

„Most charming examples“

Beiträge der Darmstädter Künstlerkolonie auf internationalen Ausstellungen um 1900

Paul Sigel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aufschlag in Paris 1900

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



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

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

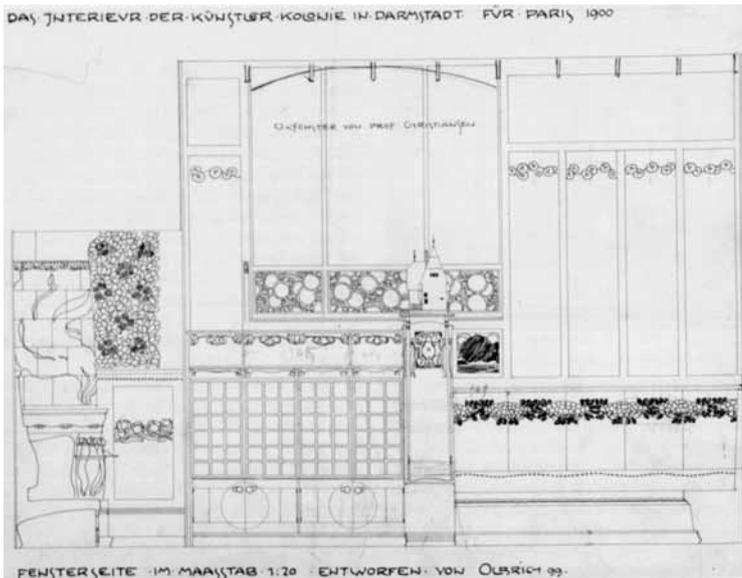


2 Weltausstellung Paris, Darmstädter Zimmer. Erster Auftritt der Künstlerkolonie auf internationaler Bühne, 1900

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

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

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



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

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

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

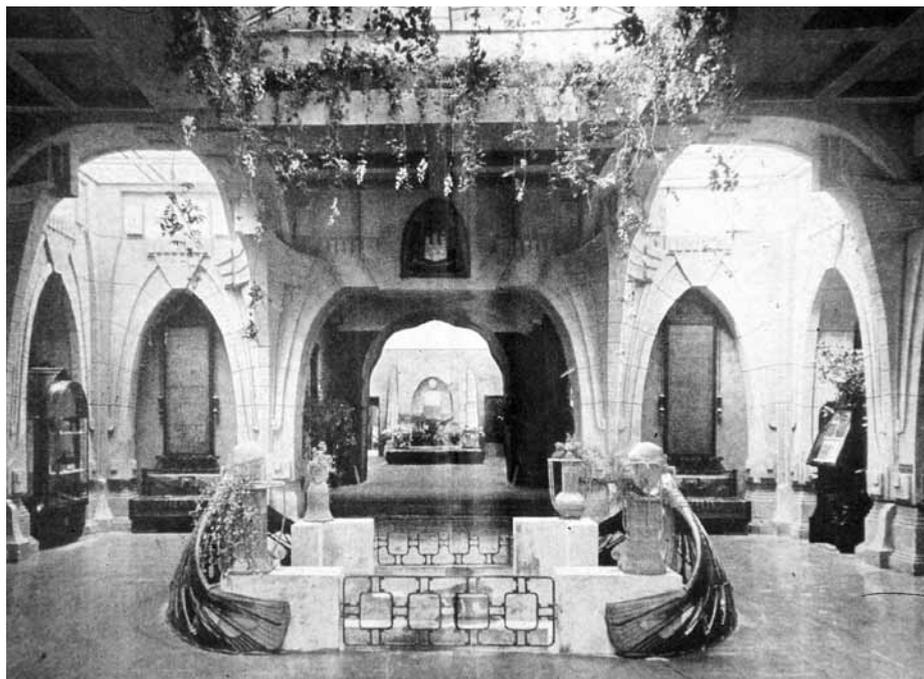
Im Darmstädter Zimmer zeigte Olbrich mehrere dezente, gediegene, einem zurückhaltenden Jugendstil verpflichtete Entwürfe, unter anderem einen bei Glückert gefertigten Skulpturenständer, einen Pfeilerschrank und einen Armlehnstuhl. Neben dem dominierenden Olbrich waren aber auch weitere Mitglieder der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

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





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



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

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

Turin 1902

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

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



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

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

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

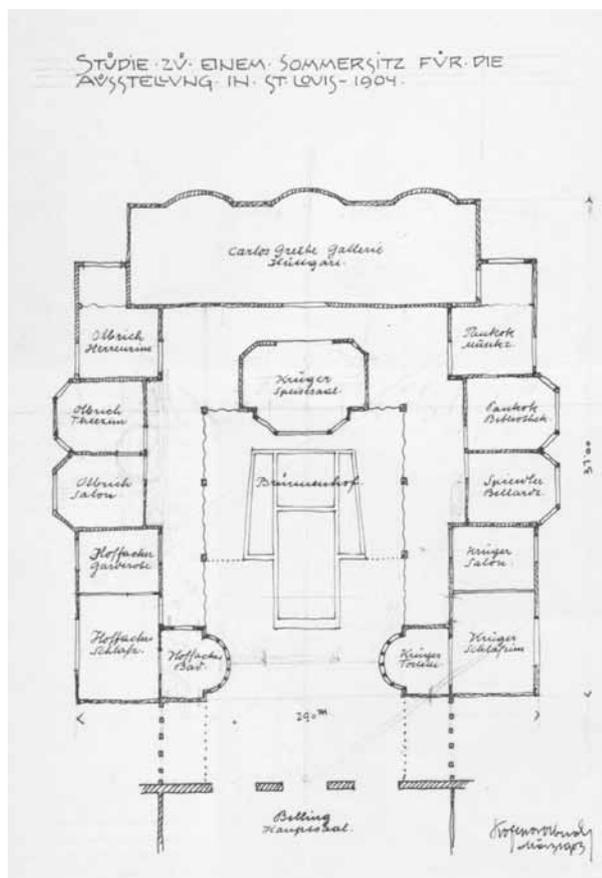
auf eigene Art, mittlerweile die prägenden Figuren in der Entwicklung des deutschen Kunstgewerbes seien, verhehlte jedoch seine Sympathie für die Arbeiten Olbrichs nicht: „German Designers of decoration are just now divided into two parties, those who follow Olbrich and those who think there is no one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

St. Louis 1904

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

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

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



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



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

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

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



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

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

Weitere Beteiligungen und Ausstrahlungen

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

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

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

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

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

Summary

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

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

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

Anmerkungen

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

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

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

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

Bildnachweis

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