellung 1901 ein kühnes Programm, das die völlige Erneuerung der bildenden Künste unter der Führung der Baukunst einleitet.“



Mathildenhöhe von Westen, 2002

Die „völlige Erneuerung der bildenden Künste“ und dies „unter der Führung der Baukunst“ verbindet Platz also mit der Mathildenhöhe. Olbrichs Erweiterungsbauten von 1908 kommentiert er des Weiteren: „hier ward die neue *Stadtkrone* geschaffen, in Umriss und Masse auf das Stadtganze abgestimmt.“ Der Führungsanspruch der Architektur ist von Langbehn, dem *Rembrandtdeutschen*, (1890) genauso beansprucht worden, wie von Walter Gropius im Bauhausmanifest (1919). Es ist klar, dass von hier aus die einem „überquellenden handwerklichen Formtrieb“ geschuldeten Bemühungen um das Ornament zu verfolgen sind. Und so gilt vorerst, stets in den Worten Platz’: „Olbrich war neben Behrens die grösste Hoffnung der ersten modernen Architektengeneration.“ Natürlich kann das weitere Geschehen auf jenem Weg zur Moderne nur auf Behrens’ Seite verfolgt werden; der Weg führt dort zu einer Verstärkung des Architektonischen. Der Rückschluss auf die Mathilden-

Jugendstil



Cover der Zeitschrift „Jugend“, 1896

höhe ist klar und unzweideutig. Hier hat sich gefunden und vereint, was in die ausgebildete moderne Architektur münden würde.

Damit gehen noch ganz besondere Phänomene einher. Auf der Mathildenhöhe manifestiert sich schon früh das moderne Künstlertum, das zum Durchbruch drängt. Hier wird auch der sog. ‚Malerarchitekt‘ aus der Taufe gehoben, wenn man damit die innige Bindung der Architektur an die bildenden Künste meint und natürlich den besonderen Fall Behrens‘ vor Augen hält. Es werden mittelbar gleichsam sämtliche zeitbewegenden Themen vom Ornament zur glatten Oberfläche, zur besonderen ästhetischen Aussagekraft verschiedener Baustoffe und -materialien abgehandelt. Um das richtig einordnen zu können, erinnere man sich etwa an die gleichzeitigen Bauunternehmungen des in Darmstadt 15 Jahre vor dem Otto Wagner-Schüler Olbrich geborenen Alfred Messel; ab 1893 plante und baute er bis 1906 das Großherzogliche Museum (Hessisches Landesmuseum) und erstellte Privatbauten. Ein radikalerer Kontrast zu den Bauten der Mathildenhöhe ist kaum auszudenken. Mittelbar mag man die *kulturelle Differenz* zu der – noch – im Großstadtfieber befindlichen Stadt Berlin erkennen. Unzweifelhaft ist auf der Mathildenhöhe dagegen längst die Moderne angesagt.



Hessisches Landesmuseum, 2008

Natürlich scheint der Ausspruch Olbrichs „Das Haus wird zur Maschine“ (vgl. Ralf Beil, in Kat. Olbrich 2010, S. 21 f) in evidentere Weise ein berühmtes Diktum Le Corbusiers vorwegzunehmen. Doch, das sind *bloß* Symptome einer sehr viel breiteren „condition“ oder „vocation moderne“. Es gibt sie, die voraus-eilenden Phänomene, Äußerungen oder Beschwörungen. Und man wird sie in Anbetracht

der umfassenden Bedeutung der nachkommenden *Moderne* hoch einschätzen müssen. *Die Bedeutung der Mathildenhöhe ist die eines für die Zukunft wegweisenden Ereignisses um 1900.* Das hat sich im Schrifttum oft noch deutlicher als in den zeittypischen Artefakten niedergeschlagen. Was Peter Behrens in den einleitenden Bemerkungen seines kleinen Kataloges – in der „provisorischen Ausgabe vom 15. Mai 1901“ – zu seinem Haus auf der Mathildenhöhe beschreibt, nimmt eigentlich schon alle Programme und Überzeugungen vorweg, wie sie der Werkbund vertritt und wie sie in modernen Zeiten nachgereicht werden: „Architektur heisst Baukunst und vereinigt in ihrem Namen zwei Begriffe: die Kunst des Könnens, das Beherrschen des praktischen nützlichen Faches und die Kunst des Schönen. Es liegt etwas Befreiendes darin in einem Worte die beiden Begriffe, den des praktischen Nutzens und den andern des abstrakt Schönen vereinigt zu sehen, die beiden Begriffe, die oft, in unserer Zeit bedauerlich oft, einander feindlich gegenüber standen. Wir haben eine Zeit erlebt, wo sie fast das Gegenteil bedeuteten. Wir haben diese Zeit hinter uns und können mit Befriedigung behaupten, dass die Anzeichen der Versöhnung immer erkennbarer werden. Der praktische Gegenstand scheint uns nicht mehr ganz prosaisch nur in seinem blossen Zweck zu dienen, sondern verbindet mit seinem Nutzen ein Wohlgefallen. [...]“

Die großen Meister!

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Mathildenhöhe ist natürlich auch an die großen Namen, Olbrich und Behrens als überragende Vertreter ihres Faches in ihrer Zeit, in erster Linie geknüpft. Olbrichs künstlerisches Genie war von derartiger Intensität und Schaffenskraft geprägt, dass selbst ein Peter Behrens dies kaum lange ertragen konnte. Zwei der bedeutendsten Figuren jener Zeit – mit sehr ungleichem Schicksal – fanden sich für kurze Zeit, in einem entscheidenden Moment ihrer jeweiligen Entwicklung und künstlerischen Tätigkeit auf der Mathildenhöhe zusammen. Für Olbrich war Darmstadt – nach der Wagnerschule und nach der Secession in Wien – Höhepunkt seines Wirkens. Otto Wagner selbst nannte die Darmstädter Kolonie in seinem Nachruf auf Olbrich „ein epochales Werk“. Für Behrens war es Anfang

große Meister

und die entscheidende Wendung zur Architektur. Olbrich schöpfte aus der Fülle der ganzen Tradition geradezu barocke Schöpferkraft und breitete ein umfassendes Spektrum künstlerischer Kreativität aus, sodass gemäß einem Urteil von Erich Mendelsohn noch 1919 Orientierungslosigkeit und eine Rückkehr zur „erprobten Gefügigkeit vergangener Systeme“ vorherrschten. (Vgl. Vorwort in: Kat. Olbrich, S. 13.) Olbrich galt als herausragendes Talent, was ganz offensichtlich auch zu Beunruhigung führen konnte. Rückblickend meint Fritz Schumacher 1934: „Er verband eine aussergewöhnliche schöpferische Kraft mit einer ungewöhnlichen schauspielerhaften Begabung; dadurch wurde er zum unübertrefflichen Impresario seiner Werke, aber auch zum *gefährlichen Führer* in der Entwicklung künstlerischer Strömungen.“

Der gleichaltrige Behrens wurde kurz danach zur Vaterfigur der nächstfolgenden Generation von Gropius zu Mies van der Rohe und hielt sich danach selbst an deren Vorgaben und Kurs einer *rationalen* Moderne. Nicht auszu-denken, wie anders die Gewichte hätten verteilt werden können, wenn Olbrich, seinerseits Werkbund Gründungsmitglied und unbestritten eine der großen Künstlerpersönlichkeiten in jenem Moment, 1908 nicht verstorben wäre. Auf der Mathildenhöhe haben sich mit dem *Wiener* Olbrich und dem *Hamburger* Behrens jedenfalls zwei unterschiedlichste Temperamente getroffen, die gleichzeitig zwei der Hauptstränge der künstlerischen Neuorientierung der Architektur um 1900 mit entscheidenden Auswirkungen auf die künftige Entwicklung der Moderne vertreten. Ein Grund mehr, die Wichtigkeit und Bedeutung der Mathildenhöhe, der an sie gebundenen Personen und Ereignisse hervorzuheben.

Umso mehr müsste aus heutiger Sicht die *Vorgängerrolle zum Deutschen Werkbund* der Mathildenhöhe stärker betont werden. Es ist eine Fügung des Schicksals, dass mit dem Tod Olbrichs die Bedeutung der Mathildenhöhe vorerst abrupt abbrach. Andererseits erscheint dadurch der explosive und provokative Charakter, der sich mit der Künstlergruppe verbindet, umso deutlicher. Der gegenüber Olbrich durchaus kritisch gesinnte Fritz Hoeber äußerte in seiner Behrens-Monographie 1913, „der unkünstlerische Hass der deutschen Phi-

lister“ gegen die „deutsche Kunst der Sieben“ auf der Mathildenhöhe von 1901 (gemeint ist die erste Kunstlerausstellung) hätte „fast eine historische Wiederholung“ des Skandals um die Impressionisten in Paris 1871 dargestellt. All dies dokumentiert – weit über das erregte *Aufsehen* hinaus – die große Bedeutung, die der Mathildenhöhe und den an sie geknüpften Ereignissen von allem Anfang an zukam.

Derselbe Hoeber gibt als Grund des Weggangs Behrens' aus Darmstadt an, der „innere Gegensatz zu Olbrich“ hätte sich gleichsam „von Tag zu Tag vergrößern“ *müssen*. „Trotz aller Freiheit, trotz alles liberalen und innerlich verständigen Mäcenatentums“ wäre Behrens nicht ungerne weggezogen. Die Darmstädter Künstlerkolonie wäre eben doch „immer nur eine Versammlung, selten eine Harmonie gewesen“. So stand anders besehen umso mehr das Ideal „intuitiv schöpferischer Individualität“ im Vordergrund.

Bei allem kritischen Unterton – und der evidenten Parteinahme für Behrens – unterstreicht Hoeber, was ohnehin zum großen Thema der sogenannten Kölner-Disputation von 1914 geriet, dass sich Künstlervereini-gung und starke künstlerische Individualität ohne potentielle Konflikte kaum längerfristig in Harmonie zusammenführen ließen. Auch insofern nahm die Darmstädter Erfahrung vieles vorweg, was für die Entwicklung des Status und der Auffassung vom Künstler auch in modernen Zeiten entscheidend sein würde. Der *Konflikt* hat sich bis in die Gegenwart, bis zum *Stararchitekten* in unserer Zeit fortgesetzt.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Mathildenhöhe ließe sich an einer ganzen Reihe weiterer Phänomene und einzelner Themen abhandeln. Dazu gehört die in der gesamten zur Moderne hinführenden Bewegung hochangesezte Bedeutung, die dem Haus als dem Inbegriff des Bauens zuerkannt wurde. Natürlich ist die Künstlerkolonie in Darmstadt auch ein Vorgänger all jener Musterhaus-Ausstellungen, die der Werkbund in den 1920er Jahren durchführt und dabei der Moderne ihre endgültige Form und (vor allem) ihre Bilder verpasst.

Die Architekturausstellung ist ein weiteres besonderes Thema, das hervorzuheben ist. Die Mathildenhöhe beinhaltete nicht nur das einmalige Ereignis des Zusammenschlusses künstlerisch-reformerischer Ideen und Bemühungen; es handelte sich auch sehr viel konkreter um eine Architekturausstellung, die – wiederholt – einschlägigen, aktuellen Aufgaben der Architektur gewidmet war. Es ging dabei vornehmlich um das *Haus*, vorerst um das Künstlerhaus, dann 1904 um das Bürgerhaus, 1908 um das Arbeiterhaus und 1914 um das Mietwohnhaus. Um all dies richtig einschätzen zu können, muss man sich an die damalige Umbruchsituation erinnern, die dadurch gekennzeichnet war, dass deutlicher als je zuvor die Aufgaben und Themen der Architektur einer neuen Realität angepasst werden wollten. Das Haus war das neue Thema der Architektur und wird wesentlich bei der Ausformung einer neuen modernen Architektur eine entscheidende Rolle spielen.



Künstlerhaus – Haus Behrens von Peter Behrens, 1901

Architekturausstellung



Bürgerhaus – Eckhaus Dreihäusergruppe von Joseph M. Olbrich, 1904

das Wohnhaus



Arbeiterhaus von Joseph M. Olbrich, 1908



Mietwohnhaus von Albin Müller, 1914

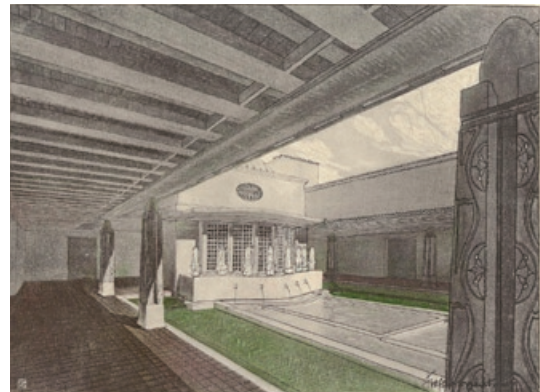
Die *Architekturausstellung* ist letztlich in der Nachfolge der 1851 mit großem Aufwand initiierten und parallel zum damaligen politischen Wettstreit inszenierten Nationenwettbewerb in Form von Weltausstellungen entwickelt worden. Selbst *Träger* dieser höchstbeachteten Ereignisse – vom Londoner Crystal Palace zum Pariser Eiffelturm – wird nun auch die Architektur in innigster Verbindung mit dem Kunstgewerbe Ausstellungsgegenstand. Von Darmstadt aus hat man, um an dieser Entwicklung teilzuhaben, in letzter Minute noch die Pariser Weltausstellung 1900 beschickt, wo dann eine, von Olbrich entworfene „Salle de la colonie des artistes de Darmstadt“ in der „décoration“ und „mobilier“ gewidmeten „Groupe XII“ – neben Einrichtungen der Dresdener Werkstätten und einzelner Teilnehmer von Bruno Paul über Richard Riemerschmied zu Max Läger und Emanuel und Gabriel Seidl – eingerichtet wurde. Der Beitrag Behrens' für die Turiner Ausstellung 1902 stand deutlich im Zeichen der Darmstädter Bewegung. Und an der Weltausstellung 1904 in St. Louis bildete dann der von Olbrich entworfene „*Sommersitz eines Kunstfreundes*“ einen wesentlichen Akzent der „Gruppe 37. Dekoration und Ausstattung von Gebäuden und Wohnungen“.

Muthesius hatte damals in „*Deutsche Kunst und Dekoration*“ (1905) nicht nur das Zentrum der kunstgewerblichen Entwicklung in Deutschland lokalisiert, sondern auch deutlich Olbrich „an erster Stelle“ figurieren lassen (vgl. Paul Sigel, in: Kat. Olbrich, 2010, S. 252).

Die Tragweite dieses Umstandes, der anerkannten Führungsstellung im Kunstgewerbe, das ja ohnehin damals die Diskussion beherrschte, wird erst dann deutlich, wenn man sich erinnert, dass der junge Jeanneret (Le Corbusier) aus diesem Grunde zur Erkundung nach Deutschland geschickt wird, und daraus letztlich die entscheidenden Impulse für die Entwicklung der Moderne – noch einmal (und trotz der alles zerreißenen Katastrophe des Krieges von 1914 – 18) in Überlagerung und Ergänzung französischer und deutscher Kulturtraditionen – entwickelt wurde. (Das darf man im Hinblick auf die nachfolgende Entwicklung anfügen, obgleich Jeannerets Bericht vom Januar 1912 nicht über das Jahr 1908 zurückreicht und Darmstadt folgerichtig



*Hamburg Vestibül, Peter Behrens
Internationale Ausstellung in Turin, 1902*



*Sommersitz eines Kunstfreundes, Joseph M. Olbrich
Weltausstellung St. Louis, 1904*

nicht in seinem Bericht über den Stand der Dinge in Deutschland vorkommt. Man vergleiche die obigen Bemerkungen zu Olbrich und das Urteil Mendelsohns!)

Die Darmstädter Ausstellungen waren – vor der Dresdener Ausstellung 1906 – ein klares Zeichen für die kurz danach im Deutschen Werkbund gebündelten Interessen; ohne diese Voraussetzung ist schließlich auch „Cöln 1914“, die große Werkbundaussstellung, kaum zu denken. Die Bedeutung der Mathildenhöhe war anerkannt, ihre Leistungen längst in die ‚deutsche Produktion‘ integriert und weltweit vorgezeigt. Und, was für unseren Zusammenhang von Bedeutung ist, ihre Künstler traten nach außen als erkennbare Gruppe, mit der Mathildenhöhe identifiziert, auf.

III. KÜNSTLERKOLONIE – REFORMGEDANKE. DIE WEITERE KULTURGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG

Je weiter man den Rahmen legt, desto größer erscheint die Bedeutung der Mathildenhöhe. Vorerst sollen einige Stichworte genügen, um die weitere kulturgeschichtliche Dimension anzudeuten.

Mäzenatentum und Reformbewegung

Mit der Frage nach dem Mäzen, Großherzog Ernst Ludwig, ist das entscheidende Problem der Anbindung – *frei entstandener* – künstlerischer Bewegungen an die Gesellschaft angesprochen. Nach *Secession* und individueller Neuorientierung wird diese erneute gesellschaftliche Einbindung zum erklärten Programm des Werkbundes. In Darmstadt zeigt sich umgekehrt und auf exemplarische Weise das Mäzenatentum: durch einen Fürsten, der sich erklärtermaßen politisch zurückhält und vom preußischen Zeitgeist deutlich unterschieden wird.



Großherzog Ernst Ludwig, 1907

Wie bedeutend das Mäzenatentum in dieser Frühphase der Entwicklung zur Moderne war, und wie wichtig gerade solcherlei Stützen in einer Phase des Experimentierens einzuschätzen sind, ist im Zusammenhang und im Vergleich noch kaum ausreichend erforscht. In Hagen ist es die herausragende Figur des Förderers und Museumsgründers Karl Ernst Osthaus, hier ist es im *kleinstaatlichen* Rah-

men um am Rande des Territoriums der preußischen Großmacht der politisch *desinteressierte* Fürst, der das Experimentieren zulässt und fördert. (Man vergleiche den Umstand, dass man nach 1945 in den *peripheren* Zonen in Skandinavien und in der Schweiz [!] besonders kreative Bewegung in der Architektur wahrnahm.) In beiden Fällen geht es um die Rolle einzelner herausragender mäzenatisch agierender und in jedem Falle mitdenkender Förderer. Wieweit die deutsche Kleinstadt und Stadtkultur für das Experiment in besonderer Weise förderlich war und dem Künstler gleichsam ohne Störung den konkreten Rahmen und die Ausrichtung auf eine Wirklichkeit eröffnete, ließe sich im Einzelnen erörtern.

Verbindung zu England / die besondere kulturelle Stellung – und Öffnung – innerhalb Europas

Andererseits ist gerade durch die enge Bindung Ernst Ludwigs an England (Queen Victorias Lieblingsenkel!) zusätzlich zur süddeutschen *Randlage* die Öffnung nach England mit der großen reformerischen Tradition der *arts & crafts*-Bewegung gegeben. Man ist also dem Zeitgeist, den kurz danach Hermann Muthesius mit seinem Werk zum „Englischen Haus“ stark beeinflusst, in mancher Hinsicht voraus.



Queen Victoria mit Großherzog Ludwig IV. und Familie, um 1875

Man muss dies im Hinblick auf die Bedeutung der Mathildenhöhe für die Gesamtentwicklung präzisieren. In „Stilarchitektur und Baukunst“ hat Hermann Muthesius 1901 – gleichzeitig mit der ersten Ausstellung in Darmstadt – das

Mäzenatentum und Reformbewegung

Verbindung zu England

„Bild eines möglichen Ganges der Ereignisse“ als in England „bereits“ belegt hervorgehoben und mit der dort „glänzend entfalteteten Hausbaukunst“ identifiziert. Insofern lagen also die Bemühungen auf der Mathildenhöhe genau auf der richtigen Linie. Muthesius' Ausblick und Forderung: „In der That wird eine Aenderung unsrer deutschen künstlerischen Zustände nur in einem, im wesentlichen noch zu schaffenden, deutschen Hause ihren Anfang nehmen können. Die Kunst beginnt, wie so vieles andere, zu Hause.“ Man war in Darmstadt auf Kurs. Und man kann Muthesius' – natürlich an Berliner (monumentalen und repräsentativen) Verhältnissen angelegte – Aufforderung durchaus auf die Häuser der Mathildenhöhe beziehen und erkennen, wie sehr diese Erwartungen bereits eingelöst waren und wie weit man der Entwicklung voraus war. „Es liegt kein Grund vor, weshalb wir nicht dasselbe in unserm Sinne thun sollten, was man damals in England that: in unserer bürgerlichen Baukunst zur Einfachheit und Natürlichkeit zurückkehren, wie sie in unsern alten ländlichen Bauten eingehalten worden ist, auf jedes Architekturgeklänge an und in unserm Haus verzichten, Gemütlichkeit der Raumbildung, Farbe, natürlichen Aufbau, sinngemässe Gesamtgestaltung einführen, statt uns weiter in die Fesseln formalistischer und akademischer Architekturmacherei zu begeben.“

Reformgedanke. Lebensphilosophie

Alles fließt zusammen in einem großen Projekt, für das eigentlich nur eines entscheidend ist, dass der Mensch im Mittelpunkt steht. Lebens-Zusammenhang, Vitalität, Ort der Konzentration und auch der *Verifikation*, der ganz konkreten Vergewisserung der Tauglichkeit von Ideen (und geistigen Vorstellungen) in der Wirklichkeit, das fügt sich alles im Zeichen einer *Reform* zusammen. Hierin liegt die Einmaligkeit der Mathildenhöhe, aber auch die Gemeinsamkeit mit andern, anders ausgerichteten und doch vergleichbaren Strömungen.

Ein Begriff wie der – Wagnersche – des *Gesamtkunstwerkes* ist insofern jedoch zu vage; er bedarf zudem der präziseren Festlegung bezogen auf die jeweilige Situation. Richtig ist, dass im Projekt der Mathildenhöhe Kreativität und künstlerische Freiheit im

Namen der Kunst zu einer gemeinsamen Idee zusammengeführt werden sollten. Und dass zu diesem Zweck die zu einer Künstlerkolonie zusammengeführten Künstlerhäuser als sichtbares Symbol ausgebildet und zusätzlich mit sichtbaren Formen künstlerischer Tätigkeiten verbunden wurden. Das Gebaute und das Ephemere, die Kunst und die in ihr zu Grunde liegenden Absichten und Ideen sollten eins werden. Darin äußert sich eine reformerische Grundhaltung, die die damaligen Bemühungen in Darmstadt zweifelsohne prägt. Die Argumentation geht vom Menschen und seinen elementaren, den Lebenszusammenhang bestimmenden Bedürfnissen aus. Die Architektur bildet gleichsam ein Gefäß für die grundsätzlichen Anliegen, den Menschen in seinen gesellschaftlichen Einbindungen zu stützen und zu befördern. Eine *gebaute Lebensphilosophie* wird hier in Gang gebracht.

Mithin bietet die Mathildenhöhe Anschauungsunterricht dafür, wie mit den Mitteln äußerer Form, mittels Bauwerk und dessen Anordnung in einer Gesamtanlage, der Mensch selbst mit seinen Interessen und Tätigkeiten in einen größeren Zusammenhang und in den Rahmen gemeinschaftlicher Überzeugungen sinnvoller gesellschaftlicher Ausrichtung und Entwicklung gestellt werden kann und soll. Es ist wesentlich, dass dieser Aufgabe ganz konkret Formen zugeordnet werden, auch wenn dies scheinbar *nur* dekorative Inschriften, künstlerischer Schmuck sind. Es geht um viel mehr, um die Manifestation und Sichtbarkeit eines gesellschaftlichen Projekts und einer Lebens Einstellung, die sich damit verbindet.



Portal Ernst-Ludwig-Haus, 2007

Die Ausprägungen sind verschiedenster Art. Für die Bedeutung des „Menschenbildes“ in der damaligen Zeit steht auch das Schaffen von Bernhard Hoetger. Während seines Aufenthalts 1913 in Florenz, wo die „frühen Italiener“ auf ihn gemäß eigenen Angaben „den meisten Eindruck“ machten, entstanden die Vorarbeiten für den Plantanenhain, der 1914 enthüllt wurde. Auch Hoetgers künstlerische Absicht ist „menschheitsumfassend“, wie es 1919 C. E. Uphoff schreibt. Und er präzisiert dies – ganz im Sinne der anderweitigen, der Architektur Führungsaufgaben zuweisenden Forderungen der Zeit: „Er schritt zur Architektur. Der Wille war in ihm, es zu zwingen. Es zu zwingen, daß in einem Bauwerk die vielfältig zerspaltenen Künste zu einer Kunst und der vielfältig zerrissene Menschengest zu einem Geiste wurde.“ In Hoetger sieht Uphoff einen „Schöpfermenschen“; wie er anfügte: „in dieser Zeit der Zerstörung und Vorbereitung auf das Neue“.

Es fügt sich alles zusammen. Darmstadt ist der Ort, der *genius loci*, an dem diese aus dem Leben und aus menschlichem Schöpfergeist entstehende neue Welt zur Einheit und zur Wirklichkeit wird, wobei nun eben die Erwartungen und die Meinung davon ausgingen, dass nunmehr das Geistige und die Ideen „die großen Formen erwachen“ ließen. Eine „neue Menschheit“, „ein neuer Geist will kommen“, wurde diese Stimmung damals umschrieben. Es zeigt die kulturelle Absicht und den Willen, der die Bauten der Mathildenhöhe erfüllte.



Plantanenhain, 1997

Der entscheidende Moment um 1900. die zentrale Rolle der Mathildenhöhe

Man nähert sich der Sache am besten, wenn man die Zeit selbst nach ihren Eindrücken und Meinungen befragt. Neben den bereits bemühten Zeugen erweist sich der früh 1916 in Verdun verstorbene Kunsthistoriker – und auch Künstler – Fritz Burger als ein besonders sensibler und gut beobachtender Zeitgenosse. Seine Ausführungen zur „Darmstädter Kunst“, die er 1901 noch als Student niederschrieb, bilden ein außerordentliches, gleichsam im Moment des *status nascendi* der Mathildenhöhe verfasstes und umso erstaunlicheres Zeugnis, das hier dazu dienen soll, die Bedeutung für die Kunst- und Kulturgeschichte umso deutlicher hervorzuheben.

Burger leitet seine „Gedanken über die Darmstädter Kunst“ mit dem Goethezitat ein: „In Kunst und Wissenschaft kommt alles darauf an, dass die Objekte rein aufgefasst werden.“ Auf solche Weise versuchte sich Burger damals „in dem chaotischen Hasten und Treiben der modernen Kunst“, im „Vorwärtsstürmen und Brausen einer gewaltigen Menge“ zu orientieren. Und vor diesem Hintergrund beschreibt er auch die besondere Qualität und Bedeutung der Bauten der Mathildenhöhe. Für ihn sind sie „eine logische Folge kunstgeschichtlicher Entwicklung“, mittelbar das repräsentative Resultat dieser Entwicklung.

Der entscheidende Moment um 1900

Gleichzeitig sieht er in der ihm schon damals offensichtlichen Differenz Olbrich/Behrens das ganze Entwicklungspotential am besonderen Ort gegeben. Von der – noch – beobachteten Verschachtelung in der Architektur der Olbrich'schen Bauten führt ein Weg zur „Gesamterscheinung“, die ihm bei Behrens herausgearbeitet erscheint. Es geht gemäß Burger um diese Herauskrystallisierung eines „harmonischen Ganzen“. Und um die besondere, über die formalen Aspekte des Bauens weit hinausreichende, kulturgeschichtliche Bedeutung zu unterstreichen, zitiert er Behrens, wonach die Zeit vielleicht nicht mehr fern sei, „in der man die Richtung innerhalb der Baukunst nicht mehr nach dem Überwiegen historischer oder moderner Dekorierung, sondern nach der Lebensauffassung kennzeichnen wird“. Auch hier wird sichtbar, welche grundsätzliche Bedeutung der Mathildenhöhe bei der Herausbildung eines

modernen Kunstverständnisses zukommt, wobei Burger die weit über Deutschland hinausreichende Wirkung im Auge hat.

Natürlich geht es auch bei ihm – zeitgemäß – um ein Loskommen von der historischen Form, für die das Ornament ein zweifelhafter Ersatz bleibt; entscheidender ist die Frage, wie und aus welcher Lebensauffassung heraus man zur neuen Gestaltung gelangt. *Burger setzt die Darmstädter Erfahrung in die Mitte aller diesbezüglichen, damaligen deutschen Auseinandersetzungen und Veränderungen.* Er folgt dabei natürlich nicht dem – oben kritisierten – in den 1950er Jahren und danach hochgespielten *Jugendstil*-Argument, sondern bezieht umfassender und radikaler einen *architektonischen* Standpunkt. Insofern ist die Kritik an Olbrich genauso vorprogrammiert, wie das besondere Interesse an Behrens. Bezeichnend für seine Position ist das Urteil über die Linie, die „nur im großen wirken“ könne: „im kleinen Raum wird sie zum Ornament“. Der Schluss liegt nahe: „es müssen also Flächen entstehen und diese können nur wieder durch die Linie selbst oder durch Farbe die notwendige Gliederung erfahren“. Burger ist längst bei den *modernen* Vorstellungen, die ja auch in Holland über das „vlakornament“ zur Formbereinigung respektive zu deren erneuten kontrollierten, geometrischen Grundlegung führen sollen. Die Kritik an Olbrich setzt überall dort ganz dezidiert ein, wo Brüche in jener *konstruktiven Logik* erkennbar sind, wie sie sich nun eben *ornamental* abbilden. Burgers Urteil lautet demgemäß, es würde über die „architektonische Armut“ hinweggetuscht, „durch Anwendung aller möglichen Sächelchen“.

Burger nennt eingangs seinen Versuch der Beurteilung, die sich immer rigide an die beobachtete und beschriebene Einzelform hält, in Anlehnung an Goethes „produktive Kritik“. Er will damit dem schaffenden Künstler zudienen, der ja seine Vorstellungen umsetzen will, und deshalb bezogen auf „künstlerische Form und Dekorationsweise“ vom „Ideellen“ ausgeht, um „dann erst seine harmonische Vereinigung mit dem Materiellen“ zu suchen und zu finden. Ob man nun Burgers Olbrich-Kritik folgt oder nicht, entscheidend ist der Umstand, dass er die entsprechende Auseinandersetzung, deren Folgen *a posteriori* mühe-los einsehbar sind, in Darmstadt verortet. Es interessiert umso mehr, dass Burger

solche Vorstellungen konkreter künstlerischer Zielsetzung in den größeren gesellschaftlichen Rahmen stellt, in der Meinung, dass die künstlerischen Äußerungen durchaus einen wesentlichen Beitrag zu dieser, kulturellen Welt beitragen würden. Burger teilt die damaligen Zeichen von Begeisterung und Emphase. „Schwer ist's, in dem chaotischen Haufen und Treiben der modernen Kunst sich zurecht zu finden“, eröffnet Burger seine Welt-sicht, um dann Zeilen später in Anbetracht des beobachteten „Vorwärtstürmen und Brausen einer gewaltigen Menge“ auszurufen: „Eine wahre Lust ist's zu sehen, wie nun alles... mit erneuter Kraft und kühnem Mute vorwärts drängt und eilt.“

Derlei Formulierungen wiederholen sich damals allerorten – auch noch im Moment der Kriegsbegeisterung von 1914! Burger sucht jedoch letztlich einem skeptischen Weg das Wort zu reden; ihm geht es letztlich um die Fundierung eines Urteils. Gleichwohl benötigt auch er ein – wie üblich sehr holzschnitt-artig geformtes – Geschichtsbild, auf dem er seinen Entwicklungsgang skizziert. Es geht um Ordnung und Chaos und um eine erneute Ordnung, die schmackhaft gemacht werden soll. Die mittelalterliche Kunst sei durch „die engste und innigste Verbindung mit dem Leben und Gedanken der Volksseele“ geprägt gewesen. Eine Kunst, „die wie einstmals aus dem Innern erwuchs“, sei nicht in Sicht, was Burger zur rhetorischen Frage führt, ob wir „denn andere Menschen geworden“ seien und ob „das künstlerische Gefühl in uns denn so tief gesunken, dass es nichts Großes mehr zu schaffen vermochte“.

Burger bildet die Probleme und die Fragen jener Zeit ab. An diesem – durchaus zeit-typischen – Klagegedicht ist der Wunsch nach dem *Großen* das auffälligste. Ganz offensichtlich will er sich nicht auf stilistische Kleinigkeiten, auf Ornament oder gar auf Schnörkel einlassen; er sehnt sich nach dem Großen, nach dem *Architektonischen*. Und er will das ganz offensichtlich eben nicht wie zu früheren Zeiten begreifen, als „die klassische Kunst von Italien her fast ganz Europa überflutete“, und mithin als eine „fremde Kunst“ – gegen das „ungebildete Volk“ – eingebracht wurde. Und so führt die Burgersche Geschichtslektion über „die Antike Schinkels“ und das „mixtum compositum“ des Maximilianstils zum einmal mehr festgestellten Mangel der eigenen

Zeit mit all seinen Begleiterscheinungen von „Lüge“, „protzigem Prunk“ und „Parvenükunst“. Burger flicht hier die Kritik an die Adresse der „nun alles leitenden Industrie“ ein und führt von hier zur Diskussion der *Reformbewegungen in England* in erster Linie. Mittelbar, da dies ja alles der Beurteilung der „Darmstädter Kunst“ zukommen soll, belegt er, wie sehr die Lage (vor der Gründung des Deutschen Werkbundes) umstritten und durch die ewig gleichen Klagen bestimmt ist. „Die gleiche Wahrnehmung können wir auch in Darmstadt machen“, ergänzt er ein entsprechendes Zitat nach Muthesius. Und so ähnelt sich auch die weitere *Herleitungsgeschichte*, die neben Ruskin und neben der englischen Entwicklung auch Otto Wagner berücksichtigt, um dann zu einer kritischen Beurteilung der Position Olbrichs in letzter Instanz zu führen.

„Der Zweck giebt die Form; aber die Form ist tot. Der Künstler erst giebt ihr das Leben und dieses Beleben der gegebenen Form ist mit entschiedener Virtuosität und charakteristischer Originalität durchgeführt.“ So wird dann das Darmstädter Experiment doch als wesentlicher Schritt zu neuer künstlerischer Form gewürdigt. Und wieder steht die Idee des Lebenszusammenhangs in der Mitte. Als „bedauerlicher Mangel“ bleibt für Burger andererseits der architektonische Beitrag der Mathildenhöhe – Behrens ausgenommen – stehen. Doch insgesamt sieht Burger in Darmstadt das erreicht, was als „Dokument deutscher Kunst“ ja auch angekündigt war. Deutsch sei „die äußere architektonische Gesamterscheinung“ und wohl auch das sich manifestierende „Gemüt“; aber ob sich hier eine „spezifisch deutsche Kunst“ entwickeln würde, möchte Burger doch bezweifeln. So sehr er sich freut, dass Deutschland auf dem Gebiet der Kunst für einmal „vorbildlich“ wirken könne, so sehr verweist er auf den zunehmenden „intensiven internationalen Verkehr“, was eben auch den künstlerischen Fortschritt nicht mehr als nationales, sondern als „Eigentum aller Kulturvölker“ qualifiziere.

Burger hat also die Argumentation zugunsten der Mathildenhöhe als Weltkulturerbe gleichsam vorweggenommen. Seine Darstellung bietet bei aller tendenziösen – *architektonischen* (!) – Sichtweise ein hervorragendes Zeugnis, das auch heute bestens geeignet ist,

uns mit der Bedeutung der damaligen künstlerischen und kulturellen Auseinandersetzung vertraut zu machen, wie sie den Moment der Entstehung der Mathildenhöhe charakterisierte.



Eröffnungsfeier, 15. Mai 1901

Der quasi-religiöse Charakter

In einer Sache müsste man wohl Burgers Blick erweitern. Sie ergibt sich aus der besonderen Berücksichtigung der *ephemeren* Ereignissen, die ja in besonderer Weise als *Kultform* auf der Mathildenhöhe – am besten bekannt durch die berühmt gewordenen Bilder der Einweihung – zelebriert wurden. Dressler sprach 1906 in diesem Zusammenhang nicht nur vom „Feste der Seele“ und vom „Feste der Schönheit“, sondern auch *tout court* vom „Gottesdienst“ (vgl. oben). Niemand kann den *quasi-religiösen* Charakter verkennen, der jene Ereignisse – auch dies durchaus zeitgemäß – bestimmte. Jedoch geht es auch hier um mehr als um die bloße äußere Form des Kultes und ihrer Symbole. Man muss auf Hendrik Petrus Berlage zurückgreifen, der in seinem Vortrag vor dem Museumsverein Krefeld 1904, beeindruckt von Karl Schefflers in demselben Jahr publizierten Buch über die Konventionen feststellte, dass es in vergangenen Zeiten die Religion war, die den Gesamtzusammenhang stiftete und der Kultur ihre Tiefe verlieh. Seine Kritik an der unmittelbar vorausgegangen und der gleichzeitigen – durch die Lüge bestimmte – Welt der Kunst konnte er nur dies, die Feststellung der verlorengegangenen, ehemals

Der quasi-religiöse Charakter

zusammenfügenden Religion entgegenhalten. Das „Fehlen der religiös-philosophischen Konvention“ stehe einer Überwindung der Krise im Wege, „und von einer neuen Form universaler Weltbegriffe, wie sie in den Konsequenzen der naturwissenschaftlichen Forschung liegen müsste, ist kaum ein leiser Anfang zu spüren“. Berlage ist nur einer von vielen, die sich nach einem neuen „Weltgefühl“ sehnen, auf dass die Kunst „wieder eine geistige Basis haben“. In seinem Umfeld blühen die theosophischen Strömungen und ohne diese Tatsache lässt sich der damalige Zeitgeist kaum fassen.

In jenem Moment der Gründung der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe sind all diese Argumente – und Sehnsüchte – greifbar; sie bilden zusammen mit den künstlerischen Zielsetzungen ein Ganzes, aus dem in einem einzigen kreativen Moment das entstand, was die Mathildenhöhe bis heute so bedeutend erscheinen lässt.

Noch einmal, der so häufig strapazierte Begriff des Gesamtkunstwerk greift zu kurz und reicht nicht aus, um das zu erklären. Das Korsett ist zu eng, weil das Künstlerische herausgelöst und verabsolutiert wird, statt dass umgekehrt die Kunst im grösseren kulturellen Raum begriffen wird. Der geistige Raum ist das *Monument*. Es geht um sehr viel mehr als um eine Syntonie unterschiedlicher, einzelner künstlerischer Objekte und Ausdrucksformen. Der innere Zusammenhalt und der Tiefgang sind entscheidend. Das ist es letztlich auch, was in dem Begriff der *Architektur* immer wieder zusammengefasst und symbolhaft thematisiert wurde. Der zitierte Biograph Hoetgers, Carl Emil Uphoff, hat an anderer Stelle das „neue Kunstwollen“ und den damit gleichgesetzten „Lebenswillen“ in diesem Sinne weitausgreifend definiert: „Wir erstreben eine neue Einheit in einer neuen Gesinnung, in neuer Religiosität, in neuem Glauben.“ Mit der Sehnsucht nach künstlerischer Freiheit sind auch immer, so wie es im Titel eines bei Diederichs 1909 erschienenen Gedichtbändchens von Karl Groos steht, die „Befreiungen der Seele“ gemeint.

Materiell / Immateriell

Umso wichtiger ist es auf das Zusammengehen materieller und *immaterieller* Formen und Bedeutungen zu verweisen, was auf der

Mathildenhöhe auf exemplarische Weise vorgeführt wurde. Das Zusammenspiel zwischen dem, was man unmittelbar wahrnimmt, und dem, worauf es verweist, mitsamt allen Zwischentönen von Andeutung und Symbol ist entscheidend. Die Tatsache, dass dies intendiert *und* umgesetzt wurde, ist offensichtlich. Es bildet ein außerordentliches Dokument dafür, wie sich eine nach Bedeutung und Sinn strebende künstlerische und architektonische Tätigkeit in diesem historischen Moment entfaltete, just zu einem Zeitpunkt, als man sich – Scheffler 1904 und Berlage 1905 – des Verlustes einer einheitstiftenden Grundlage künstlerischen Tuns (in der *verschwindenden* gemeinsamen Religion) bewusst wurde. Dass diese Sinnstiftung in die Zukunft gerichtet war und sich gerade deshalb an den *Grundwerten des Künstlerischen* überhaupt orientierte, steht im Falle der Mathildenhöhe außer Zweifel. Der Polarität *materiell / immateriell* liegt die Dynamik und das Spannungsverhältnis zugrunde, das dem Bestehenden das *Projekt* eines Künftigen in aller Konsequenz, notwendigerweise hinzufügt.



Hochzeitsturm, Detail, 2007

Aufbruch in die Moderne

Der Aufbruch in die Moderne ist so besehen weit mehr als eine zeitgeistige Parole. Sie ist im Falle der Mathildenhöhe eine sich aus dem künstlerischen Tun und aus den daran geknüpften Überzeugungen folgerichtig ergebende imperative Einsicht, so wie das schon Burger erkannt hat. In Darmstadt wird *ante litteram* eine Moderne beschworen – und herausgefordert, die sich nicht auf Prognosen verlässt, sondern eine neue Lebensphilosophie unmittelbar vordemonstriert. Die Zukunft liegt in den Entwürfen, in der künstlerischen Tätigkeit selbst. Sie ist nicht *prospektiv* beschrieben, sondern gelebt. Sie verlässt sich

materiell /
immateriell

Aufbruch in die
Moderne

nicht auf einen in der Zukunft angesiedelten Erwartungshorizont. Sie ist vielmehr allgegenwärtig. Bevor sich die Moderne auf eine eng kodifizierte neue formale Basis einigt, um dann gleich als neuer *Stil* in die Konformität mit der Geschichte einzugehen (und so – einem bedeutenden Diktum Hegels zufolge – die Vernunft dem Verstand übertragen wird), bevor dies geschieht, ist hier der Aufbruch gelebt und *wirklich* vorhanden.

Manches kündigt damals spätere Entwicklungen an. Und die offene, den ganzen Menschen betreffende Spekulation kriecht schnell ihre Schlagseiten und ihre aus der Zukunft zurückwinkenden Schatten. Man sollte nicht übersehen, dass die sich ankündigende Moderne in der Mathildenhöhe auch in den ganz konkreten Maßnahmen, Arbeitseinrichtungen mitsamt den wirtschaftlichen Konsequenzen erkennbar wird. In Darmstadt ist in mancher Hinsicht vorgezeichnet, was 1907

bei der Gründung des Deutschen Werkbund Programmpunkt (Schumachers Rede an der Münchener Gründungsversammlung) wird und sieben Jahre später in Köln zur Krise gerät, die sich ausgerechnet am Status des Künstlers und seiner unabdingbaren künstlerischen Freiheit und Individualität entzündet.

Das *Ganze* ist komplex und kaum aus dem Zusammenhang, der vorausgegangen wie der nachfolgenden Situation herauszulösen. Es zeigt umso deutlicher, wie hoch der Stellenwert der Mathildenhöhe anzusetzen ist. Es handelt sich zweifelsohne um ein einzigartiges Phänomen, dessen Bedeutung an jener Epochenschwelle zur Moderne kaum überschätzt werden kann. Reform und Moderne, das Geistige wie das geformte Künstlerische, in das alles zusammenfließt, führen zu jenem *Ganzen* und bilden jenes – noch im Zustande des Sich-Bildens befindliche – Amalgam, aus dem die kommende Moderne gemacht ist.



Ausstellungshallen mit Hochzeitsturm, Nordseite, 1908

IV. DIE SITUIERUNG DER MATHILDENHÖHE IM WEITEREN KONTEXT / WEITERENTWICKLUNG

Man sollte bei der Beurteilung des hohen Stellenwerts der Mathildenhöhe die äußerst bedeutsame Nachwirkung nicht übersehen. Gerade im Moment der Neubesinnung nach 1945 ist man sich der Entwicklung und Aufbruchsstimmung *um 1900* – und deren nachhaltigen Wirkung und deren Aktualität – bewusst geworden.

Ernst Neufert hat 1947 aus Anlass des Kongresses für Ingenieurausbildung unter dem Titel „Der Architekt im Zerreißpunkt“ die Architekten zusammengeführt, um einer radikalen Nachfrage und Standortbestimmung Platz zu geben. Otto Bartning leitete den Reigen der Beiträge mit einem Referat zur „Einheit des Menschen“ ein; er hat dabei dem Persönlichkeitskult eine Absage erteilt und – einmal mehr – seine Überzeugung und sein „fernes Ziel“ als einen Glauben bezeichnet. Das Protokoll vermerkt: „In der späteren zusammenfassenden Diskussion des Tages fielen nur zustimmende Äusserungen zu vorstehendem Vortrag.“

Noch deutlicher haben die „Darmstädter Gespräche“, die in unmittelbarer Nähe zur Mathildenhöhe – symbolhaft – stattfanden und den direkten Anschluss an die Ereignisse kurz nach 1900 suchten, diesen Umstand bewusst in ihre Planung aufgenommen. Damit wurde der Mathildenhöhe zugleich ein präziser Ort in der Geschichte der Entwicklung der Moderne zugewiesen, und deren Bedeutung in diesem weiteren Zusammenhang unter Beweis gestellt.

Das zweite, dem Thema „Mensch und Raum“ gewidmete Gespräch schloss 1951 ausdrücklich an die Ereignisse der Jahrhundertwende an, feierte das Jubiläum von 1901 und legte eine Geschichte der Entwicklung der neueren Baukunst vor, die just in Darmstadt ihren entscheidenden Impuls fand („Baukunst 1901 – 1951“). Das Ereignis sollte sichtbar eine Fortsetzung der früheren, epochemachenden Bautätigkeit schaffen, weshalb exemplarische Bauten im so genannten Meisterbauprojekt geplant wurden. (Von den vorgesehenen Bauten wurden diejenigen von Otto Bartning, Ernst Neufert, Franz Schuster, Hans Schwipert und Max Taut realisiert.) Damit wurde die längst anerkannte Bedeutung der Mathildenhöhe als Inbegriff künstlerisch-schöpferischer Reformtätigkeit einmal mehr herausgestellt und in ihrer *anhaltenden Bedeutung* unterstrichen.

Dabei war es in offener Diskussion zum Vergleich unterschiedlicher, konkurrierender Möglichkeiten des Bauens gekommen, stets im Bemühen den lebendigen *humanistischen* Gedanken – auch – in der modernen Architektur weiterzuführen. Wie kein anderes Projekt hatte Hans Scharouns – nicht realisierter – Entwurf einer Volksschule für die Landgraf-Georg-Straße den Anstoß zur Kontroverse gegeben. Eine modellhaft vom Inhalt her gedachte und diesen abbildende Architektur – in diesem Fall eines Bauwerks für Erziehung und Bildung – führte zu einer denkwürdigen Diskussion, in der es auch grundsätzlich um *Gespräch* und um das *Zerreden* von Architektur ging. Gerade darin hat der Gründungsgedanke der Mathildenhöhe seine Fortsetzung gefunden und seine Gültigkeit erwiesen. Es wurde einmal mehr *lebendige Geschichte* praktiziert!



Ausstellung „Mensch und Raum“, 1951



Frauenklinik von Otto Bartning, 2010



Ludwig-Georgs-Gymnasium, Max Taut, 2005



Georg-Büchner-Schule, Hans Schwippert, 2006

Die Kontroversen, die anlässlich der „Darmstädter Gespräche“ dank der klug gewählten Themen und der intelligenten *Versuchsanordnung* geführt wurden, stehen für die ideellen Werte, die mit der Mathildenhöhe verbunden wurden. Das betrifft auch Heideggers berühmten Vortrag „Bauen, Wohnen, Denken“, genauso wie die Seitenhiebe von Ortega y Gasset und die 1950 anlässlich des ersten Gesprächs entbrannte Polemik um die Kulturthesen Hans Sedlmayrs.

Auch die musikalische Avantgarde, die sich unter Hermann Scherchen im Internationalen Ferienkurs im Sommer 1946 auf Schloss Kranichstein traf, benützte auf ihrem Plakat das Signet des Hochzeitsturms der Mathildenhöhe. Es sollte nicht nur an den künstlerischen Aufbruch von 1901 erinnert werden, man wollte den damaligen Geist neu beschwören.

Mittlerweile geht diese Geschichte weiter. Heute gibt es wieder und immer noch „Neue Darmstädter-Gespräch“, genauso wie „Kranichsteiner Ferienkurse für neue Musik“.

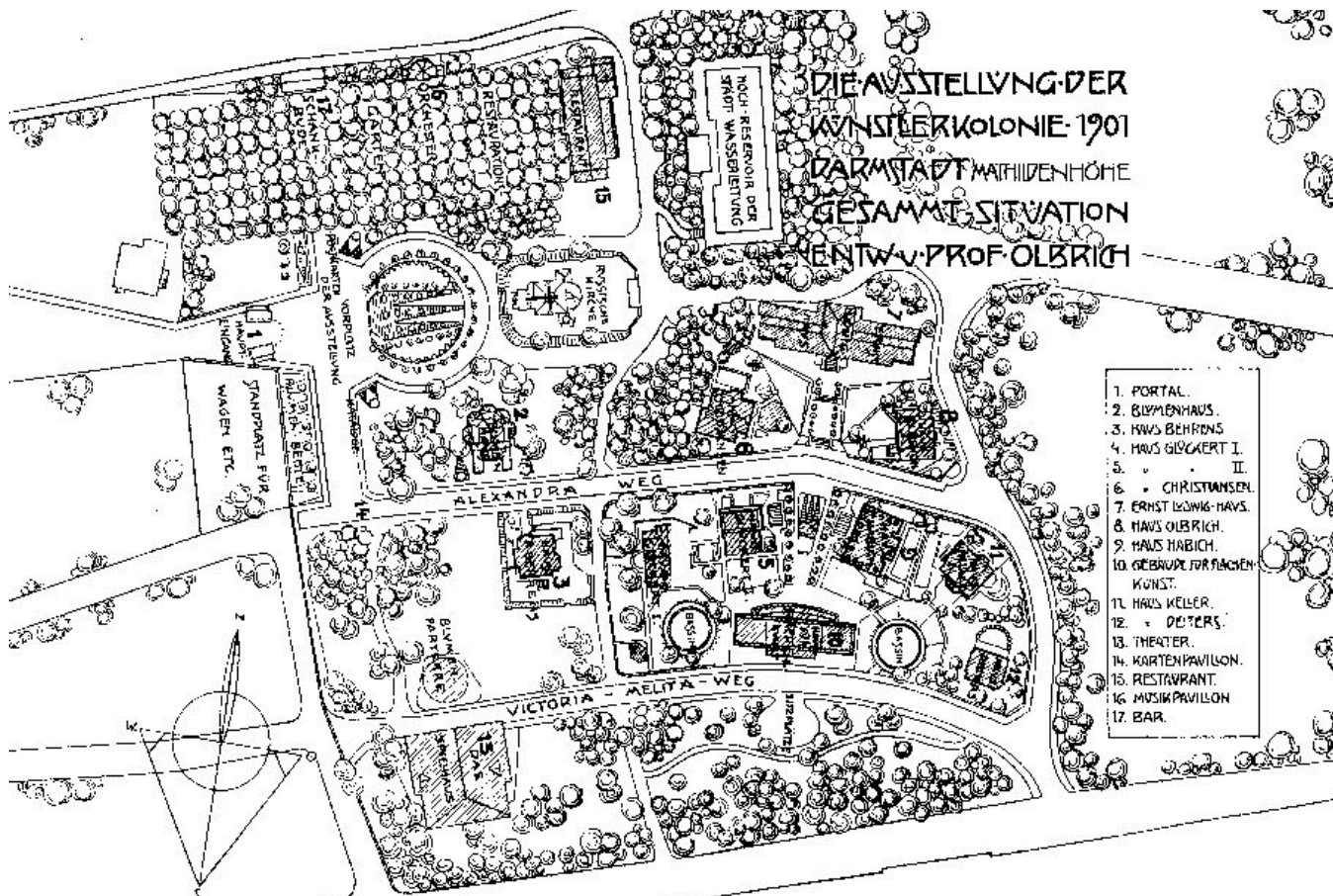
Muthesius hat in seiner Rede „Wo stehen wir?“ (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1912) vom „Rückgang des Kunstempfindens“ und

von einem „raschen Niedergang“ gesprochen, dem die Kunst damals anheimgefallen sei. Er hat dagegen das Rezept *Form* gesetzt, wie sie beispielhaft in den Bemühungen in Darmstadt – vorgängig der Gründung des Deutschen Werkbundes – gepflegt wurde.

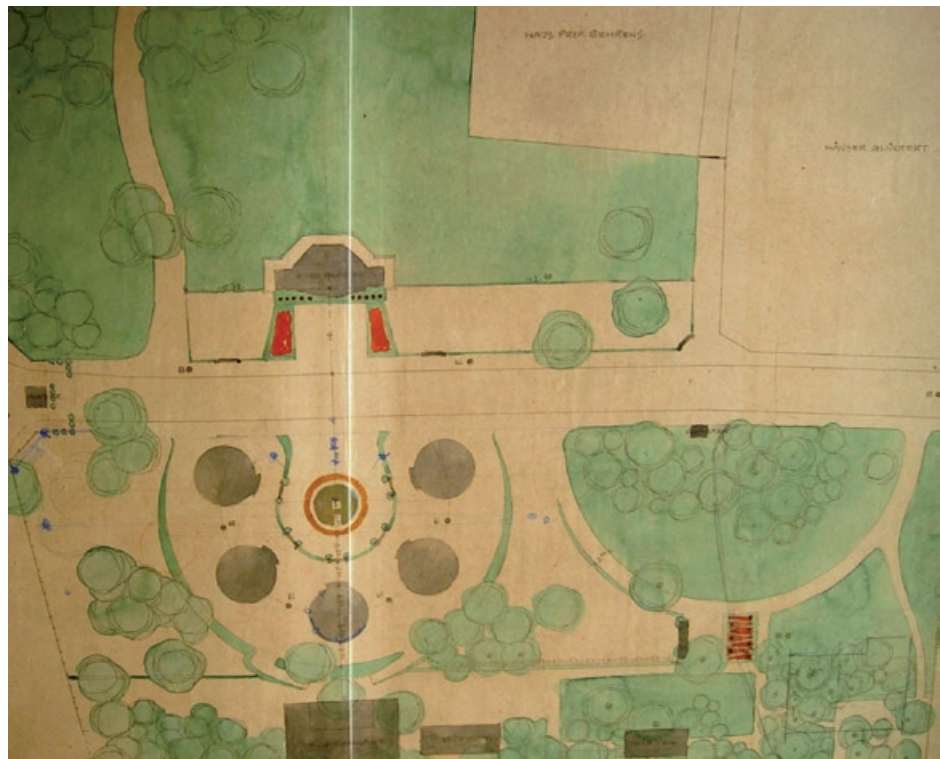
Muthesius hat dabei betont, dass die Form nichts mit den üblichen Verkürzungen zu tun hat, die sich mit menschlichen Tätigkeiten verbinden, weder mit „rechnerischen Ergebnissen“, noch „Zweckmäßigkeit“, noch bloßem „verständigem Denken“. Um jenes *Übergeordnete* zu beschreiben, verwendet er den Begriff „Architektonik“; ihn hatten Johann Heinrich Lambert und Immanuel Kant benutzt, um die „Kunst der Systeme“ (Kant, Kritik der reinen Vernunft, Riga, 1781), die Ordnungsmacht der Architektur gleichsam, zu beschreiben. Für Muthesius bedeutet dieser Begriff jedoch jenes „Geheimnis des menschlichen Geistes“, das (auch) er mit poetischen und religiösen Vorstellungen vergleicht.

Betrachtet man diese Argumentation, so bleibt einmal mehr nichts anderes übrig, als die Bedeutung der Mathildenhöhe sehr hoch anzusetzen. Hier wurde längst, dem Dresdener Vortrag Muthesius' zehn Jahre voraus, das „Geheimnis des menschlichen Geistes“ in einer lebendigen Kunst und Kultur ergründet und beispielhaft umgesetzt.

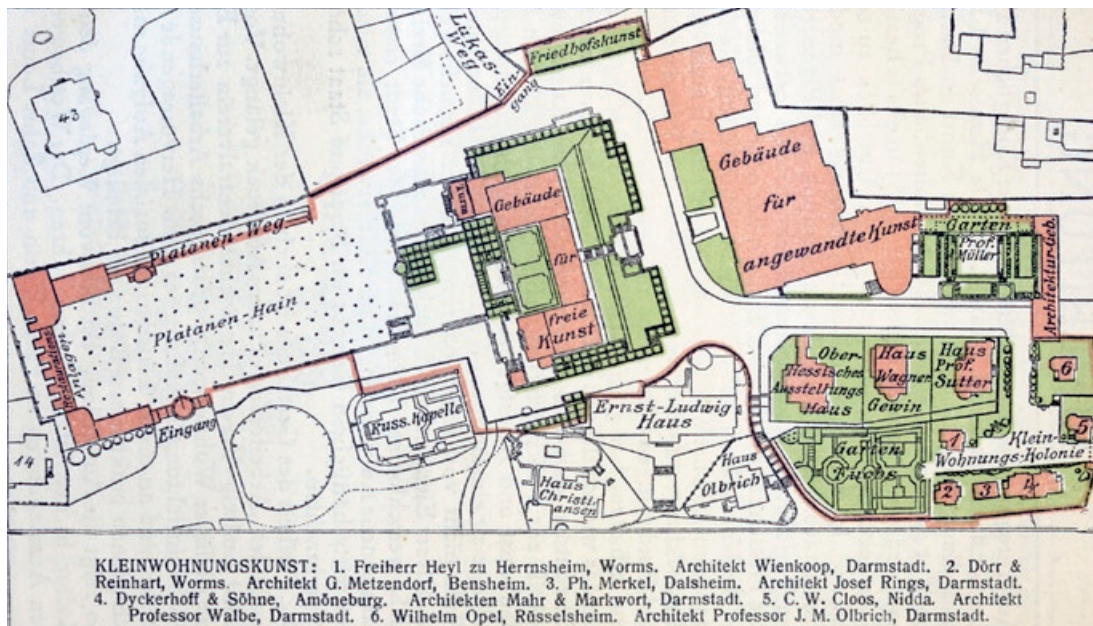
27/07/2011



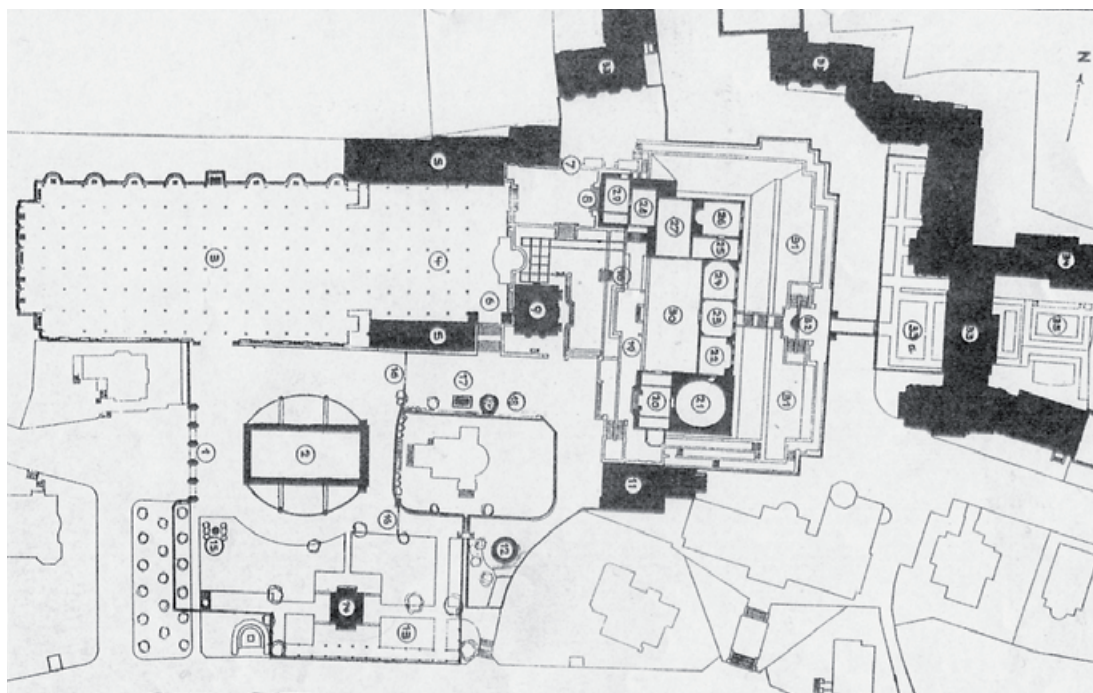
Lageplan, ersten Ausstellung der Künstlerkolonie, 1901



Lageplan Gartenrestaurant, zweiten Ausstellung der Künstlerkolonie, 1904



Lageplan, Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst, 1908



- | | | |
|---|--|--|
| 1 Hauptportal | 15 Blumenschale | 28 Herrenzimmer |
| 2 Brunnenanlage | 16 Schmiedeiserne Torbogen mit Kunststeinbänken | 29 Raum für Goldschmiedekunst |
| 3 Platanenhain | 17 Cakespavillon | 30 Rosenhof |
| 4 Restaurationsgarten | 18 Vogelbrunnen | 31 Gärtnerische Anlage an der Böschung des Ausstellungs-Gebäudes |
| 5 Restaurationsgebäude | 19 Ausschmückung der Terrasse am Städt. Ausstellungs-Gebäude | 32 Mosaiknische an der Terrasse des Städt. Ausstellungs-Gebäudes |
| 6 Musikpavillon und Blumenpavillon | 20 Vorraum | 33 Miethäusergruppe |
| 7 Gartenanlage | 21 Ehrensaal | 33a Vorgärtenanlage |
| 8 Vorhalle im Hochzeitsturm (Mosaiken), Portal u. Sonnenuhr am Turm | 22 Bibliothek | 34 Ateliergebäude |
| 9 Modepavillon und Zigarettenpavillon | 23 Wintergarten | 35 Ateliergarten |
| 10 Sekthalle | 24 Salon | 36 Zifferblatt an der Nordseite des Hochzeitsturmes |
| 11 Badeanlage | 25 Pfeilergalerie | |
| 12 Gartenpavillon | 26 Musiksaal des Großherzogs | |
| 13 Pergola und Gartenanlage | 27 Raum der freien Kunst | |
| 14 Zerlegbares Ferienhaus | | |

Lageplan, dritte Ausstellung der Künstlerkolonie, 1914

Literaturverzeichnis

Das Gutachten bezieht sich in seiner Argumentation insbesondere auf die folgenden hier aufgelisteten chronologischen Studien und Publikationen:

Alexander Koch (Hg.), Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt, 1897 ff.

Peter Behrens, Feste des Lebens und der Kunst, Leipzig, 1900.

Alexander Koch, Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, Darmstadt, 1901 (reprint Darmstadt, 1979).

Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel de la Section Allemande, Berlin, 1900.

Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901, (Katalog), Darmstadt, o.J. (1901).

Fritz Burger, Gedanken über die Darmstädter Kunst, Leipzig, o.J. (1901).

Hermann Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst, Mülheim a.d.Ruhr, 1901.

Henry Thode, Kunst, Religion und Kultur, Heidelberg, 1901.

Darmstadt, Künstlerkolonie. Katalog der Ausstellung 1904, Darmstadt, o.J. (1904).

Alexander Koch/Victor Zobel, Darmstadt. Eine Stätte moderner Kunst-Bestrebungen, Darmstadt, 1905.

H. P. Berlage, Gedanken über Stil, Leipzig, 1905.

Willy O. Dreßler, Kultur der Feste, I, Flugblätter für künstlerische Kultur, Stuttgart, 1906.

Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst. Darmstadt 1908, Darmstadt, o.J. (1908).

Hermann Muthesius, Wo stehen wir? Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden 1911, in: Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912, Jena, 1912, S. 11 – 26.

Fritz Hoeber, Peter Behrens, München, 1913.

C. E. Uphoff, Bernhard Hoetger, Leipzig, 1919.

Gustav Adolf Platz, Die Baukunst der neuesten Zeit, Berlin, 1927.

Erich Feldhaus, Neuere Arbeiten von Prof. Albinmüller, Neue Werkkunst, Berlin, 1928.

Fritz Schumacher, Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters, Stuttgart/Berlin, 1935.

Ernst Neufert (Hg.), Der Architekt im Zerreisepunkt, Darmstadt, 1948.

Otto Bartning (Hg.), Mensch und Raum. Darmstädter Gespräch, Darmstadt, 1952.

Hessisches Landesmuseum (Hg.), Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901 – 1976. Kat.1 – 5, Darmstadt, 1976.

Joseph Maria Olbrich – Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901 – 1914. Mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Kimmel und einem Werkkatalog von Renate Ulmer, Tübingen, 1988.

Stadt Darmstadt (Hg.), Mathildenhöhe Darmstadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899 – 1999.

Band 1: Die Mathildenhöhe – ein Jahrhundertwerk, Darmstadt, 1999 und 2004.

Band 2: Christiane Geelhaar, Ernst-Ludwig-Haus – Vom Atelierhaus zum Museum Künstlerkolonie, Darmstadt, 2000.

Band 3: Christiane Geelhaar, Ausstellungshallen und Hochzeitsturm – Haus der Künste. Wahrzeichen der Stadt, Darmstadt, 2004.

Ralf Beil und Regina Stephan (Hg.), Kat. Joseph Maria Olbrich 1867 – 1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Darmstadt/Berlin, 2010.

Abbildungsverzeichnis

Archiv Institut Mathildenhöhe

Abb. S. 9 (Marginalie), 16, 27, 29, 32 (oben),
33

Denkmalarchiv Darmstadt:

Abb. S. 13 (li.), 15 (oben li.), 17 (oben re. und
li.), 21 (oben), 30 (li.)

Deutsche Kunst und Dekoration. Heft 04.

Darmstadt 1902, Seite 138.

Abb. S. 21 (oben re.)

Deutsche Kunst und Dekoration. Heft 10.

Darmstadt 1914:

Abb. S. 21 (unten re.)

Nikolaus Heiss:

Abb. S. 7, 9, 11 (li.), 12, 15 (Foto), 17 (unten),
18, 19, 24, 25, 28, 30 (re.), 31, Rückseite

Manfred Knodt: Ernst Ludwig. Grossherzog
von Hessen und bei Rhein, Darmstadt 1997:

Abb. S. 23 (re.)

Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek:

Abb. S. 13 (re.), 15 (unten), 32 unten

Stadtarchiv Darmstadt:

Abb. S. 10, 23 (li.)

Ernst Wasmuth (Verleger): Architektur von
Joseph Maria Olbrich. 6 Bände; Berlin 1904.
(„Wasmuth-Mappen“)

Abb. S. 11 (re.), 15 (li. Mitte und rechts), 21
(li. und re. Mitte), 22

Wir haben uns redlich bemüht, für alle Abbil-
dungen die entsprechenden Rechteinhaber zu
ermitteln. Nicht genannte Inhaber von Bild-
rechten möchten sich ggf. an den Herausgeber
(Stadt Darmstadt) wenden; die Rechte bleiben
in jedem Fall gewahrt.



Wissenschaftsstadt
Darmstadt

