Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe

Darmstadt, 17.–19.04.2016

Bericht von: Thomas Steigenberger, Berlin

„Eine Stadt müssen wir bauen, eine ganze Stadt!“ Dieser Aufruf Josef Maria Olbrichs, des Mitgründers und Architekten der Wiener Sezession aus dem Jahr 1898, war Aufhänger und programmatischer Ausgangspunkt einer zweieinhalbtägigen Tagung, die den schon weit gediehenen Prozess für die Nominierung der Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe als Welterbe wissenschaftlich begleiten und weiter fundieren sollte. Sie wurde ausgerichtet von der Stadt Darmstadt, ICOMOS Deutschland und dem hessischen Landesamt für Denkmalpflege.

Mit 40 eingetragenen Welterbestätten ist die Bundesrepublik bereits im europäischen Vergleich ein Spitzenreiter. Nur Italien und Spanien weisen mehr Eintragungen auf. Noch deutlicher wird die ungleiche Verteilung im globalen Vergleich, liegen doch mehr als 400 der insgesamt 1031 Welterbestätten in Europa. Mit zu denken gebenden Zahlen stimmte Jörg Haspel, Berliner Landeskonservator und Präsident von ICOMOS Deutschland die etwa 200 Teilnehmer der Tagung auf hohe Hürden ein, die der Mathildenhöhe vor einer Aufnahme in die UNESCO-Liste des Welterbes noch bevorstehen. Auch als Sektionsleiter konfrontierte Haspel die Vortragenden beharrlich mit der Frage, wie dieser OUV, der „außergewöhnliche universale Wert“ präziser formuliert und überzeugender dargelegt werden könne.

Philipp Gutbrod, Leiter des Instituts Mathildenhöhe, führte in die Vor- und Entwicklungsgeschichte der Künstlerkolonie bis zum Ersten Weltkrieg ein. 1899 berief der kunstsinnige und mäzenatisch ambitionierte Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein sieben Künstler, darunter Peter Behrens aus München, Hans Christiansen aus Paris und Joseph Maria Olbrich aus Wien, um Darmstadt als Zentrum der Kunstgewerbereform zu etablieren. Zwei Jahre später konnte die Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ eröffnet werden, mit der erstmals die Präsentation von Kunstgewerbe und Raumkunst „im Neuen Stil“ in Form einer Architekturausstellung inszeniert wurde. Unter der künstlerischen Oberleitung Olbrichs entstanden neben einer Reihe provisorischer Bauten das Ernst-Ludwig-Haus im Zentrum sowie acht u.a. von Ludwig Habich und Patritz Huber mit ausgestaltete und vollständig eingerichtete Wohnhäuser als Kern der Anlage. Allein der Maler Peter Behrens, der als angewandter Künstler bislang nur mit Grafiken und wenigen Einzelgegenständen hervorgetreten war, zeichnete selbst für den Entwurf und die Ausstattung seines Hauses verantwortlich. Eine der folgenreichsten Architektenkarrieren des 20. Jahrhunderts nahm damit ihren Lauf.

Kritik am Elitarismus des „Dokumentes“ aufgreifend, positionierten sich die Künstler der Mathildenhöhe dann auch mit den weniger bekannten drei Folgeausstellungen, die 1904, 1908 und 1914 stattfanden, zu brennenden Zeitfragen vom Arbeiterwohnhaus bis zum Reformmietshausbau und

bauten Darmstadts Ruf als Denk- und Versuchslabor der frühen Moderne weiter aus. Innovativ war immer die weitgehend gleichberechtigte Präsentation von Architektur, Raumkunst und Freiraumplanung, Malerei und Skulptur, aber auch Theater und Tanz. Das gelang im kompakten Ausstellungsformat der Mathildenhöhe überzeugender, als auf den in der Regel sehr viel größeren Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen. Der Antrag zur Welterbenominierung schließt darum auch sämtliche Ausstellungsbauten samt der Freiraumplanung ein, die bis 1914 entstanden sind. Kaum debattiert wurden allerdings die erheblichen Substanzverluste durch Kriegszerstörungen und den Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg. Trotzdem hat sich mit den Bauten und Gartenanlagen der Mathildenhöhe ein Ensemble erhalten, das in wohl einzigartiger Geschlossenheit und Vielfalt, auf engstem Raum und durchgehend hohem künstlerischen Niveau, die diskontinuierlichen und durchaus widersprüchlichen Entwicklungsgänge der frühen Moderne dokumentiert.

Die erste Sektion nahm „Vorzeichnungen und Entwicklungen der Moderne“ in den Blick. Insbesondere Kathleen James-Chakraborty (Dublin) gelang unter dem Titel „Darmstadt in Context: Architecture and Design Reform c 1900“, ein fulminanter Rundumschlag. Mit Schlaglichtern von Henry Hobson Richardsons skulptural-abstrahierender Neoromanik bis zu Charles AnnesleyVoyseys puritanisch-stereometrischem Haus Foster in London (1891) zeigte sie formale Korrelationen, die Bauten wie Charles Harrison Townsends hausteinverkleidete Whitechapel Gallery (1895-1901) und Olbrichs ähnlich zurückhaltend ornamentierte Putzarchitekturen verbinden. Den Befund, dass Frank Lloyd Wright (z.B. sein Chicagoer Unity Temple von 1905-08) ohne das Vorbild des rastlosen Formfinders und kraftvoll-kreativen Synthetikers Olbrich kaum denkbar wäre, ergänzte John V. Maciuika später mit einem Hinweis auf das Spätwerk Louis Sullivans, dessen National Farmer’s Bank in Minnesota er zeigte. Olbrichs „plastischer Monumentalismus“ um 1900 ermöglichte, bei allem ornamentalen Überschwang in den Details, eine denkbar weitgehende Abkehr von historischen Bautraditionen, an die erst das Neue Bauen der 1920er Jahre wieder anknüpfte, was James-Chakraborty mit dem Beispiel der Stuttgarter Weißenhofsiedlung andeutete.

Michaela Braesel (München) untersuchte die Genese des Raumtypus Wohnhalle in den Bauten englischer Arts & Crafts Architekten, den sie als vorbildlich für die von Olbrich umgesetzten „Ideen der Gemeinschaft um 1900“ interpretierte. Ob die zweigeschossige Halle u.a. in Olbrichs eigenem Haus funktionale Defizite im Hinblick auf die Erschließung und eine sehr bescheidene Restwohnfläche mitbrachte, wäre zu überlegen. Paul Siegel (Dresden) führte mit „most charming examples“ - ein Zitat Gabriel Moureys aus dem Londoner „Studio“ - die internationale Wahrnehmung und Wertschätzung vor Augen, welche der Raumkunst von Olbrich und Behrens insbesondere auf den Weltausstellungen in Paris 1900 und St. Louis 1904 entgegengebracht wurde.

Auf der sehr gut besuchten öffentlichen Abendveranstaltung strich Werner Durth die nationale wie internationale Bedeutung der Mathildenhöhe heraus. Pointiert verwies er auf ihre Ausstrahlung als „Erste Internationale Bauausstellung“ der Moderne sowie die Genese der Künstlerkolonie zur Darmstädter „Stadtkrone“. Insbesondere beleuchtete Durth auch die Jahre des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg, als im noch fast völlig zerstörten Darmstadt mit den seit 1950 stattfindenden „Darmstädter Gesprächen“ ein ideelles Wiederanknüpfen an die Aufbruchsjahre vor dem Ersten Weltkrieg gelang.

So war bereits mit dem ersten Halbtag ein Bedeutungsrahmen gesetzt, den zu füllen an den beiden Folgetagen nur teilweise gelingen wollte. Der Versuch einer internationalen Verortung der

Künstlerkolonie Darmstadt wurde kaum mehr unternommen, egal ob Werke von Josef Hoffmann, Victor Horta oder Antoní Gaudi im Focus standen. Und indem gleich zwei Sektionen „Künstelerkolonien und vergleichbare Stätten“ in Europa und Deutschland behandelten, tat sich auch eine gewisse Schieflage auf der Vergleichsebene auf: Von Beginn an und an erster Stelle war die Darmstädter Künstlerkolonie als Ausstellungsort für seinerzeit so genannte Raumkunst geplant und inszeniert worden. Darum steht sie ideell und entwicklungsgeschichtlich den großen nationalen wie internationalen Kunstgewerbeausstellungen (Turin 1902, Dresden 1906, München 1908) sowie den entsprechenden Abteilungen auf den Weltausstellungen (Paris 1900, St. Louis 1904, Brüssel 1910) sehr viel näher, als den vorgestellten Künstler- und Villenkolonien, Gartenstädten oder Arbeitersiedlungen (u.a. Gödöllő/ Ungarn (David A. Hill, Budapest), „Hohenhagen“ (Birgit Schulte, Hagen), Hellerau (Nils M. Schinker, Dresden), Margaretenhöhe (Stephan Strauß, Krefeld). Gerade aus diesem Befund ließe sich allerding auch ein hervorragendes Alleinstellungsmerkmal Darmstadts ableiten, sind doch von allen genannten Ausstellungen keine nennenswerten baulichen Reste oder in situ erhaltene Raumausstattungen erhalten. Die Bedeutung der Kunstgewerbereform, die noch weit über die Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 hinaus als Motor der Architekturreform wirkte, wird allein in Darmstadt materiell greifbar. Hier könnten dann auch die bedeutenden Sammlungsbestände mit ins Spiel gebracht werden, die nur auf der Mathildenhöhe am Ort ihrer erstmaligen Präsentation gezeigt werden, wo sie unmittelbar mit den noch vorhandenen Bauten, der Freiraumplanung und wenigstens in Teilen erhaltenen Innenausstattungen in Beziehung treten.

Denkmalpolitische Abwägungen und eine merkwürdige Scheu vor kontroversen Diskussionen haben die Tagung mehr dominiert, als Ankündigungen vorab und das Programm erwarten ließen. So wird im umfangreichen Begleitheft (http://www.kuenstlerkolonie-mathildenhoehe.de/icomos-tagung-darmstadt-2016.html) der Begriff „Jugendstil“ gänzlich vermieden. Weit über populärwissenschaftliche Abhandlungen hinaus gelten heute jedoch gerade die Bauten auf der Mathildenhöhe als Höhepunkt der sogenannten Jugendstilbewegung. Das Institut Mathildenhöhe etwa präsentierte bis Mai 2015 seine Sammlungsbestände (bis 1914!) unter dem populären Schlagwort. Und so haben dann auch viele Vortragende in mannigfaltigsten Abwandlungen und zeitlicher Ausdehnung bis hin zur Konstruktion einer „Jugendstilepoche“ davon Gebrauch gemacht.

Im Sinne einer kritischen Differenzierung unseres Moderne-Begriffs spräche viel für eine möglichst sparsame und zeitlich begrenzte Verwendung dieses Terminus. Warum wurde auf der Tagung nicht die Gelegenheit ergriffen, die schon im Jahr 1900 sich zuspitzenden und dann anlässlich des Darmstädter „Dokumentes“ 1901 kulminierten Kontroversen um den „Neuen Stil“ zu thematisieren? Und was unterschied in den Augen der Zeitgenossen diesen „Neuen Stil“ vom „Jugendstil“, den Hermann Muthesius 1904 als „Krebsschaden“ identifizierte und den alle Protagonisten der Kunstgewerbereform von Behrens, über Olbrich und Riemerschmid bis hin zu van de Velde zeitlebens vehement ablehnten? Gerade im Hinblick auf die Welterbenominierung ließen sich aus diesen Zusammenhängen Argumente ableiten, die den archiektur- und sozialhistorischen Stellenwert der Künstlerkolonie zusätzlich unterstreichen: Mit fest gerichtetem Blick auf das „große Ganze“, den Werner Öchslin auf der Tagung dann auch vehement einforderte.

Empfohlene Zitation:

Thomas Steigenberger: [Tagungsbericht zu:] Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe

(Darmstadt, 17.–19.04.2016). In: ArtHist.net, 24.05.2016. Letzter Zugriff 15.11.2026. <https://arthist.net/reviews/13066>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.